

Lena Kristina Skogmo

Mellom jord og horisont

Sverre Fehns arkitektoniske rom:
En utvikling i lys av to utstillingspaviljonger

Masteroppgave i kunsthistorie

Trondheim, våren 2013



Mellom jord og horisont

Sverre Fehns arkitektoniske rom: En utvikling i lys av to utstillingspaviljonger

Lena Kristina Skogmo
Masteroppgave i kunsthistorie
Vår 2013

Forsidebilde: Interiør utstillingspaviljongen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur, Oslo
Detalj: Den Nordiske Paviljongen i Venezia ved utstillingen *Light Houses*, 2012
Detalj: Takkonstruksjonen i Venezia
Interiør i den Nordiske Paviljongen i Venezia
Arkitekt Sverre Fehn ved sitt tegnebord

Forord

Aller først vil jeg rette en stor takk til min veileder, Wenche Findal, som har vært tålmodig og latt meg finne min egen vei gjennom dette prosjektet. Takk også til biveileder Tore Kirkholt. Medstudenter og alle på kunsthistorie; takk for gode samtaler, konstruktiv tilbakemelding underveis og ikke minst for lange kaffepauser. Takk til Sylvi Karin Andresen for korrekturlesing og til Marit Album Kvernmo for din smittende positivitet og for at døren din alltid var åpen. Til styret i Heimdal Kunstforening; takk for tilliten! Nære venner og familie fortjener en plass her for støtten dere har utvist og for å ikke miste trua på mine valg, men oppmuntret meg underveis. Lisa; turen til Venezia hadde ikke blitt den samme uten deg. Min kjære Svein Inge; takk for at du er min motvekt, så stødig og trygg.

Til slutt vil jeg takke Line; du er den tøffeste jenta jeg vet om.

Lena Kristina Skogmo
Trondheim, Mai 2013

Innhold

1. Innledning	7
1.1 Introduksjon	7
1.2 Problemstilling	8
1.2.1 Avgrensing av oppgaven	9
1.3 Teori og metode	11
1.3.1 Fenomenologi i møte med arkitektur	12
1.4 Forskningshistorikk	14
1.5 Oppgavens gang	14
1.6 Kort beskrivelse av paviljongene	15
1.6.1 Venezia-paviljongen	15
1.6.2 Ustillingspaviljongen i Oslo	16
2. Sverre Fehn	17
2.1. Alt har en begynnelse	17
2.2 Mellom jord og horisont	18
2.3. Rommet	19
2.4. Arkitekten og rommets innflytelse	20
2.4.1 En tektonisk utvikling	24
2.5. Utstillingsarkitektur	25
2.5.1 Naturrommet	28
2.6. Oppsummering	30
3. To utstillingspaviljonger	31
3.1. Den Nordiske Paviljongen i Venezia	31
3.1.1. Kontrasterende materialer	32
3.1.2. Takets konstruksjon	33
3.1.3. Rommet i mellom	34
3.2. Utstillingspaviljongen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur, Oslo	37
3.2.1. Et utstillingsrom av glass	38
3.2.2. Linjer og vandringer	40
3.2.3 Utstillingsrommet	42
3.3. Oppsummering	43
4. Persepsjon av rommet	45
4.1. En arkitektonisk opplevelse	46

4.1.2. Materialenes taktile egenskaper	47
4.2. Lyset i rommet.....	49
4.2.1. Et romskapende element.....	52
4.3. Rommets poesi	52
4.5. Oppsummering	56
5. Det arkitektoniske rom – perspektiver i samtiden.....	57
5.1. En ny begynnelse – CIAM og Team X.....	57
5.1.2. Det nybrutalistiske manifest	59
5.1.3. Betongens estetiske kvaliteter	60
5.1.4. Forbindelser	63
5.2. Rom; sted og eksistens.....	65
5.2.1. Byrommet og samspillet	68
5.3. Det monumentale i det sosiale.....	71
5.4. Oppsummering	72
6. Oppsummerende konklusjoner	75
Litteraturliste.....	81
Illustrasjoner.....	85
Bildereferanser.....	105

1. Innledning

Med Den Nordiske Paviljongen i Venezia og utstillingspaviljongen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur i Oslo som ramme vil jeg i denne oppgaven undersøke Sverre Fehns forståelse for det arkitektoniske rom og utviklingen av dette. Paviljongene representerer en begynnelse og en avslutning på hans karriere, og utgjør to spennende analyseobjekter i en komparativ sammenheng. I et fenomenologisk perspektiv vil jeg prøve å få et bedre grep om opplevelsen knyttet til disse rommene og hvilke faktorer som spiller inn. Fehns *rombilde*, et intuitivt, prosessorientert begrep, vil få en sentral plass i undersøkelsen, samt en plassering av paviljongene i en historisk kontekst for en økt forståelse av konstruksjonenes samtid.

1.1 Introduksjon

*Social, economic, and functional influences play a vital part in all human activities, from the sciences to the arts. But there are other factors which also have to be taken into account – our feelings and emotion. These factors are often dismissed as trivial, but actually their effect upon men's action is immense.*¹

Sigfried Giedion.

I 1958 begynte Sverre Fehn arbeidet med Den Nordiske Paviljongen ved kunst- og arkitekturbiennalen i Venezia. I 1962 stod den ferdig. En langstrakt konstruksjon med et nøytralt utstillingsrom i lys betong skulle huse utstillinger fra Norge, Sverige og Finland. Femti år senere fikk vår egen hovedstad en viktig utstillingspaviljong, tilhørende bygningskomplekset hvor Nasjonalmuseet – Arkitektur holder til. Paviljongen er kvadratisk utformet med vegger av glass, og omgis av massive betongmurer som speiler den omkringliggende byarkitekturen. Begge disse paviljongene var tegnet av arkitekt Sverre Fehn. Man kan si at konstruksjonene speiler yrkeslivet til en arkitekt som stadig var i utvikling, men som forble tro mot sine egne overbevisninger. I så måte markerer de et slags startpunkt og en endestasjon i hans karriere: Et av hans første store

¹ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture - The growth of a new tradition*, 5 utg. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008), s. 430

arbeider var paviljongen i Venezia, og Utstillingspaviljongen i Oslo var det siste prosjektet han tegnet før sin bortgang i 2009.

Sverre Fehn er Norges mest internasjonalt anerkjente arkitekt, og, som eneste nordmann hittil, ble han tildelt Pritzker-prisen² i 1997. Hans arkitektur har alltid fascinert meg selv om deler av hans arbeid kan for mange, inkludert meg selv, være vanskelig å forstå. I hans uttrykk finnes det ingen helhetlig og gjennomgående estetikk som man kan følge fra verk til verk, og det er heller ingen fasit. ”Dette er nøkkelen til overskridende arkitektur, som fortsetter å være virksom i møtet mellom mennesker og sted etter at arkitektens siste tanke er tenkt. En slik arkitektur krever vår deltagelse, den endrer oss.” skriver Ingerid Helsing Almaas om Sverre Fehns arkitektur, innledningsvis i Arkitektur N nr. 7/2009. Personlig har jeg opplevd begge utstillingspaviljongene og sitter igjen med sterke inntrykk. Romligheten er så intens, forholdet mellom ute og inne, kontinuiteten og samspillet. Samtidig undrer jeg hva som gjør dette, hvilke faktorer ligger til grunn for at en arkitekt, foruten medfødt talent, er i stand til å skape en arkitektur som gir slike opplevelser? Fehn omtales også i flere sammenhenger som en *poetisk arkitekt*. Og hva er det poetiske, er det noe alle kan oppleve, hvordan kommer dette til uttrykk?

1.2 Problemstilling

I disse to utstillingspaviljongene er det en ulikhet, en forskjell som er eksplisitt. Utviklingen er tydelig, men i en implisitt fortsand. Jeg vil undersøke hva dette er begrunnet i og *hvordan* hans arkitektoniske rom har utviklet seg. Med utgangspunkt i min personlige opplevelse av paviljongene, blir oppgavens overordnede mål å undersøke konstruksjonenes romlighet og de omkringliggende faktorer for utviklingen av disse. Den første problemstillingen blir da som følger:

Hvordan kan man få en bedre forståelse for Sverre Fehns arkitektoniske rom og utviklingen av hans romløsninger, belyst med Veneziapaviljongen (1962) og Utstillingspaviljongen i Oslo (2008)?

² Den mest betydningsfulle internasjonale prisen innen arkitektur. Se kapittel 2.

Med utgangspunkt i disse to byggverkene vil jeg undersøke Sverre Fehns forhold til det arkitektoniske rom. Jeg vil gjøre et forsøk på å kartlegge hans inspirasjonskilder for å belyse hans tilnærming hva gjelder romoppfatning, og underveis vil jeg trekke inn og presentere deler av Fehns øvrige arbeid for å eksemplifisere og illustrere denne utviklingen. Når det gjelder opplevelsesaspektet i møte med arkitekturen er flere faktorer i spill og ulike elementer avgjør hva vi sitter igjen med av inntrykk. Jeg vil undersøke hva disse elementene kan være, og hvordan de kan oppleves i Venezia-paviljongen og utstillingspaviljongen i Oslo. Som oppfølgende spørsmål til dette har jeg valgt å jobbe ut fra følgende problemstilling:

Hvordan kan denne romforståelsen tolkes av oss som betraktere/brukere i møte med arkitekturen? Hvilke elementer har sterkest påvirkning og størst innvirkning på betrakteren i et slikt møte?

Jeg vil forsøke å konsentrere sistnevnte problemstilling rundt faktorer jeg mener er viktige romskapende elementer, og som berører oss som betraktere/brukere.

1.2.1 Avgrensning av oppgaven

Den måten fortolkningen uttrykkes på vil [...] være preget av fortolkerens synsvinkel – og av de sammenhengene de oppstår i. Nettopp her er vi ved den kjernen som lett overses dersom man bare er opptatt av å sammenligne prosjekter og bygninger slik de presenteres, men uten å kjenne til arkitektarbeidets assosiative og formende prosess. Det er imidlertid helt nødvendig å anerkjenne at formgiveren til enhver tid akkumulerer og videreformidler et tilsynelatende kaos av impulser fra mange områder. Og at fragmenter og spor fra ulike sammenhenger kan dukke opp i en brytning av konkrete nye verk.³

Det Elisabeth Tostrup som arkitekt her presiserer er noe jeg som kunsthistoriker kan forholde meg til i undersøkelsen av det ferdige verket. Jeg mener at for å få en mest mulig helhetlig opplevelse av, og forståelse for, et arkitektonisk rom, er det visse elementer fra arkitektens side som man bør ha kjennskap til. Selvfølgelig kan et byggverk tolkes svært ulik og mye avhenger av betrakteren, men brukeraspektet tatt i betraktning, har arkitektens *intensjoner* en del å si for opplevelsen av det ferdige verket.

Jeg vil først og fremst påpeke at jeg bevisst har valgt å se bort i fra eventuelle debatter omkring funksjonelle avvik og kritikker i Fehns arkitektur og jeg fremstiller her heller ingen kritiske

³ Elisabeth Tostrup, *Planetveien 12 - Arne Korsmo og Grete Prytz Kittelsens hus* (Oslo: Pax Forlag A/S, 2012), s. 154

synspunkter i den retning. Valg av analyseobjekter ble tatt tidlig i prosessen, og som nevnt innledningsvis representerer utstillingspaviljongene en begynnelse og en avslutning på Fehns karriere. De innehar et spenn i tid og en utvikling som gjør dem spesielt spennende å utforske og betrakte i forhold til hverandre. Paviljongenes brukspremisser gir dem likevel et sammenlignbart utgangspunkt. De aktuelle rommene har det fellestrekk at de er nøytrale rom som brukes til skiftende utstillinger.

Som bakgrunnskapittel har jeg valgt å fokusere på et utvalg av Fehns øvrige arbeider jamfør begrunnelsen over. Her eksemplifiserer jeg med annen type utstillingsarkitektur, og ser dem i lys av de valgte analyseobjektene. Jeg har også funnet det vesentlig å kartlegge hva som i de tidlige årene av hans utdanning og karriere inspirerte og påvirket hans arkitektoniske uttrykk. Ved å skulle fokusere på hele Fehns virksomhet, hadde omfanget blitt for stort for dette formatet og u håndgripelig ut i fra oppgavens tematiske avgrensing. Det skal likevel understrekes at det er lite som skiller hans utstillingsarkitektur fra hans boliger, når det kommer til utgangspunkt, arbeidsmetode, og, til slutt, opplevelsen.

Før jeg kunne gå i gang var den første utfordringen å måtte finne ut av hva som om definerer et rom. Er det husets fire vegger som avgrenser et rom, eller åpner for et? Et det den åpne torgplassen i byen? Er gatene i byen et rom? Man kan jo ofte høre snakk om *byrommet*. Hvis man har en takkonstruksjon, men uten vegger, er det likevel et definert rom under? I engelskspråklig sammenheng kan rom bli oversatt til *room*. Det er da som regel forstått som et rom i et hus – *bedroom*, *livingroom*, etc. Rom kan også bli oversatt til *space*, et ord som omfatter både rom og sted. Jeg skulle gjerne sett at jeg kunne benyttet meg av et oversatt begrep for *space* i denne oppgaven, for tidlig forstod jeg at man ikke kan snakke om en ensidig type rom i forbindelse med Sverre Fehns arkitektur. Det er mange aspekter som må tas i betraktning for at en helhetlig forståelse skal være mulig. Det følgende sitatet var til stor hjelp:

”Det skal her understreges, at der med begrebet rum i arkitekturen ikke blot menes det indre rum mellem husets fire vægge, men i lige så høj grad det ydre rum, bygningen med sin tilstedeværelse er med til at afgrænse og forme eller for den sags skyld landskabet at definere med sine skove eller bakke drag.”⁴

⁴ Lise Bek, "Arkitektur som rum og ramme," i *Rumanalyser*, red. Lise Bek og Henrik Oxvig (Århus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1997), s. 11

Ved hjelp av Lise Beks oppklaring av hva det arkitektoniske rom defineres som blir det arkitektoniske rommet i denne sammenhengen et utstrakt rom som kan omhandle arkitekturen som helhet og hvordan mennesker forholder seg til den.

1.3 Teori og metode

Kunsthistorie, slik jeg har opplevd det, innehar uendelige perspektiver og er svært pluralistisk og sammensatt. Dette gjelder også tolkning av arkitektur, hvor man kan oppleve en endring i meningsinnhold alt etter som hvilken analysestrategi man benytter. Selve byggverket forblir derimot det samme uansett, derfor er det viktig å belyse konstruksjonen fra ulike vinkler for en best mulig helhetlig forståelse, men ikke å miste den grunnleggende forståelsen. Lise Bek summerer i boken *Rumanalyser* ned til to grupper av forskningsmateriale: *materielle og aktuelle* grunnlag og *historiske og kildemessig* grunnlag.⁵ Førstnevnte innebærer hvilke faktiske forhold som angår verkets situasjon som materielt fenomen, konstruksjonens hovedtrekk, topografiske plassering, alt dette inngår i en observasjon *in situ*. Det historiske og kildemessige grunnlaget beror på den type informasjon man ikke umiddelbart kan innhente gjennom feltarbeid, men som må søkes etter i dokumenter og andre skriftlige kilder vedrørende verkets tilblivelse og omstendighetene rundt, og også i sekundære arkiver.⁶ Denne form for forskningsarbeid faller mer naturlig i kontekst med eldre verk, hvor en påfølgende analyse kan bidra til bredere kunnskap om det aktuelle forskningsobjektet. Denne oppgaven er plassert et sted midt i mellom disse to aspektene. Bek skisserer opp en analysemodell med fem ulike betraktningmåter og jeg har her valgt å ta utgangspunkt i det hun kaller et *visuelt/opplevelses- og estetisk aspekt*⁷, som i stor grad sammenfaller med det materielle og aktuelle grunnlaget. Ved å benytte denne type tilnærming til analyseobjektene, blir fenomenologi et viktig utgangspunkt, da *rommet* i denne oppgaven presenteres som et opplevd fenomen. Jeg har i tillegg forholdt meg til en tradisjonell komparativ metode for å se på likheter og ulikheter mellom de to paviljongene for å kunne sette dem i et arkitekturhistorisk perspektiv.

