

Rommets utfordring i samtidsarkitekturen

En undersøkelse med utgangspunkt i Tverrfjellhytta av Snøhetta

Masteroppgave i kunst og politikk, NTNU. 2015

Copyright © Marius Kristoffersen Jensen
2015

Tittel: *Rommets utfordring i samtidsarkitekturen. En undersøkelse med utgangspunkt i
Tverrfjellhytta av Snøhetta*

Forfatter: Marius Kristoffersen Jensen

Veileder: Professor i kunsthistorie Wenche Findal

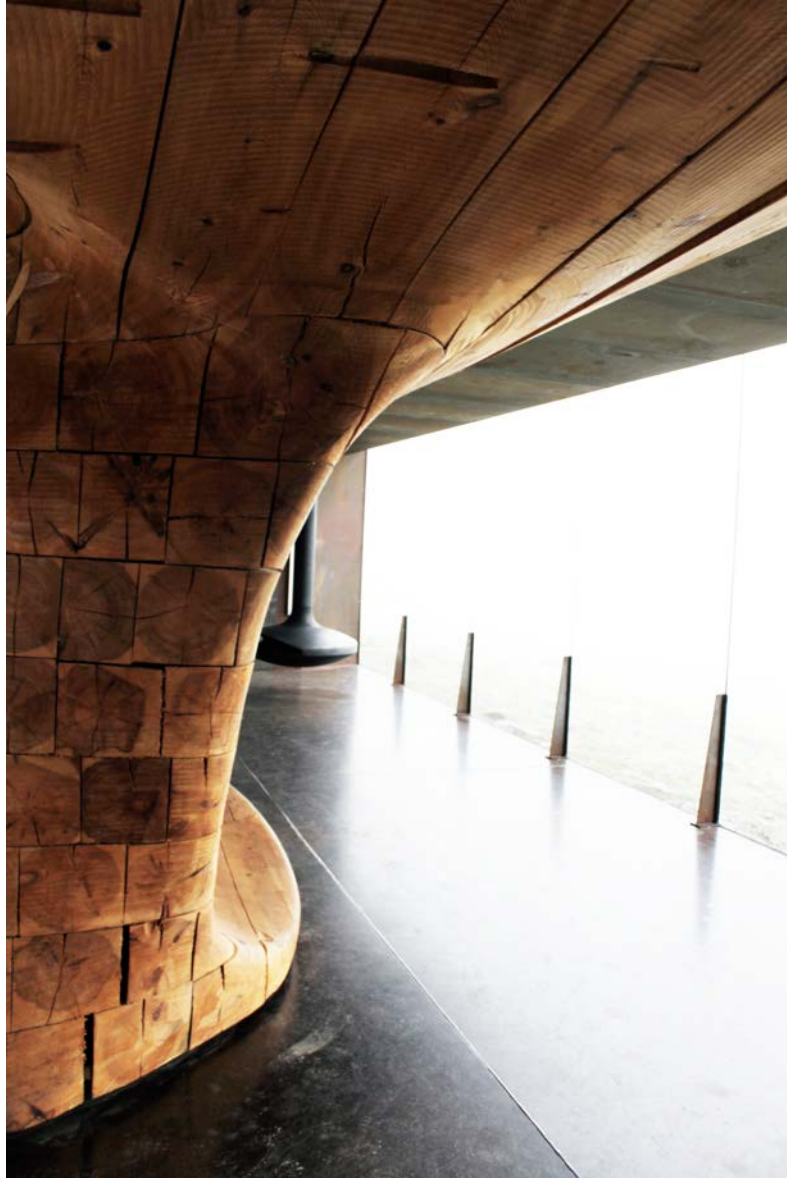
Trykk: NTNU Grafisk senter

Forord

Takk til min tålmodige veileder Wenche Findal, din pedagogiske tilnærming er beundringsverdig. Takk til Institutt for kunst- og medievitenskap som har tilrettelagt for meg i de årene jeg har bodd i Bergen. Jeg vil takke Bergen Arkitekthøyskole for skolens mangfoldige tilnærming til arkitektur. Takk til arkitektkontoret Snøhetta, og arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen for tilgang til tegninger. Takk til familien Nilsen og Borgen som har latt meg få studere deres hjem. Takk også til Karl Emil Sødergren, Kjell Hafnor og Marius Næss som alltid er klar for en diskusjon. Takk til den kjære familien min for all støtte. Mest av alt vil jeg takke de fineste jentene i verden Sofia og Matea, og min kjæreste samboer Elisabeth.

Marius Kristoffersen Jensen

Trondheim 11.11.15



Illustrasjon 1. Eget fotografi fra 10.06.12

Innholdsfortegnelse

Forord	3
Bilde av Tverrfjellhytta	5
Innholdsfortegnelse	6

Kapittel 1. Introduksjon til oppgaven

Innledning	10
Oppgavens hypotese	13
Problemstilling	13
Oppgavens struktur	13
Teori og viktige begreper	14
Om diskusjonen	17
Arkitekturanalyse som metode	18
Forskningshistorie og litteratur	21

Kapittel 2. En visuell analyse og en analyse av rommets fremtredelse

Øyet som informasjonsinnsamler	26
Kroppen som informasjonsinnsamler	28
En visuell opplevelse	29
Objektets navn: Tverrfjellhytta	34
En abstrakt opplevelse	36
- Tirsdag 10. Juli 2012. Klokken 9.15.	36
- Klokken 10.34	39
Sammenligningsobjektet Villa Nilsen/Borgen	43
En visuell opplevelse	43
Objektets navn: Villa Nilsen/Borgen	47
En abstrakt opplevelse	48
- 17. August 2015	48

Kapittel 3. En arkitekturhistorisk redegjørelse

En utvikling av ideer	54
- Den moderne arkitekturens begynnelse.....	54
- Gardinvegg.....	55
- Åpen/fri plan	58
- Den rene formen.....	61
- Organisk arkitektur	62

Kapittel 4. Romlekkasje eller romutvidelse, og forholdet mellom indre rom og omgivelsene

Romlekkasje eller romutvidelse?.....	67
- Rommet som lekker.....	68
- Det utvidede rommet	70
- Romskapelse.....	72
- Effekten av gulvet.....	74
- Rommet og omgivelsene.....	76
- Form og materialforståelse.....	81
- Symmetri eller asymmetri.....	82

Kapittel 5. Romgivning eller formgiving?

Med utgangspunkt i formgivingen.....	88
Skjønnheten ligger i kontrastene.....	90
En tilpasset metode.....	91
Kunsthistorisk plassering.....	93
Utgangspunktet er formgiving.....	95
Avslutning	95

Appendiks

Litteraturliste	98
Illustrasjonsliste	102

Kapittel 1. Introduksjon til oppgaven

Innledning



Illustrasjon 2. Eget fotografi fra 10.06.12

Målet med denne masteroppgaven i kunsthistorie er å drøfte *rommets* utfordring i samtidsarkitekturen. Utgangspunktet for denne diskusjonen er Tverrfjellhytta av arkitektkontoret Snøhetta. [ill.2] Jeg så hytta i en avis i 2011 og ble fascinert av dens skjønnhet. I ettertid har jeg lurt på hva det er med Tverrfjellhytta som gjentatte ganger oppleves som skjønt hos meg, og hvorfor jeg opplever den som skjønn. En mengde spørsmål har kommet ut av dette uventete møtet med et bilde av Tverrfjellhytta, og noen har ført meg i retning av Immanuel Kants tanker om estetikk.¹ Den har også ført meg videre til en erkjennelse av at det var *formen* og *samsillet med landskapet*, som først appellerte til meg med fotografiet. Dette første møtet med et bilde av Tverrfjellhytta var en egen hendelse, som er annerledes enn da jeg reiste til Tverrfjellhytta og fikk oppleve den på nært hold. Min påstand som også er grunnlaget for masteroppgaven, er at det er en distinkt forskjell mellom å se bygningen på avstand, eller på et bilde, sammenlignet med det å gå inn eller å nærme seg objektet kroppslig. Gjennom å skille mellom disse to måtene å oppleve på, mener jeg det er mye lettere å være presis i undersøkelsen av arkitektur.

Fra avstand er det primært de *visuelle aspektene* ved bygningen som kommer frem. Derfor mener jeg at komponeringen av de formale virkemidlene lar seg

¹ Kant, Immanuel. *kritikk av dømmekraften*, Pax Forlag A/S, Oslo 1995.

betrakte, analysere og kan diskuteres helt konkret. Det å gjenkjenne den visuelle grupperingen av form, farge, materialer, tekstur, teknikk, lys og plassering, gir oss mulighet til å sette ord på bygningens karakteristikk. Landskapsformene, bebyggelsesformene og bygningens form, gjør det mulig å betrakte et område fra makro skala, til objektet selv i mikro skala. Vi kan med øyet lese objektets kontur, flate, hull, tekstur, farge og lys. Vi kan lese hvorvidt den er høy, lav, geometrisk, amorf, har en stigende eller synkende form, er tung, lett, åpen eller lukket. I relasjon til omkringliggende bygninger kan objektets form være i kontrast eller dominant, formen kan være i kontinuitet, den kan være splittende eller samlende. Den kan ha en symmetrisk form, eller en asymmetrisk form, den kan bestå av mange deler eller få deler.² Alt dette kan vi beskrive helt konkret, dermed kan vi også få en anelse om hva det er med objektets visuelle aspekter vi ser på som vakkert.

Opplevelsen av å stå inntil eller inne i objektet derimot, frigjør andre momenter gjennom en kroppslig erfaring. Da jeg var inne i Tverrfjellhytta for første gang, opplevde jeg hvordan rommets kvaliteter mistet sin intensitet på grunn av landskapet utenfor. Jeg opplevde en betydelig *romlekkasje*, som minnet meg om en prioritering vi har sett siden modernismens begynnelse, nemlig bruk av åpen/fri planløsning i kombinasjon med mer eller mindre heldekkende vegger av glass.³ Dette gav meg et ønske om å undersøke rommets utfordring i samtidsarkitekturen med utgangspunkt i Tverrfjellhytta.



Illustrasjon 3. Eget fotografi fra 30.04.10

² Thiis-Evensen Thomas, *Formen og helheten*. I boken: *Christian Norberg-Schulz Et festskrift til 70-årsdagen*, Norsk Arkitekturforlag 1996. s. 65-71. Diagrammene er hentet i fra Thiis-Evensen sin avhandling *Arkitekturens uttrykksformer*. Utgitt av Universitetsforlaget.

³ Mallgrave, Harry Francis, *Modern Architectural Theory A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge University Press , New York, 2009. s. 204-304.

For å belyse rommets utfordring i samtidsarkitekturen, valgte jeg å benytte den komparative analysen som kunsthistorisk metode. Villa Nilsen/Borgen av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen, er interessant som sammenligningsobjekt fordi i Villa Nilsen/Borgen kan vi se en bruk av åpen/fri planløsning i kombinasjon med glassvegger, som oppnår en motsatt effekt enn i Tverrfjelhytta, nemlig en opplevelse av *romutvidelse*. [ill.3] Jeg skal dermed sammenligne to bygg som har en tydelig forankring i modernismens ideer, men hvor disse ideene fremtrer på ulikt vis.

Oppgaven er i tillegg til å være et resultat av snart fem års studier i kunsthistorie ved Institutt for kunst- og medievitenskap ved NTNU, også påvirket av en bachelor i arkitektur fra Bergen Arkitekthøyskole og en pågående master i arkitektur fra Fakultet for arkitektur og billedkunst ved NTNU. Den viktigste erfaringen fra disse studiestedene, er erkjennelsen av hvor mange ulike måter vi kan forstå å arbeide med arkitektur på. Erik Nygaard har konkretisert dette i sin bok *Arkitektur forstået*, hvor han tar for seg ulike tilnæringsmåter til arkitektur.⁴ Han skriver om arkitekturteorien, arkitekturanalysen, om å forstå arkitektur gjennom geometri og proporsjoner, om å forså arkitektur som kropp, som rom, ut i fra arkitektens intensjon, ut i fra materielle forutsetninger, samtidens idestrømninger, som reaksjonene på arkitekturen, ut i fra opplevelsen, ut i fra miljø og adferd, ut i fra en fenomenologisk metode, som et samfunnsmessig eller kulturelt produkt, med utgangspunkt i psykoanalysen, ut i fra strukturalisme og semiotikk eller ved bruk av poststrukturalistisk metode.⁵

Tverrfagligheten er allestedsværende i *produksjonen av arkitektur*. Arkitekturanalysen som tar for seg bygningen når den er ferdig bygget, evner i større grad enn andre metoder å forholde seg til hele dette bildet av tilnæringsmåter. Arkitekturanalysen representerer en kompleksitet som kan ta inn over seg, å drøfte den bygde arkitekturs mange fasetter. Jeg mener at bygget arkitektur i større grad må bli møtt med en arkitekturanalyse. Fordi den fysiske og den teoretiske tilnærmingen til det fysiske, burde henge tett sammen. Spørsmål om arkitekturanalysens stilling som kunsthistorisk metode, interesserer meg i stor grad. Derfor er dette teoretiske aspektet blitt en del av undersøkelsen knyttet til rommets utfordring i dag.

⁴ Nygaard, Erik. *Arkitektur forstået*, Bogværket, 2011.

⁵ Ibid. s. 6-7.

Oppgavens hypotese

Min hypotese går ut på at vi i en kunsthistorisk arkitekturanalyse er tjent med å analysere byggekunsten med utgangspunkt i arkitekturens form, der form omslutter og danner rom. Dermed tar vi *utgangspunkt* i en formalistisk metode, i stedet for en fenomenologisk metode, som i større grad er knyttet til subjektive betraktninger. Formen kan i første omgang oppleves tilnærmet interesseløst. I neste omgang kan den betraktes med en stor grad av objektivitet, igjennom en visuell analyse av formens primære formale artikulering og visuelle komposisjon. I tillegg vil fenomenologien som metode være med på å gi en forståelse av rom basert på bevegelse i rom, mellom rom og mellom ute og inne.

Problemstilling

Med utgangspunkt i hypotesen blir problemstillingen dermed: egner det seg å ta utgangspunkt i et objekts form i en arkitekturanalyse i stedet for rommet? Er rommet arkitekturens egentlige primæraspekt, og vil en større interesse for de visuelle kvalitetene ved formen i en kunsthistorisk arkitekturanalyse, gå på bekostning av rommets kvaliteter? Gjennom den metodiske utprøvelsen skal Tverrfjellhytta av Snøhetta, analyseres og sammenlignes med Villa Nilsen/Borgen av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen. Hensikten med dette er å avdekke og drøfte romlige fenomener som *romlekkasje* og *romutvidelse*, samt de indre rommenes samspill med omgivelsene.

Oppgavens struktur

Oppgavens innhold blir dermed avgrenset til en overordnet analyse av tre hovedaspekt ved rommet; et teoretisk blikk på rom som innbefatter hvorvidt vi skal ta utgangspunkt i *formen eller rommet* når man skal analysere arkitektur, utfordringene *romlekkende* elementer som glass og åpen planløsning medfører, og til sist *uterommene* og deres tilknytning til *indre rom og omgivelsene*. Disse tre aspektene ved rommet danner oppgavens struktur og hierarki.

Hypotesen om at arkitekturens form er det best egnede utgangspunkt for analyse av arkitektur, skal utprøves gjennom en tilnærming som tydeligere fokuserer på *det visuelle* i en kunst og arkitekturhistorisk analyse. Det skal være arkitektens formale virkemidler som først vil bli analysert. Dermed blir det et tydeligere skille mellom en begrenset og tilnærmet objektiv analyse av formale virkemidler, og en mer personlig samhandling med bygningen, som er

begrensningsløst og preget av tid og sted. Gjennom å prøve ut dette *tilpassede analyseskjemaet* i praksis, får jeg en god mulighet til å drøfte spørsmålet om hvordan jeg som kunsthistoriker skal tilnærme meg dagens arkitektur.

Undersøkelsen av rommet går videre fra spørsmålet om metode, til konkrete aspekter ved Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen som er med på å gi romlekkende eller romutvidende effekt. Jeg vil vise hvordan komponeringen av modernismens materialpalett som glass og stål, er brukt ulikt i de to byggene. Deretter vil jeg forklare hvordan dette *oppleses* av meg som betrakter. Her vil en kunsthistorisk plassering være viktig for å se bygningene i en sammenheng med tidligere perioder. Det vil også være interessant å trekke frem andre bygninger uavhengige av sted, funksjon eller størrelse om de er med på å belyse rommets utfordring i Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen.

Teori og viktige begreper

Definisjonen på byggekunsten er i følge den tyske kunsthistorikeren August Schmarsow, deres egenskap som *romlige konstruksjoner*.⁶ Samtidig er det slik at uten formen som omslutter et område, har vi heller ingen romlighet. Schmarsow mener arkitektur er en kunst som baserer seg på vår *romfølelse* (Raumgefühl) og *romfantasi* (Raumphantasie) som sammen fører til skapelse av rom (Raumgestaltung).⁷ Definisjonen på arkitektur er da *romgiving* (Raumgestalterin) i stede for *formgiving* (Formgestalterin).

Romlekkasje er et fenomen som kommer av åpen/fri planløsning i kombinasjon med større glasspartier i veggene. Dette fører til at ytterveggen oppleves som åpen, i motsetning til lukket. Det åpne/fri planet tilstreber en *flytende* romsammensmeltning skriver Noberg-Schulz.⁸ Derfor blir begrepet *lekkasje* treffende. En *flytende* romsammensmeltning krever en grense, eller avslutning, men på samme tid kan man med bruk av glass definere uteområdene som en del av det sammensmeltede rommet. Mange kan da omtale den åpne/fri planen som *grenseløs og utvidet*, men også *lekkende*.

⁶ Schmarsow, August. *The essence of architectural creation*, 1893. I boken Mallgrave, Harry Francis og Ikonomou Eleftherios. *Empathy, Form and Space - Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, USA, 1994. s. 286.

⁷ Ibid, s. 287.

⁸ Norberg-Schulz, Christian. *Intensjoner i arkitekturen*, Universitetsforlaget, Oslo 1967. s.147.

Det er i balansen mellom, og i forståelsen for *glassovergangene* at lekkasjen oppstår.

Fra arkitekturteoretikeren og arkitekten Branko Mitrović har jeg hentet denne oppgavens definisjon på begrepene fenomenologi og formalisme, som vil være sentrale gjennom hele oppgaven.

”The Greek word *phainomenon* means “appearance,” and phenomenology is generally understood as a discipline that studies and describes appearances, the way things appear in human experience, as opposed to the disciplines that study what things *really are* and how they come about. Phenomenology is thus conceived of as a descriptive discipline, and it describes the contents of human consciousness.”⁹

Om formalisme leser vi:

”The idea that some things are judged to be beautiful (or can be ascribed some other aesthetic properties) independent of the concepts, ideas, or meanings we associate with them is called *formalism*. The idea is that some objects can be enjoyed, as they are, independent of our previous knowledge about them, our prejudices, or the conceptual content we contribute when we think about them. Our associations are always our own.”¹⁰

I den norske oversettelsen av Immanuel Kants *Kritik der Urteilkraft* leser vi hvordan vi som mennesker har evnen til å heve oss over sansningen, for på denne måten å nå høyere erkjennelsesevner. Dette gir oss forestillinger om sannhet, sømmelighet, skjønnhet og rettferdighet igjennom en ennå ikke kultivert forstand, *den fellesmenneskelige forstand*. ”Den blir ansett som det minste man kan forvente av den som kaller seg menneske /.../ felles sans (*sensus communis*).”¹¹

Det finnes ingen vitenskap om det skjønnne, men bare en kritikk, og det finnes heller ingen skjønn vitenskap, men bare skjønn kunst. Hvis det kunne avgjøres vitenskapelig, dvs. Gjennom beviser, om noe var å betrakte som skjønt eller ikke, ville dommen om skjønnhet ikke være noen smaksdom, men tilhøre vitenskapen. /.../ Skjønn kunst er derimot en forestillingsmåte som i seg selv er formålstjenlig /.../ Det følger allerede av dets begrep at en lystfølelses allmenne meddelbarhet ikke kan ha å gjøre med en lyst ved en nytelse som stammer fra en blott og bar sansefølelse, men lysten må komme fra refleksjonen.

⁹ Mitrović, Branko. *Philosophy for Architects*, Princeton Architectural Press, New York 2011. s. 118.

¹⁰ Ibid. s. 87.

¹¹ Kant. Op. cit. s. 171-172.

Således har estetisk kunst, som skjønn kunst, den reflekterende dømmekraften og ikke sansefølelsen som rettesnor.”¹²

Personlig tror jeg det er mulig å bli grepet av en interesseløs opplevelse, men uavhengig om man tror på dette, er det i omgang med kunst viktig i å forholde seg til dette fenomenet som ide. Om man refererer til Kant eller ikke, så er det mye man konkret kan reflektere over, i et uhildet møte med en bygning. Selv om møtet er *delvis tilrettelagt*, kan man få en opplevelse av det grekerne omtalte som *epifani*, eller åpenbaring. Mange kan kjenne seg igjen i opplevelsen av at noen bygninger gir dem noe ekstra, en opplevelse av vemmelse, glede, eller nysgjerrighet det er vanskelig å sette ord på. Jeg tror det kan være mulig å diskutere dette, fordi det er knyttet til vårt første *visuelle møte* med en bygning. De visuelle aspektene kan analyseres og drøftes isolert. Vi kan betegne dette som et *allment perspektiv*, i stedet for et *allmenngyldig perspektiv* som er et for stort begrep å gripe tak i.

Et allment perspektiv kan være konkret, fordi det er vårt første møte med de visuelle aspektene, enten vi er svært bevisst våre omgivelser eller ikke. Deretter kan det være at en av oss flytter inn i bygningen, begynner å trene der, går på teater der, eller jobber der. Da oppstår et nytt forhold til bygningen, et forhold der man som brukere av bygningen blir kjent med dens romlige kvaliteter, gode som dårlige. Da vil noen oppleve å sette pris på et spesielt rom på grunn av lyset og materialvalgene. Andre kan føle seg komfortabel i trappeoppgangen på grunn av overblikket og høyden under taket. Kanskje er det byggets konsept som vekker interesse, hvor fortellinger er med på å forklare bygningens symbolikk og intensjon. Eller det kan være så enkelt at man liker personligheten til arkitekten som har tegnet bygningen, men på dette tidspunktet er det *interesseløse, eller tilnærmet interesseløse* møtet forbi.

I denne oppgaven skiller jeg ikke mellom begrepene *arkitektur* og *byggekunst*. Hovedgrunnen til dette er at jeg opplever disse begrepene som misvisende og upresise i de fleste tilfeller. I Finn Wernes bok leser vi at arkitektur handler blant annet om stilvalg, historisme, symbolisme, estetisk opplevelse og innlevelse igjennom å kommunisere mening, betydning gjennom formspråk, symboler, ikoner og andre tegn. Byggekunsten derimot handler i følge han mer om økonomi, funksjonalitet og sosiale forhold. Den enkleste oppsummeringen av forskjellene i mellom disse, er at arkitekturen gjerne gir

¹² Ibid, s. 172.

en estetisk opplevelse, og at byggekunsten ikke gir det.¹³ Jeg anerkjenner at denne differensieringen finnes, men forholder meg ikke til den. I denne oppgaven blir arkitektur og byggekunst sett på som to ensbetydende ord.

Om diskusjonen

Kunsthistorikerens rolle oppleves som utfordrende, fordi man er avhengig av å møte verket med forskjellige blikk. Kunstnere lar seg inspirere av andre kunstnere, og ønsket om å forstå essensen i det skjønne har vært viktig for kunstnere på tvers av kunstfelt. Den overordnede metoden for å undersøke dette, er gjennom kritikken og den reflekterende diskusjonen. Fordi den i motsetning til vitenskapen, ikke kan resultere i beviser.¹⁴ For kunstneren er den analytiske tilnærmingen til det å prøve og forstå *det skjønne* svært viktig. Uten å søke etter dette abstrakte ”noe”, som gjør at enkelte verk oppleves som eksepsjonell, vil man heller ikke kunne produsere verk som gir betrakteren nye skjønnhetserfaringer. For betrakteren derimot, er opplevelsen i seg selv formålet, men den er ikke mindre kompleks.

Hvorfor vi føler som vi gjør, eller ender opp med å oppfatte noen objekter som mer tiltalende enn andre er vanskelig å forstå, noe vi kan lese om i *Estetisk teori en antologi*.¹⁵ Jeg tror at selve arbeidet med å forstå det skjønne er målet, hvor trangen til å analysere og lære av tidligere verk er en forutsetning for å skape skjønn kunst. Hvis man derimot glemmer sin historie og verdsetter økonomisk vinning og kortsiktighet fremfor kvalitet, kan søket etter det skjønne gå tapt innenfor et sterkt økonomisk styrt fagfelt som arkitektur. Oppgavens arkitekturanalyse tar derimot ikke utgangspunkt i en tro om at det finnes en ideell arkitektur, men at *god arkitektur finnes, og at den vil oppleves som god på mange ulike måter*.

Diskusjon og sammenligning er viktig for å tydeliggjøre forskjeller. Ut i fra dette grunnlaget kan den som leser eller opplever bygningene diskutere ulike forhold, og hvorvidt bygget representerer en estetisk, funksjonell og holdbar måte å bygge på. Dette følger den historiske tradisjonen fra Marcus Pollio Vitruvius tanker om *Firmitas, Utilitas og Venustas*, som kan oversettes til norsk som; stabilitet eller holdbarhet, bekvemmelighet eller funksjon, og

¹³ Werne, Finn. *Arkitekturens ismer*, Arkitektur Förlag AB. Stiftelsen Arkus Stockholm 1997. s. 85.

¹⁴ Kant. Op. cit. s. 171-172.

¹⁵ Bale, Kjersti og Bø-Rygg Arnfinn. *Estetisk teori En antologi*, Universitetsforlaget 2008, Oslo. s. 9.

skjønnhet.¹⁶ Dette er viktige kvaliteter å rette fokuset mot, fordi store ressurser går med på å bygge og bo, og det er for alles beste at disse kvalitetene blir tatt alvorlig. Mindre gode prioriteringer og løsninger kan få store konsekvenser, å gå på bekostning av livskvaliteten for de som bor og bruker et område. En god formulering som er med på å påpeke dette finner vi hos Martin Heidegger, i den engelske oversettelsen av *Poetry, Language Thought* kan vi lese: "Saving does not only snatch something from a danger. To save really means to set something free into its own presencing."¹⁷ Ser vi dette i lys av at det er i omgangen med tingene vi oppnår en forbindelse mellom oss selv og verden, ligger en vesentlig del av vårt liv i boligens makt. Derfor må man analysere bygninger ut i fra flere parametere, å tørre og ta del i en diskusjon om arkitekturens kvaliteter, eller mangel på sådan. Dette er viktig selv om det ofte er vanskelig både innenfor og utenfor de faglige miljøene.

Diskusjonen er utfordrende, fordi den krever en stor grad av presisjon og direkte bruk av referanser og eksempler om den virkelig skal være nyttig. I gruppesamarbeid blir deltakerne anbefalt å klargjøre premisset for debatten før man starter den. Da blir det tydelig for alle når debatten glir ut av dens på forhånd bestemte ramme. Denne enigheten gir gruppen en trygghet rundt hvilke felles regler som gjelder, og et eierskapsforhold til debatten. Dermed vil det saklige komme tydeligere frem, samtidig som effektiviteten og læringsutbyttet blir større.¹⁸

Vi blir til en hver tid mer eller mindre presset til å mene noe i vår omgang med sosiale medier. Dette er en ny utvikling i samfunnet, som samtidig tydeliggjør viktigheten av diskusjon styrt av en presis bruk av eksempler og referanser. Det man referer til, og tankene som ligger bak argumentasjonen, må bringes frem i lyset for å kunne komme langt i en meningsytring. Målet er dermed å være bevisst og kritisk til de metodene vi har for å skape og forstå arkitektur, slik at valgene som blir tatt kan diskuteres i fellesskap på en tydelig måte.

Arkitekturanalysen som metode

Med utgangspunkt i min egen skjønnhetserfaring i møte med Tverrfjellhytta, ønsker jeg å ta del i arbeidet med å forstå det skjønne i møte med bygninger.

¹⁶ Vitruvius Pollio, Marcus. *Vitruvius on Architecture* Editor: Smith, Thomas Gordon, The Monacelli Press 2003, New York. s. 58.

¹⁷ Heidegger, Martin. Translations and introduction by Albert Hofstadter. *Poetry, Language Thought*. Harper and Row Publishers, New York. s.150.

¹⁸ Schwarz, Roger. *The skilled facilitator*, Jossey –Bass. 2002. s. 113-129. Kompendium: *Eksperter i team*, Akademia Forlag, NTNU-trykk Trondheim, 2015.

Den teoretiske diskusjonen, som går ut på om vi skal se på *form* eller *rom* som det primære i en arkitekturanalyse, krever en omrokering av den tradisjonelle kunsthistoriske arkitekturanalysen. Denne oppgavens arkitekturanalyse ønsker å utforske hvorvidt man både kan evne å være *systematisk og objektiv*, samtidig som man gir rom for en mer *fortolkende* del som baserer seg på en fenomenologisk metode.¹⁹ Dette for å evne og sette ord på de *visuelle* aspektene, men også den mer *personlige fremtredelsen*, som kan oppleves forskjellig fra person til person, avhengig av tid, sted og klimatiske forhold. Eksempler på dette er *romlighet, materialitet, følelser, assosiasjoner*, i tillegg til enda mer temporære fenomener som *lys, skygger, lyder og været*. Dette er konsekvenser av betrakterens posisjon i rommet, men også *omgivelsenes innblanding*. Noen bygninger eller rom, er formet slik at betrakteren skal ta aktivt del i disse temporære fenomenene. Samlet sett, er de svært avgjørende for vårt møte med arkitekturen, og burde få en tydelig plass i en undersøkende arkitekturanalyse. Dette er bare mulig i en metode som legger vekt på rom-tid begrepet til Sigfred Giedion. Et begrep som påpeker rommets *flersidighet*. En flersidighet det ikke er mulig å oppleve, med mindre man beveger seg rundt i det. ”rummets karakter ændrer sig med en skiftende beskuerposition. For at opfatte rummets sande natur, må beskueren bevæge sig igennem det.”²⁰ Rommet i seg selv kan ikke kan betraktes fra en ideell posisjon, slik man kan gjøre med en fasade. Disse betydelige forskjellene i karakter, kan ikke bli analysert med samme metode, men med flere tilnæringsmåter.

Et annet aspekt ved det personlige eller subjektive, er valget av analyse /studieobjekt. Dette er noe jeg opplever som spesielt viktig som kunsthistoriker, fordi jeg står ovenfor en utvelgelse av objekt og tema i min analyse. Min personlige nysgjerrighet for Tverrfjelhytta, har vært tilstede siden begynnelsen av denne oppgavens utforming. Uten en metode som distanserer meg fra objektet, kan jeg risikere at faglige betraktninger kommer i skyggen av mer personlige betraktninger.

Et av oppgavens interessefelt vil dermed være å se hvorvidt en metode kan være med på å dempe det subjektive påvirkningen i en analyse, for å etterstrebe en tilstand som ikke trenger å være interesseløs, eller objektiv, men derimot *mindre* knyttet til selvets habitus. Om en gruppe mennesker får en oppgave som går ut på å beskrive en bygnings primære visuelle

¹⁹ Nygaard. Op. cit. s. 56.

²⁰ Bek, Lise og Oxvig, Henrik (redaktører). *RUM analyser*, Fonden til udgivelse af arkitekturtidsskrift, Århus 1997. S. 264

karakteristikker, er ikke spørsmålet om smak relevant. Dermed forsvinner muligheten til å kunne markere sitt sosiologiske standpunkt og tilhørende miljø.

I innledningen redegjør jeg for min bakgrunn, og de erfaringer som kan påvirke arbeidet med denne oppgaven bevisst eller ubevisst. Jeg anerkjenner dermed subjektets stilling i en hver analyse. Samtidig knytter jeg en tvil til subjektets redelighet, men også til subjektets habitus som kan føre til at noen ytringer kan spores direkte til et visst samfunnslag eller sosiologisk miljø.²¹ Denne sosiologiske påvirkningen kan man være tjent med å utnytte innenfor en arkitekturanalyse, men den burde ikke være *utgangspunkt* for analysen. Derfor arbeider jeg i denne oppgaven, med en tilpasset kunsthistorisk arkitekturanalyse. Den er tilpasset mine tvil, men også mine møter med objektene som skal analyseres.

I *Øyet og ånden* av Maurice Merleau- Ponty leser vi i første setning "Vitenskapen manipulerer tingene og avstår fra å bebo dem."²² Der er det mangelen på det kroppslige og personlige aspektet som kritiseres, men også synet på at ting og subjekt kommer til verden på samme tid, hvor man ikke *erkjenner*, men *fødes med* det man ser.²³ Merleau- Ponty skriver hvordan vitenskapens søken etter svar, får en motsatt virkning, der den i stedet begrenser vår omgang med verden.

"den oppstiller sine egne modeller for tingene, og på disse symboler eller variabler utfører den de transformasjoner som deres definisjoner tillater; den virkelige verden konfronterer den seg følgelig kun sporadisk med /.../ å tenke er å utføre forsøk, operasjoner, transformasjoner, og den eneste betingelsen som disse eksperimentene er underlagt, er at de skal kunne kontrolleres. Men en slik kontroll er kun mulig på høyt "forarbeidede" fenomener som apparatene våre selv fremstiller snarere enn registrerer."²⁴

Jeg tror på tanken om at det går et skille, mellom å bruke objektive metoder som *veileder* subjektet, og det å være rent personlig og subjektiv. Derfor tror jeg på en arkitekturanalyse hvor forfatteren *prøver å begrense sin omgang med verden* på leting etter bygningens formale og visuelle aspekter, for så å anfekte ideen om at det "Å se verden er *å delta i dens tilsynekomst*."²⁵ Konsekvensen av ikke å velge bort, er at viktigheten av å prioritere øker og et hierarki blir svært nødvendig. Slik kan jeg velge flere tilnæringsmåter så

²¹ Bourdieu, Pierre. *Distinksjonen*, De Norske Bokklubbene 2012.

²² Merleau -Ponty, Maurice. *Øyet og ånden*, Pax Forlag As, Oslo. s. 9.

²³ Ibid. s. 91.

²⁴ Ibid. s. 90.

²⁵ Ibid. s. 90.

lenge jeg har definerer mitt hierarki og hensikter med analysen. Jeg kan da sette de ulike metodene opp i mot hverandre, der den ene hjelper meg med å si noe presist om formen, og hvor den andre hjelper meg med å sette ord på den kroppslige opplevelsen. Slik kan metodene komplementere hverandre, nettopp for å prøve og forstå skjønnhetserfaringen og smaken, eller vår rasjonelle og følelsesmessige måte å forholde oss til omgivelsene på.

Dette er en oppgave som forsøker å diskutere utsagnet om "den erkjennelse vi kan utvinne av vår omgang med det sanselige, det vil si det som kan oppfattes med sansene, det materielle."²⁶ Slik Bale og Bø-Rygg framsetter det i sin innledning av boken *Estetisk teori En antologi*. Oppgaven er dermed estetisk orientert, men med kunsthistorikerens perspektiv og ikke filosofens. Dermed er arkitekturanalysen som kunsthistorisk metode, hovedverktøyet for oppgavens estetiske undring. Årsaken til dette, er at arkitekturanalysen både sier noe om den enkelte bygningen i mangfoldet av bygninger, samtidig som den forholder seg til kunsthistorikerens skjønnhetserfaring, utvelgelse av objekter for analyse, historiske bevissthet, personlige habitus, vitenskapelige krav og dessuten muligheter for å benytte ulike metoder i sin analyse. Dette er på mange måter en paradoksal aktivitet, som samtidig gjenspeiler kompleksiteten i det å forsøke og forstå vår kultur. Det er utvilsomt en utfordrende metodisk øvelse, å være så objektiv som metoden tillater, samtidig som man har en sterk historisk bevissthet.

En tradisjonell arkitekturanalyse identifiserer bygningen, beskriver hovedtrekkene, analyserer de formale kvalitetene i interiøret og eksteriøret, for til sist å tolke og oppsummere hovedinntrykkene ut i fra en historisk kontekst. Denne oppgavens hypotese krever en omrokkering av dette, fordi assosiasjonene og kunnskapen som følger med identifikasjonen, vil være forstyrrende for målet om en uhildet beskrivelse av bygningens visuelle karakteristikk.

Forskningshistorie og litteratur

Jeg har ikke funnet noen som har behandlet rommet på denne måten innenfor kunsthistorisk forskning. Det er arkitekturteoretikeren og arkitekten Christian Norberg-Schulz, som i størst grad står for forskning tilknyttet denne oppgavens interessefelt. Med en lærer som Sigfried Giedion i Zürich, ble kunsthistorien behandlet som et av arkitekturens akademiske fundament.²⁷

²⁶ Bale, Bø-Rygg. Op. cit. s. 9.

²⁷ Carlsen, Jan. *Den standhaftige arkitekturfilosofien*. I boken: *Christian Norberg-Schulz Et festskrift til 70-årsdagen*, Norsk Arkitekturforlag 1996. s. 17-27.

Arkitekten PAM Mellbye omtaler Norberg-Schulz som arkitekt/kunsthistoriker etter hans ”4 års utdannelse ved ETH, Zürich med Sigfried Giedion som mentor, derefter kunsthistorie – en kombinasjon som både ga historisk dybde og arkitektfaglig bredde.”²⁸ Viktige referanser er Norberg-Schulz doktoravhandling *Intentions in Architecture*, som var ferdig som manuskript i 1960, og som ble utgitt på engelsk i 1963 og norsk i 1967.²⁹ Men også med bøkene *Existence, Space and Architecture* fra 1971.³⁰ *Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture* fra 1979.³¹ og *Mellom jord og himmel*.³²

Norberg-Schulzs bok *Intensjoner i arkitekturen* leser vi at det er ”nonsens å snakke om fenomener uavhengig av en innstilling /.../ Den naive realismen gjør seg derfor skyldig i en grov misforståelse ved å tro at vår verden er gitt a priori, likt for oss alle /.../ Persepsjonen er altså alt annet enn en passiv mottagelse av inntrykk.”³³ Dette er et viktig grunnlag for denne oppgavens diskusjon om hvorvidt vi som kunsthistorikere skal ta utgangspunkt i form eller rom i en arkitekturanalyse. Arkitekturteoretikeren og arkitekten Branko Mitrovic` er en annen viktig stemme for oppgavens undersøkelse av rommets utfordring. Boken hans fra 2013; *Visuality For Architects*, har tydeliggjort mange av de problemstillingene vi står ovenfor i dag.³⁴ Han avkrefter Norberg-Schulz store idé om at arkitektur primært må oppleves konseptuelt, eller med en innstilling til tingene. Når Norberg-Schulz i *Intensjoner i arkitekturen* skriver at ”Persepsjonen er altså alt annet enn en passiv mottagelse av inntrykk. Vi kan forandre fenomenene ved å forandre vår innstilling. Brunswik bruker ordet ”*intensjon*” i stede for innstilling for å understreke denne aktive karakteren.”³⁵ Mener Mitrovic` med henvisning til nyere forskning, at tanken om *innstilling* er foreldet:

”For a very long time, the standard view has been that an individual’s perception is always already predetermined by that person’s thoughts, knowledge, ideas, and expectations. In other words, that perception is inseparable from classification or interpretation. In architectural and art history this view has been known as the thesis that there is no innocent eye. This position was popularized by Ernst Gombrich and is based on

²⁸ Mellbye, PAM. *Intentions*, i boken: *Christian Norberg-Schulz Et festskrift til 70-årsdagen*, Norsk Arkitekturforlag 1996. s. 45-46.

²⁹ Norberg –Schulz 1967. Op. cit.

³⁰ Norberg –Schulz, Christian. *Existence, Space and Architecture*, Studio Vista, London 1972.

³¹ Norberg –Schulz, Christian. *Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli International Publications Inc, New York 1980.

³² Norberg -Schulz, Christian. *Mellom jord og himmel : en bok om steder og hus*, Pax forlag, Oslo, 1992.

³³ Norberg –Schulz 1967. Op. cit. s.27.

³⁴ Mitrovic`, Branko. *Visuality for Architects*, University of Virginia press, Charlottesville and London 2013. s. 4-5.

³⁵ Norberg –Schulz 1967. Op. cit. s. 27.

the psychological theories of the 1950`s. /.../ Unlike two decades ago, today it is possible to talk about purely visual and formal interaction with architectural works, independent of our concepts and ideas associated with them.”³⁶

Utviklingen siden Norberg-Schulz bok fra 1967 har påpekt at vår opplevelse av ting i rom er tredimensjonal, vi ser ting som tredimensjonale objekter. Men denne tredimensjonaliteten må bli rekonstruert av hjernen i det lysstrålene treffer vår todimensjonale netthinne.³⁷ Mitrovic´ redegjør for oppdagelser utført av David Marr på 1980-tallet, som viste at vi først registrerer komposisjon av overflate og form i relasjon til seg selv, før vi setter det sammen tredimensjonalt.³⁸ En studie av Zenon Pylyshyn fra 1999, argumenterer for at *early vision* er utilgjengelig for konseptuell tenkning. Pylyshyn mener at synsevnen er en kompleks informasjonsinnsamler, der *early vision* er et av dens stadier. Den lar oss gripe den romlige komposisjonen og objekters former, men den relaterer ikke dette til det vi har sett før.³⁹ Den har ikke kontakt med vårt minne, noe jeg vil redegjøre videre for på side 24. Moderne psykologi har dermed funnet frem til at det er mulig å *spesifisere* tredimensjonale objekter uten å *identifisere* dem. Hjernen leser en rett linje som en tredimensjonal rett linje, selv om den kan inneholde mange oppdelte små linjer. Vi opplever et punkt hvor to linjer møtes i et bilde som tredimensjonal. Elementer som er nære hverandre i et bilde, blir tolket som tredimensjonale. Disse reglene for vår forståelse av romlige elementer, er ikke basert på tidligere tilegnet kunnskap om det vi har observert, de er en del av våre menneskelige apparater.⁴⁰

Opgavens litteratur bærer preg av denne oppgavens hypotese om å både benytte formalistisk og fenomenologisk teori og metode aktivt i møtet med en bygning. Fra den formalistiske tradisjonen er det naturlig å ta utgangspunkt i Immanuel Kant og hans *Kritikk av dømmekraften*.⁴¹ Videre vil Geoffrey Scotts tekst *The Architecture of Humanism; A study in the history of taste*, som underbygger tanken om interesseløshet i møtet med arkitektur.⁴² I mellomrommet mellom formalisme og fenomenologi, vil to antologier spille en viktig rolle. Den første er *Aesthetic Theory essential texts*, av Mark Foster

³⁶ Mitrovic´ 2013. Op. cit. s. 4-5.

³⁷ Ibid. s. 57-58.

³⁸ Ibid s. 59.

³⁹ Ibid. s. 80, 81.

⁴⁰ Ibid. s. 58, 59.

⁴¹ Kant. Op. cit.

⁴² Scott, Geoffrey. *The Architecture of Humanism; A study in the history of taste*. W.W. Norton & Company New York and London 1999.

Gage.⁴³ Den andre er *Eстетisk teori*, av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg.⁴⁴ Pierre Bourdieus bok *Distinksjonen* er en viktig referanse i diskusjonen om i hvilken grad det er mulig å være tilnærmet objektiv i en arkitekturanalyse, og om det i motsatt fall, svekker analysens vitenskapelige posisjon.⁴⁵ Den fenomenologiske litteraturen er samlet rundt teoretikere som indirekte eller direkte også skriver om arkitektur. Martin Heideggers *Poetry, Language, Thought*.⁴⁶ Yoshinobu Ashiharas bok *The Hidden Order*.⁴⁷ Juhani Pallasmaas *The eyes of the skin*.⁴⁸ Gaston Bachelards *The poetics of space*.⁴⁹ Otto Fredrich Bollnows *Human space*.⁵⁰ samt Maurice Merleau- Pontys *Kroppens fenomenologi* og *Øyet og ånden*.⁵¹ Fenomenologi er viktig for avklaringen og forståelsen av begrepene romlekkasje og romutvidelse. Uten denne metoden, ville ikke fenomenene romlekkasje og romutvidelse kunne bli oppdaget. Dermed ville det heller ikke vært mulig å kunne definere og drøfte disse fenomenene som jeg mener er utbredt hos samtidsarkitekturen.

Annen relevant referanselitteratur som omhandler hvordan vi ser verden kommer også inn her som: *Philosophy of Perception* av William Fish.⁵² *Art and Illusion* av E.H. Gombrich.⁵³ *Vision : A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information* av David Marr.⁵⁴ *Visuality for Architects* av Branko Mitrovic.⁵⁵ I tillegg til mer rom spesifikk litteratur, som Sigfred Giedions *Rum, tid og arkitektur* fra Lise Bek og Henrik Oxvigs bok *RUM analyser*.⁵⁶ *Transparens: Bogstavelig og fænomenbundet* av Colin Rowe og Robert Slutzky også fra boken *RUM analyser*.⁵⁷

⁴³ Gage, Mark Foster. *Aesthetic theory essential texts*, W.W. Norton & Company New York and London 2011.

⁴⁴ Bale, Bø-Rygg. Op. cit.

⁴⁵ Bourdieu. Op. cit.

⁴⁶ Heidegger 1971. Op. cit.

⁴⁷ Ashihara, Yoshinobu. *The hidden order, Tokyo through the Twentieth Century*, Kodansha International. Tokyo, New York og London 1992.

⁴⁸ Pallasmaa, Juhani. *The eyes of the skin. Architecture and the senses*, John Wiley and Sons, Ltd, Publication, 2012.

⁴⁹ Bachelard, Gaston. *The poetics of space*, Beacon Press, Boston, Massachusetts, 1994.

⁵⁰ Bollnow, O.F. *Human Space*, Hyphen Press, London 2011.

⁵¹ Merleau-Ponty 2000. Op. cit.

⁵² Fish, William. *Philosophy of Perception*, Routledge, Taylor and Francis, London og New York, 2010.

⁵³ Gombrich, E.H. *Art and Illusion A Study in the psychology of pictorial representation*. Phaidon Press Limited, London 2002.

⁵⁴ Marr, David. *Vision : A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*, MIT Press, 2010.

⁵⁵ Mitrovic 2013. Op. cit.

⁵⁶ Bek, Lise og Oxvig, Henrik (redaktører). *RUM analyser*, Fonden til udgivelse af arkitekturtidsskrift, Århus 1997. s. 264

⁵⁷ Ibid. s. 265.

Kapittel 2. En visuell analyse og en analyse av rommets fremtredelse

Øyet som informasjonsinnsamler

Fra David Marr sin bok *Vision*, leser vi at synet først og fremst er en informasjonsinnsamler. "Vision is a process that produces from images of the external world a description that is useful to the viewer and not cluttered with irrelevant information."⁵⁸ Ser vi et øyeblikk ut av vinduet for deretter å lukke øynene, kan vi få et bilde på netthinnen av den overfloden av informasjon vi nettopp fikk oppleve; farger, form, skjønnhet, bevegelse, dybde og detaljer vil være oppfattet og lagret på et øyeblikk.⁵⁹ Studien til Elizabeth Warrington, presentert ved MIT i 1973, påpeker hvordan ulike celler i hjernen samler inn forskjellig informasjon før det blir satt sammen til en helhet. Hun oppdaget at pasienter som hadde opplevd skader i høyre hjernehalvdel, kunne både gjenkjenne et kjent objekt, og redegjøre for dens konseptuelle faktorer som bruken, størrelse, vekt og materiale. Men dette var bare mulig dersom objektet ble plassert rett i front av pasienten. De var nemlig ikke i stand til å gjenkjenne objektets form, hvis formen ble stilt opp på ukonvensjonelle måter. Pasienter med skader på venstre hjernehalvdel oppførte seg annerledes. De hadde ofte mistet språket og kunne dermed ikke navngi objektet, redegjøre for dens bruk eller historie. Men de kunne gjenkjenne objektets form, selv fra ukonvensjonelle vinkler.⁶⁰ Marr redegjør på denne måten for Warringtons forskning:

"Warrington`s talk suggested two things. First, the representation of the shape of an object is stored in a different place and is therefore a quite different kind of thing from the representation of its use and purpose. And second, vision alone can deliver an internal description of the shape of a viewed object, even when the object was not recognized in the conventional sense of understanding its use and purpose."⁶¹

Fra denne undersøkelsen kom det frem at representasjonen av objektets form, blir behandlet og lagret en annen plass i hjernen enn kunnskapen om formens funksjon. Den andre oppdagelsen var at informasjonen om det å se formen og dens karakteristikk, uten å knytte konsepter til objektet, var mulig selv når objektets form ble vist fra ukonvensjonelle vinkler. Mitrovic´ bringer frem denne og lignende forskning i sin bok *Visuality for Architects*, og er overrasket over hvor lite dette har påvirket akademias syn på arkitektur. Han påpeker at hjernen har evne til å visuelt betrakte et ukjent objekt, for så å

⁵⁸ Marr 2010. Op.cit s. 31.

⁵⁹ Ibid. s. 3.

⁶⁰ Ibid. s. 35-36.

⁶¹ Ibid. s. 35.

omforme den til et tredimensjonalt indre bilde, som kan forstås romlig ved hjelp av mental rotasjon.⁶² Denne informasjonen er viktig for at vi skal kunne orientere oss. Samtidig er den viktig for å kunne sortere den informasjonen vi samler inn med øyet. Marr skriver med referanse til blant annet Warringtons forskning, at undersøkelser viser hvordan menneskets syn har som hovedformål å samle inn informasjon om form, rom og romlige sammenhenger, for deretter å knytte den opp i mot informasjon vi har lagret tidligere.⁶³

Kunnskapen fra denne forskningen viser at det kan være mulig å tilnærme oss en bygning i en arkitekturanalyse, uten å tillate at objektets *konseptuelle* kvaliteter legger føringer for analysen. Slik jeg ser det, er den eneste måten å oppnå dette på, igjennom en prioritering av *formens visuelle kvaliteter*, fremfor *innholdet* eller *ikonografien*. De visuelle virkemidlene representerer en estetikk som kan sammenfattes i en *stil*. Dette er etter mitt syn et viktigere utgangspunkt enn kulturhistorien, representert med arkitekten som har tegnet bygningen, perioden den er bygget i, og meningene til den som analyserer objektet. Dermed åpner man opp for å verdsette kunnskap om objektet *i seg selv* som noe essensielt, i tillegg til kunnskap *om objektet*. Susan Sontag skriver om problematikken på denne måten:

“Art is not only about something; it is something /.../ Their distinctive feature is that they give rise not to conceptual knowledge...the knowledge we gain through art is an experience of the form of style of knowing something, rather than a knowledge of something /.../ in itself.”⁶⁴

Kunsthistorikeren og teoretikeren Conrad Fiedler, berørte dette temaet allerede i 1876, med sitt formalistiske blikk på kunsten. Fiedler mente at kunstnerisk produksjon, og det å resipere kunst, var noe selvgående og dermed avskilt fra behov for kontekst og abstraksjon. I boken *On judging works of visual art* leser vi:

“The more people succeed in converting visual experience into abstract concepts, the more incapable they become of remaining, even for a short time, at the level of visual experience without demanding a concept /.../ Not making the step from visual experience to abstraction /.../ means that other roads leading to cognition remain open. This

⁶² Mitrovic` 2013. Op. cit. s. 3, 4, 5.

⁶³ Marr 2010. Op.cit. s. 36.

⁶⁴ Sontag, Susan. *On style*, 1965. I boken: Gage, Mark Foster, *Aesthetic theory essential texts*, W.W. Norton & Company New York and London 2011. s. 232.

cognition may be different from the abstract one, but it can nevertheless be real, final, and highest cognition.”⁶⁵

Fiedler sin distinksjon mellom *visuell opplevelse* og *abstrakt opplevelse* er sentralt i dette kapittelet. Noe som understreker Fiedler sin bekymring om at vi underordner fremtredelser til konsepter, og at vi dermed tilegner oss mer kunnskap om typen objekt eller kategorien, enn selve det individuelle objektet. Fiedler mener den visuelle verden av fremtredelser gir oss en annen form for forstand, enn fra den abstrakte verden.⁶⁶

Kroppen som informasjonsinnsamler

Den franske forfatteren Georges Perecs bok *An attempt at exhausting a place in Paris*,⁶⁷ skildrer i likhet med *Ulysses* av James Joyce, hverdagens mer eller mindre betydelige hendelser. Perec brukte tre dager i Saint-Sulpice, Paris, på å registrere det man ikke legger merke til, eller gir verdi, nemlig det at været, folk og biler passerer.⁶⁸ Hva som kom ut av denne måten å forstå et begrenset stykke tid på, vekker bevisstheten i retning av alt vi ikke legger merke til i våre liv. Alle de hendelser og inntrykk vi lar passere i hverdagens hastverk. Kanskje ser man på hverdagens små og store fenomener som noe selvfølgelig. Hvor det bare er i noen få øyeblikk i løpet av en dag eller en uke, man faktisk åpner opp for verden slik den fremtrer for oss. Boken til Perec minner oss på hva vi går glipp av uten skjerpede sanser, hvordan et stykke tid både kan evne å fortelle oss om noe spesifikt, men også generelt om livet. Juhani Pallasmaa formulerer møtet med arkitektur på denne måten:

”Every touching experience of architecture is multi-sensory; qualities of space, matter and scale are measured equally by the eye, ear, nose, skin, tongue, skeleton and muscle. Architecture strengthens the existential experience, one`s sense of being in the world, and this is essentially a strengthened experience of self.”⁶⁹

Arkitekturen kan tydeliggjøre fenomener som befinner seg rundt oss, både i og utenfor rommet. Dette har også forfattere som Bachelard og Bollnow behandlet i sine bøker *The poetics of space*,⁷⁰ og *Human space*.⁷¹

⁶⁵ Fiedler, Conrad. *On judging works of visual art* 1876. I boken: Gage, Mark Foster. *Aesthetic theory essential texts*, W.W. Norton & Company New York and London 2011. s. 121.

⁶⁶ Ibid. s.115, 116.

⁶⁷ Joyce, James, *Ulysses*, oversatt til norsk av Olav Angell, Cappelen Damm, 2010.

⁶⁸ Perec, Georges. *An attempt at exhausting a place in Paris*. Wakefield Press Cambridge 2010. s. 3.

⁶⁹ Pallasmaa 2012. Op. cit. s. 45.

⁷⁰ Bachelard 1994. Op. cit.

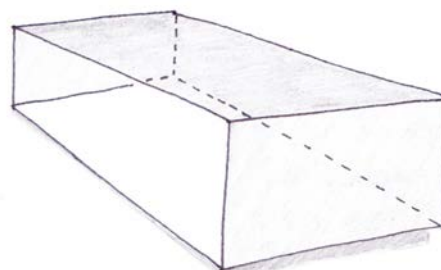
⁷¹ Bollnow 2011. Op. cit.

En visuell opplevelse



Illustrasjon 4. Eget fotografi fra 15.12.13.