⁵ Ibid. s. 24

⁶ Ibid. s. 24

⁷ Ibid. s. 28

1.3.1 Fenomenologi i møte med arkitektur

Fenomenologi, læren om fenomener som omgir oss, handler om hvordan verden fremtrer i vår bevissthet. Når vi mottar inntrykk benytter bevisstheten alle våre sanser for å bearbeide inntrykkene og omdanne disse til erfaring. Det er denne opplevelsen, essensen i en erfaringsdannelse, som er interessant i et fenomenologisk perspektiv. Det handler om tilstedeværelse. I forordet til sin bok *Phenomenology of Perception* fra 1962, skriver den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961):

Phenomenology is the study of essences; and according to it, all problems amount to finding definitions of essences: the essence of perception, of the essence of consciousness, for example. But phenomenology is also a philosophy which puts essences back into existence, and does not expect to arrive at an understanding of man and the world from any starting point other than that of their 'facticity'.⁸

Ifølge Merleau-Ponty kan fenomenologi brukes som et redskap for å nyoppdage verden fra et umiddelbart og primitivt ståsted.⁹ Med dette mener han at vi kan se og forstå våre opplevelser og interaksjonen med omgivelsene fra vår egen posisjon, og trekke lærdom av dette. Han befinner seg innenfor den grenen av *eksistensfilosofi* hvor refleksjoner rundt kroppens forhold til verden står i fokus. Det er gitt at tingene som omgir oss allerede er der i all sin uavhengighet. Omgivelsene eksisterer uavhengig av vår væren i dem, men det er vårt møte med omgivelsene som danner grunnlaget for en fenomenologisk forskning.¹⁰ Denne filosofiske tilnærmingen gjorde det mulig å fokusere på hverdagens gjøremål og opplevelser fra et vitenskapelig ståsted, og fikk derfor stor betydning for forståelsen av kunst og arkitektur.¹¹ Ved å benytte meg av fenomenologien i forbindelse med arkitektur, ønsker jeg å søke etter en helhetlig opplevelse av byggverket, ikke bare dets estetikk, men også taktilitet, akustikk, klimatiske forhold og brukeropplevelsen. Det handler om å se på arkitekturen slik den oppleves, og ikke som en fysisk, målbar realitet. Det har alltid vært en viss form for fenomenologi tilstede i arkitektoniske utførelser, og som Nils-Ole Lund i boken *Arkitekturteorier fra 1945* påpeker i forbindelse med Frank Lloyd Wrights familiehus, tegnet ved forrige århundreskifte, ”præriehusene”, ble disse skapt ut av lokale betingelser og hadde sammenheng med omgivelsene. De ble et forsøk på å

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London: Routledge Classics, 2002), vii

⁹ Ibid. vii

¹⁰ Fenomenologien ble utviklet av den tyske filosofen Edmund Husserl (1859-1938) omkring forrige århundreskiftet og ble, etter hans død, videreutviklet av Martin Heidegger (1889-1976). Heideggers videreutvikling av fenomenologien til eksistensfilosofien inspirerte flere kjente filosofer til å spekulere på menneskenes ”væren”.

¹¹ Nils-Ole Lund, *Arkitekturteorier siden 1945* (Arkitektens Forlag, 2001), s. 214

oppnå sammenheng mellom mennesket og naturen, som kan forstås som en form for anvendt fenomenologi.¹² Gaston Bachelard (1884-1962), fransk filosof, ga i 1958 ut boken *The Poetics of Space (La poétique de l'espace)*, som i lang tid var en slags kultbok for de spesielt interesserte, men som i senere tid har blitt løftet frem i metafysisk og esoterisk sammenheng. Boken er nå et av hans mest kjente verk. Bachelard tar for seg arkitektur, ikke som en direkte opplevelse, men som beskrivelser av romlige erfaringer. ”Om barndommens og drømmenes steder eller, mer prosaisk uttrykt, om de elementære, poetiske bilder, arkitekturen kan inneholde og frembringe hos sine brukere.”¹³ Jeg har ikke tatt for meg boken i helhet i denne sammenhengen, men støtter meg på Bachelard i kapittelet om forståelsen av rommet og de poetiske aspektene.

Disse aspektene viser seg å være svært gjeldende i møtet med Sverre Fehns arkitektur. Hvordan helheten oppleves, hvordan naturen ivaretas i møte med byggverket og hvordan dette påvirker opplevelsen. Deler av denne helheten, slik som lyset og materialbruken vil jeg belyse ved hjelp av Juhani Pallasmaa (1936-) fenomenologiske tilnærming og deler av boken *The Eyes of the Skin*, først utgitt i 1996. Pallasmaa er influert av både Martin Heidegger og Merleau-Ponty, og er spesielt opptatt av den umiddelbare, før-språklige, sanselige erfaringen. Til slutt vil jeg også nevne Christian Norberg-Schulz (1926-2000) som jeg flere ganger i denne oppgaven vender meg til for teoretisk støtte. Norberg-Schulz viste allerede i 1964 fenomenologisk inspirasjon i sin doktoravhandling *Intentions in Architecture*, som kom ut på engelsk. I 1995 utga han boken *Stedskunst* som jeg i denne sammenhengen har benyttet meg av, samt hans *Mellom jord og himmel* fra 1992. For Norberg-Schulz var det søken etter det *egentlige*, det grunnleggende i arkitekturens og menneskelivets trekk for å kunne skape en mening og en relasjon i den fysiske omverdenen.¹⁴ Sammenfattet handler hans arbeid om å forstå arkitekturen i lys av overordnede steds karakteristikk, med den spesifikke teorien *stedskunst*, en ontologisk teori som omhandler stedet og menneskets og arkitekturens forhold til det.¹⁵

¹² Ibid. s. 215

¹³ Erik Nygaard, *Arkitektur Forstået* (Danmark: Bogværket, 2001), s. 184

¹⁴ Ibid. s. 185

¹⁵ Ibid. s. 188

1.4 Forskningshistorikk

Det har opp gjennom årene blitt produsert flere utgivelser om Sverre Fehn og hans arkitektur. Per Olaf Fjeld ga i 2009 ut det som kan karakteriseres som Fehns biografi: *The Pattern of Thoughts*, som var en nyskriving og en bearbeiding av hans *The Thought of Construction* fra 1983. Fjeld var en personlig bekjent av Fehn og i bøkene skildrer han både person og arkitekt Sverre Fehn, og man kommer ganske tett innpå. Så vidt meg bekjent er det tidligere skrevet kun en hovedoppgave om Sverre Fehn: *Sverre Fehns utstillingsarkitektur*. Avhandlingen er skrevet av Hans Egede-Nissen ved Universitetet i Oslo, 1995. Dette arbeidet er i stor grad fokusert rundt Storhamarlåven, Fehns forhold til museumsarkitektur og i en vid forstand museal formidling av fortid. Christian Norberg-Schulz ga i 1997 ut boken *Sverre Fehn. Samlede arbeider*, hvor en verksgjennomgang i kronologisk rekkefølge blir presentert, samt tre innledende artikler om Sverre Fehn, skrevet av Norberg-Schulz selv, den italienske arkitekten Francesco Del Co og Gennaro Postiglione. Nasjonalmuseet – Arkitektur ga ut en utstillingskatalog fra 2008 i forbindelse med jubileumsutstillingen *arkitekt SVERRE FEHN, intuisjon – refleksjon - konstruksjon* og den offisielle åpningen av utstillingspaviljongen. Arkitektur N viet i 2009 et helt nummer til hans arkitektoniske virke, presentert av ulike mennesker som hadde krysset vei med Sverre Fehn på en eller annen måte i løpet av hans karriere. Også i 1997 og i 1984 viet Byggekunst utgaver hans arbeid.

Fehn selv publisert en artikkel etter oppholdet i Marokko i 1951 og utover dette opptrådte han mange ganger i Byggekunst med mindre tekster om eget arbeid. I tillegg er det publisert utallige mindre artikler om hans arkitektur i blant annet Byggekunst. Samtlige utgivelser samler seg om en oversiktlig helhet, slik som også denne oppgaven til dels gjør, men ingen av overnevnte arbeider har behandlet Fehns arkitektoniske rom i en særskilt sammenheng.

1.5 Oppgavens gang

I **kapittel 2** ser jeg nærmere på Sverre Fehns arkitektoniske virke. Kapittelet er ikke ment som en fullstendig verksgjennomgang, men det vil danne bakgrunnspremissene for denne oppgaven gjennom å belyse viktige elementer i Fehns arkitektur, andre personligheter som har vært til stor

inspirasjon, samt noen elementære eksempler fra hans øvrige arbeid. Her vil jeg også presentere Fehns rombegrep – *rombilde* - som blir vesentlig i den videre forståelse og tolkning. Analyse av Den Nordiske Paviljongen i Venezia og utstillingspaviljongen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur i Oslo følger i **kapittel 3**. Hovedtema i **kapittel 4** er opplevelsen av et arkitektonisk rom, hvor jeg ved hjelp av en fenomenologisk tilnærming forsøker å gå i dybden. Her trekker jeg også frem og diskuterer lyset og materialenes romskapende kvaliteter som et viktig element i både Venezia-paviljongen og utstillingspaviljongen i Oslo. Avslutningsvis ser jeg nærmere på begrepet ”et poetisk rom” som en del av en arkitektonisk opplevelse. I **kapittel 5** fokuserer jeg på forståelsen av rommet og materialbruken sett i lys av nybrutalismen og Christian Norberg-Schulz teorier om sted og omgivelser.

1.6 Kort beskrivelse av paviljongene

Jeg ser det her hensiktsmessig å gi en kort beskrivelse av paviljongene, slik at grunnlaget er dannet og at leseren kan ha beskrivelsene i bakhodet ved gjennomgang av det kommende kapitlet. Jeg vil i store deler av oppgaven referere til paviljongene som henholdsvis Venezia-paviljongen og utstillingspaviljongen i Oslo.

1.6.1 Venezia-paviljongen

Nær inngangspartiet i den kjente Giardiniparken i Venezia, holdes den verdenskjente biennalen for kunst og arkitektur. Parken er grønn og frodig, og løvverket i trærne danner et organisk og levende ”tak” over paviljongene som representerer og presenterer kunst fra nærmere 30 land og regioner. Den Nordiske paviljongens oppgave er å representere tre land; Finland, Sverige og Norge. Nærmeste bebyggelse til paviljongen er Danmark og USAs paviljonger, som er oppført i klassisistisk stil.

Den nordiske paviljongen skiller seg ut med en lavmælt tyngde og rene linjer som gir et minimalistisk uttrykk. Byggverket er omgitt av trær som skaper et overheng og er med på å nærmest skjule konstruksjonen og godtar den som en del av de naturlige omgivelsene. Paviljongen er i hovedsak utført i betong og glass, og med et rektangulært formet grunnplan

finner vi en konstruksjon som fremstår som svært enkel og ren. Den rektangulære formen gir paviljongen en horisontal langstrakthet som blir visuelt forsterket av langsgående dragere i betong som er hovedaksen i takets konstruksjon. Dragerne ligger med en meters mellomrom i et kryssmønster i to lag. Taket perforeres av trestammer som ble bevart på stedet. Disse vokser nå fritt opp igjennom takkonstruksjonen. På paviljongens kortsiden er det konstruert et kvadratisk utformet trappeløp som vender inn mot paviljongen og spiller på en diagonal linje i konstruksjonen. Kortsiden vender ut mot gangstien, men man inviteres inn langs hele konstruksjonen via skyvedører i glass som er innrammet i tre. Det er ingen markert inngang, ingen begynnelse eller slutt.

1.6.2 Utstillingspaviljongen i Oslo

Utstillingspaviljongen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur i Oslo stod ferdig i 2008 etter flere års restaurering av den eldste delen av bygningskomplekset som kan dateres tilbake til 1830. Museet ligger omgitt av byrommets gater og bygninger med Akershus Festning som nærmeste nabo. For å komme inn i utstillingspaviljongen må man gjennom hovedbygningen som opprinnelig fungerte som Den Norske Banks første Oslofilial. Arkitekten bak er Hans Christian Grosch, og bygget er et av de tidligste eksemplene vi har på klassisk empirestil i Norge. I 1911 ble det oppført et langstrakt tilbygg som fungerte som riksarkiv, og dag består museet av disse tre sammenføyde delene. Utstillingspaviljongen er oppført i glassvegger, tregulv og har betongtak. Taket hviler på fire massive betongsøyler som befinner seg inne i paviljongen. Utvendig er paviljongen omgitt av betongmurer, med tre åpninger som både beskytter og vekker forbipasserendes interesse.

2. Sverre Fehn

I 1997 ble Sverre Fehn, som hittil eneste norske arkitekt, tildelt den internasjonalt anerkjente Pritzker-prisen.¹⁶ I et lite utdrag fra juryens uttalelse heter det:

The Norwegian Pavilion at the 1958 World's Fair in Brussels gave early notice of his special talents. The Nordic Pavilion at the Venice Biennale a few years later was a confirmation. Since those early works, Fehn has proven that he is an architect for all seasons with many dimensions [...] His eloquence with materials is easily matched by his poetic command of words. [...] He has avoided fads and fashions that have influenced much of contemporary architecture, patiently evolving his own individual style, always seeking improvement.”¹⁷

I dette kapittelet, som fungerer som et bakgrunnskapittel for de følgende analysene, vil jeg se nærmere på hva som gjorde Fehn til den arkitekten han var, hva som lå til grunn for den skaperevnen han hadde, hvor inspirasjonen kom fra og hvordan det arkitektoniske rommet ble en så karakteristisk del av hans arkitektur.

2.1. Alt har en begynnelse

Sverre Fehn ble født i Kongsberg 14. august 1924, og flyttet med familien til Tønsberg som åtteåring. Det var store kontraster mellom Kongsberg som innadvent gruveby og Tønsberg som utadvent sjøfartsby. Han begynte på en utdanning innen landbruk, men etter kort tid ved landbrukshøgskolen i Ås, ville tilfeldighetene ha det til at han startet på en arkitektutdannelse ved Statens Kunst- og håndverksskole. I 1946 ble det opprettet et kurs som fikk navnet ”Statens krisekurs for krigsrammede arkitekter”, et kurs som ble holdt for å utdanne nye arkitekter for å bygge opp landet etter andre verdenskrig.¹⁸ Fehn deltok på dette og uteksaminerte i 1949.

¹⁶ *Pritzker Architecture Prize* ble etablert i 1979 av The Hyatt Foundation for årlig å hedre en nålevende arkitekt om gjennom sitt arbeid har vist evne, visjon og engasjement til å skape varige og utmerkede bidrag til menneskeheten og de bygde omgivelser. Prisen blir omtalt som arkitektens Nobelpris.

¹⁷ Jury Citation: "The Pritzker Architecture Prize 1997: presented to Sverre Fehn ", in *Pritzker Architecture Prize*, ed. The Hyatt Foundation (Los Angeles: Jensen & Walker 1997).

¹⁸ Alf Bøe, *Geir Grung - Arkitekten og hans verk* (Oslo: Arkitekturforlaget, 2001), s. 22

I løpet av disse årene utviklet han flere viktige bekjenskaper, og inspirasjonen var stor. Blant annet ble han undervist av Arne Korsmo (1900-1968) og Knut Knutsen (1871-1948) i løpet av studietiden, som begge hadde stor innflytelse på Fehn og de andre elevene.¹⁹ Årene på landbrukshøgskolen satte også viktige spor, og stadig kunne man høre anekdoter og inntrykk herfra under Fehns mange forelesninger senere i livet.²⁰ På mange måter har nok denne perioden hatt indirekte påvirkning på Fehns arkitektoniske utvikling når han skiller mellom det kultiverte landskapet og naturen.²¹ For nettopp forholdet mellom natur og arkitektur, dette *rommet i mellom* spiller en stor og vesentlig rolle i hans arbeider. I spørsmålet om felling av trær på tomten hvor biennalepaviljongen skulle bygges i Venezia uttalte Fehn: ”I møte mellom natur og arkitektur, er naturen alltid den sterkeste.”²²

2.2 Mellom jord og horisont

I sin barndom tilbrakte Fehn mange somre på Hvasser like utenfor Tønsberg, hvor familien hadde et sommerhus. På et senere tidspunkt i livet vendte han tilbake til Hvasser med sin kone Ingrid, som han giftet seg med i 1952. Sammen kjøpte de et lite hvitmalt sommerhus hvor de oppholdte seg noen uker hver sommer for rekreasjon og inspirasjon. Her kan man spore opprinnelsen til to av Fehns viktigste grunntanker her i observasjoner av landskapet på Hvasser; horisontens linje og utskillelsen av denne for å kunne etablere den på ny, og møte mellom den bygde konstruksjonen og jorden (fig. 1).²³ Disse aspektene var tett knyttet sammen og tilnærmet avhengige av hverandre for en arkitektonisk eksistens. For Fehn betydde dette forholdet et sted hvor han kunne utvikle *rom*. En manifestering av en ny horisonten i arkitekturen var avgjørende for at rommet kunne eksistere som konstruksjonen mellom jord og horisont. Fehn forklarer i et intervju fra 1985:

¹⁹ Maria Cszasni Rygh skriver i artikkelen "Tekst, Natur Og Arkitektur - Knut Knutsens Villa Natvig Og Sommerhus I Portør" at Korsmo og Knutsen ble ofte karakterisert som både foregangsmenn og motpoler i utformingen av den norske etterkrigsarkitekturen og satte følgelig sine spor i elevene de underviste både i Oslo og ved NTH i Trondheim. Publisert i *Brytninger. Norsk Arkitektur 1945-65*, ed. Bente Aass Solbakken Espen Johansen, Marianne Yvenes. (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010)

²⁰ Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn - The Pattern of Thoughts* (The Monacelli Press, 2009), s. 21

²¹ Ibid. s. 21

²² Per Olaf Fjeld, "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelsen av et romlig instinkt," i *Arkitekt Sverre Fehn, Intuisjon - refleksjon - konstruksjon*, red. Marianne Yvenes and Eva Madshus (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2008), s. 24

²³ Fjeld, *Sverre Fehn - The Pattern of Thoughts*, s. 22

The simplest form of architecture is to cultivate the surface of the earth, to make a platform. Then the horizon becomes the only direction one has, and the moment a dialogue between the earth and the horizon is established, one can start to consider it as a room. Once the room exists and an object is placed inside, all decisions yield to the horizon.²⁴

Alt han bygde måtte justeres og tilpasses terrenget, og horisonten ble ut i fra byggets plassering et viktig aspekt av arkitekturen. Horisonten kan på mange måter forstås som en metafor for *tid* og fungerte som en slags *ledelinje*, et retningsverktøy som man ikke kunne miste. Mistet man den, ville man alltid forsøkte å gjenopprette den, mente han. Arkeologens utgravinger åpner for nye horisonter i historien og gjenstandene løftes fram for å bli sett på i et nytt lys. Sverre Fehn fortalte selv i 1985 om en opplevelse han nylig hadde hatt:

When I flew to Vienna a couple of weeks ago, something happened. Having flown through the clouds and just coming out on the other side, I looked out of the window. Intuition called for God and his angels to be there, but they were not... what I discovered was the second horizon.²⁵

Han fortsatte å lete etter nye aspekter ved horisonten og tolkninger av den. Horisonten tjener som et bilde av evigheten, samtidig som den har evnen til å bevege og flytte på seg i forhold til vår egen posisjon på jorden: "The moment it is again offered its horizon, it also finds its shadow."²⁶

2.3. Rommet

Fehn så alltid naturen som *rom*. Han hadde en evne til å lese landskapet og stedet som rom, i tillegg til det konstruerte rom, og menneskets indre rom. Tre ulike rom som utfylte hverandre. Sistnevnte var noe Fehn snakket ofte om; rommet i mennesket. Han mente at vi bærer med oss et indre rom, som ikke er atskilt fra naturens og arkitekturens rom, men at disse utfyller hverandre og former et kulturbegrep. "Det er måten vi setter sammen de tre rommene på som rammer inn vår hverdag. Arkitektur påvirker innholdet av det rommet vi bærer i oss."²⁷ Et begrep Fehn ofte benyttet seg av var *rombilde*. Han forklarer denne forestillingen med at det er den første refleksjonen som åpenbarer seg i møte med et nytt arbeid, et bilde på hvordan det spesifikke rommet kan komme til å fremstå når det er ferdig konstruert. "In the beginning my drawings are

²⁴ Ibid. s. 108

²⁵ Ibid. s. 108

²⁶ Ibid. s. 110

²⁷ Fjeld, "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelsen av et romlig instinkt." s. 19

not very clear in relation to the image, but as the idea gradually matures I extend the thought through my hand and continue to draw until what I have on paper fits my mental image.”²⁸ Rombildet er skapt ut i fra ulike sammenhenger og er ikke et produkt, men en intuitiv forståelse.²⁹

Denne måten å tenke på, resulterte i en kompleks arbeidsprosess. Som det kom fram i løpet av hans karriere, kunne Fehn ofte bli oppfattet som innesluttet og ikke nødvendigvis så interessert i sine medarkitekters virke her hjemme i Norge, men han var alltid oppdatert når det gjaldt arkitekturen. Det er nærliggende å anta at dette var et resultat av hans individuelle tenkemåte og sterke tro på sine egne visjoner og arbeid. Når han begynte å arbeide rundt et tema eller et konkret prosjekt, sirklet han seg innover mot dette gjennom en lang myriade av poetiske historier, fraser og skissearbeid, før han endelig stod tilbake med et konstruktivt utgangspunkt, så nedstrippet for overflødig innfallsvinkler, at det var på sitt mest ærlige.³⁰

Lyset er et viktig element i sammenheng med rommet. Det skapes av lyset, og dagslysets spill med konstruksjonen lader rommet med en spesifikk energi. Hos Fehn var det avgjørende at konstruksjonen ikke er var et adderende fysisk element til rommet, ”men at den gjennom sin egenart og forståelse av jorden som arkitekturens viktigste base skaper grunnlaget for rommene.”³¹ Lyset og konstruksjonen skulle begge være så naturlige og lite overfladiske som mulig og konstruksjonen ble aldri fraværende eller fysisk skjult i Fehns arkitektoniske rom.

2.4. Arkitekten og rommets innflytelse

Sverre Fehn startet sin første arbeidspraksis med en studiekamerat fra arkitektkurset, Geir Grung (1926-1989). Sammen begynte de å jobbe ved Byarkitektens kontor, hvor de fikk nokså frie tøyler, samtidig som de utviklet egne prosjekter. De gjorde seg virkelig kjent for omverdenen ved å vinne konkurransen om utformingen av en ny bygning for håndverksavdelingen ved **De Sandvigske Samlinger** (1949-1956) på Maihaugen i Lillehammer (fig. 2). Dette prosjektet skulle

²⁸ Fjeld, *Sverre Fehn - The Pattern of Thoughts*, s. 176

²⁹ Fjeld, "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelsen av et romlig instinkt." s. 22

³⁰ Fjeld, *Sverre Fehn - The Pattern of Thoughts*, s. 10

³¹ Fjeld, "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelsen av et romlig instinkt." s. 22

tidlig vise de unge arkitektenes intuitive sans for romlige kvaliteter og vinnerutkastet representerer viktige elementer for deres videre arbeider: hovedfløyen består både av utstillingsrom og magasin som innvendig ligger side om side i en gjentakende meanderform, og selve utformingen av bygningsmassen er langstrakt og ligger sammenhengende, men trinnvis oppover i terrenget i retning sør-øst/ nord-vest, som små tverrliggende paviljonger sentrert av en felles akse. Dette ga også en naturlig løsning på en eventuell lysproblematikk, ved at lyset slapp inn øverst ved hvert ”trinn”. Øverst ved denne rektangulære formen skulle det ligge en kvadratisk utstillingspaviljong for tekstsamlingen. Forøvrig bestod anlegget av en forelesningssal, administrasjon og styrerom, bibliotek og et restaurantbygg. Bygningens innpass i omgivelsene og den langstrakte paviljongutformingen er viktige elementer vi finner igjen i hele Fehns karriere.

I årene på SHKS og arkitektkurset, var, som nevnt, spesielt Knutsen og Korsmo til stor inspirasjon for elvene. Alf Bøe beskriver Knutsen ”[...] han ble normgivende for yngre arkitekters bruk av tre, og for en udogmatisk formbehandling der bygningens tilpasning til sted og omgivelser fremheves.”³² Knutsen på sin side ville utvikle sitt rombegrep i kraft av den nordiske tradisjonelle arkitekturen, som han mente var sterk nok til å både fornye og videreutvikle dette.³³ Det var likevel Arne Korsmo som ble den viktigste foregangsmannen for de unge arkitektene. Han introduserte spesielt organiske og asymmetriske kvaliteter ved japansk arkitektur, som var et forbilde innen modernismen. Han fremholdt tre viktige dimensjoner ved den japanske arkitekturen som viktige for den moderne arkitekturen; den lette byggemetoden, det temporære og den åpne planen.³⁴ Korsmo var tidlig i sin egen karriere internasjonalt orientert og hentet ved flere anledninger inn utenlandske forelesere og han foretok flere omfattende reiser i utlandet. I 1949 reiste han til USA hvor han studerte pedagogikk og flere sentrale hovedverk i nyere arkitektur. Her knyttet han viktige kontakter med store personligheter som Charles Eames, Richard Neutra, Walter Gropius, Mies van der Rohe og den aldrende nestor Frank Lloyd Wright.³⁵

³² Bøe, *Geir Grung - Arkitekten og hans verk*, s. 27

³³ Fjeld, "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelsen av et romlig instinkt." s. 19

³⁴ Tostrup, *Planetveien 12 - Arne Korsmo og Grete Prytz Kittelsens hus*, s. 134

³⁵ Bøe, *Geir Grung - Arkitekten og hans verk*, s. 32

Tilbake i Norge opprettet Korsmo, i samarbeid med arkitekten Christian Norberg-Schulz en norsk undergruppe av den internasjonale Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM).³⁶ Norberg-Schulz tok sin utdannelse ved Eidgenössische Technische Hochschule (E.T.H.) i Zürich, og studerte under den sveitsiske mesteren Sigfried Giedion, som i også var sekretær i CIAM. Den norske gruppen fikk navnet Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge (PAGON), og ble opprettet i 1949. Gruppens kjerne bestod av arkitektene Korsmo, Norberg-Schulz, Fehn, Grung, Håkon Mjelva, Odd Østbye, Peter Andreas Munch (P.A.M.) Mellbye og Robert Esdaile. Gruppen hadde en kort levetid – i løpet av 1956 hadde sammenslutningen gått i oppløsning – men dens medlemmer bidro til et oppgjør med den nasjonalt pregede og tradisjonsbaserte etterkrigsarkitekturen. I internasjonal sammenheng ble det i kjølvannet av CIAM-kongressen i 1951 dannet en sammenslutning av arkitekter (Team X) som, i likhet med PAGON, ønsket en videreutvikling av CIAMs opprinnelige manifest, men som i større grad stod i opposisjon mot de eldre medlemmene av CIAM og deres daværende visjoner om den moderne arkitekturen.³⁷ Flere av PAGONS medlemmer var også, i større eller mindre grad, engasjerte i Team X. I 1952 publiserte PAGON her hjemme sitt programskrift i et dobbeltnummer av tidsskriftet *Byggekunst*. Avslutningsvis i lederen skrev gruppen følgende: ”Tiden er inne for en arkitektur som ikke av frykt stabiliserer en passert tilstand, men som kan stimulere og aktivisere alle omgivelser i vår stadig mer skiftende livsform. Vi må ha mot til å gripe inn i fremtiden.”³⁸ Gruppen var hele tiden internasjonalt rettet mot CIAM og bygde sitt manifest ut i fra inspirasjonen fra de ledende arkitektenes modernistiske visjoner. Sverre Fehn og Geir Grung skal ha uttalt i et intervju fra denne tiden at dagens arkitekter befant seg et sted midt i mellom de to motpolene Le Corbusier, som med ”sitt nyeste kjempehus i Marseille” hadde løst boligproblemer på en økonomisk orientert fullkommen måte, og Frank Lloyd Wright på den andre siden, med

³⁶ CIAM var en organisasjon som i 1928 ble stiftet ”for å bidra til å fremme og realisere de nye arkitekturidealene.” I begynnelsen ble det lagt sterk vekt på ideen om at urbaniseringen må skje på funksjonalistiske betingelser og løsrive seg fra eksisterende estetiske normer. Samtidig la de vekt på arkitektur ikke kunne eksistere isolert fra politisk styring, men at sosiale og økonomiske forhold har avgjørende betydning for fremtidens bygninger. CIAM samlet til flere kongresser hvor grunnleggende problemer ble satt under debatt. Disse resulterte i rapporter og manifest, og deltagerlisten omfattet store navn som vi i dag regner inn under modernismen: Marcel Breuer, Le Corbusier, Walter Gropius, Lazlo Moholy-Nagy og Mies van der Rohe for å nevne noen. For videre lesning se for eksempel Yngvill Aagaard Sjøestens hovedoppgave i kunsthistorie *PAGON – Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge: Forholdet mellom programskrift og bygde verk*, Universitetet i Oslo, 2003.

³⁷ Se kapittel 5.