Tverrfjellhytta ligger på en flate omringet av daler, fjell og himmelen. Fjellandskapets lange og kurvede linjer er karakteristisk for området, men på stedet hvor objektet står er det flatt. [ill.4] Ute på tunet stiger terrenget direkte oppover i fra hyttas nordside. På sørsiden stiger terrenget også, men mye slakere. Likevel utgjør det en overordnet forståelse om at landskapet stiger oppover fra hver av kortsidene, og nedover mot hver sin dal på langsiden. Hytta er dermed plassert i kjernen av to ulikt kurvede landskapslinjer. Den flaten som oppstår i dette møtet er av en slik størrelse at hytta ikke ser liten ut, på tross av hyttas begrensede størrelse. Objektets rektangulære hovedform ligger langs ytterkanten av denne flaten. Det er brukt stål på kortsidene og i taket, ute som inne. Stålplatene har en jordfarget patina, og fordekte sveisede skjøter. Den representerer en rektangulær, men hul hovedform som springer opp fra fundamentet. Begrunnelsen for å beskrive denne hovedformen som



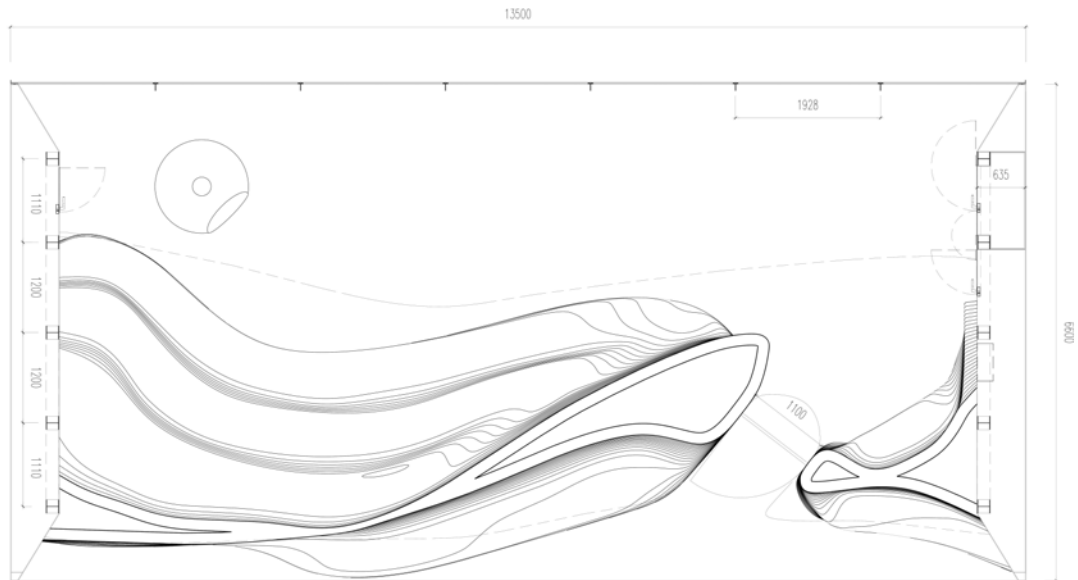
Illustrasjon 5. Eget egen tegning.



Illustrasjon 6. Eget fotografi fra 15.12.13.

hul, kommer av at materialene som er brukt på hver av langsidene, både oppleves som selvstendige og som svært kontrastfulle til hovedformen i stål. [ill.5] Som en kontrast til stålets matte, ensformige, harde, rette og solide karakter, er det en heldekkende glassfasade mot utsikten i nordvest. I sørøstfasaden finner vi en organisk kurvet og selv bærende trevegg. Den består av en samling ti-tommers tømmerbjelker av furu, som ligger lag på lag og som er festet med tre-pluggjer. Sammen representerer disse bjelkene en oval og amorf form, som danner sitteplasser på begge sider av veggen. Tosidigheten til tre-veggen er markant idet dens organiske form gjentas inne og ute med en ulik intensitet av konkave og konvekse linjer. Treveggen er ikke tett, og man kan se vagt gjennom sprekke. Den er formmessig unik og definerer byggets karakter, samtidig som dette blir forsterket av den konvensjonelle rektangulære hovedformen som rammer inn treveggen. [ill.2] Når øyet leser de rette linjene til hovedformen, forsterkes de buede linjene til treveggen.

På samme måte som maksimalkontrasten er utnyttet mellom stålet og treets egenskaper i sørøstfasaden; som buet og rett, myk og hard, ser vi også på motsatt side hvordan kontrastene er valgt ut for å gi en maksimal visuell effekt. Glassets transparens og refleksjon av omgivelsene, mot stålets matthet og innadvendthet, viser hvordan materialene er i stand til å tydeliggjøre hverandres kvaliteter gjennom å være forskjellig. [ill.6] Det er tatt i bruk tre primærmaterialer i både eksteriøret og interiøret. Det fører til at kontrastene mellom materialene blir tydeligere, samtidig som det gir et preg av helhet. Med rektangelet som bygningens hovedstruktur, ser man hytta



PLAN

Illustrasjon 7. Plantegning av arkitektkontoret Snøhetta

som en ordnet enhet, noe som blir forsterket av den organisk uordnede treveggen, som er en sekundærstruktur. Ved å flytte blikket mellom disse to formene, leser man kontrasten mellom orden og uorden, ro og bevegelse, hvor rektangelet er den sterkeste part.

Det er i møte mellom den rektangulære boksen og den organiske formen rommet dannes. [ill.7] I eksteriøret finner vi det negative rommets grenser i mellom den organiske formen og rektangelets ytterramme, hvor man støter på treveggen i ulike nivåer avhengig av hvor dens konvekse og konkave linjer går. På disse benkene sitter man bokstavelig talt på fasadens form og er mindre utsatt for vær og vind, fordi noen av sitteplassene er under tak. Det innerste partiet i veggen er inngangsdøren, noe formen tydelig henviser til. [ill.7]

Ser vi bort i fra treveggen som stiger ut og inn mot landskapet, og som reflekterer lyset på ulike måter, forholder resten av rektangelets *flate form* seg mindre aktivt til omgivelsene rundt. Vi ser derimot hvordan materialene tar over dialogen med omgivelsene i rektangelet, sammenlignet med den aktive treveggen. Glassveggen speiler omgivelsene, og lager et innrammet speilbilde av fjellene og dalen i vest. Ser man oppover mot glassveggen, gir det transparente glasset innblikk til den organiske trekonstruksjonen på



Illustrasjon 8. Eget fotografi fra 10.06.12

innsiden. I likhet med sørøstfasaden uttrykker treveggen en markant bevegelse, og ser ut til å kunne renne mot glassveggen, i kontrast til rektangelets urokkelige utstråling. [ill.8] Stålets rustbrune farge og harde overflate fremhever det sporadiske gresset, sanden, grusen og steinene av skiftende størrelse som ligger spredt utover landskapet. Ved å se rett mot kortsidene kan man se en materiallikhet mellom veggen og steinene som ligger rundt, og det er mulig å lese veggen som en størrelseskontrast til disse steinene. [ill.10] Dette forsterker både veggen og de tilfeldig plasserte steinenes tilstedeværelse. Trolig er det stålets struktur og hardhet som kan betraktes som lik steinene rundt. Stålet har en god evne til å passe inn i landskapet, noe som står i kontrast til treveggen som har en mer fremmed karakter.

Interiøret ser ved første øyekast ut til å være et resultat av trekonstruksjonens form. Dette blir fremhevet i møtet med det nøytrale gulvet, taket og kortveggene. Kortveggene inneholder små dører som fører inn til lagerrom, og som har samme materiale som veggene. De skiller seg derfor mindre ut, og nettopp denne egenskapen tydeliggjør treveggen og glassets kvaliteter. [ill.9] Ute som inne representerer stålveggen en stabilitet, der treveggen representerer en uregjerlighet. Glasset derimot, henviser til alt annet enn til rommet. Glasset peker på makrosituasjonen utenfor, det vil si dalen, de omkringliggende fjellene og himmelen. Utenfor i sørlig retning blir firkanten som geometrisk hovedform repetert i et mindre bygg som inneholder toalettfasiliteter. Dette servicebygget gjenspeiler kontrasten i farge mellom stålet og treet som vi ser i hovedbygningen, uten å bruke de samme



Illustrasjon 9. Eget fotografi fra 10.06.12

materialene. Det er tatt i bruk panel av tre som er delvis beiset og malt, slik får man også her en oppdeling av veggen. I tillegg er det et tydelig takutspring, noe hovedbygningen ikke har. Det sterke organiske preget ved hovedbygningens form eksisterer ikke her, noe som fører til at servicebygget ser mye mer passivt ut, sammenlignet med hovedbygningen. [ill.10] På denne måten forsterker de hverandre, men med tanke på form og materialitet går dette utvilsomt på bekostning av servicebygget. Sammen gir de inntrykk av å forme et tun i sørøst, noe som forsterkes av at stien fra parkeringsplassen ender opp her. Fra tunet er man vitne til mange avstander; møte mellom himmelrommet og fjellet, det relativt fjerne som er utsikten mot dalen i vest eller parkeringsplassen i øst, til det helt nære som er hytta. Objektets form skiller seg ut i fra landskapet og gjør krav på oppmerksomhet.

Objektets navn: Tverrfjellhytta



Illustrasjon 10. Eget fotografi fra 10.06.12

Tverrfjellhytta ligger på Hjerkin, Dovrefjell. Den er på 75 kvm og åpnet for publikum i 2011.⁷² Den er bygget for Norsk Villreinsenter Nord av Arkitektkontoret Snøhetta og fungerer i dag som et turistmål og utkikkspunkt for rein og moskus. På grunn av at den befinner seg i et arktisk klima på det norske høyfjellet 1250 meter over havet, er Tverrfjellhytta stengt halve året. Det er en tilrettelagt sti som fører deg inn til bygget fra parkeringsplassen, den er egnet for barnevogn, samt rullestol, og er 1,5 kilometer lang. Stien i seg selv er en del av Tverrfjellhytta og viser informasjon om dyrebestanden på Dovrefjell, den tar oss samtidig med på en reise fra istiden til i dag, gjennom korte tekster hogd inn i skiferstein plassert langs stien. [ill.12] Med blikket skiftende mellom stien og landskapet, kan man lese seg opp på viktige elementer ved stedets historie, på vei inn til hytta. Fra parkeringsplassen i øst må man opp en lang slak bakke, før taket til Tverrfjellhytta og servicebygget kommer til syne med ruvende fjell i bakgrunnen.

⁷² Villrein.no – Norsk villreinsenter, < <http://nvs.villrein.no/viewpoint-snhetta/> >.



Illustrasjon 11. Eget fotografi fra 15.12.13

Nordøst, og sørøstveggen samt taket er dekket med stålplater utvendig som innvendig. Mellom disse ytre og indre lagene, ligger den bærende konstruksjonen som består av et reisverk av I-bjelker på hver av kortsidene og i taket. Den rektangulære hovedstrukturen er selvbærende uten konstruktive elementer i langveggene. Trefasaden er en selvstendig struktur som bærer seg selv, og glassveggen ligner en gardinvegg som er festet til hovedformen. Snøhetta har benyttet lokale båtbyggere til å forme trefasaden. [ill.11] De har også samarbeidet med en lokal stålbedrift for å produsere og montere stålplatene. Steinen til fundamentet er hentet fra området. Bruken av tre viderefører regionens byggeskikk, selv om utformingen er ukonvensjonell. Materialene oppleves som svært holdbare og de trenger trolig mindre grad av vedlikehold.

Tverrfjellhytta er ikke isolert og kan betraktes som en paviljong. Den er dermed fritatt fra en rekke funksjonelle krav, noe som medfører at den estetiske utformingen kan være mer kompromissløs. Det er den innovative treveggen er et tydelig bevis på.

En abstrakt opplevelse



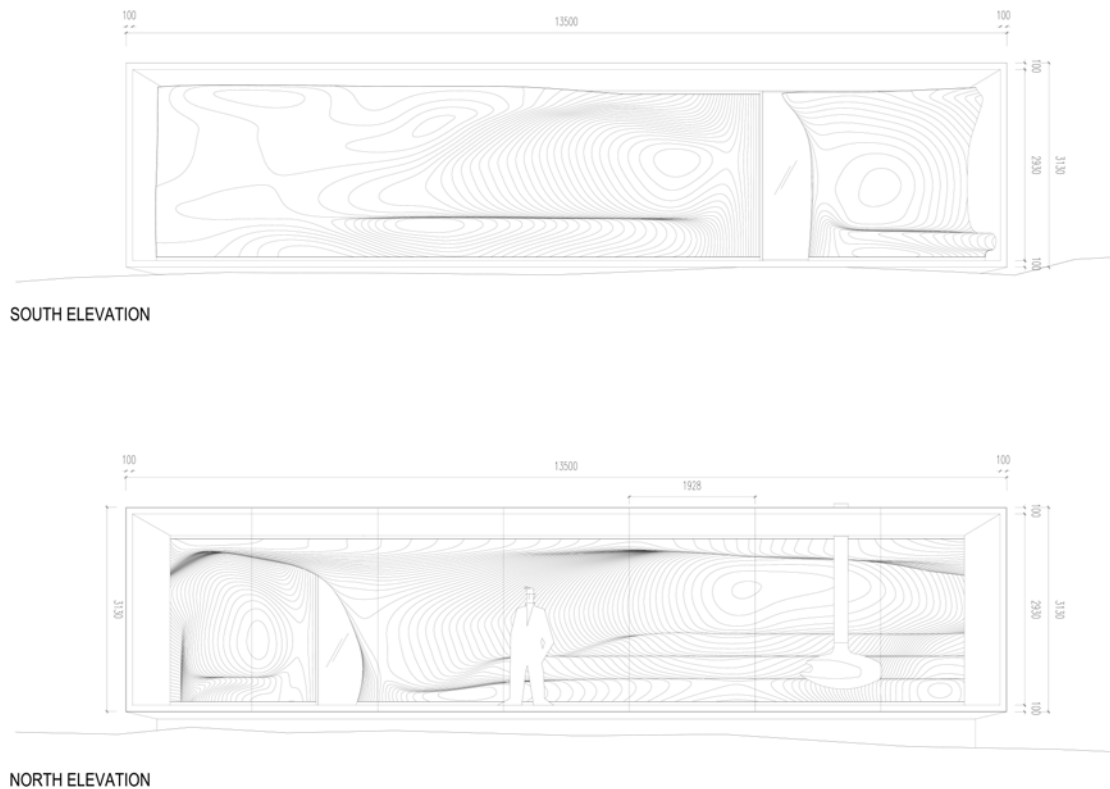
Illustrasjon 12. Eget fotografi fra 10.06.12

Tirsdag 10. Juli 2012. Klokken 9.15

Denne morgenen var det ti grader på Dovre. Tåke dekket til omgivelsene, og viste sparsomt frem noen få meter av stien i front. Ti kilometer innover i fjellet endret omgivelsene seg, og to mørkegrå masser steg frem. Tåken gjorde de ellers så markante konturene til Tverrfjellhytta diffuse. Jeg hadde sett hytta på fotografi, men dette var mitt første møte med Tverrfjellhytta i virkeligheten, og uten den tydelige stien ville det ha vært vanskelig å finne frem slik som været var. [ill.12]

Tåkens dominans ble ikke mindre før jeg var helt nære den fuktige treveggen i sørøstfasaden. Med hånden langs treveggenes kropp, kunne jeg lese av veggens form hvor inngangspartiet lå. Arkitektkontoret Snøhetta skriver at fasaden i tre er formet som stein eller is som har erodert etter påvirkning fra vind og rennende vann.⁷³ Dette er prosesser som har funnet og finner sted i området, og som dermed oppleves som en relevant inspirasjonskilde. Samtidig er denne formen fremmed i all sin uttrykksfullhet. Kanskje er det fordi treet kan minne om laftede bygg, men hvor dens form og

⁷³ Arkitektkontoret Snøhettas hjemmeside, < <http://snohetta.com/project/2-tverrfjellhytta-norwegian-wild-reindeer-pavilion> >.



Illustrasjon 13. Fasadetegning av arkitektkontoret Snøhetta

bevegelser drar opplevelsen til assosiasjonens yttergrense, vekk fra høyfjellet og vekk fra områdets byggetradisjoner med laftet tre. Mest av alt gir treveggen en følelse av å være under vann, eller å gli i mellom en bergsprekk i kajakk. De skiftende konvekse og konkave strukturene på sørøstfasaden leker med øyet, og sender blikket mot inngangen til høyre. Gjennom den kan man se inn i et kontrastfullt indre, hvor det harde og det myke overlapper hverandre, og som sammen gir et inntrykk av noe ukjent. [ill.13]

Sørøstfasaden gir et hint om å være et sted hvor du kan skjule deg for vær og vind. Her er man delvis under tak, og dermed beskyttet i en viss grad for vindkastene på den åpne plassen i front. Slik sett er det et egnet møtested, og danner et slags offentlig rom hvor turfolk og turister deler samme benk, eller mer presist samme vegg. Fra sørøstfasaden har man tilgang og utsikt til det nære tunet, her kan man sitte i godvær å se på turgåere som kommer opp fra parkeringsplassen i forventning, eller ønske god tur til de som løfter sekken for å gå videre. De høye benkene er skapt for en kortere sitteseanse, et pust i bakken, et sted for å småprate om opplevelsene, men ikke for lenge, for treets hardhet kjennes på kroppen. [ill.13]

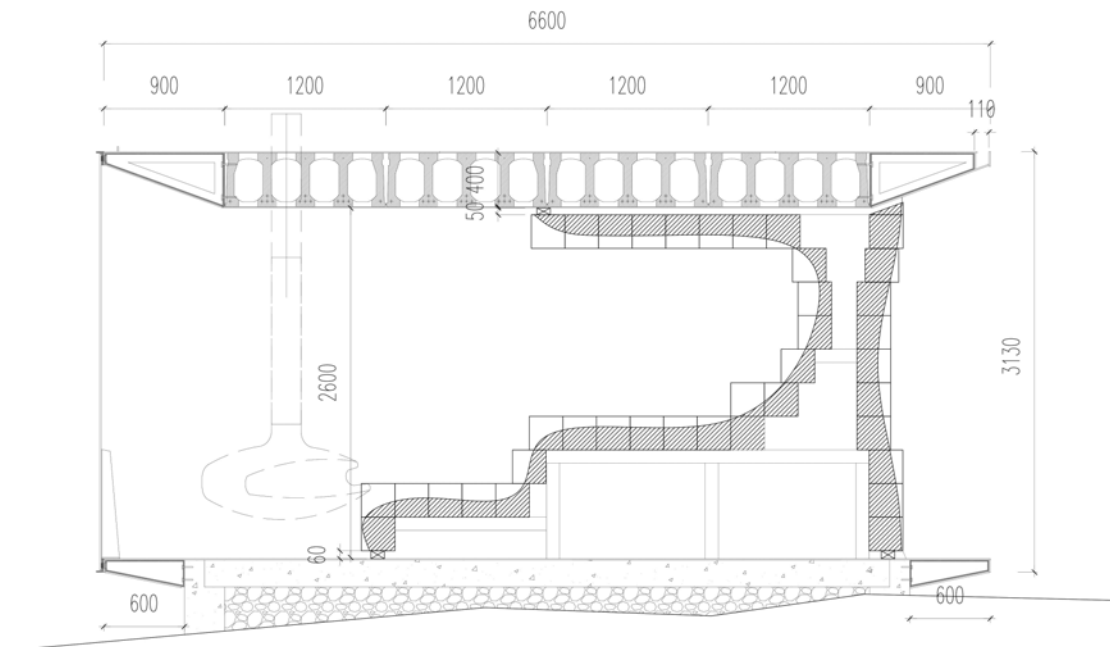
Denne dagen var derimot området tomt. Benkene i sørøstfasaden samlet

vann, det regnet horisontalt, og eneste formen for ly var den man kan finne inne. Inngangen er plassert i det horisontale forholdet 3:1, med tre deler til venstre og en del til høyre for døren. Dette påvirker også interiøret, hvor benken som ligger på kortsiden av døren er av en mer privat karakter, i kontrast til den store åpne tribunen til venstre.

På vei inn hadde jeg en forventning til utsikten, men den var fraværende. Panoramavinduet som egentlig rammer inn Grisungdalen, Tverrfjellet og Snøhetta-massivet i vest, var en sammenhengende grå/hvit vegg. Turister som denne dagen ønsket å se villrein og moskus, måtte nøye seg med værrets omgang med fjellandskapet. Det ulte i taket der vinden presser seg over stålkonstruksjonen på begge sideveggene, og inn mellom tømmeret i sørøstfasaden. Det å stige inn i interiøret fra den persepsjonsdempende tåken utenfor, gjorde at hele kroppen opplevde *rommet* sterkere. Den loddrette glassveggen visker ut forskjellene mellom ute og inne, og fungerer mer som en overgang til det utvendige. Det som derimot gir et holdepunkt, er de svarte skjøtene i mellom glassene, som springer opp i fra stålfester i gulvet og som holder glassveggen på plass. [ill.14]

En annen markant kontrast til det ovale treet, er de rustrøde stålveggene på hver av kortsidene. De er harde, massive og avvisende, i kontrast til treet som oppleves som suggererende. For hvert steg jeg tok inne, gav det en gjenlyd i rommet. De to underdimensjonerte dørene på hver av stålveggene forsterker opplevelsen av anormalitet. Bak to av dørene finner man lagerrom for ved og utstyr for vedlikehold, som brukerne av hytta kan benytte seg av. Skjøtene i stålet og fugene i treet vitner om en grov tilnærming til materialene som står i stil med både omgivelsene og hverandre. Går man nærmere, opplever man furuens årringer og naglene som holder de massive furubjelkene sammen. I stålet finner nyansene sin plass, og man ser hvordan det rustrøde, glir over i oker, gult, mosegrønt, brunt og blått. En patina man ikke kan styre, eller ta for gitt, og som vil utvikle seg videre.

Tåken, regnet og vinden snur om på det kjente norske landskapet og skaper en motstand mot å være der, og hytta virker beskyttende og sårbar på samme tid. Jeg ser ingen ting rundt meg annet enn bakken på utsiden av glassveggen, hvor det ligger stein i ulike størrelser mellom grønn mose. Uteområdet nedover dalen oppleves som ugjestmildt, ikke et sted å sette seg ned. Det er tydelig hvordan fjellets overflate har blandet seg med puk og sand som har blitt fraktet til tomta da bygningen ble oppført.



Illustrasjon 14. Snittegning fra arkitektkontoret Snøhetta

Når jeg løftet blikket var det lite som tydet på at det er en dal som befinner seg nedenfor i nordvest. Mest av alt gir treveggen en opplevelse ulikt de fleste andre rom jeg har vært inne i. Ved inngangen vekker treveggen assosiasjoner til en bølge eller snøskred som skal til å velte over meg, noe som vekker persepsjonen i skuldrene, halsen og hodet. Samtidig leser kroppen en avstand til tribunen lenger inn i rommets lune hjørne. Treveggen slynger seg altså fra opp til ned, og fra ut til inn. Kroppen vekkes opp, ikke ulikt hva man kan oppleve når man kommer inn i et rom med stor takhøyde eller skrå gulv. Når et rom skiller seg ut i fra de konvensjonelle rommene vi er vant til på denne måten, reagerer kroppen.

Klokken 10.34.

Treveggens integrerte benker gir et pek om ulike bruksfunksjoner. Ute er benken høyere og tilrettelagt for en kortvarig pust i bakken, inne derimot er benkene lave og dype. De holder deg igjen når du først har satt deg, og legger til rette for en avslappende stund. [ill.15] Ute var tåken i gang med å lette idet solen kjempet seg frem, og ga liv til stålets overflate. Lyden av vind, var erstattet av dryppende vann og fjelluft blandet med lukt av furu.



Illustrasjon 15. Eget fotografi fra 10.06.12

Nå som vinden hadde løyet og tåken lettet, ble det solide ved materialene tydelige. Materialene passer til fjellets omgivelser, hvor bare de mest hardføre av naturens planter og dyr befinner seg. Etter en tur i området, gikk jeg inn i paviljongen igjen, og tok samtidig et sugende og langt steg ned mot dalen. Langsiden av glass gav nå en opplevelse av å være en beskyttende membran mot dalens og gravitasjonens tiltrekningskraft. En opplevelse som endret rommets karakter fullstendig. Plasseringen på kanten av dalen kom tydeligere frem, idet tåken er blitt til en tynn dis. Nå ble blikket ført i en kontrastfull vertikal bevegelse, fra fjelltoppene og ned til dalbunnen.

Interiørets karakter hadde på kort tid endret seg, og bar nå mindre preg av å være en konsekvens av formen til treveggen. Interiøret var derimot mer påvirket av *grenseløsheten* til glassveggen på andre siden av rommet, enn den dynamiske treveggen. Det ble tydelig hvor konsentrert Tverrfjellhytta er mot omgivelsene. Det er ikke et rom for ulike betrakningsmuligheter, men de perspektivene paviljongen legger til rette for blir forsterket til det ytterste. Glassveggen evnet å gjøre seg selv mindre viktig, idet den viser dalen og fjellenes linjer. [ill.16] Den bestemmer rommets synsretning, dermed faller det seg naturlig å legge eller sette seg ned i treveggens tribunelignende form. Fra denne posisjonen kommer bygningen til sin rett, idet man observerer noe betydelig større enn oss selv, nemlig naturen.



Illustrasjon 16. Eget fotografi fra 15.12.13.

Denne størrelseskontrasten i mellom rommet og omgivelsene gav assosiasjoner til en hule i fjellet, og en følelse av at interiøret føles trangt, selv når jeg var der alene. Kanskje er dette på grunn av treveggen, som ser ut til å ha smeltet og rent ut over gulvet? Den har en en uklar avslutning som kan oppleves som unormalt for en vegg, samtidig som den gir rommet en helt spesiell karakter.

Da et voksent par kom inn i rommet var det helt naturlig å si hei, fordi rommet er ikke stort nok til å overse hverandres nærvær. Samtidig delte vi en opplevelse som følte samlende, men fokuset til naturen ble svekket idet vi ble flere mennesker tilstede. Nå ble vi likeså opptatt av hverandres plass i rommet, og hvorvidt vi skulle føre en samtale om det vi opplevde. Kanskje legger det en demper på opplevelsen av hytta om det er for mange mennesker inne. Om forstyrrelsen av hverandre er stor, vil det kanskje ikke være mulig å oppfatte rommets kvaliteter på samme måte. På en annen side kan det også avdekke nye kvaliteter. Dette ledet tanken mot en annen kvalitet med glassveggen, nemlig muligheten til også å se inn. Å bevege seg rundt hytta for så å se inn, er ingen utenkelig handling når man ankommer tunet. Trolig har det oppstått situasjoner hvor flere av de tusener som besøker Tverrfjellhytta hvert år, har stilt seg på utsiden og sett inn, fremfor å stå inne og se ut. Slik betrakter de dem som betrakter, som i et bur. Man snur opp ned på ideen om å betrakte Snøhetta-massivet og Grisungdalen, for i stede å betrakte oss selv. Glassets tosidighet gir mulighet for dette, men det er ikke uten at det kan oppstå sosiale konflikter. Utsikten mot den "ville" naturen blir

svekket, om flere befinner seg på andre siden av glasset. Fordi naturens uskyld forsvinner, og med det opplevelsen.

Med panoramavinduet og treveggen som nærmest veksler mellom å beskytte deg og presse deg mot kanten, blir kroppen utsatt for en romlighet som er svært avhengig av været ute. Glassveggen gjør romfølelsen mer tidsbestemt, på samme tid som de andre veggene er konstant. Med den sterke vinden, skyene og tåken som driver forbi, kan man oppleve å være i bevegelse når man egentlig er i ro. For ikke å snakke om lyset, hvor solen i kombinasjon med glassveggen kan gjøre rommet til en badstue, hvor ønsket om ly blir endret til et ønske om å komme seg ut. Hytta kjennes på hele kroppen og kontrastene setter persepsjonen i sving, samtidig som den skyver vekk det som er irrelevant. Av den grunn kan dette oppleves som et kontemplativt sted, som visker ut de kreftene i vår hverdag som bedøver vårt brede følelsesspekter, og som gjør oss likegyldige. Størst blir denne effekten om man er alene. Den intimiteten som oppstår når man ikke trenger å fokusere på hverandre, men bare på seg selv, møtet med bygget og naturlandskapet er kraftfullt.