³⁸ Progressive Arkitekter Gruppe PAGON, Oslo, "Leder," *Byggekunst*, nr. 6-7 (1952), s. 93

sine ”utsøkte eneboliger som glir fullkomment inn i terrenget, men uten tanke for hva det koster.”³⁹

Rommet ble et sentralt aspekt i PAGONs visjoner, og i programskriftet fra 1952 ble temaet om en ny *romoppfatning* viet artikkelen *Om Rommet i Arkitekturen*. Her kom deres vektlegging av den åpne form⁴⁰ til uttrykk: hvordan man behandlet rommet. Ved å bryte de klassiske komposisjonsprinsippene oppnådde man en mer åpen og fleksibel arkitektur, og gruppens tanker omkring temaet var forankret innefor rammene av den modernistiske arkitekturtradisjonen. De tok i bruk virkemidler som diagonalitet, flytende overganger, asymmetri, transparens, visuell vektløshet og horisontalitet. PAGON påpekte at det innenfor den moderne romoppfatning var plass for de største personlige divergenser.⁴¹ Dette ble eksemplifisert ved å peke på ulikhetene mellom Mies van der Rohe og Frank Lloyd Wright, men som man likevel kunne spore den samme ”stilen” i, de samme komposisjonsprinsippene og kontinuiteten.⁴²

I de tidlige verkene som følge av samarbeidet mellom Fehn og Grung ser vi modernismens muligheter til å knytte arkitekturen til stedet, en karakteristisk romfølelse som følge av en åpen form og lave horisontale bygningskropper med et kraftfullt uttrykk. Både ved **Økern aldershjem** (1952-1955) og **Krematoriet i Larvik** (1950) er dette tydelig. Sistnevnte ble aldri oppført og skal derfor ikke vies stor plass i denne sammenhengen, men arbeidsmodellen, som viser en langstrakt bygningskropp i form av en mur, står som et tidlig manifest for Fehns romfølelse, samt en poetisk tilnærming (fig. 3). Han materialiserte her et metaforisk skille mellom liv og død ved å bruke muren som utgangspunkt. ”Fasaden” på krematoriet ble da altså denne muren som skulle gå langsmed terrenget. Muren var gjennomgående, kun brutt av en ut- og inngang. Bebyggelsen, som bestod av krematoriet, et kapell og et rom for de pårørende, lå langsmed muren på den andre

³⁹ Bøe, *Geir Grung - Arkitekten og hans verk*, s. 32

⁴⁰ *Den åpne form* ble toneangivende etter 2.verdenskrig og var en nyvurdering av 30-tallets ”lukkede” funksjonalisme. I følge den polske arkitekten Oskar Hansen, som var opptatt av sammenhengen mellom form og betrakterens psykiske tilværelse, ble den moderne arkitektur symptomatisk med masseproblemet som utgjorde urbanisering, befolkningseksplisjon og sosiale omveltninger. Arkitekturen tok utgangspunkt i et gjennomsnittsmennesket. Hansen ville endre dette og rette fokuset mot det individuelle i det kollektive; en leilighets oppdeling måtte følge familiens rytme, huset måtte kunne forandres og moderniseres og noen avgjørelse måtte kunne bli overlatt til enkeltmennesket for å bevare individet og tilpasse det masseproduserte til det egne ønsker. For videre lesning se ”Oskar Hansen og teoriene omkring den åpne form” i Nils-Ole Lund, *Teoridannelser i arkitekturen - arkitekter og ideer fra 40'erne til i dag*, 3 utg. (København: Arkitektens Forlag, 1985), s. 67-86

⁴¹ Christian Norberg-Schulz, "Om Rommet i Arkitekturen," *Byggekunst*, nr. 6-7 (1952), s. 101

⁴² *Ibid.* s. 101

siden, og dens rolle var også å følge de døde og pårørende gjennom stadiene i seremonien. Stedet hvor de døde først ble brakt lå i en underetasje, kapellet på bakkenivå og det siste rommet hvor de pårørende overrekkes asken avsluttet konstruksjonen. Parallellen mellom bakkenivået og det underjordiske var også et symbol på de døde og de levendes vandring.

2.4.1 En tektonisk utvikling

Ved hjelp av Arne Korsmo fikk Fehn mulighet til å jobbe i ett år ved kontoret til den franske arkitekten og designeren Jean Prouvé (1901-1984), et opphold som inspirerte til et tektonisk forhold mellom konstruksjon og materiale, det vil si bruken av det tekniske på en estetisk måte ut fra arkitektens visjoner. Arkitekturen i Frankrike på 1950-tallet viser et viktig forhold mellom ”kunst” og ”teknikk”, og spørsmålet om estetiske uttrykk i ingeniørarbeid gjorde seg spesielt gjeldende her i etterkrigstiden.⁴³ Prouvé regnes av mange som en pioner som bidro til denne utviklingen med egenskaper innen kunsthåndverk og ingeniørarbeider, to egenskaper som gjorde hans bygninger til smidige konstellasjoner av glass og stål. Han var tidlig svært opptatt av sosiale forhold, noe som resulterte i et av hans mest kjente konstruksjoner, Maison du Peuple i Clichy, Paris (1937-1939), hvor han utforsket det transparente rommet som identisk med sosial frigjøring (fig. 4).⁴⁴ Arkitekturhistoriker William Curtis plasserer Prouvé et sted midt mellom Viollet-Le-Ducs struktur-rasjonalistiske arv og Art Nouveau med hans fokus på håndverket.⁴⁵ Prouvé var en foregangsmann for ferdig fremstilte bygningselementer, men var svært opptatt av å ikke anonymisere bygningene. Han var svært grundig i arbeidet og var detaljorientert. Dette var egenskaper også Sverre Fehn verdsatte i sitt eget arbeid, og det kan tenkes at disse ble forsterket og videreutviklet under oppholdet ved Prouvés kontor. Via Prouvé fikk Fehn stifte bekjenskaper med flere internasjonalt anerkjente arkitekter. Blant annet møtte han Aldo van Eyck, Le Corbusier, Jacob Berend Bakema, og Peter og Alison Smithson. Mye av inspirasjonen fra Prouvé lå i den franske arkitektens arbeid med prefabrikerte hus og med Le Corbusiers *Vers une Architecture* (1923) friskt i minnet ble Fehn mer og mer fascinert over huset som en absolutt konstruksjon.⁴⁶

⁴³ William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 3. utg. (London: Phaidon Press Limited, 2005), s. 475

⁴⁴ Ibid. s. 376

⁴⁵ Ibid. s. 475

⁴⁶ Fjeld, *Sverre Fehn - The Pattern of Thoughts*, s. 34

Sverre Fehn publiserte ikke stort under sin karriere, og arkivet ved Nasjonalmuseet i Oslo består stort sett av hans notater, skissebøker og arbeidsmodeller. I 1952 publiserte han en fire siders lang artikkel i tidsskriftet *Byggekunst* om en studietur til Marokko i 1951 som hadde gjort sterkt inntrykk. Inspirert av den marokkanske primitive arkitekturen, titulerte han artikkelen med nettopp dette navnet ”Marokansk Primitiv Arkitektur”:

Hele husets forskjellige deler er oppfattet som bruksgjenstander. Alle disse elementer danner en fri rytmisk dans om det åpne og lukkede rom. De beveger seg omkring deg som en romskulptur. [...] Fargen på byen er den samme som på jorden. Det som gjør at vi oppfatter husene i det hele tatt; er at de danner en annen vinkel til sollyset enn flaten den står på.⁴⁷

Opplevelsene fra denne turen kom til å prege hans oppfatning av rommet og hans tankeprosess i forhold når det gjaldt eget arbeid. Han opplevde arkitekturen i Marokko som tidløs og uavsluttet, og dette kom alltid til å inspirere hans forestillingsevne.

2.5. Utstillingsarkitektur

Jeg vil i det følgende vise til noe av Sverre Fehns øvrige utstillingsarkitektur. Ved siden av eneboliger er det utstillingsarkitektur til ulike formål som har opptatt det meste av hans tid og følgelig representerer en viktig del av hans visjoner.

I perioden da Fehn oppholdt seg i Frankrike, tok han fatt på arbeidet med det som skulle resultere i **Den Norske Paviljongen til Verdensutstillingen i Brussel (1956-1958)** (fig. 5), og **Den Nordiske Paviljongen i Venezia**. Disse to utstillingspaviljongene bidro til at Sverre Fehn oppnådde internasjonal anerkjennelse tidlig i sin karriere. Den første, paviljongen i Brussel, ble revet kort tid etter utstillingen, og det er ikke kjent hvor den havnet. Jeg vil likevel trekke fram denne som et tidlig eksempel på Sverre Fehns paviljongarkitektur. Det blir naturlig å se nærmere på de konstruksjonsmessige aspektene, spesielt i forhold til Venezia-paviljongen, men også sett i forhold til de øvrige verkene jeg skal presentere her. Den langstrakte konstruksjonen var preget av lavmælt monumentalitet med inspirasjon fra både Mies van der Rohe og Frank Lloyd Wright. De nøye bearbeidelsene av materialer og tilpasning til stedets omgivelser, kjennetegner også mye av Fehns senere arkitektur.

⁴⁷ Sverre Fehn, "Marokansk primitiv arkitektur," *Byggekunst*, nr. 5 (1952), s. 73-78

Hovedmaterialene var i limtre, betong og glass. Selve paviljongens form var tilnærmet kvadratisk, men lå på en mer rektangulær formet sokkel med tre trappetrinn som også utgjorde paviljongens forside og inngang. Paviljongen var omkranset av mur i prefabrikeret betong, med en prikkhamret overflate. Skyvedører i glass ble benyttet ved flere av konstruksjonens vegger. Takkonstruksjonen bestod av to lag med bjelker i limtre. Disse krysset hverandre og kraget ut i en 90 graders vinkel, hvorav det nederste bjelkelaget strakk seg ut mot de nevnte trappetrinnene. Innvending nyttet søyler i pleksiglass funksjonen som bærende elementer. Materialer som pleksiglass var et utradisjonelt valg, men intensjonene var at søylene skulle være så lite synlig som mulig og at taket skulle være den dominerende konstruksjonen. Hele konstruksjonen var satt sammen av kun 48 bolter og paviljongen hadde et enkelt og regelmessig uttrykk.

”Planløsningen er enkel og målet har vært å lage en arkitektur som gir en nøytral ramme om selve utstillingen og lar de utstillingmessige funksjoner [...] bli en del av bygningens konstruktive system. Det er ikke nyttet farvestoffer – hvert materiale ’er seg selv’.”⁴⁸

Dette er Fehns egne beskrivende ord fra artikkelen ”Paviljongen i Brussel” i *Byggekunst* nr. 4 fra 1958. Assosiasjonene til Mies van der Rohes Barcelonapaviljong fra 1929 er umiddelbare (fig. 6). Ved hjelp av lyset og romløsningen oppnådde Fehn en ”flytende” kontinuitet mellom rommene, slik som man også kunne oppleve i Mies utstillingspaviljong. Vi ser samtidig mye av datidens japanske inspirasjon i Brusselpaviljongen. Lyset var her et viktig virkemiddel og Fehn ville presentere det i tre former: Fra den åpne himmelen, fra det gjennomskinnelige taket og til sist de stedene hvor det naturlige lyset ikke slapp til. I det japanske terommet finner vi ingen bærende søyler som kaster skygge, kun det duse lyset gjennom papirvegger og som graderes inn i alkover. Fehn benyttet seg av søyler i pleksiglass så langt det lot seg gjøre. Et ukonvensjonelt valg, men med det ønske at konstruksjonen ikke skulle kaste unødig skygge (fig. 7). Lyden i rommet var også et viktig moment for Sverre Fehn. Han var opptatt av hvordan rommet tok opp i seg alle lydene omkring, men også hvordan det kunne bevare en opplevelse av stillhet. Per Olaf Fjeld siterer Fehn når han forklarer om arbeidet med Brusselpaviljongen og hvilket inntrykk lydopplevelsen ga:

The project had silence; it worked with sound as a vital part of the space. It was sectioned off from the main road and this helped with the noise. The Japanese sat right down and seemed to stroke the silence. The co-coon [⁴⁹] worked as an acoustical ceiling. The object’s essence was

⁴⁸ Sverre Fehn, "Paviljongen i Brussel," *Byggekunst*, nr. 4 (1958), s. 94

⁴⁹ Et gjennomskinnelig materiale benyttet i takkonstruksjonen for å slippe inn lyset, kan minne litt om glassfiber.

placed in a glass world filled with silence. In this sense, there was something mystical with the space [...].⁵⁰

Paviljongen kan på mange måter tolkes som en slags første individuell eksperimentering fra Fehns side. Alt han hadde tilegnet seg av kunnskap og interesse så langt kuliminerte i Brusselpaviljongen og skulle komme til uttrykk. Utstillingspaviljongen i Venezia viser, til sammenligning, en mer oversiktlig, helhetlig framstilling av visjoner.

Det *romlige og rommet i tid* er stikkord for **Hedmarksmuseet på Domkirkeodden på Hamar** (1967-1969)(fig. 8). Her viser Sverre Fehn nærmest en dramatisk reise i tid og sted med massiv betongstruktur på skjøre ruiner, tidvis dekket av glass. I et av Fehns kanskje mest kjente utsagn sier han ”Løper man etter fortiden vil man aldri nå den igjen – kun ved å manifestere nuet får man fortiden i tale.”⁵¹ Flere av hans prosjekter viser til en spesiell forståelse av ombygging og utvidelse av eldre bygninger, men også iscenesettelse av utstillinger av eldre gjenstander. På restene av Storhamar Gård fra 1800-tallet, som igjen er bygd på gamle ruiner av en bispegård fra 1500-tallet, har Fehn laget et museum. Han arbeidet fram løsninger som ikke innvirket fysisk på de gamle ruinene, men som snarere fremhever og ivaretar. Dette gjorde han ved å legge en rampe av plasstøpt betong som snor seg over bakgården, hvor middelalderens murrester befinner seg. Rampen har en svak stigning, og man vandrer over de gamle ruinene opp mot den gamle låvebygningen fra 1800-tallet. Låvemuren er skadet av tiden, men i stedet for å dekke igjen og restaurere, har Fehn lagt tykke, beskyttende glassplater over disse åpningene (fig. 9). Interiøret består av en syntese av nytt og gammelt. Her lå utfordringen i å fremheve det gamle, men samtidig innpasse nye bærende materialer og interiør man kunne bevege seg på. Mange gjenstander er bevart og stilt ut som en del av interiøret, og nye volumer er bygd inn i de gamle og det oppstår en dialog mellom fortid og nåtid. Interiøret søker stadig etter en forbindelse mellom ute og inne. Her kommer også de nevnte glassplatene til sin rett, samt rammeløse dører som også er utført i glass, for at de skal ikke skal stå i kontrast til byggemassen forøvrig.

⁵⁰ Fjeld, *Sverre Fehn - The Pattern of Thoughts*, s. 47

⁵¹ Dette er, som nevnt, et av Sverre Fehns kanskje mest kjente utsagn og det er benyttet i utallige sammenhenger. Han selv skriver i *Byggekunst 2*, fra 1992 at dette var skrevet i hans egne notater fra 60-tallet.

2.5.1 Naturrommet

”Jeg har alltid undret meg over hvor de store mosegrodde kampester kommer fra i det nordiske landskap...” skriver Sverre Fehn avslutningsvis i *Byggekunst 2* fra 1992. Teksten sitatet er hentet fra, er gjengitt i utstillingsboken som ble publisert i forbindelse med Nasjonalmuseet – Arkitekturs jubileumsutstilling av Sverre Fehn i 2008. Teksten omhandler det kjente **Norsk Bremuseum** i Fjærland (1989-1991) og avslutter med Fehns egne refleksjoner over synet av museet når man ombord på Fjærlandsfergen snur seg, og ser tilbake innover mot museet og dets mektige omgivelser (fig. 10). Museet ligger plassert på en åpen slette, rett under munningen til Jostedalsbreen. Museet omhandler i hovedsak isbrens liv, og med utgangspunkt i dette tok Fehn utfordringen med å skape et museum som kan leses som en del av landskapet. Hovedmaterialet er lys betong, og ved å skue museet på avstand er assosiasjoner sterke til blokker av isbreen eller kampesteiner, som har løsnet og rullet ned på sletten. Museet har en lav og langstrakt smal form, og inngangspartiet ligger mellom spalten i to trappeløp som fører opp til taket hvor man har panoramautsikt til den mektige omkringliggende naturen (fig. 11). På den ene langsiden finner vi museumskafeens lokaler innrammet i glass med grønnskjær, som skrår lett opp mot taket og bryter med museets ellers så lukkede form. Betongveggene er steile og kommuniserer med fjellsidene. Interiøret blir naturlig belyst av en spalting i taket langs konstruksjonens akse og avtar jo lengre inn man kommer. De innvendige rommenes begrensning erkjenner naturrommets storhet, og det dempede lyset bekrefter forskjellen mellom ute og inne.⁵² I 2007 stod utvidelsen av tilbygget ferdig, som vi finner på motsatt side av kafélokalene og glasskonstruksjonen. Det sirkelformede tilbygget fungerer blant annet som et atrium, og løste noe av plassproblematikken som hadde begynt å oppstå som følge av stort besøkstall. Per Olaf Fjeld skriver om museets eksteriør og omgivelser at ”the man-made stone of the museum has a unique ability to communicate with the powerful surrounding. A dialogue evolves between architecture and nature, and visitors experience the powerful landscape in a new and stimulating way through the building.”⁵³ Bremuseet er, i likhet med Hedmarksmuseet og hovedvekten av Fehns prosjekter, tegnet inn i landskap som ikke skal endres på; naturlandskap og/eller ruiner. Fehn refererte til landskapet som ”natur” og det kunne like gjerne bety urbane steder og tilstander, slik som for

⁵² Fjeld, "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelsen av et romlig instinkt." s. 35

⁵³ Fjeld, *Sverre Fehn - The Pattern of Thoughts*, s. 240

eksempel byarkitektur. Han arbeidet med alle omgivelser som et landskap, hvor det som endret seg var innhold og kontekst.⁵⁴

I 1996 stod **Aukrustsenteret i Alvdal** ferdig (fig. 12). Dette var et bidrag i en konkurranse om å utforme et utstillingslokale som skulle ivareta Kjell Aukrusts malerier, tegninger og fantasiverden. Løsningen ble et langstrakt bygg som kan sammenlignes med to avlange rom plassert side ved side, avskilt av en mur som fungerer som støttende konstruktivt element i bygningskroppens stadig varierende snitt. Denne langsgående muren møter man som en akse i bygningens interiør. Murens øvre del inneholder elektrisitet, vann og ventilasjon, men den nedre delen består av en rekke skillevegger i ubehandlet betong.⁵⁵ Utstillingsarealet ligger i den nordvendte lengden, mens de betjente områdene med blant annet kafeteria ligger mot sør. På enden av den lineære bygningskroppen finner vi også en foredragssal med tilhørende auditorium. Denne skiller seg ut som en flerkantet konstruksjon som avslutter byggets langstrakthet. I motsatt ende er det konstruert et skråtak som starter på bakken og som totalt skjerner utstillingslokalene fra utsiden. Museet er plassert på en stor åpen flate. Med adkomsten fra hovedveien ligger bygningen på langs med en skjermet fasade ut mot parkeringsområdet. På den andre langsiden er konstruksjonen mer åpen med store vindusflater og små utbygg. Hele bygningsmassen hviler på en stor steinbelagt sokkel, som så vidt løfter bygningen. Selv forteller Sverre Fehn i en artikkel i *Byggekunst* ”Den langstrakte arkitekturen setter en grenselinje [...]. Kornåkeren strander som et hav mot byggets store, stensatte sokkel. Den vil redde bygget fra oversvømmelser fra elven Glomma, som renner gjennom bygden.”⁵⁶

Museet skulle gjenspeile omgivelsene og løsningen ble en lavmælt konstruksjon som ligger lavt i terrenget og er i kommunikasjon med åkrene rundt og elvens langstrakthet. ”En snur seg, ser tilbake og tenker at arkitekturen iscenesetter landskapet. Den gir deg solnedgangen fra promenaden som ligger i kornåkeren, og lysets skiftende kvaliteter på Tronfjellets store fjellrygg.”⁵⁷ Byggematerialene består i hovedsak av stein, betong og furu. Disse materialene ble

⁵⁴ Ibid. s. 235

⁵⁵ Christian Norberg-Schulz, *Sverre Fehn. Samlede arbeider* (Oslo: Orfeus Forlag AS, 1997), s. 224

⁵⁶ Sverre Fehn, "Aukrustsenteret, Alvdal," *Byggekunst*, nr. 2 (1997), s. 42

⁵⁷ Ibid. s. 48

naturlige valg for Fehn da de var representative for det omkringliggende landskapet, som han ble godt kjent med i reisene gjennom Østerdalen mot byggeplassen.

2.6. Oppsummering

Fehns arbeid med utstillingsarkitektur preget hans karriere. Foruten at paviljongstrukturen går igjen i de fleste av hans konstruksjoner, er blant annet behandlingen av rommene og forestillingen om horisonten hele tiden under utvikling og går igjen som en sammenhengende intensjon og romskapende element. Å skape et rom uten et bestemt utgangspunkt krever et nøytralt uttrykk, et tilpassningsdyktig rom. I Fehns utstillingsarkitektur kan vi spore en nøytralitet i selve rommet som et gjennomgående prinsipp: I Brussel skulle ikke skyggene forstyrre, i stedet skulle tre ulike lyssettinger prege de ulike delene av rommet. Storhamarlåven var så full av minner fra fortiden at løsningen ble en ”vektløs”, nøytral betongkonstruksjon gjennom det historiske rom og glasset ble benyttet for dets transparens og beskyttelse. Ingen overflødige konstruktive elementer ble lagt til til rommet. Bremuseet er den hule kampesteinen som har rullet ned på vidden og kan i lys av sitt formuttrykk gi dekonstruktivistiske konnotasjoner, men uttrykket skulle ikke anfekte omgivelsene, heller være en del av dem. I Aukrustsenteret møter vi igjen den konsekvente langstraktheten som går igjen i Fehns arkitekturspråk. Man kan finne fragmenter og spor fra ulik inspirasjon i hele hans virke, men til tross for dette, fastholder han konsekvent sin personlige overbevisning og sitt eget uttrykk. Det arkitektoniske rom blir som en estetisk form i seg selv hvor enkelheten og rommets passivitet gir kunsten størst mulig frihet. Jeg skal i det neste kapitlet analysere Fehns arkitektoniske rom representert gjennom Venezia-paviljongen og utstillingspaviljongen i Oslo for å få en ramme rundt denne utviklingen.

3. To utstillingspaviljonger

3.1. Den Nordiske Paviljongen i Venezia

Idet man entrer Giardiniparken i Venezia og befinner seg inne på biennaleområdet, får man tidlig øye på den lyse betongkonstruksjonen mellom løvverket. Det første man møter er det splittede hjørnet, hvor to betongdragere er skilt på hver side av en trestamme som vokser opp gjennom taket. Rommet har allerede begynt å ta form, i møte mellom arkitektur og natur (fig. 13).

Da Sverre Fehn i 1958 vant konkurransen om utformingen av Den Nordiske Paviljongen på biennaleområdet i Venezia, kan den utslagsgivende årsaken ha vært hans spesielle løsning for tomtens utfordringer. Tomten som var avsatt til den Nordiske Paviljongen befant seg mellom den amerikanske og den danske, og hadde to konkrete topografiske utfordringer: Tomten hadde en lett skråning, i tillegg til flere eldre trær som stod på arealet. Et av kriteriene for byggingen var "... krav om å beholde tomtens vegetasjon."⁵⁸ I *Byggekunst* nr. 3, 1959⁵⁹ er det viet plass til ytterligere to (foruten Fehns utkast) konkurransebidrag fra den finske arkitekten Reima Pietilä (1923-1993) og den svenske arkitekten Klas Anshelm (1914-1980). Løsningene ser ut til å være både modulbasert og modernistiske, og begge imøtekommer kravet om å bevare tomtens vegetasjon. Derimot utnytter ingen av løsningene tomtens areal slik som Fehns forslag. Pietiläs utkast er modulert med organiske former og har rot i et ekspresjonistisk formspråk. Utslagsgivende for at Fehns bidrag gikk av med seieren, kan være hans eget krav om enkelhet og nøytralitet. Han skriver selv i *Byggekunst* nr. 5, 1962:

Biennalen i Venezia er hvert annet år en mønstring av verdens mest avanserte kunst. Og da billedet av den moderne kunst er like komplisert og mangfoldig som våre omgivelser og kunstens fremtidige vei synes å bevege seg ut av arkitekturen, - blir det arkitektens oppgave at byggets passivitet gir kunsten størst mulig frihet.⁶⁰

Han utnyttet hele tomtens på en svært kreativ måte, og lot trærne strekke seg opp igjennom paviljongens takkonstruksjon. Konstruksjonens formspråk var både moderne og tidløs, noe juryen kan ha lagt til grunn for sin avgjørelse. Løsningen med å bevare trærne og la de bli en del

⁵⁸ Sverre Fehn, "Nordisk utstillingspaviljong ved Biennalen," *Byggekunst* nr. 3 (1959), s. 78

⁵⁹ På side 80 og 81, etter Fehns artikkel "Nordisk utstillingspaviljonge ved Biennalen".

⁶⁰ Sverre Fehn, "Nordisk Paviljong ved Biennalen i Venezia," *Byggekunst*, nr. 5 (1962), s. 145

av konstruksjonen kan ha røtter tilbake til Le Corbusiers *Pavillion de l'Esprit Nouveau* ved Verdensutstillingen i Paris, 1925 (Fig. 14). Paviljongen var en prototyp på en boligstruktur Le Corbusier hadde arbeidet med å utvikle i samarbeid med Pierre Jeanneret i 1922.⁶¹ Den projiserte Le Corbusiers ideer om arkitektur og urbanisme.

3.1.1. Kontrasterende materialer

Paviljongens primære materialer er betong og glass. Glasset er en viktig del av helheten og kontinuiteten mellom ute og inne. Konstruksjonens dominerende detaljering ligger i takets utforming. Den hviler primært på det bærende elementet bestående av paviljongens eneste søylekonstruksjon som utgjør de splittede betongdragerne i hjørnet. Søylene står delvis på utsiden og utgjør en mektig konstruksjon som åpner seg utover i en 45 graders vinkel mot det største av de eksisterende trærne.⁶² På søylene hviler de doble, bærende betongdragere med en høyde på 2,10 meter som bærer taket fra søylene og bakover, hvor to betongvegger utgjør bakre del av den bærende konstruksjonen. Disse veggene utgjør i tillegg et lukket ”bakteppe” for utstillingsrommet. I tiden før Venezia-paviljongen ble oppført hadde betongen blitt løftet frem av pioneren for betongens estetikk, Le Corbusier, som hadde benyttet dette materialet, *betón brut* – ”rå betong”, i sin rene form i en boligblokk i Marseille som stod ferdig i 1952.⁶³ *Unité d'Habitation* hadde synlige spor etter betongens forskaling, og denne ærlige fremstillingen av betongens fasadeestetikk har tydelig vært til inspirasjon for Sverre Fehn (fig. 15). Betongens taktile egenskaper kommer til syne gjennom det ubehandlede materialet med en overflatetekstur hvor forskalingens mønster ikke er forsøkt fjernet, men ligger som horisontale elementer langsmed veggene, både på utsiden og innsiden.

⁶¹ Kenneth Frampton, *Modern Architecture - A critical introduction*, 4. utg. (London: Thames & Hudson Ltd., 2007), s. 156

⁶² Ser man på bilder av modellen oppdager man at denne doble drageren i utgangspunktet ikke er splittet og trestammen vokser opp på venstre side av dragerne. Dette viser hvor nøyaktig Fehn fulgte byggingen og hvilke detaljer han lot endres på til fordel for de naturlige elementene. Se for eksempel *Byggekunst* nr. 3, 1959, s. 78.

⁶³ Per Jonas Nordhagen Nils Georg Brekke, Siri Skjold Lexau, *Norsk Arkitekturhistorie - Frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreår* (Oslo: Det Norske Samlaget, 2003), s. 351. Se også kapittel 5.

3.1.2. Takets konstruksjon

Takets konstruksjon spiller en viktig rolle for paviljongens belysning. Taket er utført i en slags *brise-soleil* (solbeskyttende) krysskonstruksjon som består av lange betongdragere med en høyde på en meter og bredde på bare seks cm. Mellomrommet mellom dragerne er på nøyaktige 52.3 cm. Denne presisjonen var nøye regnet ut på grunn av lysvirkningens kvaliteter. Konstruksjonen er utformet slik at ingen direkte solstråler slipper inn i rommet, men faller på dragerne og dermed danner et skyggeløst rom med en jevn belysning. Dragerne danner et rutenett og ligger i to lag med en høyde på to meter til sammen (fig. 16). Det øverste laget av dragere er dekket av et lag med glassfiber som ligger slakt over betongen og faller i en liten bue ned mellom hver drager i det øverste nivået, disse fungerer som takrenner. Med glassfiberens translusente egenskaper slippes lyset inn, men det får en sløret kvalitet over seg. Her ser vi klare trekk tilbake til Brusselpaviljongen, hvor det også ble benyttet et materiale av denne typen. Den ønskede effekten var den samme i begge paviljongene, men av ulike årsaker. De tre ulike lysvirkningene som Fehn ønsket å oppnå i Brusselpaviljongen (som nevnt i kapittel 2) ble her i Venezia erstattet med ønsket om et helhetlig uttrykk. For at lyset likevel ikke skulle miste sin intensitet er betongen i konstruksjonen en blanding av hvit sement, hvit sand og knust hvit marmor.⁶⁴ Inne i paviljongen blir de besøkende omsluttet av illusjonen om de nordiske lyskvaliteter med en dus, jevn, skyggeløs belysning i et kjølig rom som står i sterk kontrast til den intense middelhavssolen.