Hva hadde skjedd om Tverrfjellhytta ikke hadde blitt bygget. Ville opplevelsen av stedet vært like sterkt? De kontrastene hytta legger opp til, gjør det mulig å se verden slik den fremtreder i øyeblikket. Landskapet rundt er tydelig for de som beveger seg i området, likevel blir landskapet forsterket ved å gå inn i hytta å se ut av panoramavinduet. Denne effekten er slående og mye sterkere enn om man står på nedsiden av hytta og ser seg rundt. Sekvensen av å bevege seg fra utsiden og inn, tydeliggjør landskapet idet vi faktisk befinner oss inne. Stålrektangelet rammer inn landskapet og forsterker den. Dette går på bekostning av at rommet i seg selv aldri oppleves så intenst, med mindre man får tett tåke som dekker til landskapet.

Sammenligningsobjektet Villa Nilsen/Borgen

En visuell opplevelse



Illustrasjon 17. Eget fotografi fra 17.08.15

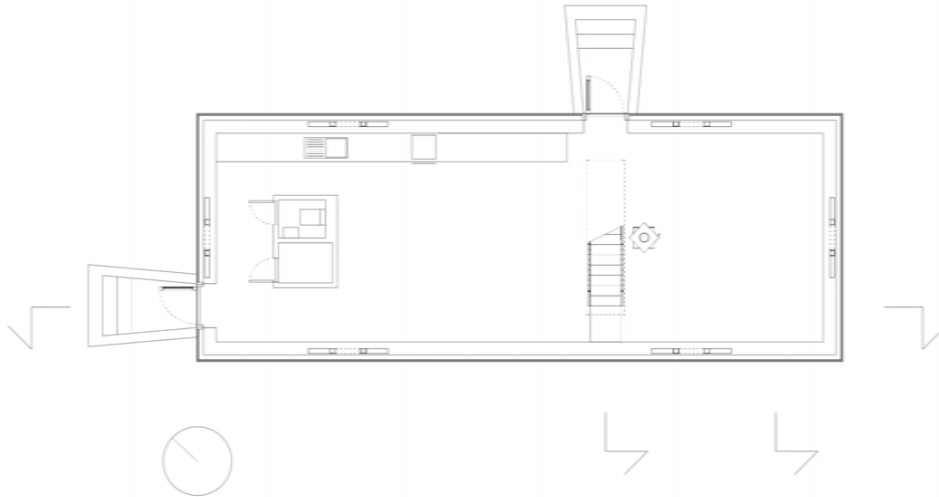
Bygningen står innerst i en lang og smal enveiskjørt vei som er omgitt av en variert gruppe med boliger. [ill.23] Den har en rektangulær form hvor den ene langsiden er orientert mot veien i sørvest. Den andre langsiden er rettet mot nordøstsiden av bygningen, hvor trærne vokser noen meter fra husveggen. Mellom veien og huset er det en stor gressplen med gode solforhold og en hekk som skiller huset fra veien. På baksiden i nordøst er terrenget ulendt og preget av fuktigere underlag som mose og jord. Her vokser trær og kratt fritt, dermed oppstår det en stor kontrast til resten av tomtens kultiverte uteområde. Tomten er tilnærmet kvadratisk, og langs tomten i nordvest har de bygget en forlenget garasje som også inneholder boder og lagerrom. Dette tilbygget er orientert i motsatt retning, sammenlignet med hovedbygningen. Her vender kortsidene mot veien i sørvest og skogen i nordøst. På hovedbygningens kortside i nordvest er inngangen plassert, på motsatt side av denne er inngangen til tilbygget. Dermed er det lagt til rette for en mer aktiv bruk av annekset til lagring og lignede. I tillegg til gressplenen i sørvest er det gresspartier også bak garasjen i nordvest. Utover dette er det opparbeidet en gruslagt passasje som går rundt boligen.

Hovedbygningens eksteriør er tydelig tredelt. [ill.17] Den nedre delen består av en glassomgang på bakkenivå som strekker seg rundt hele huset. Første etasje er senket under bakkeplan, og det er 70 cm fra gulvet opp til bakkenivå. Over denne glassomgangen er det en rektangulær boks i massivtre, som er dekket med liggende kledning av gran. Boksens lukkede formspråk blir brutt opp på hver av langsidenene, med tre enkle og symmetrisk plasserte vinduer. Kledningen går rundt hele bygningen uten noen form for listverk i hjørnene, i overgangene mot glassomgangen eller taket. Vinduene er også uten lister rundt, noe som gir et geometrisk, rent og detaljeløst inntrykk. Øverst på veggene vender taket skrått innover og danner et rekkverk for takterrassen. [ill.18]



Illustrasjon 18. Eget fotografi fra 17.08.15

Huset er nærmest identisk på begge langsidenene, på tross av tomtens betydelige forskjeller mellom en sørvendt gressplen og en nordvendt ukultivert skogsterreng. Eneste forskjell er at fasaden i sørvest har fått montert solskjerming langs hele vindusomgangen i første etasje, og at nordøstveggen har en dør som vender ut mot skogen i nordøst. Kortsidene består i likhet med langsidenene av glassomgangen, kledning og det skråstilte takbåndet, men kortsidene inneholder ikke vinduer i andre etasje. Den nordvestlige hovedinngangen og inngangen mot skogen i nordøst, består av en trapp gravd ned mot gulvplanet 70 cm under bakkenivå. Dørene er av glass som starter på gulvnivå og går opp til panelet. Dette forsterker glassomgangens transparenss, samtidig som de representerer de eneste åpningene i



Illustrasjon 19. Plantegning 1. etasje av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen

glassomgangen. I tillegg til glassomgangen er det seks vinduer i andre etasje, tre på hver av langveggene. Interiøret i første etasje består av et åpent rom som er delt inn i tre primærsoner. Trappen til andre etasje og vedovnen skiller stuen fra kjøkkenet, selv om det er godt med innsyn og rom mellom de ulike sonene. Gangen og kjøkkenet blir derimot delt opp av en fysisk boks, som inneholder med toalett og teknisk utstyr. De to små rommene inne i boksen, er de eneste lukkede rommene i første etasje. Resten av etasjen er åpen både fysisk og visuelt på grunn av glassomgangen. I denne selvstendige boksen går alle rør og tekniske installasjoner fra badet i andre etasje. Uten denne kjernen ville nødvendige aspektene ved en moderne bolig som rørsystem og tekniske installasjoner vært synlige, fordi det er ingen vegger å gjemme dem inne i. Kjernen er dermed en viktig forutsetning for at kombinasjonen mellom åpen/fri planløsning og gjennomgående glassomgang er mulig. [ill.19] Samtidig definerer denne boksen en overgang, fra uteområdet gjennom gangen til det rene kjøkkenet. [ill.20]

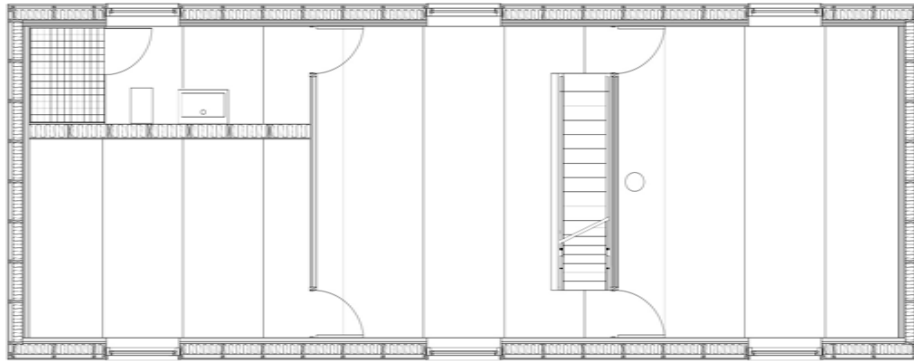
Det at boksen er midtstilt gjør at man kan gå inn til kjøkkenet og stuens åpne rom fra begge sider av denne kjernen. Men muligheten til å gå rundt er begrenset, på grunn av at den allerede smale gangen blir brukt som garderobe. På kjøkkenet er det plass til et stort spisebord, og langs vinduene mot skogen er det store benkeplater med integrert komfyr. Første etasje preges av en renhet i materialene. Det er brukt furu både i gulv, langs den



Illustrasjon 20. Fotografi 1. etasje av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen

nedre delen av veggen og i taket. Den konsekvente bruken av et primærmateriale i interiøret kan sees på som en klar og enkel kontrast til glassveggen som fører mange farger, bevegelser og inntrykk fra omgivelsene inn i rommet. Det tredje materialet som preger rommet er bruken av svart farget stål, både i trappen, peisen, i lyskinnene, i taket og i de seks bærende elementene formet som en v. De konstruktive elementene står i to par på hver langside, og i midten på hver kortsida. På tross av deres sentrale rolle i rommet, tar de ikke mye oppmerksomhet vekk fra glassveggenes transparens. Grunnen til dette er trolig valget om å benytte denne v-formen, som både lar oss se i mellom de, samtidig som de tillater at hvert av sølenes dimensjon blir mindre.

Andre etasje har den samme tredeling som første etasje, men her finner vi et artikulert plan i motsetning til det åpne/frie planet i første etasje. De oppdelte rommene med bruk av vegger, gir en romlig kontrast til første etasje som opererer med en soneinndeling. På de 55 kvm i andre etasje er det to barnerom rett over stuen, oppholdsrom og gang rett over spisestuen, og soverom og bad rett over gangen i nordvest. Både gulv, vegger, rekkverk og dører består av umalt furu. Badet derimot står som en kontrast til de andre rommene med sine røde fliser og innredning. Dørene er smale og går hele veien i fra gulv til tak. Trappen til takterrassen er plassert rett ovenfor trappen mellom første og andre etasje, men med den forskjell at den er adskilt



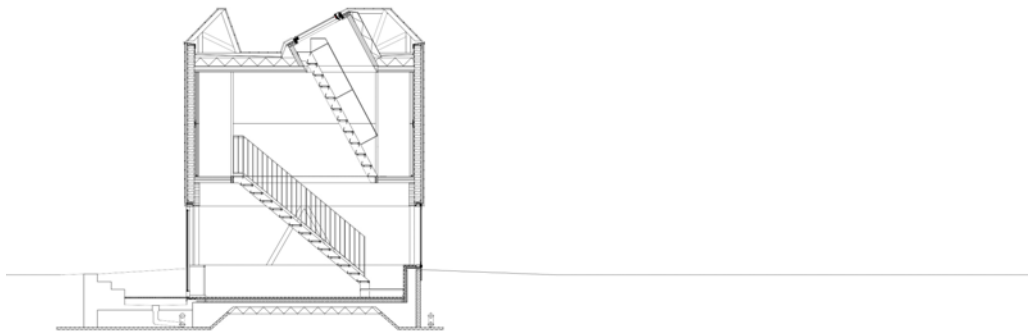
Illustrasjon 21. Plantegning 2.etage av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen

brattere. [ill.22] På toppen av trappen finner vi en håndverkerluke i glass, som gir lys nedover trappetrinnene, og som samtidig fungerer som utgangen til takterrassen. Her oppe endrer huset sin karakter igjen, på grunn av utsikten over fjorden i nordvest. Takterrassen er gjennomgående kledd med impregnert og malt tre, og har lagringsmuligheter i rekkverket rundt.

Objektets navn: Villa Nilsen/Borgen

Villa Nilsen/Borgen ligger på Ranheim i Trondheim. [ill.23] Bygningen er en enebolig som huser en familie på fire og ble bygget i 2008. Samlet areal er på 110 kvm. Huset består av en sokkel i betong, glassomgang og en boks av massivtre elementer som blir båret av stålbjelker. Massivtreet ble spesiallaget og levert som ferdige elementer tilsvarende veggens lengderetninger, for deretter å bli limt og skrudd sammen til en boks. Vinduene i andre etasje er skåret ut fra disse elementene. Veggene fungerer dermed både som konstruktive elementer og som overflate i interiøret.

Massivtre elementene ble laget hos treprodusenten Moelven Massivtre som senere gikk konkurs. På utsiden av massivtreet er det en trefiberplate, isolasjon, eps plater og kledning i gran. Det er interessant å merke seg at på tross av den rikelige kunnskapen og tilgjengeligheten til tre i Norge er det få massivtre produsenter. Ofte må man til Sverige, Tyskland eller Østerrike for å få produsert disse bygningskomponentene.



Illustrasjon 22. Snittegning av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen

En abstrakt opplevelse

17. August 2015.

Den 30.04.10 var den første gangen jeg oppsøkte Villa Nilsen/Borgen. En lang privat envegskjørt vei med hus på hver side, gjorde at jeg følte meg mer fremmed jo lengre inn jeg kjørte. En sykkel, en bil, en hageslange og et teppe som var provisorisk hengt opp som beskyttelse for innsyn og sol, vitnet om et forhold mellom hus og beboere som var i sin begynnelse. Det å bli kjent med et hus sine kvaliteter tar tid, samtidig endrer dette seg i takt med årstidene. Mye var annerledes når jeg var tilbake fem år senere.

Høner som nylig hadde lagt egg var årsaken til at flere barn med foreldre på slep, tok snarveien gjennom hekken og forbi huset til Villa Nilsen/Borgens bakside. Parkeringsplassen var flyttet nærmere veien, og en lang og smal garasje med tilhørende boder var nylig blitt oppført. Hekken rammet inn tomten og gruslagte stier var grundig opparbeidet rundt boligen, men dette var for syns skyld. Bevegelsen gikk på kryss og tvers denne sensommerdagen.

Glassomgangen i kombinasjon med den gjennomgående bruken av tre som lagrer varmen, fører til at det blir svært varmt inne. Siden det ikke er andre åpninger i glassomgangen enn dørene, står disse åpne på de varmeste dagene. I tillegg må de dekke til vindusbåndet i sørvest, noe som endret opplevelsen av å gå inn i første etasje, sammenlignet med besøket i 2010. Samtidig forsterket dette koblingen mellom interiøret og eksteriøret. Når vi kom inn i rommet ble fokuset automatisk rettet mot den svale baksiden i nordøst. Selv om vi akkurat hadde kommet inn, gikk vi ut av



Illustrasjon 23. Eget fotografi fra 30.04.10

kjøkkeninngangen som om dette var et eget rom. Hønene stod nysgjerrige i døråpningen til kjøkkenet, selv om de nylig hadde fått seg et hønsehus. Fra andre etasje romsterte familiens hund, med ønske om å komme ned å se ut av glassveggene. For han var andre etasje kjedelig sammenlignet med første etasje, oppe måtte han finne roen i skjermede omgivelser.

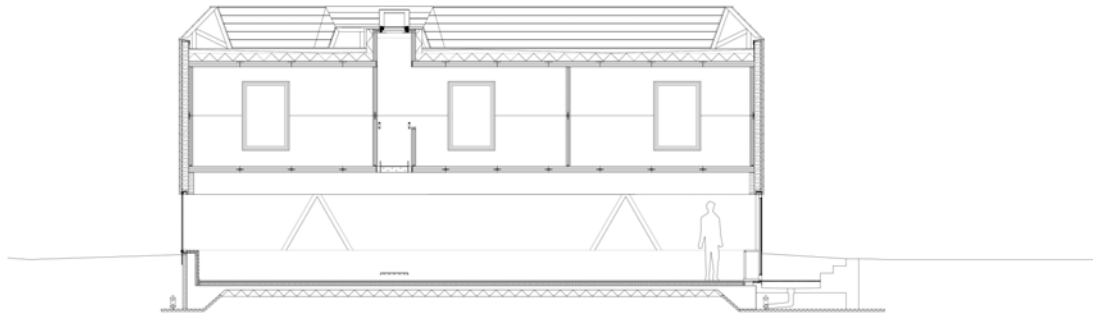
Siden 2010 har de plantet en hekk og bygget e.n garasje, noe som gjør tomten mer privat. Men dette har ikke påvirket bygningens primære kvaliteter, som åpenheten mot naturen og fellesskapet. Samtidig er det et funksjonelt problem med den åpne/fri planløsningen, nemlig behovet for lagring. Et eksempel på dette er yttergangen. I hjørnet mot kjøkkenet henger det yttertøy, og det står plassert sko som hos en hver familie, dermed er denne veien inn til kjøkkenet mindre tilgjengelig. Samtidig er det å ta av og henge fra seg ytterplagg, en nærmest rituell handling før man går inn i et hus. Denne overgangen er yttergangens viktigste funksjon, men som ikke har fått sin rettmessige plass i Villa Nilsen/Borgen. Samtidig er det et eksempel på at lagringsplass er lettere å velge vekk, når man med et bestemt budsjett skal tegne og bygge et drømmehjem. Mangelen på lagringsplass er likevel blitt forbedret i ettertid med byggingen av annekset og garasjen. Den åpne/fri planløsningen viser ekstra tydelig at bygningen er fylt med liv, noe bygningens presise og nærmest minimalistiske uttrykk også er med på å forsterke.



Illustrasjon 24. Eget fotografi fra 17.08.15

Langs vindusomgangen i første etasje er vinduskarmens posisjon i underkant av en meter fra bakken, et godt sted å sette seg ned for en prat. Slik sett gir den et uformelt tillegg til interiørets møbler, og oppleves som en naturlig plass å sette seg ned som gjest i huset. Det at denne karmen også brukes til diverse oppbevaring vitner om et flertydig møbel. Fra denne karmen er man en sentral del av rommet og på samme tid svært nære grusen, jorden og gresset på utsiden. Dette er et karakteristisk trekk ved første etasjen i Villa Nilsen/Borgen, at man kan se gresset gro fra vinduene, enten du sitter å leser i sofaen, eller spiser ved kjøkkenbordet. Dette legger til rette for et samspill mellom naturomgivelsenes uforutsigbarhet og husets lune indre. Glassveggen kan ikke åpnes, noe som gir effekten av å være sunket ned under bakkenivå en viss spenning. Tanken om at snøfokk stenger for dørene en vinterdag kan være ubehagelig, men den er ikke mer problematisk enn at man kan hoppe ned fra vinduene fra den lave andre etasjen.

Reisen fra froskeperspektiv i første etasje, til den mørkere andre etasjen, for så å stige opp i trekronene på takterrassen, er god. Den glassdekte første etasjen åpner for et daglig samspill mellom ute og inne, også på et fysisk plan, idet man går inn og ut i mellom de to dørene. Andre etasje har en privat funksjon, og kontrasten til etasjen under gir en betydelig mørkere og lunere karakter. Det eksotiske ved førsteetasjens åpenhet, blir her endret fullstendig. Her kjenner man for første gang på følelsen av at Villa Nilsen/Borgen er et lite hus. Om man skal inn på en av de tre soverommene, badet eller oppe på



Illustrasjon 22. Snittegning av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen

takterrassen, foregår all bevegelse igjennom et rom i midten. Men dette rommet, er ikke bare en gang, det er også et oppholdsrom. Dette oppholdsrommet er sentrum for all aktivitet i andre etasje, her kan de senke ned et lerret for å bruke rommet til tv-stue. En bokhylle og en sofa vitner om et sted å slappe av, samtidig som det er husets mest brukte gang. Inndelingen i soner, er svært tydelig både fra brukernes og arkitektenes side. Når et rom er inndelt i soner, tilegner man rommet flere funksjoner på en gang, noe som gjør det mulig å bo relativt lite. Oppholdsrommet i andre etasje er et eksempel på et rom som inneholder funksjonene til fire andre rom i et annet hus, men hvor alle er komprimert gjennom soneinndeling. Villa Nilsen/Borgen er en liten bolig som likevel fremstår som stor på grunn av slike løsninger. Andre viktige årsaker til opplevelsen av et stort hus er tomtens størrelse og tilknytning til tomten, i tillegg til kontrastene mellom første og andre etasje.

Veggene i andre etasje kan oppleves som større ved å male veggene hvit, men det at de bruker treets egenfarge i innredningen gir et lunt inntrykk. Takterrassen har en flott utsikt over Trondheimsfjorden, men er i følge eierne for lite brukt. Avstanden fra kjøkkenet, kan være en årsak til at den ikke blir brukt til måltider. En annen årsak kan være at konkurransen med hagens mangfoldighet blir for stor. Garasjen som også inneholder et anneks, vitner om et hus som hele tiden har hatt utfordringer når det kommer til lagringsplass. Men rommene og bevegelsen mellom rommene oppleves som gode.

Villa Nilsen/Borgen er også et eksempel på det transparente paradokset, der bruk av glass ikke utelukkende er positivt. Behovet for å montere solskjerming

på sørvestveggen er et eksempel på dette, et annet er plantingen av hekken. Huset er en lukket form, som ikke lar seg utvide eller endre i større grad. Dette kan være en utfordring på lang sikt, men som garasjen med den tilhørende annekset viser, er det fortsatt mulig å legge til bygningskomponenter på tomten.

Kapittel 3. En arkitekturhistorisk redegjørelse

En utvikling av ideer

Ved å befinne seg i Tverrfjellhyttas åpne rom, eller Villa Nilsen/Borgens grunnetasje med store vindusflater, samspill med omgivelsene, rene linjer uten dekor og kontrastfulle materialer, opplever man direkte modernismens innflytelse på dagens arkitektur. Modernismen på 1920 og 1930 tallet var utgangspunktet for et stort antall ismer som ble til i løpet av det 20 århundre. I denne redegjørelsen som skal sette Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen i en arkitekturhistorisk sammenheng, er ikke interessen rettet mot nyansene i mellom disse ismene, men heller den utviklingen av ideer som fant sted fra 1800-tallet og på begynnelsen av 1900-tallet. Disse ideene kan ligne på røde tråder i en bok, de har en begynnelse og en slutt, samtidig som de er sentrale for å forstå alle de andre historiene i boka. Denne delen av oppgaven vil handle om å belyse de ideene som har fått størst innflytelse på Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen slik jeg ser det, med tanke på problematikken rundt romlekkasje og romutvidelse. Dette er viktig både for å belyse den arkitekturhistoriske påvirkningen hvor man ser tilbake i tid, men også for å se hva det er med Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen som kan si noe om rommet i dagens og morgendagens arkitektur.

Den moderne arkitekturens begynnelse

Sigfred Giedion mente at man kunne spore den moderne arkitekturens begynnelse tilbake til 1830-tallets utvikling av støpte materialer.⁷⁴ I tillegg til fornyelse og forbedring av materialene hadde den japanske arkitekturen vesentlig påvirkning på modernismen i vesten. I boka *The Hidden Order* kan vi lese:

“The principles that were being sought in the West by the modern architecture movement had been present in traditional Japanese wood-construction architecture for more than three hundred years. Many Americans became enamored of the wall-less spaces.”⁷⁵

Med dette får vi innblikk i hvor viktig kulturen er for hvordan ideer blir til. Den klassiske arkitekturen har mer eller mindre ligget som et slør over vestlig arkitektur siden antikken og til stadighet bekreftet sin dominans. Dette har kanskje vært til hinder for arkitekturens utvikling innenfor flere bygningstypologier. Et tydelig unntak fra dette er kirkerommet, hvor gotikkens vertikalitet introduserte en ny romlighet. Begivenheter på 1800-tallet, som

⁷⁴ Bek og Oxvig 1997. Op. cit. s. 255

⁷⁵ Ashihara. Op. cit. s. 110.

opplysningstid og den industrielle revolusjons teknologiske utvikling, har vist hvor kraftige omveltninger i samfunnet som måtte til, for å svekke den klassiske arkitekturens påvirkningskraft. Jern, glass og armert betong hadde på få år blitt til konvensjonelle materialer. Samtidig var ideer om rasjonalisering, effektivisering og økonomi aktuelle. Teknologiens utvikling endret mange av forutsetningene i arkitekturen, noe som førte til at det 19 og 20-århundre er kontrastenes tid; mellom historisme, romantikkens art nouveau og jugendstil, realisme og det moderne. Mye av utprøvingene av jern, glass og armert betong som bygningskomponenter, var blitt utført på 1800-tallet. Dermed kunne man i de første årene av 1900-tallet fokusere på hvor langt man kunne nå med disse materialene, både med tanke på skala, form og uttrykk. Nybrottsarbeidet som ble utført på 1800-tallet, gav arkitektene under modernismen en materialpalett som endret arkitekturen i vesten fullstendig.⁷⁶

Gardinvegg

Det er nærliggende å tenke seg at den store brannen i Chicago i 1871 presset amerikanske arkitekter til å være innovative. I Kenneth Framptons bok *Modern Architecture, a critical history*, kan vi lese hvordan en kritiker på den tiden påpekte at heisen doblet kontorbygningens høyde, men at bruken av stål i konstruksjonen doblet høyden på nytt.⁷⁷ Arkitekturen stod ovenfor en betydelig endring. Med William Le Baron Jenneys *Second Leiter Building*, fra 1888 – 1891, ser vi hvordan formspråket og konstruksjonen utviklet seg.

[ill.23] Den hadde et strukturelt system basert på en brannsikker stålkonstruksjon som bar alle bygningens deler, samtidig som den la til rette for en funksjonell organisering av interiøret. Det var altså snakk om å bruke stål eller armert betong som bærende elementer, slik at veggens materialer ikke lenger trengte både å være bærende og beskyttende. Slik ble det lagt til rette for en teknologi, der hvilket som helst materiale kunne dekke veggene uten tanke på dens konstruktive krefter. Om *Second Leiter Building* skriver Spiro Kostof:

”There are no bearing masonry walls. There are no walls at all in the proper sense; only a curtain composed of vertical and horizontal bands

⁷⁶ Frampton, Kenneth. *Modern Architecture a critical history*, Thames & Hudson world of art, London 2007. s. 29-40, 51-63, 90-95, 116-129, 142-166.

⁷⁷ Frampton. Ibid. s. 52.

of masonry, fitted with glass panes, that weatherproofs the building and fireproofs the outermost columns and beams of the metal frame.”⁷⁸

Nye materialer som stål eller armert betong, la til rette for prinsippet om *curtain wall*. Et prinsipp som har en noe blandet definisjon, avhengig av om ordet peker på den tekniske utførelsen som vi ser fra 1950 tallet, eller denne oppgavens fokus, nemlig på den overordnede ideen og opplevelsen den gir. David Yeomans skriver:

”An early use of the term simply defined the curtain wall as ‘a continuous curtain of masonry penetrated by windows /.../ The curtain wall that we know today is the kind of innovation that comes from a combination of ideas, the essential elements here being the separation of wall from structure and the subsequent development of lightweight walls.’⁷⁹

Dette bar bud om en ny utvikling innenfor arkitekturen, og sentrum for denne tidlige fasen var Chicago. Samtidig vil mange være enig i at det er Le Corbusiers dominostruktur fra 1914, som tydeligst har rendyrket dette prinsippet.⁸⁰ [ill.24]



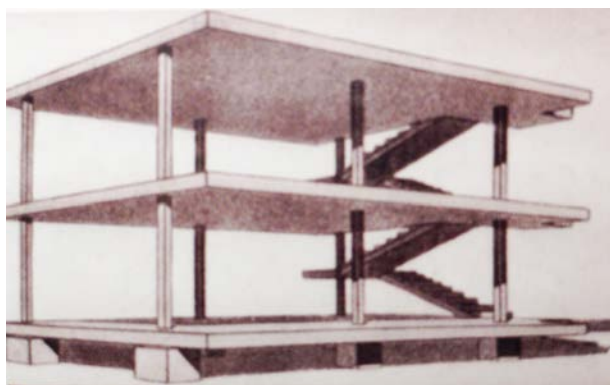
Illustrasjon 23. *Second Leiter Building 1888* av William Le Baron Jenney. Kostof, Spiro, *A history of Architecture, Settings and Rituals*, Oxford University Press 1995. s. 660.

⁷⁸ Kostof, Spiro, *A history of Architecture, Settings and Rituals*, Oxford University Press 1995. s. 661.

⁷⁹ Yeomans David, *The pre-history of the curtain wall*, Construction History Vol. 14. 1998. s. 59.

⁸⁰ Findal, Wenche. *Norsk Modernistisk Arkitektur om funksjonalismen*, J.W. Cappelens Forlag, Oslo 1996. s. 16-17.