Det transparente er stadig å finne som et viktig moment i Fehns arkitektoniske rom. Under det tidligere arbeidet med Brusselpaviljongen, benyttet han seg i stor grad av plexiglass som var et utradisjonelt byggemateriale. I plexiglassøylene uttrykk lå et ønske om en konstruksjon som ikke kastet skygge.⁶⁵ I Venezia-paviljongen var bruken av glass og glassfiber de rette virkemidlene for å skape det uttrykket Fehn var ute etter, der målet var å gjenskape et nordisk skyggeløst lys.⁶⁶ Glass innrammet i tre, ble benyttet i skyvedører som gikk som et bånd langs hele fasaden, i kontrast til de bakre massive betongveggene. På paviljongens kortsida er glassveggene tilnærmet fire meter høye og strekker seg fra gulv til tak. Disse kan tolkes som en

⁶⁴ Fehn, "Nordisk Paviljong ved Biennalen i Venezia." s. 145

⁶⁵ Fjeld, "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelsen av et romlig instinkt." s. 23

⁶⁶ I kapittel 4 går jeg nærmere inn på dette begrepet.

utgave av modernismens *curtain wall*.⁶⁷ På langsiden er de omtrent halvparten så høy og forsterker den horisontale orienteringen. Glasset skulle beskytte, men ikke være ”synlig” og underbygge det transparente. Med skyvedørene lukket reflekteres omgivelsene i glasset og paviljongens kommunikasjon med omgivelsene blir forsterket. Dette kan forstås i sammenheng med Mies van der Rohes ambivalente forhold til gjennomsiktighet og tilstedeværelse, hvor glasset spiller en viktig rolle:

The dichotomy revealed itself most sublimely in his attitude to glass, which he used in such a way as to allow it to change under light from the appearance of a reflective surface to the disappearance of the surface into pure transparency: on the one hand, the apparition of nothing, on the other, an evident need for support.⁶⁸

Fehn ble tidlig inspirert av Mies van der Rohes arbeider, da spesielt hans ”frie plan” og ”klare konstruksjon”. I Veneziapaviljongen ser vi en moderne bygning skapt av en klassisistisk orden, noe også van der Rohe arbeidet mot. Glasset, med sitt vektløse uttrykk innrammet i tre, står i sterk kontrast til den tyngden betongen representerer. Den lavmælte, monumentale paviljongen inviterer oss inn i noe trygt, noe varig.

3.1.3. Rommet i mellom

Paviljongens to fasadevegger er, som tidligere nevnt, trukket noen meter tilbake, noe som resulterer i åpne rom foran og på siden (fig. 17). Taket krager ut over denne plassen og avgrenser sammen med marmoren i gulvet det endelige, ytre rektangelet i konstruksjonens plan. Når paviljongen er i bruk er det sjelden at skyvedørene er helt lukket og de kan åpnes og lukkes strategisk etter værforhold. Denne plassen som skapes da, dette rommet som befinner seg verken ute eller inne, men et sted ”i mellom” vil jeg se litt nærmere på. Denne løsningen kan minne om skillet mellom interiør og eksteriør som er løst definert i japansk tradisjonell arkitektur. Man finner denne type rom beskrevet som *engawa* – verken ute eller inne. Engawa i japansk arkitektur representerer en slags veranda med overbygg. Det kan bli vått når det regner, men man er samtidig under tak, i ly. En engawa er et løst definert sted, en mulighet for den japanske

⁶⁷ På norsk kan dette begrepet forklares som påhengsvegg/fasade. Det beskriver en tynn vegg i metallrammer som omgir og fester paneler av stein, metall eller som oftest glass, som igjen blir montert utenfor bygningens bærende skjelle. I tråd med modernismens konstruksjonsteknikker er ikke fasaden selvstående.

⁶⁸ Frampton, *Modern Architecture - A critical introduction*, s. 232

arkitekturen å leve i symbiose med naturen.⁶⁹ Ut i fra en slik tilnærming er det nærliggende å tolke dette ute-/innerrommet i Veneziaapaviljongen i retning av japansk inspirasjon, til tross for paviljongens formålsammenheng. I modernismens arkitektur ble denne type rom, *transitional space* - overgangsrom, benyttet relativt tidlig i boligsammenheng.⁷⁰ Fehn selv var svært opptatt av japansk byggetradisjon og den respekten det innehar for naturen. Som eneste eksempel på enebolig er det helt nødvendig her å trekke frem Villa Schreiner (1961-1963), som ble påbegynt før Veneziaapaviljongen stod ferdig (fig. 18). Dette var Fehns første enebolig, og løsningen ble en trekonstruksjon han selv kalte *Hommage au Japon* – en hilsen til Japan.⁷¹ Inspirasjonen fra japansk tradisjonell arkitektur er slående i Villa Schreiner, og konstruksjonen er lett og svevende, i motsetning til paviljongens monumentale tyngde. Derimot innehar begge konstruksjonene den samme interaksjonen mellom ute og inne, og også i Villa Schreiner kan vi se bruken av engawa i harmoni med omgivelsene. Flexibilitet i japansk arkitektur var også et punkt som inspirerte Fehn, at rommet ikke var forhåndsdefinert og man kunne selv bestemme ut i fra rommets kvalitet hvor man ville sitte.⁷² Veneziaapaviljongen utviser stor flexibilitet når det kommer til utstillingsrommet, og veggene er som rene lerreter av lys betong.

I paviljongstrukturen ser man en bygning lagt direkte ned på grunnen, der samspillet mellom dagslyset og konstruksjon aldri uteblir. Utstillingsrommet er et helt åpent rom, uten bærende elementer. Fehn uttalte selv at han søkte i paviljongens konstruksjon og detaljutforming å gi den en ”oppløst” karakter.⁷³ Det eneste som bryter med den horisontale linjen er trærne, som utgjør vertikale spenninger i rommet. Likevel forstyrer ikke disse den romlige kvaliteten, de forsterker den heller og tilfører rommet dynamikk. Jeg vil igjen trekke konnotasjoner mot japansk arkitektur, hvor utstillingsrommet kan sammenlignes med det abstrakte terommet, som innehar et spesielt element; forestillingen om *suki*.⁷⁴ Sukibegrepet var i basert på en anerkjennelse av det

⁶⁹ Jesper Wachtmeister, "Kochuu - Japanese Architecture / Influence & Origin," (Sverige: Solaris Filmproduktion, 2003).

⁷⁰ *Robie House* (1909) av Frank Lloyd Wright er et slående eksempel på dette overgangsrommet, *engawa*en i vestlig arkitektur. Hazel Conway og Rowan Roenisch, *Understanding Architecture: An introduction to architecture and architectural history*, 2. utg. (London: Routledge, 2005), s. 57. Særlig kommer den japanske inspirasjonen til syne i hans trekonstruksjoner.

⁷¹ Norberg-Schulz, *Sverre Fehn. Samlede arbeider*, s. 21

⁷² Wachtmeister, "Kochuu - Japanese Architecture / Influence & Origin."

⁷³ Fehn, "Nordisk utstillingspaviljong ved Biennalen." s. 78

⁷⁴ Betegnelse på en stil innen tradisjonelle terom, *sukiya*-stil er en annen variant som var mer vanlig i overklassen, hvor innredningen var mer eksklusiv, men også her var tresammen, *tokobashira*, det essensielle elementet. Se Kevin Nute, *Place, Time and Being in Japanese Architecture* (London: Routledge, 2004), s. 99

som var uvanlig, karakteristisk og bemerkelsesverdig, og dette kom til uttrykk ved å plassere en trestamme, en *tokobashira*, så fullstendig som mulig, gjerne med bark, fra gulv til tak og gjøre den til en naturlig del av rommet.⁷⁵ ”Even indoors there is a sense of nature.”, hevder den japanske arkitekten Toyo Ito i dokumentaren *Kochuu – Japanese Architecture/ Influence & Origin*.⁷⁶ Søken etter et unikt rom er alltid til stede i et japansk terom. Ofte ble disse rommene designet for å kunne tilpasses den enkelte taseremoni med unike objekter, passende for den enkelte opplevelse.⁷⁷ Hvis man tolker dette terommet i retning av et utstillingsrom generelt og Veneziaapaviljongen spesielt, er det svært mange likheter som dukker opp. Trestammene er det absolutte unike i utstillingsrommet og tilfører det egenskaper og gjør det virkelig enestående. Rommets rene, enkle utgangspunkt for skiftende utstillinger innehar det samme utgangspunktet som et japansk terom, som tilrettelegges den enkelte taseremoni. Toyo Ito beskriver dette som et scenskift som endres etter årstid, besøkende og den konkrete situasjon.⁷⁸ Utstillingsrommets nøytralitet og enkelhet gjør det til et velfungerende utstillingsrom, uten forstyrrende elementer og store utfordringer, men med unike særegenheter som styrker den romlige opplevelsen.

Takhøyden er på over fire meter, noe som fører til at rommet oppleves luftig og stort. Det store volumet rommet utgjør, fører også til mange akustiske elementer i utstillingsrommet. Med mange besøkende samtidig kastes lyden mellom betongvegger og dragere og blir aldri helt borte. Rommet kan karakteriseres som monumentalt og størrelsen kan virke overraskende idet man trer inn. En grunn til dette kan være den massive takkonstruksjonen, som jo er det visuelt dominerende elementet i paviljongen og som tynger konstruksjonen. I det man trer inn oppheves denne tyngden da man med en gang fornemmer hvor luftig taket er og man ser de slanke dragerne med lyset som siver inn gjennom glassfiberen i rutenettet. Rommet oppleves mye større innenfra enn det man får inntrykk av på utsiden. Betongen holder i tillegg på en kjølig temperatur, og på en varm høstdag kan man oppleve å fryse om man oppholder seg lenge inne i paviljongen.

Gulvet ble opprinnelig lagt i kvadratiske plater av mørk, norsk skifer, og tanken var at skiferen verken skulle avgrense interiøret eller framstå som en plattform over bakken (fig. 19). En poetisk

⁷⁵ Ibid. s. 99

⁷⁶ Toyo Ito i Wachtmeister, "Kochuu - Japanese Architecture / Influence & Origin."

⁷⁷ Nute, *Place, Time and Being in Japanese Architecture*, s. 100

⁷⁸ Wachtmeister, "Kochuu - Japanese Architecture / Influence & Origin."

tolkning av dette var at uansett hva som måtte blåse innover skiferen, ble det brakt inn i rommet som en del av romopplevelsen, som et ledd i usynliggjøringen av terskelen mellom ute og inne. Gulvet er systematisk belagt rundt trestammene slik at rene, rektangulære former åpner seg i gulvet og lar trærne vokse med jord og gress rundt. De naturlige elementene ble ikke forsøkt fjernet, og det oppstod ikke et *romlig hierarki* mellom naturen, mennesket og arkitekturen.⁷⁹ Den mørke skiferen er i senere tid byttet ut til fordel for lys marmor, noe som fører til at gulvet blir mer fremtredende og synlig, hvilket frarøver den opprinnelige visjonen noe av dens kvalitet. Som en del av paviljongens utvendige elementer, finner vi en kvadratisk formet trapp på paviljongens kortsida. Denne er utført i samme lyse betong som selve paviljongen, og utgjør en helhet i form av at den balanserer fasaden i front. Trappen kan benyttes som utstillingspodium til utendørs installasjoner, og rommet under den brukes til lagringsplass. På toppen av trappen kommer man nesten på høyde med takets profil og man opplever hvor massive betongdragerne er når man kan stå tilnærmet ved siden av dem (fig. 20). Trappetrinnene er høyere enn hva som er normalt, noe som fører til at trappen oppleves bratt, som et lite fjell man må bestige.

3.2. Utstillingspaviljongen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur, Oslo

”Dette må da være noe av det vakreste jeg har tegnet!” utbrøt Sverre Fehn da han i 2008 kunne beskue den ferdigstilte utstillingspaviljongen til Nasjonalmuseet – Arkitektur i Oslo (fig. 21).⁸⁰ Paviljongen i glass er omkranset av betongmurer som viderefører det monumentale i den øvrige byggemassen, og man kan ikke unngå å påvirkes av monumentaliteten i Groschbygget. I inngangspartiet til museet er det, om mulig, en lavmælt storslåtthet som gir rommene et inntrykk av å være velkommen. Sverre Fehns kontor stod for restaurering av hele bygningskomplekset med ønsket om å holde det så nært dets opprinnelige interiør (og eksteriør) som mulig. Materialene er primært hvit murpuss, grønt silikat og lys brun eik. Glasset har også fått en sentral rolle, noe man får oppleve i en sammenheng i det øyeblikket man beveger seg inn i utstillingspaviljongen.

⁷⁹ Fjeld, *Sverre Fehn - The Pattern of Thoughts*, s. 54

⁸⁰ Allis Helland, "Forord," *Arkitekt Sverre Fehn, intuisjon - refleksjon - konstruksjon* (2008), s. 9

Paviljongen har en kvadratisk form og er oppført i glass, betong og heltre eik. Mellombygget som fra Groschbygget og til paviljongen er innrammet i eik. Dette oppleves som en varm overgang fra den hvite murpussen og teglgulvet inn til paviljongen, og en skjermet overgang før man entrer inn i glassrommet. Veggene er i glass, tak og søyler i betong. I tillegg er det en vegg i glassbyggerstein som danner en forlengelse av mellombygget, og en utgang som fører til bakgården. Vi finner i også en dør i eik på motsatt vegg. Med unntak av dette, går rene glassvegger kontinuerlig fra gulv til tak uten forstyrrende avbrytelser. Ved to av paviljongens vegger er det på utsiden montert horisontale glasslameller i øvre halvdel. Paviljongen er omkranset av skråstilte betongmurer. Utstillingsrommet oppleves som lyst og åpent og høyden under taket er på rundt fire meter (fig. 22).

Paviljongens kvadratiske form blir forsterket av flere elementer; eikegulvet er utført i smale planker som er lagt etter hver lengde i kvadratet. Disse møtes i diagonaler som danner et kryss midt i rommet og forsterker kvadratets form visuelt. Denne utførelsen speiles også i taket, hvor betongen bærer tydelige preg etter en presis forskaling. Fire bærende betongsøyler er plassert slik at de danner formen til et indre kvadrat. Innad i dette kvadratet er søylenes form flatet ut og taktile kvaliteter viser seg i form av murte flater. Taket hviler utelukkende på søylene, og er, i likhet med søylenes runde ytterside, utført i ubehandlet betong. Taket skrår forsiktig ned mot søylene, men flater ut og danner et nytt kvadrat like utenfor søylene. Herfra skrår taket oppover igjen og møtes i en midte, da med diagonaler som speiler gulvets formspråk. Takets form kan beskrives som et litt flatklemt krysshvelv, men det kan også tenkes at inspirasjonen kommer fra asiatiske pagodetempler, dog i en stilisert form.

3.2.1. Et utstillingsrom av glass

Paviljongens fire vegger, med unntak av overgangen mellom Groschbygningen og selve paviljongen, er utført i glass. Glasspanelene er nærmere seks meter høye og litt under 2,5 meter i bredde. I hver skjøt stives glasset av med utvendige ”glassfinner”(fig. 23). Dette er noe som gir assosiasjoner til Fehns første eksperimenter med transparente bærende og støttende materialer som plexiglasset i Brusselpaviljongen. Lamellene på utsiden dekker øvre halvdel av glassveggene og fungerer som solavskjerming. Glasset har, i modernismens ånd, vært essensielt i Fehns arkitektur med tanke på søken etter å oppheve skillet mellom ute og inne. Glasset ble også

avgjørende i utformingen av Hedmarksmuseet, da hovedfokuset var på bevaringen av de gamle ruinene og intensjonen var å bevare bygningsmassenes autentisitet. Også i Brusselpaviljongen og i Venezia har vi sett at glasset og det transparente har blitt benyttet for å oppfylle konkrete formål. Glasset beskytter, men dekker ikke. Paviljongen i Oslo står som den konstruksjonen hvor Fehn i størst grad har benyttet glasset som byggemateriale.

Glassrommet har et vektløst preg hvor tyngden blir liggende i de fire søylene. Det er sannsynlig å tro at glassets transparente kvaliteter gjorde det svært egnet for et nybygg midt i en etablert bykjerne hvor byggmassen allerede er påtrengende tett på alle kanter. Å benytte glass i utstillingsrom kan by på flere utfordringer med tanke på både lysømfintlige gjenstander, men også oppheng og montering av ulike utstillinger som da ikke lar seg gjøre på glassvegger.