”Allerede i 1914 hadde Le Corbusier løst modernistenes konstruktive problemer med Dominostrukturen. Med denne oppfinnelsen ble det mulig å perfektionere den moderne arkitekturens rene volumer og avklarede form: et bærende skjelett av jernpilarer og etasjeskillere i jernforsterket betong ga bygningen nye muligheter. Jernbjelkene var trukket noe inn fra betongskivenes kanter, slik at veggmembraner i skjørt glass eller syntetisk lettmaterialer kunne ”henges” på konstruksjonen og danne fasaden. Slik oppstod betegnelsen *curtain wall*, gardinvegg. Skjelettkonstruksjonen gjorde innvendige, bærende vegger overflødige, og ideen om en *plan libre*, en fri grunnplan, ble til.”⁸¹



Illustrasjon 24. Corbusier, Le. Domino konstruksjon 1914-1915. Findal 1996. s. 17.

I en tid hvor disse nye materialene var i fokus, må man regne med at mange utforsket og tenkte de samme tankene. Ludwig Mies van der Rohe er i tillegg til Le Corbusier, en av de mest betydelige med tanke på utviklingen av det åpne/frie planet som en konsekvens av oppstykkningen av bygningskonstruksjonen. Gulv, bærende elementer, indre og ytre vegger kunne legges til etter behov uten større krav om helhet eller sammenheng. Elementarismen basert på tanken om *less is more* og eksperimenter med enkle og presise konstruksjoner i jern og betong kombinert med glass, førte Mies inn i en nærmest grenseløs forholdt til rom. Mies van der Rohe skriver:

“Reinforced concrete buildings are by nature skeletal buildings. No noodles nor armoured turrets. A construction of girders that carry the weight, and walls that carry no weight. That is to say, buildings consisting of skin and bones.”⁸²

⁸¹ Ibid.

⁸² Conrads, Ulrich: *Programs and Manifestos on 20th Century Architecture*. Cambridge, Mass. MIT Press. 1997 (1971) Mies van der Rohe, Ludwig: *Working theses*, s. 74-75.

I skinn og ben-arkitekturen var stål eller den armerte betongen beina, og glass i form av store vindusflater huden. Med Crystal Palace i London av Sir Joseph Paxton fra 1851, representerte glass først og fremst lys. Men de rene linjene i kombinasjon med glass i Mies arkitektur, forfektet en *letthet* man aldri hadde sett før.

”from a technical point of view there seems little obvious lineage between that building and the cladding of skyscrapers in some form of light-weight walling. What resemblance there is between the Crystal Palace and the glass-clad skyscrapers of today is a rather superficial architectural one; simply the use of a glass wall. Neither the technology nor the form of building have much in common.”⁸³

Selv om materialene har endret seg med tiden, er opplevelsen og utviklingen fra 1830 til i dag relevant. Vi kan følge prinsippet om bærende stålpilarer og beskyttende vegger av glass helt inn til Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen.

Åpen/fri plan

Det åpne/fri grunnplanet kommer som en direkte konsekvens av skjelettkonstruksjonen, og har fått betydelige konsekvenser for rommets utvikling de senere årene. Dette vil jeg drøfte videre i kapittel 4 med utgangspunkt i analysene av Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen. Med skjelettkonstruksjonen kunne arkitekten forme volumer, uten å tenke på at veggene som bygningselement også måtte være bærende. Uavhengigheten fra veggens konstruktive egenskaper, førte med seg en utvikling mot det åpne/fri planet, men overgangen til det fullstendig fri planet, så vi først med den allerede nevnte dominostrukturen til Le Corbusier.⁸⁴

Amerikaneren Frank Lloyd Wright møtte utfordringer i sine første år som arkitekt, på grunn av den sterke tradisjonen for historisme i USA. Offentlige bygninger måtte hovedsakelig ha et klassisk utgangspunkt på slutten av 1800-tallet. Historismen førte til at i stedet for å utvikle formuttrykk basert på sin egen tid, ble arkitekter trent til å kopiere tidligere epokers arkitektur, og transformere de til nye formål. Dette kan være grunnen til at Wright blant flere, utviklet en interesse for den japanske arkitekturen, som et alternativ til videreføringen av den klassiske arkitekturens formspråk.⁸⁵

⁸³ Yeomans 1998. Op. cit. s. 59.

⁸⁴ Findal 1996. Op. cit. s. 16-17.

⁸⁵ Frampton. Ibid. s. 57-59.

I den japanske arkitekturen er prinsippet om stavkonstruksjon, et harmonisk forhold til omgivelsene og fokuset på det funksjonelle sentralt.⁸⁶ Et eksempel på dette er at behovet for svale rom på de varme årstidene var bestemmende for deres fokus på bygningens horisontalitet. Veggene kunne åpnes for å la den kjølige brisen trekke igjennom rommene. Konsekvensene av dette, var at byggene på vinteren var relativt kalde. For å beskytte seg mot kulden, kunne de bruke mindre deler av bygningen, kle på seg flere lag med ull også når de oppholdte seg inne og ta et glovarmt bad før man la seg for å kunne holde varmen utover natten. Der man i dag varmer opp et helt hus, var fokuset igjennom den japanske vinteren å holde *kroppen varm*, ikke hele huset. Nærheten til ildstedet ble dermed essensielt, i tillegg til tradisjonene tilknyttet varme drikker som te og sake.⁸⁷ Med dette etableres et aktivt forhold til rommet, hvor rommet og huset endres med årstidene og behov. Wright hentet inspirasjon til mange av disse ideene fra den japanske arkitekturen. Et eksempel er plasseringen av ildstedet i kjernen av en bolig. Andre elementer var nærheten til uteområdene ved bruk av utganger, glassvinduer, eller et takutspring som kunne gi skygge og beskytte mot været. Wrights serie med præriehus, er viktig for den arkitekturhistoriske utviklingen. Fordi han med disse gav mer og mer slipp på de kulturelle idealene som var så bestemmende for hans samtid, som frontalitet, symmetri og bestemte proporsjoner. Med den japanske arkitekturen møtte han ideer om åpen/fri plan, hvor et uartikulert og horisontalt overblikk definerte rommet, i motsetning til den artikulerte planet med bruk av vegger, eller bunnede planløsningen hvor veggene var bærende.⁸⁸

Med bygningen *Steiner house* i Wien i 1910, utviklet Adolf Loos en symmetrisk fasade, med en asymmetrisk romartikulasjon som han kalte *Raumplan*. Han skjulte bærende elementer i veggene, og unndro seg all ornamentikk. I tillegg var det en intern organisasjon av volumer, som kunne ligge i flere eller i samme etasje, men med ulike høyder.⁸⁹ Vinduene kunne være erstattet med speil, eller fungere i kombinasjon med speil. Vinduene var også gjerne dekket med et transparent materiale, slik at man ikke så ut, men hvor lyset kom inn.⁹⁰ Kenneth Frampton skriver: "Above all, Loos must now be

⁸⁶ Ashihara. Op. cit. s. 17, 137.

⁸⁷ Ashihara. Ibid. s. 15-19, 132.

⁸⁸ Frampton 2007. Op. cit. s. 57-63.

⁸⁹ Frampton. Ibid. s. 93.

⁹⁰ Colomina, Beatriz. Risselada, Max. (Redaktør) *Raumplan vs Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam 2008. s. 32-37.

seen as the first to postulate the problem that Le Corbusier was eventually to resolve with his full development of the free plan.⁹¹

Modernismens arkitekter brøt med grunnleggende normer innenfor den klassisistiske estetikken, både når det gjelder artikuleringen av planet, men også artikuleringen av elevasjonen. Utviklingen fra det historisk bunnede og artikulerte romplanet til det fri, var og er ikke uten komplikasjoner.

Norberg-Schulz skriver:

”For at en plan skal være ”fri”, må alle de elementer og relasjoner som binder den, *unngås*. Massive elementer må være slik at de tydelig er stilt inn i den større sammenhengen. Vi ser altså at ideen om et fri plan ikke betyr at vi kan gjøre hva som helst. Enhver strukturtype stiller bestemte krav i overensstemmelse med sine lovmessigheter.”⁹²

Han viser deretter til fotnoten, hvor vi kan lese dette utsagnet fra Mies van der Rohe:

”Den fri planen er en ny konsepsjon som har sin egen grammatikk, som et nytt språk. Mange tror at den fri planen betyr absolutt frihet. Det er en misforståelse. Den fri planen krever like meget disiplin og forståelse av arkitekten som den bundne. Vi har aldri mer enn en *begrenset* mengde muligheter. Den fri planen krever for eksempel at de lukkede elementene, som stadig er nødvendige, settes tilbake fra ytterveggene. Bare slik oppnår vi et fritt rom.”^{93 94}

Dominostrukturen til Le Corbusier, og Mies skjelettarkitektur er helt sentral for utviklingen av modernismens romtanke.⁹⁵ For å sette dette i perspektiv er det interessant å lese i Leon Battista Albertis bok, *De Re Aedificatoria* skrevet i 1452 og utgitt i 1485. I en engelsk oversettelse finner vi dette:

”Architecture consists entirely of lineaments and structure. The significance and purpose of lineaments consist of ensuring the correct and perfect way of joining and connecting lines and angles, by which the appearance of the building is held together and enclosed. Lineaments determine a suitable place, a definite number, a suitable scale, and a graceful order of buildings and their parts, so that the totality of the form and figure of a building rest on the very lines that define its shape. /.../ beauty is a definite proportional relationship

⁹¹ Frampton. Op. cit. s. 94, 95.

⁹² Norberg –Schulz 1967. Op. cit. s.147.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Kasa, Eivind. *Arkitekturen som kunst*, NTNU Trondheim Doktor ingeniør avhandling 2000:14, Institutt form og farge. s. 257.

⁹⁵ Jencks, Charles, *Modern Movements In Architecture*, Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex, England, 1977. s. 94-108.

among all parts of a thing, so that nothing can be added, reduced, or changed, without making that thing less deserving of approval. /.../
Beauty is not judged by opinion, but by an inborn reasoning capacity.”⁹⁶

Vi kan ikke undervurdere hvor viktig dette var for nyklassisismen og historismen i vesten før modernismen. Det åpne/frie planet brøt med en lang tradisjon for å lete etter det ideelle gjennom omtolkninger av antikkens proporsjoner og estetikk. Slik sett førte modernismen med seg en radikal forståelse av arkitektur og komposisjon av rom. En forståelse som om vi ser tilbake på Albertis definisjon, ikke en gang kan nærme seg *skjønnhet* i sin mangel på helhet, harmoni og proporsjoner.

Den rene formen

Utviklingen av *curtain wall* fikk stor betydning for den mindre artikulerede planen, men også for den mindre artikulerede fasaden. En bygning som den allerede nevnte *Second Leiter Building* fra 1888 – 1891, hadde ingen skulpturelle detaljer med unntak av en ornamentert gesims. [ill.23] Det var en fasade komponert med fokus på vindusåpninger, uten renessansepalassets artikulering.⁹⁷

Adolf Loos oppholdte seg i USA i tre år i perioden 1893-96, og fikk blant annet med seg hvilken utvikling som fant sted i Chicago. Det er dermed ikke utenkelig at Loos ble kjent med Louis Sullivans berømte tanke om at form følger funksjon, og den sparsomme bruken av ornament som fant sted på slutten av 1800-tallet i Chicago. Med *Second Leiter Building* som ble ferdig i 91, og Sullivans tekst om *Ornament in Architecture* fra året etter, forstår vi hvor tidlig ute Chicagoarkitektene var med å uttrykke modernismens ideer. Det er dermed naturlig å tenke seg at Adolf Loos tok med seg inspirasjon fra blant andre Sullivans tekst, i sitt eget arbeide med artikkelen *Ornament and crime*. I denne artikkelen fremførte Loos sine tanker på en radikal måte. Loos kritiserte bruken av ornamentikk som ikke var tilknyttet kulturen på en organisk måte.⁹⁸ Med europeisk kultur som bakgrunn, kunne han skille mellom de som forsto hvor primitivt og meningsløs bruken av ornamentikk var, og de som ikke gjorde det. Idealet nå var bygninger som var subtilt formet

⁹⁶ Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria 1485*. I boken: Gage, Mark Foster. *Aesthetic theory essential texts*, W.W. Norton & Company New York and London 2011. s 73-78
Alberti, Leon Battista. *On the Art of Building in Ten Books*. (Oversatt av Rykwert, Leach og Tavernor.) The MIT Press, Cambridge, Massachusetts London.

⁹⁷ Kostof 1995. s. 660.

⁹⁸ Bø-Rygg, Arnfinn. *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*. Høgskolen i Stavanger Avdeling for økonomi-, kultur- og samfunnsfag. 1995. s. 23.

og fengslende i sin nøkternhet, noe som ikke er langt unna det formspråket og materialvalget vi finner hos Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen.⁹⁹

“The ornament disease is recognized by the state and subsidized with state funds. /.../ I don't accept the objection that ornament heightens a cultivated persons joy in life, don't accept the objection contained in the words: “But if the ornament is beautiful!” Ornament does not heighten my joy in life or the joy in life of any cultivated person. If I want to eat a piece of gingerbread I choose one that is quite smooth and not a piece representing a heart or a baby or a rider, which is covered all over with ornaments. The man of the fifteenth century won't understand me. But all modern people will.”¹⁰⁰

Loos artikkel *Ornament and crime* og hans tanker om *raumplan* ble tidlig fanget opp av etterkrigstidens parisiske avantgarde bevegelse av kunstnere, forfattere og arkitekter som var tilknyttet *L'Esprit Nouveau*. De trykte på ny en fransk oversettelse av *Ornament and crime* i 1920.¹⁰¹ Flere av dette magasinets kapitler ble til Le Corbusiers bok *Vers une architecture*, som første gang ble utgitt samlet i 1923.¹⁰² I innledningen dedikerte Corbusier boken til samarbeidspartneren og kunstnerkollegaen Amédée Ozenfant.

Disse avantgardistene lå utvilsomt langt unna en allmen oppfatning, eller de borgerliges tanker om arkitektur, noe spesielt Loos fikk oppleve med å miste mange oppdrag som arkitekt på grunn av sine meninger. Dette var på 1920-tallet og i lys av det, er det ikke utenkelig å se for seg hvilken motstand Louis Sullivan og de andre Chicagoarkitektene ble møtt med, når de frontet flere av modernismens ideer tre tiår tidligere.

Organisk arkitektur

Frank Lloyd Wright hadde trolig en enklere reise som utfordrer av den bestående arkitekturen, enn hva blant andre Adolf Loos hadde. Han var ansatt hos Adler og Sullivan tidlig i 1890 årene, og kunne dermed videreutvikle de ideene som ble til i samarbeid med Louis Sullivan. Et eksempel på dette er tanken om organisk arkitektur som ble introdusert av Sullivan, men definert av hans elev Wright. Denne ideen har utviklet seg i takt med 1900-tallets historiske utvikling og har av den grunn hatt en noe varierende betydning. Men det overordnede prinsippet om at arkitektur skal være i samspill med sine omgivelser, har blitt stående. Ideen om *organisk*

⁹⁹ Conrads, Ulrich: *Programs and Manifestos on 20th Century Architecture*. Cambridge, Mass. MIT Press. 1997 (1971) (Loos, Adolf: *Ornament and crime*, ss. 19-24.)

¹⁰⁰ Conrads. Ibid, s. 20-21.

¹⁰¹ Frampton. Op. cit. s. 95.

¹⁰² Corbusier, Le, *Mot en arkitektur*, Spartacus forlag AS, Oslo 2004.

arkitektur er vanskeligere å definere, sammenlignet med andre ideer som bevisst eller ubevisst har påvirket Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgens utforming som; *gardinvegg, åpen/fri planløsning* og *den rene formen*.

Ideen om organisk arkitektur må først sees i sammenheng med Richard Streiters tolkning av realismen i arkitekturen rundt 1896:

“Realism in architecture is the most extensive consideration of the real conditions in the creation of a building and the most perfect fulfillment of the requirements of functionality, comfort, health – in a word, *Sachlichkeit* /.../ the principal goal of artistic truthfulness in developing the character of a building based not only on its purpose, but also on its milieu, local building materials, the landscape, and the historic characteristics of the region.”¹⁰³

Harry Francis Mallgrave skriver at Streiter sin definisjon av realismen blir oppsummert i begrepet *Sachlichkeit*, et begrep som har blitt oversatt til objektivitet. Objektivitet er derimot ikke en dekkende oversettelse i følge Mallgrave. I stede for objektivitet, handler Streiters definisjon av ordet om “the most perfect fulfillment of purpose with the simplest means, that is the simplest, most practical solution to a problem.”¹⁰⁴ Det er viktig å presisere dette, fordi idet ligger det en forskjell fra Otto Wagners tanke om en tektonisk realisme hvor arkitektur skulle bli tolket som konstruksjon. Forstår man arkitektur primært ut i fra konstruksjonen vil aspekter som formuttrykk, funksjon, miljø, lokal tilhørighet og landskap være mindre viktig sett opp i mot konstruksjonen.¹⁰⁵

Samtidig er vi et stykke unna kjernen i forståelsen av begrepet. Nils-Ole Lund skriver: “Med kravet om, at en arkitektur skal være organisk, mente Sullivan tilsyneladende blot, at arkitekturen skal være led i en helhet og indgå organisk i et helhedssyn.”¹⁰⁶ Frank Lloyd Wright jobbet videre med ideen om organisk arkitektur, der hans definisjon var: “By organic architecture I mean an architecture that develops from within outward in harmony with the conditions of it’s being as distinguished from one that is applied from without.”¹⁰⁷

Det at Wright fikk realisert så mange av sine bygg, gir oss en mulighet til å analysere konsekvensene av hans ideer. En av disse er hvor viktig sammenhengen og sannheten i form, konstruksjon og materialbruk har. En

¹⁰³ Mallgrave 2009. Op. cit. s. 209.

¹⁰⁴ Ibid

¹⁰⁵ Ibid

¹⁰⁶ Lund, Nils-Ole, *Arkitekturteorier siden 1945*. Arkitektens Forlag, København, 2001. s. 18.

¹⁰⁷ Wright, Frank Lloyd, *essential texts* / edited by Robert Twombly, New York : W.W. Norton & Company, 2009. s. 162

bygning skal ikke bare gjenspeile oppdragsgiverens behov, men også naturomgivelsene rundt. Det var nøkkelen og forutsetningen for å skape bygg med et helhetlig uttrykk. Wright skriver: "A building should appear to grow easily from its site and be shaped to harmonize with its surroundings if Nature is manifest there, and if not try to make it as quiet, substantial and organic as She would have been were the opportunity Hers."¹⁰⁸

Jeg tolker det slik at skal man bygge et hus ved en tett skog, er det naturlig å inkludere bruken av tre i bygget. Bygger man på en steinslette, er det naturlig å bruke stein i bygningen. Arkitekturen må finne sin plass på tomten, både igjennom å være i kontrast til det som er der, men også ved å passe inn. Dette er verdier vi også kan finne hos Richard Streiters begrep om *Sachlichkeit*. Hos Streiter må oppnåelsen av funksjonalitet, komfort og helse sees på som et mål som må oppnås samtidig som bygningen får sin karakter basert på dens miljø, lokale byggematerialer, landskapet den står i, og regionens historiske karakteristikk.¹⁰⁹ Dette gjør det mulig å skape ulike uttrykk for ulike bygg og dermed gi en variasjon i utformingen av bygninger, der hvert bygg får sin spesifikke arkitektoniske form med påvirkning fra; omgivelser, bruk, kostnader, lokale byggematerialer og funksjonalitet. Dette kan gjøre det mulig å lese ut i fra bygningen hvilke omgivelser den er en del av, noe som kan legge til rette for nasjonale og regionale forskjeller. Eksempler på dette er Wrights bygning *Talisin West* som ligger ute i ørkenen, og som ble bygd lavt og med stor bruk av området's spesielle steintype. Vi ser også hvordan *Fallingwater* ble inkludert som en del av naturlandskapets elv og skoglandskap. Elvens bergstein ble ikke sprengt vekk, men den stiger derimot opp i husets stue og danner et unikt samspill mellom arkitektur og natur.

Begrepet om det organiske har også hatt andre betydninger. De Stijls manifest fra 1917 skildret et ønske om å skape en *organisk forbindelse* mellom arkitektur, skulptur og maleri. Slik kunne de forsøke å finne fram til en ny estetikk. *Schröder huset* fra 1923, er et eksempel på en utprøving av deres ideer.¹¹⁰ En annen interessant hendelse er formuleringen til Walter Gropius, hvor han redegjør for skolens visjon om å samle utdannelsen av billedkunstnere, kunsthåndverkere og arkitekter i en skole. Dette var Bauhaus-skolens første manifest året etter de Stijl i 1918, og målet de

¹⁰⁸ Wright. Ibid. s. 86.

¹⁰⁹ Mallgrave. Op. Cit. s. 209.

¹¹⁰ Findal Op. cit. s. 30.

arbeidet mot var "Bau, bygningen selv."¹¹¹ *Organisk forbindelse* kan sees på som et sidespor fra *organisk arkitektur*, men er likevel relevant fordi organisk arkitektur handler om et *samspill* på et eller flere plan; mellom arkitektur og naturlandskap, mellom arkitektur og materialer, eller mellom arkitektur og samtidens utvikling. Dermed kan samspill mellom ulike fagfelt i skapelsen av arkitektur, som De Stijl og Bauhaus representerte, føye seg naturlig inn i rekken av disse tolkningene av begrepet organisk.

På tross av at begrepet *organisk arkitektur* ikke er blant de mest konkrete av modernismens ideer, er den svært viktig for forståelsen av arkitektur som noe større enn seg selv. I en tid hvor økonomien definerer vår hverdag, er ideen om *organisk arkitektur* den første som blir prioritert bort, når arkitekter og utbyggere skal tjene penger. Modernismens ideer om effektivitet og rasjonalisering fører til at størstedelen av samtidens arkitektur er representert av boligblokker og barnehager som ikke har noen tilknytning til de omgivelsene de er en del av.

For over tjue år siden skrev Christian Norberg-Schulz:

"endelig hører det med til bildet at de samme slags løsninger og massefremstilte ferdighus brukes overalt, slik at stedene mister enhver egenart. Derved mister også menneskene gleden av å oppleve det som er annerledes. I alminnelighet kan vi si at vi er offer for *stedstap*. Når stedet ikke lenger har noen klar identitet, svekkes menneskets muligheter for å utvikle en personlig identitet. Det er derfor all grunn til å anta at stedstapet er en medvirkende årsak til vår tids menneskelige rotløshet og fremmedgjøring."¹¹²

Dette er en bekymring som til stadighet må tas på alvor.

¹¹¹ Ibid, s. 34.

¹¹² Norberg –Schulz 1992. Op. cit. s. 16.

Kapittel 4. Romlekkasje eller romutvidelse, og forholdet mellom indre rom og omgivelsene

Romlekkasje eller romutvidelse?

Romlekkasje er et fenomen som kommer av åpen/fri planløsning i kombinasjon med større glasspartier i veggene. Dette fører til at ytterveggen oppleves som åpen i motsetning til lukket. Det åpne/fri planet tilstreber en *flytende* romsammensmeltning skriver Nøberg-Schulz.¹¹³ Derfor blir begrepet *lekkasje* treffende. En *flytende* romsammensmeltning krever en grense, eller avslutning, men på samme tid kan man med bruk av glass definere uteområdene som en del av det sammensmeltede rommet. Mange kan da omtale den åpne/fri planen som *grenseløs og utvidet*, men også *lekkende*. Det er i balansen mellom, og i forståelsen for *glassovergangene* at lekkasjen oppstår.

Effekten av romlekkasje kan for eksempel øke med mangelen på indre vegger, bruken av glassgardin fra gulv til tak i husets yttervegger, eller med uavgrensede omgivelser. I Colin Rowe og Robert Slutzkys tekst *Transparency: Literal and phenomenal*, leser vi at det transparente er noe flertydig, som både handler om det man kan se igjennom, men også det man antar eller opplever lagvis.¹¹⁴ "Transparens kan være genstandens iboende egenskap som i en *curtain wall* af glas. Eller den kan være en iboende kvalitet ved konstruktionen. Man kan af denne grund skelne mellem en bogstavelig og en fænomenbundet transparens."¹¹⁵ En *antagelse*, eller opplevelse av transparens, kan i tillegg til gjennomsiktige materialer bli gitt av åpninger i veggene og muligheter for siktlinjer. Samtidig kan gulvet være med på å gi en opplevelse av transparens.

Hvilken effekt transparensen og det åpne/fri planet har i Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen har jeg redegjort for i kapittel 2 under analysen av rommets fremtredelse. Dette analysemateriale skal drøftes i dette kapittelet, for å svare på oppgavens spørsmål om forholdet mellom romlekkasje, og romutvidelse og forholdet mellom indre rom og omgivelsene.

Utviklingen av åpen/fri plan, og den teknologiske muligheten for vegger uten konstruktive egenskaper, er problematisk for rommets utvikling. Kritisk kan man si at skapelsen av rom forsvinner med disse prinsippene. Fordi det ikke lenger er behov for å tegne rom på samme måte som arkitektene gjorde med en bundet og artikulert planløsning. Med en bundet planløsning måtte man designe rommet med de bærende veggens posisjon, som den viktigste

¹¹³ Nøberg –Schulz 1967. Op. cit. s.147.

¹¹⁴ Bek og Oxvig. Op. cit. s. 176,178, 281.

¹¹⁵ Bek og Oxvig Ibid. s. 276

faktoren. I et slikt plan må veggene og taket både omslutte et rom, men også være en konstruktiv del av en helhet. Komposisjonen av rommene kan da sies å være mer kompleks både med tanke på konstruksjon og persepsjon, sammenlignet med et åpent rom. Samtidig blir bevegelsen og opplevelsen av rommet i mye større grad bestemt av rommets utforming, sammenlignet med det åpne planet, som kan gi større muligheter for bevegelse. Men også i det åpne/fri planet er konstruksjonen en svært viktig faktor. Mies van der Rohe har uttalt:

”Den fri planen og en klar konstruksjon kan ikke skilles ad. En klar konstruksjon er *forutsetningen* for den fri planen. Den er ryggraden i det hele og gjør at den fri planen i det hele tatt er mulig. Uten en slik ryggrad ville ikke planen være fri, men kaotisk og derfor bundet.”¹¹⁶

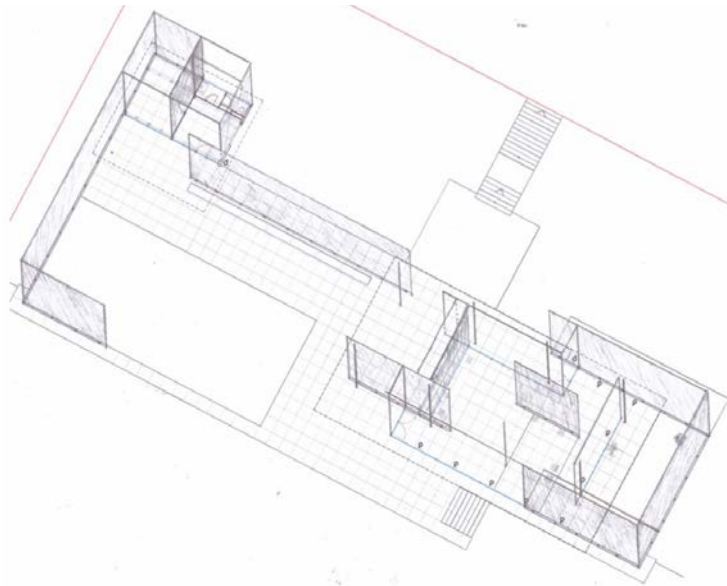
Vi står dermed ovenfor et svært motsetningsfylt forhold til bruken av åpen/fri plan og transparente vegger. På den ene siden kan betrakteren oppleve å miste opplevelsen av romligheten, på grunn av mangelen på lukkethet. På den andre siden kan de samme virkemidlene føre til at man opplever rommet som større enn hva det egentlig er, fordi åpenheten gir muligheter for persepsjon utover rommet i seg selv.

Rommet som lekker

I den personlige analysen av rommet, opplevde jeg hvordan tåken påvirket hele opplevelsen av å være inne i Tverrfjellhytta. Tåken tydeliggjorde rommets kvaliteter gjennom å skjule landskapet, men når tåken lettet forsvant også mye av romopplevelsen. For å forstå dette fenomenet, må vi se det i sammenheng med andre tilsvarende bygninger.

Barcelona paviljongen ble tegnet av Ludwig Mies van der Rohe og var Tysklands utstillingspaviljong til verdensutstillingen i 1929. [ill.25] Karakteristisk for denne bygningen er glassvegger i kombinasjon med vegger av marmor og travertin, der taket blir båret av smale stålpilarer. Leser vi *Barcelona paviljongen* ut fra en plantegning, virker bygningens linjer enkle og forståelig. Beveger man seg derimot rundt om i paviljongen oppleves alt mer komplekst, fordi rommene og mellomrommene virker mer differensierte enn hva planet tilsier. En grunn til dette kan være at perspektivet ofte blir brutt, og man må hele tiden orientere seg på nytt. Dette blir forsterket med opplevelsen av at rommene lekker og blir *utydelige som rom*, grunnet stor bruk av glass fra gulv til tak. Dermed er den gradvise vekslingen mellom avstand og nærhet

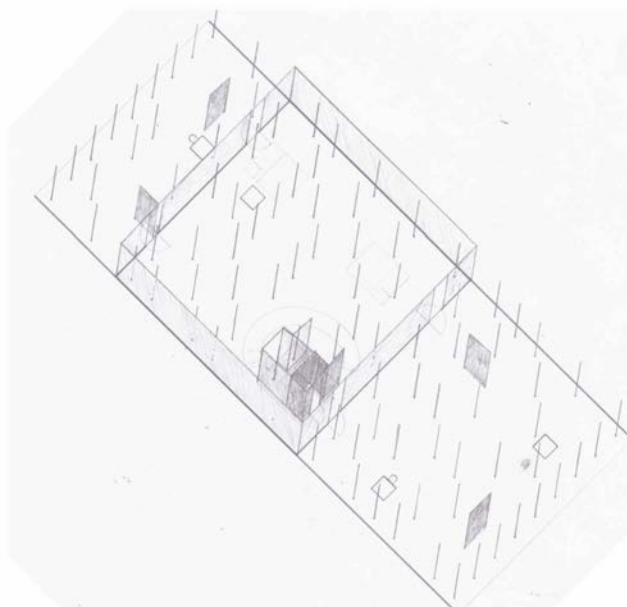
¹¹⁶ Norberg –Schulz 1967. Op. cit. s. 147.



Illustrasjon 25. Mies van de Rohe, Barcelona Paviljongen. Egen tegning

hele tiden bestemt av landskapet på utsiden av rommet, og ikke av veggens avgrensning. Glassveggene skaper en diffus grense mellom ute og inne, som skaper uklarhet selv om komposisjonen av rommene i utgangspunktet er svært klar.

Med det japanske arkitektkontoret Saana, og deres *Park Café Ibaraki*, Japan fra 1998, har Kazuyo Sejima og Ryue Nishizawa tegnet et bygg uten konstruktive vegger. [ill.26] Dette er ikke overraskende i seg selv, med tanke på den japanske arven med bruken av tre-pilarer. Det som derimot fremstår som overraskende er hvordan i underkant av hundre smale stål-pilarer, bærer et tak som har tilsvarende areal som planet, nærmest uten bruk av tette vegger. Mellom gulvet og taket skal rommet oppstå, men gjør det egentlig det? Pilarene minner om tynne trær og er plassert i et uforutsigbart mønster, ikke ulikt hva vi finner i skogen. Her oppstår det ulike grader av avstand mellom pilarene. Midten av bygget er klimatisert ved hjelp av transparente glassvegger, med en indre kjerne av tette vegger som dekker minimumskravet og behovet for toalett og andre servicefunksjoner. På hver av sidene til dette klimatiserte rommet er det områder under tak hvor man kan hvile i skyggen eller søke ly for regnet.

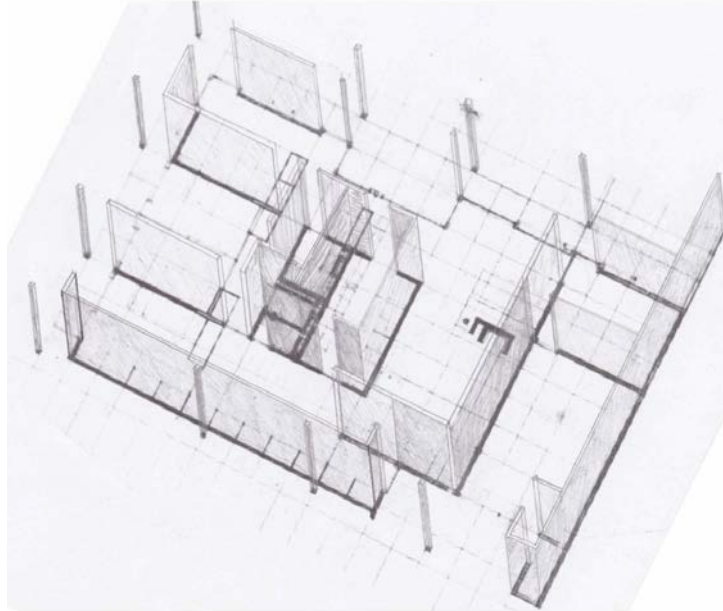


Illustrasjon 26. Saana, Park Café. Egen tegning

Juvet Landskapshotell var ferdigstilt i år 2009, og er tegnet av Jensen & Skodvin Arkitektkontor AS. De små bygningene som er plassert rundt om i landskapet fungerer alle som et unikt hotellrom. De har et mørkt interiør for å rette all oppmerksomhet mot glassveggen og den rå naturen. Arkitektene har forsterket opplevelsen av glassveggen, gjennom å nedprioritere rommet. Når man går inn i rommet er ikke rommet en opplevelse i seg selv, oppmerksomheten rettes mot utsikten. I den grad romligheten blir ivaretatt, er det ene og alene på grunn av det mørke interiøret, som gir følelsen å sitte inne i en hule i fjellet å betrakte den lyse åpningen.

Det utvidede rommet

Med Sverre Fehns *Villa Schreiner* fra 1963, er de bærende pilarene i tre plassert på utsiden av veggene, i tillegg til en indre kjerne som har en konstruktiv funksjon. [ill.27] På grunn av dette grepet kunne han plassere vinduer og skyvedører som åpnet veggene mot den store hagen. Til og med hushjørnet i sørvest kunne åpnes helt opp mot hagen. Fehn evnet å tegne en bolig som både inneholdt private og felles rom, hvor nesten samtlige rom hadde en tilknytning til hagen både visuelt og fysisk ved hjelp av skyvedører. Han definerte en bevegelse fra den offentlige veien i øst, igjennom huset til hagen i vest og sør. Vi ser en nærmest teatralisk komposisjon fra det mørke mot det lyse, fra offentlig til privat.



Illustrasjon 27. Sverre Fehn, Villa Schreiner. Egen tegning

Det som skiller Fehn fra Mies, Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen er at han har gjort det mulig å lukke flere av husets rom med lettvegger. Han har dermed skapt en bolig som er basert på en åpen/fri plan, men som likevel har en form for artikulasjon i seg. Huset har en tradisjonell inndeling med stue, kjøkken, bad og gang, i tillegg til fire separate rom om ønskelig. Kjernen i romfølelsen ligger i bevegelsen i mellom disse relativt små rommene. Her kan man velge å skjule seg for lyset, eller nyte hvordan solens lysstråler gradvis beveger seg gjennom huset i takt med jordens vandring.

Slik sett har Villa Nilsen/Borgen noen viktige likhetstrekk med Villa Schreiner. Villa Nilsen/Borgen inneholder også både artikulert plan og åpent/fri plan. Forskjellen er at de er avskilt, med en åpen første etasje og en artikulert andre etasje. Det er også lagt vekt på bevegelsen mellom offentlig, felles og privat. Jeg vil påstå at 90% av tomten i Villa Schreiners tilfelle, er privat. I Villa Nilsen/Borgen derimot, utgjør den private sonen ikke mer en 30% av det samlede arealet i interiøret og eksteriøret. Grunnen til dette er at det er utvilsomt en større grad av transparens i Villa Nilsen/Borgen. Hagen og første etasje oppleves etter mitt syn som så åpent at fellesskapet i nabolaget har en betydelig delaktighet i disse rommene, selv om det er privat. Det *private* er bare representert ved andre etasje, og til dels takterrassen. Derifra går man ned til den *felles* første etasjen og hagen, for deretter å gå ut i den *offentlige* veien som knytter nabolaget sammen.

Glassomgangen gir en illusjon om at rommet er en del av uteområdene, men du må gå ut av den ene døren for faktisk og komme deg ut. I Villa Schreiner er det flere utganger som etablerer et forhold mellom ute og inne. Villa Schreiner har seks utganger, hvor mange av de kan åpnes bredt opp. Dermed er man mentalt og fysisk i en overgang mellom ute å inne idet man bor. Dette er et bevisst virkemiddel fra arkitektens side, og som i Villa Schreiners tilfelle, kommer det trolig av at Fehn ønsket å knytte boligen tett til tomtens naturområder, der det ligger på grensen til Nordmarka i Oslo.

Villa Nilsen/Borgen har to dører, en hovedinngang og en kjøkkeninngang. Dette er med på å underbygge glassomgangen og opprette en fysisk tilknytning mellom ute og inne. En annen effekt hos Villa Nilsen/Borgen, er at første etasje er fullstendig opplyst og åpen, men i andre etasje er rommene små og mørke. Denne kontrasten mellom åpen og lukket, lys og mørk, kan være med på å forsterke inntrykket av naturomgivelsene, i tillegg kan de være med på å tilfredsstille menneskelige behov for trygghet og privatliv. Vi kan leve til dels eksponert, så lenge vi har muligheten til å trekke oss tilbake i en privat sone.

Romskapelse

Som redegjort for tidligere er definisjonen på byggekunst hentet i fra den tyske kunsthistorikeren August Schmarsow. I *The essence of architectural creation* skriver han hvordan byggekunsten skiller seg fra andre kunstformer gjennom egenskap som *romlige konstruksjoner*.¹¹⁷

“we can say in the most general terms that they are all without exception spatial constructs, whatever their material, duration, and construction, and whatever the configuration of their supporting and supported parts.”¹¹⁸

Noen vil kanskje si at det åpne/fri planet i kombinasjon med glassvegger, er eksempler på bygg som fratar arkitekten mulighet til å forme rom. I sin mangel på avgrensning har man kvittet seg med arkitekturens kjennetegn, nemlig romskapelse.¹¹⁹ En åpen/fri planløsning kombinert med betydelig bruk av glass tar ikke hensyn til rommet, men veggene, eller snarere mangelen på veggens avgrensning. Som eksemplene over har tydeliggjort, stopper ikke romavgrensningen i Saanas Park Café med bygningens grenser, men i likhet

¹¹⁷ Schmarsow, August. *The essence of architectural creation*, 1893. I boken: Mallgrave, Harry Francis og Ikonomou Eleftherios. *Empathy, Form and Space - Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, USA, 1994. s. 286.

¹¹⁸ Schmarsow 1893. (Mallgrave, Ikonomou 1994.) Op. cit. s. 286.

¹¹⁹ Schmarsow 1893. (Mallgrave, Ikonomou 1994.) Ibid. s. 287.

med Barcelona paviljongen, Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgens første etasje, med *horisonten utenfor bygningen*. Slik overfører arkitektene en stor del av romligheten og kvalitetene en *romavgrensing* kan inneholde til omgivelsene utenfor. Konsekvensene av dette øker med hvor mange av veggens overflater som er dekket av glass. I Tverrfjellhytta stopper 90 grader av rommets opplevelsesretning med landskapet på utsiden. Men med Villa Nilsen/Borgens første etasje, stopper hele 360 grader av rommets persepsjon med omgivelsene. Dette gir betrakteren som beveger seg rundt om i rommet en varierende opplevelse av rommet, fordi de ytre omgivelsene i større grad er uforutsigbare med tanke på vær og annen aktivitet. Det blir dermed et betydelig lag av tilfeldighet knyttet til opplevelsen av rommet, hvis ikke de ytre rommene er designet med samme flid som de indre rommene.

Den største utfordringen rommet står ovenfor er når rommet slutter å være en opplevelsen i deg selv. Da mister man mange av kvalitetene som arkitekturen før modernismen bestod av. Når arkitekturen kommer til et punkt hvor det å betrakte området utenfor blir en altoppslukende affære, har mange av arkitekturens romlige virkemidler som bruken av lys, skygge, materialitet og volum gått tapt. Dette kan illustreres med Tverrfjellhytta, hvor rommets betydelige kvaliteter fremstår som utydelige når det ikke er tåke utenfor.

Glasset og åpenheten gir mulighet for persepsjon ut over rommet i seg selv, noe som er en kvalitet. I Tverrfjellhytta derimot, ofrer man de unike romlige kvalitetene som treveggen representerer, med å vende betrakterens persepsjon mot landskapet på utsiden. Dette er selvfølgelig positivt med tanke på Tverrfjellhyttas funksjon som utkikkspunkt, og denne analysen bekrefter at dette funksjonelle aspektet er oppnådd i stor grad, når vi ser hvor tett glassveggen fører oss på naturen. Likevel representerer Tverrfjellhytta en arkitektfaglig (i følge Schmarsows definisjon) kvalitet som går tapt på grunn av bygningens funksjon som utkikkspunkt. Juvet Landskapshotell fungerer også primært som utkikkspunkt, noe som har blitt tatt alvorlig gjennom å tone ned de rommelige kvalitetene i rommet til fordel for glassveggen. Men med Tverrfjellhytta er det motsatte blitt gjort med treveggenes betydelige romskapende evne, som taper kampen mot omgivelsene på utsiden.

Kanskje kan man si at det er i balansen mellom disse to elementene, trevegg og glassvegg at problemet ligger. Kunne en observasjonspaviljong som Tverrfjellhytta latt betrakteren observere like godt, uten en heldekkende vegg av glass? Ofte kan en vegg med små vinduer få deg til å se like mye, fordi kontrasten mellom lukket og åpen blir så stor at når du faktisk ser ut, ser du

tydeligere. Eller kunne de ha gitt interiøret færre kvaliteter, for tydeligere å kommunisere at det er utsiden som skal være i fokus?

Med Villa Nilsen/Borgen blir effekten av glassveggene unektelig annerledes. For det første er horisonten rundt bygningen mye nærmere, på grunn av at bygningen ligger i et lukket boligområde med busker og trær i umiddelbar nærhet. Dette gir en lunere opplevelse, og stjeler ikke romlighet i samme grad som omgivelsene gjør med Tverrfjellhytta. Et annet aspekt er taket, den oppleves som en avgjørende faktor for hvorvidt vi opplever romlekkasje eller romutvidelse. Følelsen av å ha den tunge boksen over seg, gjør at glassveggene oppleves som nødvendig for å kunne "puste" i første etasje, fordi man befinner seg 70 cm under bakken. Illusjonen som glasset gir, om å kunne når som helst krype opp av jorden, å reise seg opp på gresset er virkningsfullt. Samspillet mellom den kompakte øvre delen og den flytende nedre delen, påvirker kroppens opplevelse både ute og inne, men det mest avgjørende er at bygningen er gravd ned under bakken. Slik blir den heldekkende glassomgangen tonet ned, og fungerer dermed som romutvidende.

Med Villa Nilsen/Borgen ser vi hvordan vinduet som rammer inn landskapet utenfor, kan tilføre svært mye til romopplevelsen. Om det er et fjell som glir ned og under fjorden, eller om det er et utsnitt av et tre, hvor en fugl har sitt rede. Opplevelsen av nærhet til naturen kan gi en følelse av det opprinnelige og sanne, men innrammingen av landskapet ved bruk av glass trenger ikke å manifestere seg igjennom en glassvegg, med mindre de ytre rommene er formet som en inkludert del av de indre rommene og at overgangen er designet, snarere enn tilfeldig.

Effekten av gulvet

Hva er det som definerer rommet, når rommet mangler vegger som avgrenser det? Dette er et interessant spor å følge med tanke på dagens utvikling mot økt bruk av åpen/fri plan, og ønske om større visuell og fysisk nærhet til omgivelsene. Når interiørets vegger forsvinner, og eksteriørets vegger preges av transparens, bli gulvet mer fremtredende. Ofte forblir gulvet uartikulert også når veggene forsvinner. Egentlig burde man forvente det motsatte, men det er flere utfordringer med det åpne/fri planet. Når rommene ikke lenger er designet for en konkret funksjon, blir de også svært komplekse på grunn av sin mangel på tydelighet. Gulvets utfordring med åpen/fri planløsning er homogeniteten. Et rom som både kan være en spisestue, et soverom og et

oppholdsrom, kan i sin definisjonsløshet ende opp som et rom som ikke er spesielt god til noen av formålene, med mindre rommet er inndelt i tydelige og intuitive soner som legger føringer for bruken.

Samtidig er det en kulturell utfordring, der man i vesten ikke har tradisjon for å tilegne gulvet like stor verdi, som med østens kulturer. Ofte får de romdannende elementene som veggene representerer, en høyere verdi i vestlig arkitektur. I Ashihara`s bok leser vi:

“Until the Meiji period (1868-1912), architecture in Japan was almost exclusively post-and-beam, and in this tradition, it was the floor, rather than the wall, that became the focus of attention.”¹²⁰

Dette kan gi en større forståelse for det Japanske arkitektkontoret Saanas valg med utformingen av *Park Café* i Tokyo, som ble omtalt tidligere. Kanskje er det kulturforskjellene som reagerer når veggene blir så diffuse som vi ser med *Park Café*. Der den vestlige arkitekturens fokus på fasade og vegger, får en bygning som *Park Café* til å oppleves som fremmed. Dette er også et av forfatteren Yoshinobu Ashihara`s hovedpoeng i sin sammenligning av Japansk og vestlig arkitektur:

“Whether seen by people atop a distant hill or by visitors standing right in front of it, the Parthenon appeared perfectly balanced and finely proportioned. This, I realized, was the prototype of the frontality and symmetry that is basic to European architecture. /.../ In architecture meant to be seen from afar, in form by subtraction, sharply defined features, sharply cut lines, frontality, symmetry, and lucidity are extremely important. Here, in ancient Grecian architecture, is the origin of the dualistic clarity of Western architecture as a whole.”¹²¹

Samtidig finnes det virkningsfulle eksempler på en god forståelse for gulvets potensiale. Et av de finner vi i St Olavs Hospital i Trondheim. Ved inngangen til Bevegelsessenteret har de utnyttet kunnskapen om at gulvet er med på å bestemme bruken og opplevelsen av hvilket som helst rom. De har lagt en stripe med rullesteiner i gulvet, som en kontrast til det homogene flate gulvflisen. Om du er der som pasient, ansatt, gjest eller skal levere en vare, vil man ved å følge denne stripen bli ledet til de mest sentrale punktene for videre bevegelse i bygget, som informasjonsskranken, heisen eller trappen. Slik følger vår persepsjon og instinkter en sublim markør til dit vi skal, en handling som foregår intuitivt. Alternativet er å bli møtt med en stor grafisk informasjonstavle som prøver å fortelle hvor heisen til de øvre etasjene er.

¹²⁰ Ashihara. Op. cit. s. 13.

¹²¹ Ashihara. Ibid. s. 80.

Gulvet peker på overganger mellom ulike soner, som igjen kan representere ulike formål. Det er kanskje gjennom en slik organisering, man kan oppnå større orden, og dermed større tilstedeværelse i øyeblikket. Dette burde bringes inn i hjemmet og i arkitekturen generelt, om det åpne fri/planet skal legge premissene for hvordan fremtidens arkitektur skal se ut.

Barcelona Paviljongen er samlet på en homogen flate. Denne mangelen på differensiering av gulvet kan være med på å gjøre romlekkasjen større. Samtidig kan dette oppleves annerledes med hensyn til klimaet huset er en del av. Med en sommerhytte, eller Barcelona paviljongen som befinner seg i et varmt klima, kan gulvets homogenitet oppleves som en kvalitet. Gulvets manglende forskjell mellom klimatiserte rom og uteområder kan fremstå som positivt, å gi likeverd til de ulike sonene i et varmt klima.

I Tverrfjellhytta stopper betonggulvet ved bygningens yttergrense, det er dermed en brå overgang mellom bygningen, den grove grusen på utsiden, og fjellets uregelmessige gulv. Dette gir et inntrykk av noe midlertidig. Villa Nilsen/Borgen gir derimot en opplevelse av at bygningen hører til på stedet. Skulle man fjerne bygningen, ville det vært et stort tap for opplevelsen av tomten. Dette bekreftes også av arkitektenes omtale av stedet: "The house is an effort to make the most of a modest budget and an uninteresting site."¹²² Stedet i samspill med bygningen har ført til et samspill som både stedet og bygningen nyter godt av. En av årsakene til dette er at gulvene ute som inne i Villa Nilsen/Borgen er tilpasset ulike behov, samtidig som de oppleves som en helhet. Asfalt, grus, gress, jord, betong, stål og parkett overlapper hverandre idet man beveger seg rundt på tomten.

Rommet og omgivelsene

Uavhengig av plasseringen i et tett boligfelt, eller på høyfjellet, er Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen i dialog omgivelsene. Det er vanskelig å tenke seg noe annet, enn at dette kommer av en bevisst prioritering hos arkitektene. Jeg tror det er en positiv kvalitet at man ikke blir avskilt fra naturens gang i sin hverdag. De store kontrastene vær, vind og årstidene bringer med seg, kan minne oss på at vi er en del av denne planeten. De lange mørke månedene om vinteren, de lyse nettene om sommeren er med

¹²² Arkitekturkontoret Brendeland og Kristoffersens hjemmeside, <<http://www.bkark.no/projects/villa-nilsenborgen/>>.

oss på vår reise gjennom livet. Norberg Schulz skriver ”Rommet oppstår på nytt, hver dag det samme, men aldri likedan. Vi vet nok at det er der om natten også, men om morgenen åpner det seg som en ny begynnelse.”¹²³ Dette endrer opplevelsen av vår bolig måned for måned, og kanskje blir samspillet med naturen desto mer tydelig på grunn av de store kontrastene. Det kan også tenkes at det å leve nært til, og med en bevissthet for de naturlige endringene, med alt det innebærer av snø, vind, fuglesang og blomster kan bidra til å gi et godt liv. Vår tilgang til dype skoger, busker, fugler, vær og vind er ikke noe vi burde distansere oss i fra, men heller legge til rette for nærhet til naturomgivelser i byer som på landet.

I forståelsen av rom, og rommets tilknytning til omgivelsene kan vi lese hos Martin Heidegger at det å bo er en grunnleggende menneskelig aktivitet, og at det å bo er knyttet til et *nærområde* og en *tomt*.

“The word for space, *Raum*, *Rum*, designates is said by its ancient meaning. *Raum* means a place cleared or freed for settlement and lodging. A space is something that has been made room for, something that is cleared and free, namely within a boundary, Greek *peras*. A boundary is not that which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that from which something *begins its presencing*.”¹²⁴

Rom er noe det er holdt av plass til, rommet er dermed knyttet til *et sted*. Arkitektens produkter er resultater av stedet eller omverdenens spørsmål, derfor må vi ”undersøke hva omverdenen ber arkitekten om, eller rettere: hva den *burde* be ham om, og hva det menes med ”gode” løsninger.”¹²⁵ Som arkitekt må man med andre ord *lytte* til hva tomten ønsker seg. Man må kunne forstå hva det er på dette konkrete stedet som må *bevares*, og hva som kan fjernes. Idet man skal tegne og bygge en bolig på en tomt, skal denne boligen evne å gi en opplevelse av å *tilhøre* stedet. Det må være en ambisjon om å oppnå et slags samspill mellom arkitektur og omgivelser, hvor metodene til å klare dette ligger i arkitektens form og romgiving. Dette er utvilsomt krevende, fordi arkitekten jobber med situasjoner som er forskjellige, og med som Norberg-Schulz skriver: ”mennesker som ”ser” omverdenen på mange forskjellige måter /.../ arkitekturen er et menneskelig *produkt* som skal lette og ordne vårt forhold til omgivelsene.”¹²⁶ Hvordan vi *ser* og opplever omverdenen kan diskuteres konkret, hvis vi finner metoder for å artikulere,

¹²³ Norberg-Schulz, Christian. *Minnesjord*, Gyldendal Norsk Forlag A/S 1991. s. 9.

¹²⁴ Heidegger 1971. Op.cit. s.154.

¹²⁵ Norberg –Schulz 1967. Op. cit. s.19.

¹²⁶ Ibid.

beskrive og tydeliggjøre disse inntrykkene. Professor Svein Hatløy skriver følgende om en av metodene på Bergen Arkitekthøyskole:

”Som grunnlag tok vi til med situasjonsanalysen, alltid gå ut frå ein konkret stad, i første omgang med analyse av naturen sine lokale uttrykk og eigenskapar. /.../ kvar einskild arkitekt valde ut den eigenskapen som ho/han meinte var viktigast for situasjonen og samanhengen. Denne vart vist offentleg gjennom ein visuell tolking, for å få ein konfrontasjon, og ei drøfting av verdivalet. Det var avgjerande at det var visuelle framstillingar, og at vi fekk øving i å drøfta biletformer. Dei var alt frå illustrasjonar til installasjonar og konseptuttrykk. /.../ Arkitekturuttrykket fekk grunngitte korrektiv straks, utviklinga av form fylgde med arbeidet. (Kaupanger-symposiet.) Frå fysiske situasjonseigenskapar gjekk vi straks over til kulturuttrykk, og valde å arbeida med sosiale interesseobjekt.”¹²⁷

Denne *avdekkingen* av stedets kvaliteter, og diskusjonen av kvalitetenes betydning, kan hjelpe arkitekten med å forstå stedets ønsker. Samtidig kan vi i en kunsthistorisk kontekst se på dette som en arbeidsmetode i tråd med tanken om den organiske arkitekturen, og den organiske tilknytningen til stedet med blant annet Wrights arbeider.

Samspeilet med omgivelsene påvirker opplevelsen av rommet i stor grad og Pallasmaa mener at ”Architecture is essentially an extension of nature into the man made realm, providing the ground for perception and the horizon of experiencing and understanding the world.”¹²⁸ Tradisjonen med å tilegne arkitekturen denne rollen som grunnlaget for opplevelsen og forståelsen av verden, kan vi finne i den fenomenologiske metoden. Hos Heidegger kan vi lese dette:

“*Bauen* originally means to dwell /.../ To be a human being means to be on the earth as a mortal. It means to dwell. /.../ Building as dwelling, that is, as being on the earth, however, remains for man`s everyday experience that which is from the outset “habitual” – we inhabit it, as our language says so beautifully.”¹²⁹

Samtidig kan arkitekten være med på å påvirke dette gjennom å utvikle samspeilet mellom rom og omgivelsene. I følge Heidegger er det ikke et gitt faktum at *å bygge* fører til *å bo* i den forstand at vi *bebor* et sted. Men et godt samspill mellom rom og omgivelse, vil kanskje gi en større sannsynlighet for

¹²⁷ Hatløy, Svein. *Nord og aust av Nordsjøen*. I boken: *Christian Norberg-Schulz Et festskrift til 70-årsdagen*, Norsk Arkitekturforlag 1996. s. 173-174.

¹²⁸ Pallasmaa 2012. Op. cit. s. 44.

¹²⁹ Heidegger 1971. Op. cit. s.147,148.

opplevelsen av at man *bebor* stedet. Opplevelsen av *å bebo* et sted er det nærmeste vi kan komme en ideell tilstand i vår omgang med byggekunsten.