Den første glasspaviljongen i utstillingssammenheng var inspirert av drivhusenes konstruksjonsprinsipper. Utstillingspaviljongen som ble oppført midt i London i 1851 rommet Verdensutstillingen for nyvinninger innen den industrielle revolusjon, og ble kjent som *Crystal Palace*, tegnet av Joseph Paxton (1803-1865). Konstruksjonen var enorm med hele 92.000 m² utstillingsplass, men den ble demontert etter tre måneder. I nyere utstillingssammenheng får man assosiasjoner til Mies van der Rohes *Neue Nationalgalerie* i Berlin som stod ferdig i 1968 (fig. 24). Her er utstillingsrommet konstruert etter en åpen, kvadratisk plan, bærende jernkonstruksjon og alle vegger bestående av glass. Et tungt, massivt tak av jernbjelker krager ut over glassrommet og hviler på denne med sin tyngde. Det er interessant å se paviljongen i Oslo i forhold til van der Rohes museum. Berlinmuseet er helt åpent og gjennomskinnelig, noe som kan by på nevnte utfordringer med å stille ut eldre verk og lysømfintlige gjenstander. Fehn tilfører i Oslo nye elementer til rommet: Han omkranser paviljongen med betongmurer og skaper på denne måten en form for beskyttelse, både for innsyn og utsyn. I samme vending skapes interessante rom og mellomrom. Avstanden fra paviljongen til muren er på litt over en meter, noe som tilfører nok luft og lys til at murene ikke tynger ned rommet eller virker innskrenkende.

For Fehn er betongmuren en valgt avgrensning. Etter sin reise til Marokko i 1952 fikk han en forståelse av muren som en grense, ”[...] en præcis adskillelse fra det udenfor, som gav rummene

en større frihed inden for den arkitektoniske ramme.”⁸¹ Et annet grep for å unngå at paviljongen oppleves som innpakket av betong, er at murene skrår lett utover fra paviljongens kvadrat og dermed skapes tre ”sluser” (fig. 25). Gjennom disse åpningene, som er dekket av glass, kan man både få utsyn og innsyn, alt etter som. Murene definerer paviljongens rom og skaper en avgrensing mot det utenfor. Martin Heidegger presiserer rommet som noe det er gjort plass for: ”A space is something that has been made room for, something that is cleared and free, namely within a boundary [...]”⁸² Han fremhever i tillegg grekernes erkjennelse av en grense ikke er et sted noe slutter, men der noe begynner; greek *peras*, som kan oversettes med *slutninger*. Slik jeg også var inne på i kapittel 2, med den lange muren i konkurranseutkastet til krematoriet i Larvik, hvor muren en symbolsk betydning. Rommet skapes bak disse murene, fordi det er gjort plass til det. Murene avslutter ikke rommet, de setter en grense som betyr at et samspill oppstår. De definerer rommet og dermed trekker en slutning om hvor dette eksakte rommet skal ende. I denne sammenhengen blir du påminnet bylivets hast rett utenfor, men du blir ikke forstyrret av det. Murene danner også et rolig og stabilt bakteppe for utstillingsrommet.⁸³ Et viktig aspekt jeg vil trekke fram ved disse murene, er måten de speiler murene i Akershus festning på. Som en stilisert, nyere versjon av de gamle festningsmurene speiler paviljongen konstruksjonene på en integrerende måte og skaper kommunikasjon. Som nærmeste nabo er murene i festningen dominerende og monumentale i sine omgivelser og Fehns intensjon om å tilpasse bygget til omgivelsene kommer her frem gjennom kontinuiteten og samspillet mellom disse to murene.

3.2.2. Linjer og vandringer

Arkitektmuseets paviljongen domineres av rette linjer. De horisontale utformes i hovedsak av de utvendige lamellene og betongmuren. De vertikale gjentas langs hele rommet i form av skjøtene mellom glassplatene, og søylenes flate side, hvor en midtlinje er lagt inn mellom den oppmurte flaten. Gulvets linjer er også viktige visuelle virkemidler. I *Byggekunst* fra 1984 skriver Ulf Grønvold om Sverre Fehns linjer. Gulvet har her blitt viet et eget avsnitt hvor han peker på Fehns to svært ulike måter å løse gulvets konstruksjon på:

⁸¹ Per Olaf Fjeld, "Sverre Fehn - Den norske pavillon til Verdensutstillingen i Bruxelles 1958," *SKALA*, nr. 30 (1994), s. 38. Dansk utgave.

⁸² Martin Heidegger, "Building, Dwelling, Thinking," i *Rethinking Architecture - a reader in cultural theory*, red. Neil Leach (London og New York: Routledge, 1997), s. 105

⁸³ I utstillingen *Byen og Blindern*. Universitetet i Oslo 200 år. 16.08.11 – 12.02.12 ble innsiden av murene benyttet i utstillingssammenheng, hvor plansjer ble montert rundt på muren som en del av utstillingen.

Det bygges et podium, som bygningen settes på. Eller grunnen graves ut, og det man finner inkluderes i bygningen. I det første tilfellet tildekkes bakken med en menneskelaget, idealisert byggegrunn. I den andre tilfellet avdekkes jordskorpens hemmeligheter. Podiumbyggingen har lange aner, men den arkeologiske holdingen er Fehns originale bidrag.⁸⁴

Grønvold påpeker i denne sammenhengen at når et byggverk plasseres på et platå eller podium, får det en større betydning. Podiet fremhever byggverket som noe som er løftet frem og opp, og er en av de viktigste arkitektoniske virkemidler med betydning for en bygnings storhet.⁸⁵ Dette er et element vi kan lese i arkitekturhistorien helt tilbake til blant annet Akropolishøyden i Athen, Hellas, hvor både platå er fysisk oppbygd som en del av tempelkonstruksjonen, men hvor også den topologiske tilretteleggingen bidrar til opphøyningen av tempelarkitekturen. I det flate bylandskapet blir forholdene helt andre og intensjonen er sannsynligvis ikke å løfte frem utstillingspaviljongen som noe monumentalt, men bruken av podium kan leses som en symbolsk handling. I Veneziapaviljongen og paviljongen i Oslo finner vi eksempler på begge disse måtene Grønvold fremholder ved å forholdet seg til gulvet på. Veneziapaviljongen representerer kontakten med jorden og dens ”hemmeligheter”, dog ikke en arkeologisk avdekking slik som Storhamarlåven i Hamar kan tolkes, men trærnes vokser opp gjennom gulvet, og skillet mellom ute og inne er nærmest ikke-eksisterende. I Brusselpaviljongen var konstruksjonen lagt oppå en tretrinns sokkel, noe som førte til at bygget ble løftet opp fra grunnen. Det samme finner vi også i Aukrustsenteret, hvor sokkelen er en del av konstruksjonen og hever den like over bakken. I Oslo er rommet i glass løftet opp fra grunnen og plassert på det som kan leses mer som et podium enn en sokkel. Jeg ser her to praktiske årsaker til at dette er tilfelle: Det ene er for å unngå nivåforskjelling med det resterende museet, den andre er muligheten til belysning fra paviljongens underside. Sistnevnte er svært effektivt og bidrar til følelsen av vektløshet glasspaviljongen har. Grønvolds bemerkning om podiet som et viktig arkitektonisk virkemiddel er en idé som går igjen i ulike uttrykk i alle av Fehns konstruksjoner. I tillegg kan Oslopaviljongens kvadratiske form og monumentale søyler leses som et sentralrom, noe som igjen assosieres med tempelstrukturer. Motsetningen til sentralrommet er basilikaen som vi kan kjenne igjen i formen i Veneziapaviljongen, to rom som i en historisk kontekst lenge har stått i kontrast til hverandre som begrepene ro og bevegelse.⁸⁶

⁸⁴ Ulf Grønvold, "Linjer hos Fehn," *Byggekunst*, nr. 1 (1984), s. 18

⁸⁵ *Ibid.* s. 18

⁸⁶ Alois Riegl, "Senromersk Kunstindustri," i *Rumanalyser*, red. Lise Bek og Henrik Oxvig (Århus: Fonden til utgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1997), s. 48

Det er ingen føringer i rommet og det oppleves som statisk, i motsetning til Venezia-paviljongen som innehar en naturlig bevegelse i seg på grunn av den rektangulære formen og trestammenes asymmetriske plassering. "Vandringer" er et begrep Grønbold benyttet som en av beskrivelsene i Fehns arkitektur i ovennevnte artikkel. Bevegelse og kontinuitet er viktig hos Fehn, både i form av rom og tid. Kontinuitet i tid kan forstås så enkelt som naturlig endring i lyset eller mer dyptliggende aspekter som bevegelsen gjennom tiden. I motsetning til utstillingsrommet i Venezia har paviljongen i Oslo en avsluttet form. Rommet er uten bevegelse og inviterer ikke til aktivitet, og vekker heller ingen romlig nysgjerrighet hos den tilstedeværende. Derimot kan man få inntrykk av at rommet har en egen ro over seg, som et rom for kontemplasjon og ettertanke. Dette må ikke forstås i en negativ sammenheng, men til forskjell fra utstillingspaviljongen i Venezia, med trærne, det langstrakte rommet, de åpne skyvedørene, et rom som vekker nysgjerrigheten, blir paviljongen i Oslo et mer stille rom, i overført betydning, hvor man kan stå stille på ett sted og likevel betrakte og oppleve. Bevegelsen i rommet skjer i tiden. Både Storhamarlåven, Aukrustsenteret og Norsk Bremuseum er konstruksjoner som er bygget med tanke på bevegelse både i rommet og i tiden, og paviljongen i Oslo er den eneste kvadratiske konstruksjonen av disse. Bevegelsen i Oslopaviljongen kan forstås som evig. Kvadratet har ingen naturlig begynnelse eller slutt. Til kontrast har Venezia-paviljongen et mye nærmere forhold til naturen og kan forstås med en konstant gjennomstrømming. I begge paviljongene virker årets gang, vind og vær inn på opplevelsen av det arkitektoniske rommet.

3.2.3 Utstillingsrommet

Rommet oppleves lyst og lett og man kan i utgangspunktet bevege seg fritt rundt. Med unntak av søylene er det ingen fysiske hindringer i rommet. Betongsøylene danner en sterk kontrast til de lette veggene og tilfører rommet en monumental tyngde. De trekker taket tett over oss, men virker ikke ruvende. Forholdet mellom materialene er interessant, for tross ulikhet i både det visuelle og taktile, spiller de sammen og fremhever hverandre. Betongen er med på å styrke inntrykket av den stødighet og ro som hele bygningskomplekset uttrykker, og glasset blir en skjør og ren enhet som beskyttes av den stødige, tykke betongen. Paviljongen er ikke et stille rom, den har plass til mye lyd. Likevel er avstanden til lydene fra museets øvrige aktiviteter og gatestøyen utenfor betongmurene såpass distansert at man nærmest ikke legger merke til det. Det er det

samme som med spaltingen i muren, hvor du får små glimt av omverdenen; du blir bare minnet på hvor du befinner deg og det bidrar til en følelse av nærvær og tilstedeværelse. Man er ikke i en lukket hvit kube, men man befinner seg i en luftig og lett paviljong hvor dagslyset forteller oss det vi trenger å vite om omverdenen på det nåværende tidspunkt. Lyset er også et viktig moment i dette rommet. Lyset strømmer uhindret inn på dagtid, og på kveldstid har paviljongen motsatt effekt, hvor den da lyser opp sine omgivelser. Det naturlige lyset er en del av paviljongen og levner ingen tvil om at vi befinner oss i nord, i motsetning til i Venezia i sør og det intense middelhavsllyset.

3.3. Oppsummering

Det disse to analysene viser meg er at materialbruk og paviljongenes samspill med omgivelsene er vesentlige aspekt for forståelsen av rommene. For et helhetlig begrep om det arkitektoniske rom er det nødvendig å se detaljene i større sammenhenger. Hvordan for eksempel muren i utstillingspaviljongen i Oslo kommuniserer med festningsmurene, eller hvordan rommet i Venezia-paviljongen ikke egentlig innehar en klar avgrensning. Det er interessant å se bruken av glass i begge paviljongene opp mot hverandre, hvor det i Oslo er størst andel av dette materiale, men hvor løsningen sammen med betongen muligens resulterer i det mest lukkede rommet. En form for ”fornemmelse” kommer til uttrykk i begge konstruksjonene, men det er vanskelig å sette fingeren på hva dette er. Er det muligens konnotasjoner til japansk tradisjonell arkitektur som gir Venezia-paviljongen et snev av mystikk? Er det Oslopaviljongens lævmælte monumentalitet som omfavner oss? I det neste kapittelet vil jeg se nærmere på hvordan kroppen persiperer det arkitektoniske rommet og hvordan de romlige kvalitetene kan komme til uttrykk i en opplevelse.

4. Persepsjon av rommet

Som nevnt i kapittel 2 har Sverre Fehn en tilnærming til rom og hvordan rommet fungerer som ramme rundt vår hverdag. ”Rombildet er ikke et produkt, men en intuitiv forståelse av en romlig situasjon skapt ut fra ulike sammenhenger.”⁸⁷ *Rombildet* for Fehn dreier seg om helheten, rommet i konstruksjonen, rommet mellom ute og inne, rommet mellom omgivelsene og arkitekturen. I det foregående kapittelet kom det fram ulike aspekter ved utstillingsrommene i Venesziapaviljongen og utstillingspaviljongen i Oslo, to rom som er svært ulike i utseende, men som innehar mange av de samme romkvalitetene. Sistnevnte er svært sterke og tilstedeværende i begge paviljongene, men hva er disse kvalitetene, hva består de av? Hvordan kan de gi en så karakteristisk opplevelse? Jeg mener at for å kunne oppleve arkitektur må man være fysisk tilstede. Man må kunne gå rundt bygningen, se med egne øyne hvilke forhold den har til omgivelsene, entre rommet en første gang, for så å ta inn alle inntrykk rommet gir: Lukt, lyd, lys, taktilitet, opplevelser man ikke kan lese seg til. Jeg vil påpeke av personlig erfaring hvor viktig dette er: Det å entre Venesziapaviljongen for første gang ble en opplevelse jeg ikke kunne forutse. Kroppen og alle sansene var tilstede samtidig. Men hva er det egentlig som gir oss slike opplevelser? Arkitektur møter vi jo hver eneste dag, hvorfor skiller noe seg ut? Hvorfor gir ikke alle rom en samme type opplevelse?

For å prøve å få en bedre forståelse av en romopplevelse, har jeg valgt å anvende noen av Maurice Merleau-Pontys teorier om kroppen i møte med rommet. Et av hans hovedmål var å motbevise det *dualistiske* synet på bevisstheten og kroppen.⁸⁸ For ham var det viktig å få frem at menneskets bevissthet er forankret i kroppen og at dette utgjør en enhet, hvor det ene er avhengig av det andre: ”Mennesket har ingen egenkrop uten en bevidsthed, og ingen bevidsthed uten en kropslighet.”⁸⁹ Kroppen og bevisstheten arbeider som en enhetlig organisme og vi er avhengig av dette for å kunne persipere med alle sansene samtidig. Merleau-Ponty plasserte seg innenfor

⁸⁷ Fjeld, "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelsen av et romlig instinkt." s. 22

⁸⁸ Det dualistiske synet på kroppen og bevisstheten skiller disse to og var en utbredt tankegang hos den franske filosofen René Descartes (1596-1650). Bevisstheten ble betraktet som den subjektive siden av mennesket og kroppen ble den objektive, dette resulterte i at kroppen fikk status som et ”objektivt hylster” for den tenkende bevisstheten.