”residential buildings do indeed provide shelter; today’s houses may even be well planned, easy to keep, attractively cheap, open to air, light, and sun, but – do the houses in themselves hold any guarantee that *dwelling* occurs in them?”¹³⁰

Det er nettopp derfor dette er et så viktig tema å ta seg tid til å drøfte. Hva det gode samspillet mellom rom og omgivelse innbefatter, må regelmessig analyseres. Norberg-Schulz skriver i *Meaning in Architecture* at “Only when space becomes a system of meaningful places, does it become alive to us”¹³¹ Jeg tror vi må tolke det *å bebo* som en opplevelse av kvalitet, i stede for en konkret referanse til det å bo godt i en bolig. Vi kan nemlig bebo alt i byggekunsten, om det er et utkikkstårn, eller offentlig badeanlegg. Men uavhengig av funksjonen skal bygningen i beste forstand gi en kompleks opplevelse av *mangefasettert kvalitet*.

Villa Nilsen/Borgen er et eksempel på småskalaarkitektur plassert på det som arkitektene mente var en uinteressant tomt, men som etter mitt syn nå fremstår som en interessant bygning, på en interessant tomt. Årsaken til at jeg opplever det på denne måten ligger nettopp i samspillet mellom rom og omgivelser. Bygningens form, romopplevelse, funksjon og kvalitet, er direkte knyttet sammen med tomten. Dette er uten å endre tomten mye, med unntak av gressfrø, grus, noen steinheller og en hekk. Slik gir bygningen mulighet for et mangfold av opplevelser og inntrykk, som er gitt og tilpasset naturens gang. Solnedgangen ser man fra terrassen, på plena spiller de fotball, i krattet gjemmer naboens katt seg, hønene bor under trærne, ved garasjeveggen kan man sole seg tidlig på våren, og ved postkassen kan man sitte på steinhellene å prate med naboen. Det er så mange av disse små situasjonene inne og ute, som oppleves som meningsfulle og like, men likevel forskjellige. Derfor mener jeg man kan oppleve det Norberg-Schulz adresserer om et system av meningsfulle steder i Villa Nilsen/Borgen.¹³²

Slik sett forteller en bygning ærlig om hvordan arkitekten instinktivt, eller ved hjelp av en konkret metode har *lyttet*, (eller ikke) til tomtens ”ønske”. Arkitektens forståelse av tomten og stedet, og hvilke teoretiske grunnlag form

¹³⁰ Heidegger 1971. Ibid. s.146.

¹³¹ Jencks, Charles. Baird, George (Redaktører). *Meaning in Architecture*, (Norberg-Schulz, Christian. *Meaning in Architecture*) Barrie & Rockliff: The Cresset Press. 1969. s. 224.

¹³² Ibid

og romgivingen er påvirket av, er dermed helt sentralt når man analyserer arkitektur.

Videre kan vi diskutere arkitekturen som kulturuttrykk i mange ulike skala. Vi kan diskutere arkitekturen som et uttrykk for en samtid, som et uttrykk for en periode, uttrykk for et nærområde, men også på et erkjennelsesteoretisk plan. Vi har vært inne på Martin Heideggers tekst *Poetry, Language, Thought* som adresserer utfordringer ved det å bo, men viktigst hvor sentral del av livet det å bo er for et menneske. I denne teksten spesifiserer Heidegger sine tanker, med fokus på sammenhengen mellom det å bygge og bo. Mye av dette fenomenologiske materiale har sitt utspring fra boken *Sein und Zeit*.¹³³ Den fremholder tanken om at vi som mennesker har mistet noe vesentlig av syne, på grunn av vår livsstil.

”opplysningsprosjektet. Ideen om at vi kan løse de vitenskapelige og samfunnsmessige problemene har sitt grunnlag i en bestemt teknologisk forståelse som lar mennesket bli fremmed for seg selv. I det moderne samfunnet er alt gjenstand for forbedringer og inngrep, det vil si at alt kan *gjøres*. Men dermed har vi mistet noe vesentlig av syne.”¹³⁴

Anne Marit Vagstein komprimerer tankene fra *Væren og tid*, og redegjør for de av Heideggers tanker som også er viktig for denne tekstens diskusjon. Hun skriver:

”Videre kaller Heidegger mennesket *Dasein*, ”væren-i-verden”, noe som innebærer at vi alltid er del av en helhet som vi deler med andre. Alle ting er i verden på sin måte, og denne er variabel snarere enn en statisk idé. I praksis betyr det at ”sted” betegner en bestemt romlig væremåte, en helhet som eksisterer i spennet mellom jord og himmel. Rommet er derfor ikke et abstrakt matematisk begrep, men ”en konkret struktur i verden”.”¹³⁵ ¹³⁶

Med dette påpeker hun hvor sentral Heidegger var for Norberg-Schulz sine arbeider, men også hvordan Norberg-Schulz endret sin tankegang fra *Intensjoner i Arkitekturen*, til boken *Mellom jord og himmel*. Vagstein skriver at i boken intensjoner i arkitekturen ”var tenkemåten kausal. Det vil si at arkitekturen ble vurdert som et produkt av forutsetninger og midler.”¹³⁷ I sin senere stedsfilosofi mente Norberg-Schulz at ”Arkitektur er ikke noe som blir

¹³³ Heidegger, Martin. *Væren og tid*. Oversatt av Lars Holm-Hansen, Bokklubben 2007. Originalens tittel: *Sein und zeit* utgitt i 1927.

¹³⁴ Heidegger 2007. Ibid s. XIV.

¹³⁵ Vagstein, Anne Marit. *Helhetens navn er sted*. I boken: *Christian Norberg-Schulz Et festskrift til 70-årsdagen*, Norsk Arkitekturforlag 1996. s. 138.

¹³⁶ Heidegger 2007. Op. cit. s. XIV, XV, XVII, XIX, XX, XXI, XXII, 98-120, 418.

¹³⁷ Vagstein (*Christian Norberg-Schulz Et festskrift til 70-årsdagen*) 1996. Op. cit. s. 138.

produsert, men blir til når man gjenkjenner og avslører kvaliteter som skjuler seg i verden. Senere kalte han det som skal avsløres *genius loci*; en kompleks helhet som fremstilles i en uttrykksfull form.”¹³⁸

Jeg vil påstå at det er Norberg-Schulz begrep om *genius loci* som har påvirket arkitektene etter han i størst grad. Samtidig er ikke stedsforståelsen slik vi har diskutert den tidligere i dette kapittelet, ulik modernismens tanker om den organiske arkitekturen. Begge kretser rundt samme tema som omhandler hvordan arkitekten lar *stedet* påvirke arkitekturen.

Form og materialforståelse

I Villa Nilsen/Borgen er panelet malt svart på den ”svevende” boksen som inneholder andre etasje og takterrassen. Trolig for å forsterke kontrasten mellom tung og lettere, samtidig som den oppleves som mindre fremtredende blant skogsterrenget i bakgrunnen. I interiøret er treets tekstur og naturlige ornament en viktig del av både Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen. Det at materialene er i mindre grad behandlet, vitner om en påvirkning fra den Økologiske Brutalismen. Viljen til å bruke materialer som er karakteristisk for stedet og bruke det som det er, kommer både fra den organiske arkitekturen, men også fra brutalismen som fikk stor betydning for etterkrigstidens form og materialbruk. En gren innenfor Brutalismen var den økologiske brutalismen, som i stedet for betongen brukte tre som det fremste materiale, sammen med ubehandlet betong, naturstein og glass.

”Det teoretiske grunnlaget, å la materialane stå ubehandla, *as found*, og å gjere dei konstruktive strukturane synlege, eigna seg også godt for overføring til tre og trekonstruksjonar. /.../ Det beste frå modernismen vart kopla med lokal byggjeskikk på ein glidande skala med mange variantar.”¹³⁹

For Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgens del, er det viktig å nevne den utviklingen som fant sted på 1960 og 70 –tallet. I denne perioden tegnet blant andre Sverre Fehn hus med det som har blitt omtalt som en nordisk modernisme, eller en *poetisk modernisme* i følge Christian Norberg-Schulz. Dette er også grunnen til at Sverre Fehns Villa Schreiner spiller en viktig rolle

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Brekke, Nils Georg. Nordhagen, Per Jonas. Lexau, Siri Skjold. *Norsk arkitekturhistorie Frå steinalder og bronsealder til det 21. Hundreåret*, Det Norske Samlaget Oslo. s. 367, 368.

som sammenligningsgrunnlag, i denne oppgavens arbeid med å undersøke Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen.¹⁴⁰

Symmetri eller asymmetri?

Både Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borger har en rektangulær form, selv om bygningene står i to svært ulike omgivelser. Det er dermed med unntak av treveggen hos Tverrfjellhytta ikke mulig å lese noen tilhørighet til landskapet, ved kun å betrakte formen. En rektangulær kontur kan oppleves som dominerende, lukket og fremmed i et naturlandskap. Et annet moment er at den høye graden av symmetri som rektangelet legger til rette for, gjør det vanskelig å legge til eller trekke fra elementer ved formen. Et arkitektonisk objekt som både evner å ha et helhetlig formspråk, og som kan legge til rette for transformasjon på sikt, vil kunne gi mer tilbake til brukeren over tid. Det er et gjennomgående tema i arkitekturhistorien som nå utspiller seg i en annen skala og med en annen bygningstypologi. Nygaard skriver:

”I arkitekturen er der på et meget tidlig tidspunkt sket en overgang fra topologisk til geometrisk orden, og igennem hele arkitekturhistorien har den store arkitektur været geometrisk bestemt, mens det almindelige byggeri har beholdt noget av det topologiske præg. Med topologisk menes en orde, der vedrører fænomener som nærhed, lighed og gruppering (tænk på landsbyer i Afrika eller middelalderlige byer i Europa), mens en geometrisk orden almindeligvis indebærer former fra den euklidiske geometri: rette linjer, cirkelslag, regulære legemer m.m.”¹⁴¹

Norberg-Schulz mener det topologiske preget, er det som karakteriserer steds kunsten. Han skriver at ”Stedskunst som samling og preg forutsetter åpne former som lever i tiden uten å miste sin grunnleggende identitet. Stedskunsten er derfor alltid *uferdig*.”¹⁴² Som jeg har drøftet tidligere i dette kapitlet, er dette en konsekvens av arkitektens ønske om å lytte til tomten. Et ønske om å lytte til tomten vil kanskje gi et mer topologisk preg. En manglende interesse for stedet derimot, kan bekreftes med gravemaskinens barbering av stedets karakter, noe som legger til rette for en stedsuavhengig og homogen arkitektur.

Ashihara setter ord på den estetikken som kommer av fokuset på bygningens deler fremfor ideen om helhet. Hvor skjønnhet er det eksakte proporsjonale

¹⁴⁰ Ibid. s. 369, 370.

¹⁴¹ Nygaard. Op. cit. s. 72.

¹⁴² Norberg-Schulz, Christian, *Stedskunst*. I boken: *Det gode sted*, av Forseth, Terje. Universitetsforlaget AS, 1994. s. 94.

forholdet mellom elementer, hvor ingen ting kan legges til, fjernes eller endres uten å ødelegge helheten.¹⁴³

”Any architectural concept that begins with the whole is imbued with the importance of symbolism, monumentality, and authoritarianism, and the resulting form therefore tends to favor symmetry, frontality, and a formal compositional and proportional aesthetic. Whole-oriented architecture was introduced to Japan, but was not compatible with Japanese tastes, and it inevitably yielded to the indigenous aesthetic, which favors asymmetry and restraint as well as harmony with the natural setting /.../ Chinese architecture is designed to be viewed from afar, and in this respect it can be said to be more akin to the European and Greek traditions than it is to Japanese architecture. The distinction between Japanese and Chinese architecture, I would say, is in approach to the parts and the whole.”¹⁴⁴

Ashiharas sitat vitner i likhet med Nygaards sitat, om en forståelse for at vestens frontalitet og avsluttede form, har sine røtter tilbake til den klassiske arkitekturen. Norberg-Schulz peker derimot på 1800-tallets formalistiske tradisjon, som begynnelsen for tanken om det ferdige og avsluttede verk. Med formalismen ble i følge Norberg-Schulz arkitekturen skilt fra livet.¹⁴⁵

”stilarkitekturen er i dobbel forstand stedskunst. For det første representerte de greske søyleordnene naturgitte kvaliteter, både i form av menneskelige karakterer og stedsegenskaper. Ja, grekerne viste at menneske og sted hører sammen, idet de plasserte tempelet der guden og stedets genius stemte overens.”¹⁴⁶

Jeg mener det ikke er noen distinksjon mellom geometrisk bestemt arkitektur og topologisk arkitektur, men vi kan si at den topologiske byggingen i større grad evner å gå i dialog med stedets kvaliteter. Den sluttete formen og frontaliteteten som kan komme av symmetri, kan være i veien for samspillet med stedets karakter. Men den trenger ikke å stå i veien for opplevelsen av skjønnhet i seg selv. I Dag Nilsens tekst *Om proporsjonering av trefasader i norsk byggekunst* leser vi:

”Oppfatningen av hva som er vakkert, er tett forbundet med opplevelsen av fattbar orden, som gir mening. Ordet ”formspråk” indikerer et system for kommunikasjon eller overføring av et budskap som kan oppfattes. Form som synes ubestemmelig, eller å være blitt til på vilkårlig vis, er det vanskelig å finne mening i, og føles likegyldig eller til og med ubehagelig. I antikkens kunst og arkitektur var

¹⁴³ Cage. Op. cit. s. 76.

¹⁴⁴ Alberti. Op. cit. s. 156.

¹⁴⁵ Ibid. s. 147.

¹⁴⁶ Norberg-Schulz 1994. Op. cit. s. 94.

¹⁴⁶ Norberg-Schulz 1994. Ibid. s. 88.

skjønnhet forbundet med *symmetria*, som grovt kan oversettes med "Sam-målelighet", eller at objektets målforhold stemte overens i en harmonisk helhet. ... når vi snakker om "gode proporsjoner", er vi nærmere den betydningen de gamle grekerne la i begrepet symmetri. *Proporsjon* er et begrep i matematikken som betegner likhet i forhold mellom par av størrelser."¹⁴⁷

I den grad vi er opplært til å betrakte fattbar orden, som gir mening som skjønt, og i motsatt fall; ubestemmelig, vilkårlig og likegyldig arkitektur som ubehagelig, er vi utsatt for en forenkling av vår persepsjon og omverdensforståelse. Åpner man opp for en *dialog* mellom stedets "ønsker" og de visuelle virkemidlene man som arkitekt eller kunstner besitter, vil man oppnå en form og romgiving som i mange tilfeller minner mer om den topologiske byggingen enn den geometriske. Ufordringen er da at formen kan oppleves som "ubehagelig" i et umiddelbart møte. Dette setter arkitekten i en mye mer risikabel posisjon, enn hva en rektangulær form gjør. Om symmetri skal være bestemmende for den visuelle komposisjonen, er det fare for at man mister mye av forståelsen av rom og sted. Nygaard skriver at den også kan sees på som maktsymbol, og være med på å undertrykke alt som er annerledes, slik den poststrukturalistiske kritikken mot orden, helhet og harmoni lød.¹⁴⁸

En annen konsekvens er at den visuelle analyseringen kan bli mindre interessant. I Villa Nilsen/Borgen er de symmetrisk plasserte vindusrekkene i andre etasje mer passive enn aktive. De forteller at rommene på innsiden av vinduene er like, og at de dermed ikke har behov for et mer differensiert tilførsel av lys. Ser vi derimot på Tverrfjellhytta, var en visuell analyse av den nødvendig for å sette ord på dens virkningsfulle kontraster i form, materialer og struktur.

I dette ligger kjernen i forståelsen av arkitekturen etter modernismen slik jeg ser det, nemlig kravet om at betrakteren må *aktivt lese og analysere de visuelle karakteristikkene ved formen*. Gjør man ikke det, kan en form sees på som ubestemmelig, eller vilkårlig, når den egentlig er mangefasettert. Synet på arkitektur som en kunstnerisk virksomhet, har ført med seg et mangfold av formtradisjoner. Dette ble tungt videreutviklet med den tverrfagligheten som De Stijl og Bauhaus representerte. Når kunstutdannede blir brukt som lærere for arkitekter, slik som Bauhaus skolen utviklet i stor grad, overføres

¹⁴⁷ Nilsen, Dag. *Om proporsjonering av trefasader i norsk byggekunst*. I boken: Hakonsen, Finn og Larsen, Knut Einar (Redaktører). *Kledd i tre. Tre som fasademateriale*, Gaidaros Forlag AS, Oslo 2008. s. 109.

¹⁴⁸ Nygaard, Erik. "Arkitektur forstået" Bogværket, 2011. Side 234.

kunstnerens analytiske og visuelle evner til arkitektstudenten.¹⁴⁹ Dette er kanskje synlig i samtidsarkitekturen, med mindre bruk av gjentatte klassiske proposisjonsprinsipper basert på matematikk og større grad av visuell og funksjonell forståelse og eksperimentering.

En bestemt formsans som er basert på regler og metoder vil gi et svar på hvordan man skal formgi en bygning. Problemet med en mer kunstneriske formtilnærming, er at den ikke kan vise tvilerne de to strekene under svaret, som matematisk baserte proporsjoner kan. Man kan heller ikke referere til den klassiske arkitekturens beviselige historiske levedyktighet i en diskusjon. Derimot kan modernismens arkitektur basert på den organiske arkitekturen, åpne opp for forståelsen av stedet og formen, gjennom en visuell analyse og diskusjon.

”Med de overveldende tekniske mulighetene vi i dag har til rådighet, er det alminnelige syn på estetisk kompetanse som et spørsmål om personlig virtuositet ikke tilstrekkelig. Ønsker vi et alminnelig høyere nivå i det bygde miljøet, er det også behov for hjelpemidler som kan brukes av de mange som er henvist til å bygge uten å være i besittelse av en instinktiv formsans. /.../ geometriske konstruksjoner eller tallforhold kan tjene som hendige redskaper for å skape det meningsinnholdet som omfatter ”visuell sammenheng” og ”harmoni” mellom bygningens forskjellige deler og helheten.”¹⁵⁰

Skal for eksempel *symmetri* og *harmoni* være et hjelpemiddel i formgivingen for de som er henvist til å bygge, uten å være i besittelse av en instinktiv formsans? Eller skal forståelsen for en bygnings skjønnhet utvides, slik at den kan være skjønn uten nødvendigvis å inneha en helhetlig og umiddelbart forståelig form? Jeg tror ikke det er noen tydelige forskjeller mellom å lære seg og komponere en visuell struktur intuitivt eller av funksjonelle årsaker, og det å benytte seg av proporsjoner basert på matematikkens geometri av estetiske hensyn. Begge disse er nødvendige og viktige metoder for å skape gode komposisjoner. Men den mer intuitive formviljen må også få sin anerkjennelse, gjennom å bli analysert og kritisert på lik linje som arkitekturen basert på matematiske prinsipper og proporsjonslære.

Arkitekturen må representere et mangfoldig samfunn, om brukerne av bygningene skal kunne trives, spesielt viktig er dette i en by. Jeg tror dermed at skjønnheten ligger i kontrastene, snarere enn i det *fullendte*. Jeg tror den *åpne formen* i større grad kan inneha det skjønnne, selv om det vil være et

¹⁴⁹ Frampton. Op. cit. ss. 123-129 og 142-148.

¹⁵⁰ Nilsen, Dag. (*Kledd i tre. Tre som fasademateriale*) 2008. Op. cit. s. 115.

større arbeid å avdekke det. I den åpne formen, ligger det en forutsetning om endring over tid. Den gir rom for mangfold og aktivitet, hvor skjønnheten vil utfolde seg gjennom flere lag, ikke gjennom en enkelt opplevelse. Men å kunne avdekke og lese disse ulike lagene, krever en tilpasset analyse. Tokyo by sin *uregelmessighet* som Ashihara analyserer i sin tekst, gjør det vanskelig "å lese" den *fattbare ordenen*, og dermed også skjønnheten ved første øyekast. Men det finnes en skjult orden som Ashihara setter høyere enn arkitekturen som er definert av symmetri. Ashihara sammenligner Tokyo med Paris som mange opplever som et museum. Baron Hausmanns bystruktur under Napoleon den tredje har definert byen i en slik grad, at endringer utover dette blir problematiske. I Paris har orden og tradisjoner blitt bevart i en annen grad en hva vi ser med Tokyo, som "re-oppfinner" seg selv i følge Ashihara. Et annet viktig poeng er hvordan de brede rette gatene legger til rette for en perfekt frontalitet i møte med byens arkitektur. Noe som forsterker fasaden til fordel for andre aspekter ved bygningene.¹⁵¹

¹⁵¹ Ashihara. Op. cit. s.42,43,51,55,59,64,65,119,121,126,127.

Kapittel 5. Romgiving eller formgiving?

Med utgangspunkt i formgivingen

Romantikkens innflytelse i vesten har vært utslagsgivende for et bredt syn om at det er vår kulturelle bakgrunn som legger premissene for vår opplevelse av skjønnhet.¹⁵² Opplysningstidens tenkere derimot, som Immanuel Kant representerer, mente at vår *felles rasjonalitet* er det signifikante trekk hos oss mennesker.¹⁵³ Romantikkens tenkere var mer opptatt av tradisjon, etnisitet, rase og alder, det som sier noe om oss mennesker som en del av en *gruppe*.¹⁵⁴ Min smak eller forståelse for skjønnhet er med romantikkens synspunkt definert av min kulturelle bakgrunn. Denne holdningen er det også argumentert for, i Pierre Bourdieus *Distinksjonen*.¹⁵⁵

Immanuel Kant legger vekt på at alle i form av å være menneske, har evne til å oppleve skjønnhet, og at denne erfaringen dermed er allmenn.¹⁵⁶ Smaksdommen er den evnen som lar oss dømme om det skjønnne, den er ikke en erkjennelses dom eller en logisk dom, men en estetisk dom. ”Med estetisk forstår man det hvis bestemmelsesgrunn *ikke kan være annet enn subjektiv*.”¹⁵⁷ Et viktig premiss når det kommer til den estetiske dommen, er kravet om interesseløshet. Gjenstandens konsept eller begreper må da holdes avskilt fra opplevelsen. ”En dom om skjønnhet der selv den minste interesse kommer inn i bildet, vil være svært partisk, og ikke en ren smaksdom. For å kunne opptre som dommer i saker som har med smak å gjøre, må man ikke på noen måte være inntatt i tings eksistens, men i dette henseende være helt likegyldig.”¹⁵⁸ En forestilling om en gjenstand som gir en fornemmelse av lyst eller ulyst er objektiv. Fordi forestillingen går direkte fra gjenstanden, gjennom sansene våre og til erkjennelsen, uten å forholde seg til våre følelser som er subjektive.¹⁵⁹

Samtidig sier Kant at Palasset som en gjenstand kan være ledsaget av velbehag og dermed være skjønt.¹⁶⁰ Det er da palassets fremtredelse som form det er snakk om. Smaksdommen gir dermed en fordring om en subjektiv allmenngyldighet, på denne måten har Kant knyttet allmenn gyldighet til

¹⁵² Mitrovic´2011. Op.cit. s. 93-94.

¹⁵³ Kant, Immanuel, *What is Enlightenment*, Oversatt til engelsk av Ferrer, Daniel Fidel, 2013. <http://www.columbia.edu/acis/ets/CCREAD/etscc/kant.html>

¹⁵⁴ Mitrovic´2011. Op.cit. s. 94-95.

¹⁵⁵ Bourdieu 2012.

¹⁵⁶ Kant 1994. Op. cit. s. 171-172.

¹⁵⁷ Ibid. s. 71.

¹⁵⁸ Ibid. s. 73.

¹⁵⁹ Ibid. s. 74, 75.

¹⁶⁰ Ibid. s. 72-73.

subjektiv erkjennelse.¹⁶¹ Skal jeg nærme meg en subjektiv erkjennelse i møte med byggekunsten, må jeg først og fremst se på arkitekturen som form og ikke som rom. Kritikkk av dømmekraften er skrevet ut fra et formalistisk grunnsyn og er kanskje den boken som har fått mest å si for den formalistiske tradisjonen.¹⁶² Derfor er det interessant å drøfte mulige årsaker til hvorfor rommet som estetisk erfaring kan være problematisk.

For det første er det en utfordring å opptre interesseløst til noe man står inne i, som man i utgangspunktet ikke kan distansere seg fra, uten og samtidig ikke oppleve det. For det andre legger rommet til rette for at vi skal erkjenne tingene, men hva med rommet i seg selv? ”Til tross for sine rent subjektive kvaliteter, er rommet likevel en del av erkjennelsen av ting som fremtredelser /.../ rommet er den rene formen a priori for muligheten til å anskue disse ting”.¹⁶³ Rommets egenskap er i følge Kant i tillegg til ”rent subjektive kvaliteter” også at den legger til rette for møtet med objektene og hvor objektene kan fremtre for oss og hvor vi anskuer de.¹⁶⁴ For det tredje møter det interesseløse en utfordring når vi opplever rommet sammen med andre. En estetisk dom i følge Kant, oppstår i et møte mellom et objekt og en betrakter, men rommet som estetisk erfaring er og blir en flertalls form. Rommet er ikke bare en persepsjon for meg, men også for deg. Du vil være en del av min opplevelse av objektet. Hvis en estetisk erfaring ikke lenger skal være en egen erfaring, vil spørsmålet om interesseløshet, det momentane møtet og tanken om det avgrensede objektet være utfordrende.

Jeg tror vi må se på Kant sine tanker om det interesseløse som en ideell tilstand som ikke er praktisk mulig å gjennomføre i henhold til hans definisjon. Selv om det ikke er hensiktsmessig å nå hans teoretiske nivå av interesseløshet i faget kunsthistorie, er *ideen* eller *det interesseløse som konsept* svært relevant. Grunnen til det er at den gir en bevisstgjørende effekt i møte med våre metoder. Det er derfor jeg i denne oppgaven ønsket å se hvorvidt det var mulig å analysere Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgens visuelle egenskaper på en tilnærmet interesseløs måte. Selv etter å ha arbeidet med dette tror jeg fortsatt på denne metodens bidrag *i begynnelsen av en arkitekturanalyse*. Samtidig har dette perspektivet skjerpet min forståelse for verdien av den fenomenologiske metoden, hvor jeg selv er utgangspunktet for en hver opplevelse. Det har også gitt meg en mulighet til å

¹⁶¹ Ibid. s. 80.

¹⁶² Mitchell, William J. *The logic of architecture Design, Computation, and Cognition.* The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England. s. 35.

¹⁶³ Kant 1995. Op. cit. s. 57.

¹⁶⁴ Ibid.

reflektere over den nyere forskningen rundt våre visuelle evner. Det at vi først ser, for *deretter* å knytte konsepter til det vi ser, forsterker denne oppgavens vektlegging på Immanuel Kant, og den interesseløse opplevelsen av skjønnhet som en inngang til forståelsen av objekter.¹⁶⁵ Uavhengig om Tverrfjellhyttas sørøstfasade går under det *kulturelle konseptet* benk, vegg, eller frittstående skulptur, består den av en samling formale virkemidler som er *uavhengig* konseptet ved første øyekast. Dette er det viktig å holde fast ved, nettopp for å være åpne til sinns i møte med et objekt.

En beskrivelse er noe håndfast som vi trenger for å kunne sammenligne og diskutere. Vi må beskrive verden for å kunne forstå den, men en beskrivelse kan utføres ved hjelp av forskjellige metoder. En ensidig beskrivelse som blir påvirket av personlig klassifisering og konseptualisering, er hverken forenelig med hvordan våre apparater opplever verden, eller med det faktum at vi som mennesker er like, uavhengig av kulturell bakgrunn.¹⁶⁶

Skjønnheten ligger i kontrastene

Gjennom den konkrete utprøvingen i denne tilpassede metoden, har jeg forstått hvor viktig arbeidet med kontraster er for min opplevelse av skjønnhet. På bildet av Tverrfjellhytta var skjønnhetsopplevelsen knyttet til form, kontraster og omgivelsene. Den er i høyeste grad en opplevelse i seg selv, både i kontrast til stålet, men også i kontrast til landskapet. Kontrastene i materialer, former, tekstur, farger og avstand kommer hovedsakelig på grunn av treveggen. Den oppleves som rik på kvaliteter og er etter mitt syn et eksempel på god formgivning. Samtidig har treveggen åpnet opp for flere utfordringer knyttet til rommet. Treveggen i kombinasjon med åpen planløsning og glassvegg gav en opplevelse av romlekkasje. Dette viser også analysearbeidet og den påfølgende drøftingen som påpeker at styrken til Tverrfjellhytta ligger i hyttas visuelle sammenheng med omgivelsene. Alternativet er en visuell og romlig tilknytning til omgivelsene, slik vi har sett med Villa Schreiner og Villa Nilsen/Borgen. Dette peker på hvor viktig utformingen av uteområdene er for bruken av glassvegger i kombinasjon med åpen planløsning. Uten bruk av overgangssoner som svalgang, takutspring, eller gulv som tydelig representerer en overgang, opplever jeg Tverrfjellhytta først og fremst som et vakkert objekt i et vakkert landskap. Tverrfjellhytta har derimot på tross av sin svært konvensjonelle og lukkede hovedform, klart å skape noe unikt for stedet med den ukonvensjonelle treveggen.

¹⁶⁵ Marr 2010. Op. cit. s. 35-36.

¹⁶⁶ Ibid.

Arkitekturanalysen har etter mitt syn vist at Tverrfjellhytta på ingen måte er likegyldig til landskapet, selv om den etter mitt skjønn er en vakker boks, senket ned i et vakkert landskap uten annen forankring til tomten. Som arkitektur er den i stand til å gripe tak i betrakteren. Den legger til rette for opplevelsen av landskapet, materialene, lyset, luften, lukten og utfører i høyeste grad sin funksjonelle rolle som utkikkspunkt. Med et annet perspektiv og metode som utgangspunkt for analysen, ville Tverrfjellhyttas funksjonelle rolle fått større fokus. Det gjelder også arkitektkontoret Snøhetta og dens virke, men forutsetningene i den tilpassede metoden la ikke til rette for dette. Derimot har jeg ved bruk av den tilpassede metoden klart å avdekke uforutsette aspekter med Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen. Aspekter som har definert denne oppgavens innhold og utvikling, og som har tydeliggjort viktigheten av kontraster for min opplevelse av skjønnhet i den visuelle utformingen.

En tilpasset metode

Oppsettet til denne oppgavens tilpassede arkitekturanalyse ser slik ut;

A) Formen og dens visuelle kvaliteter.

1. Det nærmest umiddelbare møte, som gir en estetisk opplevelse
2. Redegjørelse av de visuelle aspektene ved bygningen

B) Identifisering og redegjørelse av bygningens konsept, begreper og historie.

C) En fenomenologisk analyse av rommet. Hvor opplevelsen av rommet er påvirket av tid og sted.

1. Opplevelsen i rom
2. Assosiasjoner og kunsthistorisk plassering

D) Diskusjon av det innsamlede materialet i en teoretisk og kunsthistorisk kontekst.

Denne sekvensvise analysen av et objekt har vist seg å være nyttig, fordi den belyser *ulike sider av objektet, men også ulike sider av forholdet mellom objektet og betrakteren*. Fiedler mener at kunstnerisk betrakningsmåte ikke bare er separert fra erkjennelsen slik som Kant påstår, men er en erkjennelse i seg selv. Harry Francis Mallgrave og Eleftherios Ikonomou skriver:

“Returning to Kant`s starting point, Fiedler then distinguished between the two different modes of experience by which we come to terms with reality: perceptual and conceptual cognition. Whereas the former is

based mainly on visual experience, the latter is arrived at through a process of abstraction, the conceptual ordering of perceptual data. Both are autonomous but at the same time equal processes.”¹⁶⁷

Det handler dermed ikke om man skal velge den ene eller andre tilnærmingen til arkitektur, fordi vi er avhengig av flere i møte med byggekunstens kompleksitet. Slik den estetiske dommen har en start og en slutt, er også beskrivelsen av de visuelle aspektene ved en bygning begrenset. Den stopper nemlig når de visuelle aspektene er avdekket og diskutert. Kvaliteten i denne sekvensen handler om et ønske om innsikt i de visuelle aspektene ved formen.

”Likewise, an analysis of art from a cultural and historical perspective provided little insight into the creative nature of art. To place the individual observer at the center of the analysis is tantamount to introducing religious, ethical, social, and political concerns into what is essentially a problem of form.”¹⁶⁸

På dette tidspunktet er man bare i startfasen av arkitekturanalysen, noe som viser en svakhet ved en slik tilnærming, om den skulle blitt brukt alene. Derfor er jeg enig i kritikken fra Heidegger, Merleau-Ponty og Pallasmaa rettet mot formalismens distanserte, kontrollerte og tingliggjørende forhold til omgivelsene. Samtidig er *mangelen på* en distansert, kontrollert og tingliggjørende forhold til omgivelsene et betydelig problem med fenomenologien.¹⁶⁹ Et eksempel på dette er i de tilfeller hvor man skal analysere bygninger som primært er tegnet ut fra formale kriterier. Med en utelukkende visuell analyse, kan man konkludere med at bygningens visuelle aspekter som form, farge, materialer, tekstur, teknikk, lys og plassering oppleves som virkningsfullt, interessant og kanskje skjønt. Men uten den fenomenologiske analysen vil man aldri kunne avdekke eventuelle svakheter som befinner seg i formens indre. Et eksempel på hvorfor det kan være hensiktsmessig med en tilpasset analyse er i møtet med symbolsk arkitektur. I boken *Learning from Las Vegas* tar forfatterne opp spørsmålet om arkitektur som symbol.

“The sign for the Motel Monticello, a silhouette of an enormous Chippendale highboy, is visible on the highway before the motel itself. This architecture of styles and signs is antispatial; it is an architecture

¹⁶⁷ Mallgrave og Ikonomou 1994. Op. cit. s. 30.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Nygaard 2011. Op. cit. s. 190.

of communication over space; communication dominates space as an element in the architecture and in the landscape.”¹⁷⁰

En bygning bestående av en overdimensjonert fasade med reklameinnhold, kan oppleves som skjønn, men hvis ikke hele bygningens form blir behandlet, må estetikken bare knyttes til fasadens eller flatens visuelle kvaliteter. Hvis bygningens romlige kvaliteter, og overgang til omgivelsene er manglende, vil dette med stor sannsynlighet være en bygning som ut i fra disse parameterne kan karakteriseres som mindre god. På tross av dette kan denne bygningen med sin fasade være svært funksjonell, i den forstand at den formidler et budskap. Denne tradisjonen innenfor arkitekturen er interessant, fordi den viser den funksjonelle verdien av arkitektur som *symbol*, eller som en *formidler av et budskap*.

Kunsthistorisk plassering

Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen er ikke tegnet ut fra et ønske om å representere noe, de kan derfor sees på som en motsetning til den symbolske arkitekturen. For å forklare dette må jeg tilbake til det jeg mener er Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgens arkitekturhistoriske røtter, nemlig modernismen. Ut i fra en kunsthistorisk kontekst har jeg i kapittel tre og fire redegjort for hvorfor jeg mener de viderefører flere av modernismens ideer. Gjennom å bruke Sverre Fehns Villa Schreiner, har jeg også antydnet en holdning om at disse bygningene i høyeste grad er sammenligningsbare. Grunnen til dette er at jeg ser på Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen som en videreføring av 1960 og 1970-tallets *nordiske modernisme*. I boka Norsk arkitekturhistorie kan vi lese:

”Lenger sør i Europa hadde lokale byggetradisjonar heile tida stått sterkt, parallelt med markerte framstøytar av modernisme. I Norden vart det i staden utvikla ein sein modernisme der det meir var tale om ei ”humanisering” av arkitekturen, ikkje kopiering av eldre former eller sentimental nostalgi. Lokal materialbruk kombinert med betong opna for topografiske silhuettar i sjølve byggverka, og spel av lys og skugge.”¹⁷¹

Den nordiske modernisme med røtter i organisk arkitektur, japansk tradisjon og arkitektur oppleves som tilbaketrukket sammenlignet med den symbolske arkitekturen. Den nordiske modernismen viderefører tanken om å utnytte tomtens kvaliteter, kortreiste materialer og produksjon, samtidig som

¹⁷⁰ Venturi, Robert. Brown, Denise Scott. Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas*. MIT Press 1977. s. 8.

¹⁷¹ Brekke, Nordhagen, Lexau 2003. Op. cit. s. 369.

materialene i stor grad er brukt med en tydeliggjøring av materialenes egne kvaliteter med tanke på tekstur, farge og endringer på grunn av klima. Dette er en motsetning til vår samtids begeistring for spektakulær arkitektur. Å betale store beløp for en bygning som er organisk forankret til tomten med hensyn til form og materialbruk, er mindre lukrativt sammenlignet med en bygning som i større grad er utagerende. Et godt eksempel på dette er etableringen av det relativt nye begrepet "bilbaoeffekten". Frank Gehrys spektakulære museum med tanke på visuelle virkemidler, gjorde industribyen Bilbao til et internasjonalt reisemål. Museet i Bilbao er en monumental bygning som på grunn av sin popularitet tvinger seg inn i den kunsthistoriske katalogen fordi man ikke kan forholde seg nøytral til den.¹⁷² Hal Foster påpeker at denne bygningen inneholder en serie problematiske forhold, men det viktigste er at den bryter med den modernistiske forståelsen for at *utsiden og innsiden skal henge sammen*.

Dette er spesielt viktig om man bruker åpen/fri planløsning i kombinasjon med store vindusflater, men også for at brukeren skal kunne få en forståelse av bygningen. I begynnelsen av oppgaven stilte jeg et spørsmål om vi skal ta utgangspunkt i formen eller rommet, når vi skal analysere en bygning. Jeg vil svare på dette gjennom og sette videreføringen av den nordiske modernismen som Tverrfjellhytta og Villa Nilsen/Borgen er representanter for, opp mot den symbolske arkitekturen som også er et samtidsfenomen. Jeg stilte nemlig det spørsmålet med utgangspunkt i at formen må komme som en konsekvens av rommenes funksjon og bygningens holdbarhet, ikke primært med tanke på estetiske hensyn. Ser vi derimot på den symbolske arkitekturen, så er dette ingen nødvendighet. Om en arkitekt tar utgangspunkt i formen og opptrer som *formgiver* snarere enn *romgiver*, kan det oppstå problematiske tilfeller. I boken *The Art-Architecture Complex* av Hal Foster leser vi:

"On the one hand, then, Gehry buildings remain modern ducks inasmuch as they privilege formal expression above all; on the other hand, they also remain decorated sheds inasmuch as they often break down into fronts and backs, with interiors disconnected from exteriors in a way that sometimes results in dead spaces and cul-de-sacs in-between"¹⁷³

Dette ser vi når formen har en tydelig forside og bakside, som vi finner eksempler på i boken *Learning from Las Vegas*. Eller når arkitekten formgir

¹⁷² Foster, Hal. *The Art-Architecture Complex*. Verso London, 2011. s. 14-15.

¹⁷³ Ibid.

først, for så å tenke på rommene på innsiden. Dette vil føre til en skapelse av rom som blir definert av skallet, i stede for opplevelsen av rommet som er arkitektens profesjon. I disse tilfellene kan det oppstå en del verdiløse overskuddsrom fordi fasade og plan ikke er i dialog med hverandre. En tilpasset analyse som er brukt i denne oppgaven, vil på grunn av bruken av forskjellige perspektiv ha mulighet for å avdekke slike fenomener.

Utgangspunktet er formgiving

Det som kjennetegner byggekunsten er *romgiving* (Raumgestalterin) i stede for *formgiving* (Formgestalterin) i følge Schmarsow.¹⁷⁴ Det viktigste jeg har innsett igjennom arbeidet med denne oppgaven, er at de som tar utgangspunkt i rommet er arkitekter og som dermed arbeider med *romgiving*. En kunsthistoriker som skal analysere arkitekturen derimot, kan ikke ta utgangspunkt i romgivingen, fordi senteret for forståelsen ligger i betrakteren selv, noe som står i veien for en tilnærmet interesseløs forståelse basert på en formalistisk metode.¹⁷⁵ Dette underbygger denne oppgavens hypotese om at vi som kunsthistorikere må ta utgangspunkt i *formgivingen* før vi analyserer *romgivingen* i en arkitekturanalyse. Når en arkitekt arbeider med romgiving som det viktigste, kan det gi en forklaring på mange arkitekters problemer med å se sitt formalistiske bidrag som en konsekvens av romskapelsen. Grunnen til dette er at de tar utgangspunkt i romgiving, og er dermed ikke *innstilt* på å ta den formgivende posisjonen.

”Når Mies van der Rohe i sina *Arbeitsthesen* skriver ”Vi avvisar varje form av estetisk spekulation, doktrin och formalism”, eller när Hannes Meyer 1928 skriver att ”byggande är ett biologiskt förlopp” och ”Byggande är inte en estetisk process”, uppfattar de naturligtvis inte att de i själva verket formulerar en ny estetik och ny formalism.”¹⁷⁶

Dette forklarer også problemene som oppstår med den symbolske arkitekturen, som på grunn av oppdragets forutsetninger må arbeide med formgiving som det viktigste aspekt med bygningen.

Avslutning

Der er i rammen rund våre liv, alt det vesentlige i livet finner sted. Det å spise, sove, gå på do, vaske seg, oppleve kjærlighet og omsorg, er det viktigste for oss mennesker. Det er dermed betegnede at alt dette er knyttet til det å bo, men at det likevel er lite fokus på hva det vi si å bo godt. Når økonomien

¹⁷⁴ Schmarsow 1893.(Mallgrave og Ikonomou 1994.) Op. cit. s. 286.

¹⁷⁵ Nygaard. Op. cit. s. 107.

¹⁷⁶ Werne 1997. Op. cit. s. 86.

styrer vår hverdag, kan det være vanskelig å ta gode valg som arkitekt. Men hvorfor skal man ta gode valg, hvis ingen bryr seg? Jeg mener kunsthistorie som fagfelt har det vide perspektivet og metodene som trengs for et slikt analysearbeid. Fordi det er et fagfelt som omgås med en betydelig katalog av kunstuttrykk for sammenligning, og fordi det er et fag som har en diffus grense mellom kunsthistorien og det biografiske, teoretiske, historiske, idehistoriske, filosofiske og praktiske forholdet til den skjønne kunsten.

Av de boligene som er til salgs i dag, er mitt inntrykk at åpen/fri planløsning og store glassflater er eiendomsmeglerens fremste salgsargument i tillegg til beliggenhet. Mange endrer dermed boligen sin etter idealene om åpenhet og lys. Disse endringene finner trolig sted uavhengig kunnskapen om bygningens arkitekturhistoriske tilknytning.

I denne oppgaven har Tverrfjellhytta som analyseobjekt definert i hvilken kontekst jeg skulle drøfte begrepene romlekkasje og romutvidelse i. Etter mitt skjønn har dette gitt en mulighet til å adressere problemene/fordelene med disse begrepene i en bred kontekst. Dermed håper jeg at denne oppgaven igjennom analysen av objektene, har tydeliggjort hvilke tiltak som må iverksettes for å motvirke romlekkasje, uavhengig av bygningens funksjon. Samtidig har jeg med Juvet Landskapshotell vist et eksempel som har utnyttet romlekkasjen bevisst. Det viktigste i denne sammenheng er å forholde seg til begrepene i en kunsthistorisk hverdag, slik at de kan diskuteres som en del av den kunsthistorien vi kjenner så godt.

I dette arbeidet er det den flytende romsammensmeltningen som den åpne/fri planløsningen danner, som kan karakteriseres som kjernen i forståelsen. Den flytende romsammensmeltningen krever en grense. Om ytterveggene etablerer denne grensen, er problemene primært knyttet til inndelingen av soner, hvor man kan lære mye av den japanske arkitekturen. Er derimot veggene transparente, oppstår det en rekke nye utfordringer, som alle balanserer mellom å gi en opplevelse av romutvidelse eller romlekkasje.

Villa Nilsen/Borgen og Villa Schreiner viser hvordan artikulerte soner (inne, i overgangen mellom inne og ute, og i uteområdet) kan erstatte mangelen på vegger og demme opp for romlekkasje. De har oppnådd en romutvidelse, hvor de ulike rommene ute og inne er likeverdige. Det vil si at brukerne av bygningen opplever det som like naturlig å sitte inne som ute. Det er dermed vær og vind som bestemmer hvilket sted man bruker og til hvilken tid. Hvis man ønsker åpen/fri planløsning, må arbeidet med soner være nøye uttenkt.

Da kan man oppnå et mangfold av situasjoner innenfor en liten tomt, slik vi ser med Villa Nilsen/Borgen. I Villa Nilsen/Borgen kan man oppleve ulike kvaliteter fra en kvadratmeter til en annen, og på denne måten etablere tradisjoner i samspill med stedet og årstidene. For å etablere et slikt samspill, krever det en betydelig interesse og forståelse for stedets/tomtens karakter, men til gjengjeld kan det gi en opplevelse av *å bebo stedet*.

Til sist vil jeg påpeke et annet aspekt som er viktig å være bevisst, og det er rommets kvaliteter i seg selv. En flytende romsammensmelting, kan gå på bekostning av romopplevelsen, eller opplevelsen av å gå i mellom og igjennom rom. For alle som har beveget seg rundt om i et museum, med homogene hvite og gjennomgående åpne rom, ville disse rommene vært intetsigende uten kunsten i rommet. Rom trenger også kontraster, og romligheten oppstår i større grad om man går fra noe lite til noe stort, eller fra noe høyt til noe lavt. Et rom må være iøynefallende i seg selv, for deretter å inneholde interessante soner og overganger til omgivelsene rundt. Dette må presiseres for ikke å opprette ufrivillig romlekkasje, med mindre dette er meningen.

Litteraturliste

Bøker

Alberti, Leon Battista, *On the Art of Building in Ten Books*, (Translated by Rykwert, Leach, Tavernor) The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1994.

Ashihara, Yoshinobu. *The hidden order. Tokyo through the Twentieth Century*, Kodansha International. Tokyo, New York og London 1992.

Bachelard, Gaston. *The poetics of space*, Beacon Press, Boston, Massachusetts, 1994.

Bollnow, O.F. *Human Space*, Hyphen Press, London 2011.

Bourdieu, Pierre. *Distinksjonen*. De Norske Bokklubbene 2012.

Brekke, Nils.. Nordhaugen, Per. Lexau, Siri. *Norsk arkitekturhistorie*. Det norske samlaget, Gjøvik, 2003.

Bø-Rygg, Arnfinn. *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*. Høgskolen i Stavanger Avdeling for økonomi-, kultur- og samfunnsfag. 1995.

Conrads, Ulrich: *Programs and Manifestos on 20th Century Architecture*. Cambridge, Mass. MIT Press. 1997 (1971) (Mies van der Rohe, Ludwig: *Working theses*.)

Corbusier, Le, *Mot en arkitektur*, Spartacus forlag AS, Oslo 2004.

Findal Wenche, *Norsk Modernistisk Arkitektur om funksjonalismen*, J.W. Cappelens Forlag, Oslo 1996.

Fish, William, *Philosophy of Perception*, Routedge, Taylor and Francis, London og New York, 2010.

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture a critical history*, Thames & Hudson world of art, London 2007.

Gombrich, E.H. *Art and Illusion A Study in the psychology of pictorial representation*. Phaidon Press Limited, London 2002.

Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Harper & Row Publishers, New York 1971.

Heidegger, Martin. *Væren og tid*. Oversatt av Lars Holm-Hansen, Bokklubben 2007. Originalens tittel: *Sein und zeit* utgitt i 1927.

Hakonsen, Finn og Larsen, Knut Einar, (Redaktører), "*Kledd i tre. Tre som fasademateriale*" Gaidaros Forlag AS, Oslo 2008.

Foster, Hal. *The Art-Architecture Complex*. Verso London, 2011

Jencks, Charles, *Modern Movements In Architecture*, Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex, England, 1977.

Joyce, James, *Ulysses*, oversatt til norsk av Olav Angell, Cappelen Damm, 2010.

Kant, Immanuel. *Kritikk av dømmekraften*, Pax Forlag A/S, Oslo 1995.

Kasa, Eivind. *Arkitekturen som kunst*, NTNU Trondheim Doktor ingeniør avhandling 2000:14, Institutt form og farge.

Kostof, Spiro, *A history of Architecture Settings and Rituals*, Oxford University Press 1995.

Lund, Nils-Ole, *Arkitekturteorier siden 1945*, Arkitektens Forlag, København, 2001.

Mallgrave, Harry Francis, *Modern Architectural Theory A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge University Press , New York, 2009.

Marr, David. *Vision : A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*, MIT Press, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice, *Øyet og ånden*, Pax Forlag As, Oslo 2000.

Mitrovic´, Branko. *Visuality for Architects*, University of Virginia press, Charlottesville og London 2013.

Mitrovic´, Branko. *Philosophy for Architects*, Princeton Architectural Press, New York 2011.

Mitchell, William J. *The logic of architecture Design, Computation, and Cognition*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England.

Norberg –Schulz, Christian, *Intensjoner i arkitekturen*, Universitetsforlaget, Oslo 1967.

Norberg –Schulz, Christian. *Existence, Space and Architecture*, Studio Vista, London 1972.

Norberg –Schulz, Christian *Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli International Publications Inc, New York 1980.

Norberg-Schulz, Christian. *Minnesjord*, Gyldendal Norsk Forlag A/S 1991.

Norberg -Schulz, Christian, *Mellom jord og himmel : en bok om steder og hus*, Pax forlag, Oslo, 1992.

Nygaard, Erik. *Arkitektur forstået*, Bogværket 2011.

Pallasmaa, Juhani, *The eyes of the skin Architecture and the senses*. John Wiley and Sons, Ltd, Publication, 2012.

Perec, Georges. *An attempt at exhausting a place in Paris*”. Wakefield Press Cambridge 2010.

Scott, Geoffrey. *The Architecture of Humanism; A study in the history of taste*. W.W. Norton & Company New York and London 1999.

Thiis-Evensen, Thomas. *Arkitekturens uttrykksformer*. Utgitt av Universitetsforlaget.

Venturi, Robert. Brown, Denise Scott. Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas*. MIT Press 1977.

Vitruvius Pollio, Marcus, *Vitruvius on Architecture* Editor: Smith, Thomas Gordon, The Monacelli Press 2003, New York.

Werne, Finn, *Arkitekturens ismer*, Arkitektur förlag AB. Stiftelsen Arkus, Stockholm 1997.

Wright, Frank Lloyd, *essential texts* / edited by Robert Twombly, New York : W.W. Norton & Company, 2009.

Antologier

Bale, Kjersti og Bø-Rygg Arnfinn. *”Estetisk teori En antologi”* Universitetsforlaget 2008, Oslo.

Bek, Lise. Oxvig, Henrik. *"Rum analyser"*, "Fondet til udgivelse av Arkitekturtidsskrift, 1997.

Colomina, Beatriz. Risselada, Max. (Redaktør) *Raumplan vs Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam 2008.

Fløistad, Guttorm. Moe, Ketil. Thiis-Evensen, Thomas. *Christian Norberg-Schulz Et festskrift til 70-årsdagen*, Norsk Arkitekturforlag 1996.

Forseth, Terje. *Det gode sted*, Universitetsforlaget AS, 1994.

Gage, Mark Foster, *"Aesthetic theory essential texts"*, W.W. Norton & Company New York and London 2011.

Jencks, Charles. Baird, George (Redaktører). *Meaning in Architecture*, (Norberg-Schulz, Christian. *Meaning in Architecture*) Barrie & Rockliff: The Cresset Press. 1969.

Mallgrave, Harry Francis og Ikonomou Eleftherios. *"Empathy, Form and Space – Problems in German Aesthetics 1873-1893."* Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, USA, 1994.

Schwarz, Roger. *"The skilled facilitator"* Jossey –Bass. 2002.

Kompendium: *Eksperter i team*, Akademia Forlag, NTNU-trykk Trondheim, 2015.

Artikler

Yeomans David, *The pre-history of the curtain wall*, Construction History Vol. 14. 1998.

Elektroniske kilder

Villrein.no – Norsk villreinsenter, < <http://nvs.villrein.no/viewpoint-snhetta/> >.

Arkitektkontoret Snøhettas hjemmeside, < <http://snohetta.com/project/2-tverrfjellhytta-norwegian-wild-reindeer-pavilion> >.

Arkitekturkontoret Brendeland og Kristoffersens hjemmeside, < <http://www.bkark.no/projects/villa-nilsenborgen/> >.

Kant, Immanuel, *What is Enlightenment*, Oversatt til engelsk av Ferrer, Daniel Fidel, 2013. <http://www.columbia.edu/acis/ets/CCREAD/etscc/kant.html>

Illustrasjonsliste

Illustrasjon 1. Bilde av Tverrfjellhyttas interiør i retning sørvest. Eget fotografi fra 10.06.12.

Illustrasjon 2. Bilde av Tverrfjellhyttas trefasade i sørøst. Eget fotografi fra 10.06.12.

Illustrasjon 3. Bilde av Villa Nilsen/Borgens fasade i sørvest . Eget fotografi fra 30.04.10

Illustrasjon 4. Bildet av Tverrfjellhytta og omgivelsene rundt mot vest. Eget fotografi fra 15.12.13.

Illustrasjon 5. Tverrfjellhyttas kvadratiske form fra øst. Egen egen tegning.

Illustrasjon 6. Tverrfjellhytta bildet tatt fra nord. Eget fotografi fra 15.12.13.

Illustrasjon 7. Plantegning av arkitektkontoret Snøhetta

Illustrasjon 8. Tverrfjellhytta fra vest. Eget fotografi fra 10.06.12

Illustrasjon 9. Tverrfjellhytta, interiør mot nord. Eget fotografi fra 10.06.12

Illustrasjon 10. Tverrfjellhyttas nordøstvegg. Eget fotografi fra 10.06.12

Illustrasjon 11. Tverrfjellhyttas trefasade. Eget fotografi fra 15.12.13.

Illustrasjon 12. Opparbeidet tursti til Tverrfjellhytta. Eget fotografi fra 10.06.12

Illustrasjon 13. Fasadetegning av arkitektkontoret Snøhetta

Illustrasjon 14. Snittegning fra arkitektkontoret Snøhetta

Illustrasjon 15. Tverrfjellhytta interiør. Eget fotografi fra 10.06.12

Illustrasjon 16. Utsikten Tverrfjellhyttas glassvegg er rettet mot. Eget fotografi fra 15.12.13.

Illustrasjon 17. Villa Nilsen/Borgen fasade med solskjerming. Eget fotografi fra 17.08.15

Illustrasjon 18. Villa Nilsen/Borgen takterrasse med utsikt mot Trondheimsfjorden. Eget fotografi fra 17.08.15

Illustrasjon 19. Plantegning 1.etage av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen

Illustrasjon 20. Fotografi 1.etage av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen

Illustrasjon 21. Plantegning 2.etage av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen

Illustrasjon 22. Snittegning av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen

Illustrasjon 23. Nabohusene rundt Villa Nilsen/Borgen. Eget fotografi fra 30.04.10

Illustrasjon 24. Villa Nilsen/Borgens gang fra utsiden. Eget fotografi fra 17.08.15

Illustrasjon 22. Snittegning av arkitektkontoret Brendeland og Kristoffersen

Illustrasjon 23. *Second Leiter Building 1888* av William Le Baron Jenney. Kostof, Spiro, *A history of Architecture, Settings and Rituals*, Oxford University Press 1995. s. 660.

Illustrasjon 24. Corbusier, Le. Domino konstruksjon 1914-1915. Findal 1996. s. 17.

Illustrasjon 25. Mies van de Rohe, Barcelona Paviljongen aksonometri. Egen tegning

Illustrasjon 26. Saana, Park Café aksonometri. Egen tegning

Illustrasjon 27. Sverre Fehn, Villa Schreiner aksonometri. Egen tegning