⁸⁹ Ulla Thøgersen, *Krop og fenomenologi. En introduktion til Maurice Merleau-Pontys filosofi* (Danmark: Systeme a/s, 2004), s. 17

en relasjon mellom verden og mennesket, hvor begge bidro til opplevelsen. Han var ikke interessert i kroppen som et isolert fenomen, men han interesserte seg for *den kroppslige tilstedeværelsen i verden*. Han ville beskrive kroppen i sammenheng med fenomener som persepsjon, romlighet og betydningsdannelse. I møte med arkitekturen persiperer vi med hele kroppen:

Rommet er ikke lenger det rommet som *La Dioptrique*⁹⁰ omtaler, et nettverk av forbindelser mellom gjenstandene, slik en utenforstående ville se det hvis han var vitne til mitt, eller slik en geometer rekonstruerer det og overskuer det, det er et rom som strekker seg ut fra meg som fra spatialitetens nullpunkt. Jeg ser ikke rommet utenfra dets ytre hylster, jeg lever det innefra, jeg er omfattet av det. Når alt kommer til alt, er verden rundt meg, ikke fremfor meg.⁹¹

Hvordan oppleves rommene innvendig, oppfatter vi noe av omgivelsene når vi er inne i rommet? Hvilket rom er vi i? Konstruksjonens plassering forteller kanskje noe om hva vi kan forvente oss; hvilket forhold har bygget til omgivelsene? Merleau-Ponty mener at en forståelse av et sted er en kroppslig handling som tar opp i seg fenomenets betydning. ”At forstå er ikke at indordne noget sanssemæssigt under en idé eller en tanke. Det er ikke at besidde et fænomens betydning med tanken, men med kroppen.”⁹²

4.1. En arkitektonisk opplevelse

An architectural experience silences all external noise; it focuses attention on one's very existence. Architecture, as all art, makes us aware of our fundamental solitude. At the same time, architecture detaches us from the present and allows us to experience the slow, firm flow of time and tradition. Buildings and cities are instruments and museums of time. They enable us to see and understand the passing of history.⁹³

Dette sitatet er fra den finske arkitekten Juhani Pallasmaa (1936-) og beskriver hvordan vi kan oppleve møtet med arkitektur. Hvordan arkitekturen påvirker oss er individuelt, og det spiller en stor rolle i hvilken sammenheng man møter den. Det er mangfoldige aspekter av opplevelser i hverdagen vi tar for gitt, og arkitekturen som omgir oss er en av disse tingene. Pallasmaa påpeker at mye av arkitekturen i dag har mistet sin plastisitet, sin evne til å formes og tilpasses den

⁹⁰ Om lysbrytingens optikk.

⁹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Øyet og Ånden* (Norge: Pax Forlag A/S, 2000),

⁹² Thøgersen, *Krop og fænomenologi. En introduktion til Maurice Merleau-Pontys filosofi*, s. 121

⁹³ Juhani Pallasmaa Steven Holl, Alberto Pérez-Gómez, *Question of Perception - Phenomenology of architecture* (San Francisco: William Stout Publisher, 2006), s. 31

sansbare kroppens opplevelser. Den fremstår som en betydningsløs, flat og kald konstruksjon.⁹⁴ Arkitekturen må inneha visse kvaliteter for at den skal oppleves i en positiv forstand, slik som lys og atmosfære, og vi som mennesker må være åpne i møtet med den. Selv om vi ikke er oss selv bevisste, slutter ikke kroppen å sanse omgivelsene. Slik som i Gardiniparken i Venezia, hvor jeg idet jeg nærmet meg paviljongen og så den hvite betongen blant trekronene, så konstruksjonen i kontekst med omgivelsene, hvordan arkitekturen rundt harmonerte og kontrasterte hverandre, samtidig som jeg lyttet til stedets lyder. Idet jeg stod rett foran paviljongens kortside, ble jeg slått av hvor enorm konstruksjonen var. Når jeg entret paviljongen slo akustikk, lukt og lys imot meg samtidig som jeg fordøyde synsinntrykket – øynene vente seg til den nedtonede og jevne belysningen i kontrast til den sterke middelhavssolen. Bena mine kjente den harde gulvsteinen under sålene. Plutselig var jeg omsluttet av det mektige rommet. Merleau-Ponty beskriver:

My field of perception is constantly filled with a play of colours, noises and fleeting tactile sensations which I cannot relate precisely to the context of my clearly perceived world, yet which I nevertheless immediately 'place' in the world, without ever confusing them with my daydreams.⁹⁵

I en slik kompleks persepsjon er kroppen vårt viktigste verktøy. Christian Norberg-Schulz skriver i artikkelen "Om rommet i arkitekturen" fra *Byggekunst* 1952 om den første nedskrevne landskapsskildringen, foretatt av den italienske dikteren Petrarca, datert til 1336: "(...) den første skildringen av et menneske som føler seg *omgitt* av rommet."⁹⁶ Videre skriver han at etter dette ble det materialets viktigste oppgave å fremstille rommet, og rommet ble tatt i bruk som uttrykksmiddel. For å kunne oppleve tid og rom, skriver Norberg-Schulz, måtte bevisstheten om det egne "jeg" være så utviklet at man kunne ha følelsen av å stå *overfor tingene*.⁹⁷

4.1.2. Materialenes taktile egenskaper

Når materialenes detaljer i et arkitektonisk rom blir tydelige, åpnes den haptiske sfære, skriver Steven Holl i boken *Question of Perception*. "The haptic realm of architecture is defined by the sense of touch. [...] Sensory experience is intensified; psychological dimensions are engaged."⁹⁸ Gjennom berøringssansene våre gjør materialbruken oss oppmerksom på vår egen kroppslige

⁹⁴ Ibid. s. 29

⁹⁵ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, xi

⁹⁶ Norberg-Schulz, "Om Rommet i Arkitekturen." s. 97

⁹⁷ Her peker han først på det primitive mennesket som ikke hadde noe forhold til tid og sted. Ibid. s. 97

⁹⁸ Steven Holl, *Question of Perception - Phenomenology of architecture*, 91

tilstedeværelse. Materialers taktile egenskaper varierer gjennom presisjon, variasjon, og bruddflater, og det er flere elementer som frister og oppfordrer til berøring. Fehn hadde et nært forhold til de materialene han brukte og hvordan han brukte dem, noe som resulterte i mange tanker om hvordan materialene både skulle oppfylle intensjoner om konstruksjoner, og hvordan de skulle oppleves fysisk og rent estetisk. Hans konstruksjoner bærer preg av en ærlig fremstilling av materialene. Ved aldri å benytte seg av visuelle virkemidler som maling, lakk og eller andre syntetiske produkter, opplever man materialenes opprinnelige taktile egenskaper og fremtoning. Som nevnt over mener Pallasmaa at den moderne arkitekturen har mistet mye av sin integritet, den har blitt flat og identitetsløs. Materialbruken har mye å si for denne negative utviklingen, hvor udefinerte flater med glass, emaljert metall og syntetisk plast av ulike slag er byttet ut til fordel for mer naturlig materialbruk. Den sveitsiske arkitekten Peter Zumthor reflekterer over materialbruk: "[...] we must constantly ask ourselves what the use of a particular material could mean in a specific architectural context. Good answers to these questions can throw new light on both the way in which the material is generally used and its own inherent sensuous qualities."⁹⁹ Det Zumthor sier her er gjeldende i all arkitektonisk sammenheng og kommer best til sin rett i lys av naturlige, ubehandlede materialer. Viktigheten av å benytte naturlige materialer, påpeker Pallasmaa, finner vi i deres evne til å uttrykke opprinnelse, rommet i tiden og historien til menneskets bruk av arkitekturen.¹⁰⁰ Den lyse betongen i Venezia har begynt å få sin naturlige patina, mens i paviljongen i Oslo har ikke betongen på nåværende tidspunkt rukket å bli nevneverdig merket av tiden.

Betongen er fremtredende i begge Fehns paviljonger, og som romskapende materiale er den lett å forme og støpe, i tillegg innehar den fremtredende taktile egenskaper slik som betongen fremstår med synlige forskalingsmerker. Sistnevnte er dog mer synlig i Venezia-paviljongen, hvor man kommer tettere inn på selve konstruksjonen. Her er også forskalingsmerkene såpass tydelige at det gir konnotasjoner til trekonstruksjon. Betongens massivitet symboliserer noe varig i en foranderlig tid. I paviljongen i Oslo er bruken av tre mye mer fremtredende enn i Venezia. Mye av den nordiske arkitekturs identitet ligger i treets egenskaper som byggemateriale. Tregulvet er med på å mykgjøre paviljongen i Oslo, den gir rommet en form for varme og velkommenhet, noe

⁹⁹ Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, 3. utg. (Sveits: Birkhäuser, 2010), s. 10

¹⁰⁰ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin - Architecture and the senses* (John Wiley & Sons Ltd, 2012), s. 34

vi kjenner og føler en relasjon til: "As opposed to stone, iron, or glass, you can live with the tree next to your skin. The warmth it emits and its temperament offer the privileges of nearness. Viewing material in the dimension of time, the masonry wall belongs to history; the tree is transient and belongs to eternity."¹⁰¹ Hadde for eksempel betong blitt benyttet som gulvmateriale her, hadde man muligens fått en større fornemmelse av å være utendørs, eller i *rommet i mellom*. I Venezia er den lyse marmoren med på å skape nettopp dette: Et bindeledd mellom rommet ute og inne. Dette er også i stor grad glassets oppgave. Pallasmaa stiller seg skeptisk til overdrevent bruk av glass som bygningsmateriale, men fremhever modernismes transparens og fornemmelse av det vektløse som noe positivt i en romskapende sammenheng: The new sensibility promises an architecture that can turn the relative immateriality and weightlessness of recent technological construction into a positive experience of space, place and meaning."¹⁰² Glasset er en essensiell del av begge utstillingspaviljongene og det transparente er, som vi skal se på i neste avsnitt, en avgjørende faktor for opplevelsen av rommet.

4.2. Lyset i rommet

I artikkelen "The ambience of Nordic Light" i boken *Nordic Light – Interpretations in architecture* skriver Pallasmaa om hvordan hvert distinkte sted og rom har sin karakteristiske belysning, og at lyset er det mest avgjørende for hvordan vi føler oss.¹⁰³ Videre skriver han om et geografisk bestemt lys, hvor forskjellen er stor mellom det intense brennende vertikale lyset langs ekvator, det melankolske horisontale lyset i de nordiske regioner, og hvordan arkitekturen tilpasses det gitte lyset og stemningen det skaper.¹⁰⁴ I denne sammenhengen er det interessant å se på Venezia-paviljongens lyskvaliteter, hvor et nordisk byggverk er plassert i det vertikale lysets del av verden. Gjennom de to lagene med betongdragere som krysser hverandre søker Fehn å gjengi det melankolske, langsomt transformerende nordiske lyset inne i paviljongen, slik at en dimensjon i opplevelsen av rommet dreier seg om røttene til konstruksjonen og de landene den representerer.

¹⁰¹ Fjeld, *Sverre Fehn - The Pattern of Thoughts*, s. 191

¹⁰² Pallasmaa, *The Eyes of the Skin - Architecture and the senses*, s. 35

¹⁰³ Juhani Pallasmaa, "The ambience of Nordic light," i *Nordic Light - Interpretations in Architecture* (Danmark: Nordlys committee, 2011), s. 25

¹⁰⁴ *Ibid.* s. 25

Light in the northern latitudes travels obliquely long distances through the atmosphere and turns soft and caressing as compared with the immediate and fierce light of the high southern skies. Northern light also characterized by slow transitions and long periods of twilight and dusk, instead of sudden fall of night or breaking of the day in the southern latitudes.¹⁰⁵

Som en metaforisk beskrivelse kan betongdragerne i Veneziapaviljongen tolkes som det nordiske luftlaget som bryter lyset skrått og mykgjør det. Solen kan være sterk for ømfintlige gjenstander og denne type konstruksjon har en bevarende hensikt. Den er blant annet blitt benyttet tidligere i biblioteket i Viipuri (1933-1935) i Finland (nå Vyborg, russisk by), hvor den finske arkitekten Alvar Aalto (1898-1979) konstruerte et tak med konisk formede åpninger på 1,8 meter hvor et naturlig overlys skulle slippes inn gjennom takvinduer (fig. 26). Formen på de runde åpningene var designet slik at ingen direkte stråler nådde ned i rommet. Dette hadde to funksjoner: Bøkene ble beskyttet fra direkte sollys og leseren slapp å bli forstyrret av skarpt lys og skygger.¹⁰⁶ Dempingen av lyset i Veneziapaviljongen hadde ikke bare en estetisk funksjon, men skulle også bidra til å bevare de kunstverkene som ble stilt ut. "Å bygge et museum for bildende kunst er historien om kampen med lyset" har Fehn uttalt.¹⁰⁷ Det blir da interessant å se på utstillingspaviljongen i Oslo i kontrast til Veneziapaviljongen og hvordan Fehn her har forholdt seg til lyset (fig. 27). I Oslo befinner man seg rent realistisk sett midt i det nordiske lyset og oppgaven blir løst på en helt annen måte. Glasskuben som utgjør paviljongen i Oslo inviterer lyset inn fra alle kanter og det er tydelig at Fehn er preget av sin oppvekst. "Growing up in the special Nordic lightning conditions thus naturally affects Nordic people: The deep atmospheric 'blue hour', overwhelmingly light summer nights, and the dark winters where artificial lightning takes on immense importance."¹⁰⁸ Fehn beholder sin intensjon om å fange lyset slik han opplever det på sitt mest affektive. Utfordringen med lyset blir i forhold til de skiftende utstillingene. Det er ingen blendefunksjon i glasspaviljongen, og eneste form for avskjerming fra direkte solstråler er glasslamellene langs to av glassveggene. Disse gir ikke stor beskyttelse. Under utstillingen *Brytninger. Norsk arkitektur 1945-65* i 2010, så museet seg nødt til å kle inn hele glasspaviljongen med svart filt for å beskytte lysømfintlige gjenstander i utstillingen. Romkarakteren endres da drastisk og frarøves det mest romskapende elementet i paviljongen:

¹⁰⁵ Ibid. s. 25

¹⁰⁶ Göran Schildt, *Alvar Aalto - A Life's Work - Architecture, Design and Art* (Helsinki: Otava Publishing Company Limited Helsinki, 1994), s. 114

¹⁰⁷ Fehn, "Nordisk Paviljong ved Biennalen i Venezia." s. 145

¹⁰⁸ Natallia Sørensen, "The editor's reflection," i *Nordic Light - Interpretations in Architecture* (Danmark: Nordlys Committee, 2011), s. 33

Lyset. I en slik kontekst kan glasspaviljongens transparente vegger uten form for beskyttelse synes som et merkelig valg av arkitekten, men det er nærliggende å tro at de estetiske kravene i forhold til utforming og omgivelser, samt den sterke romkarakteren, var av større betydning på det tidspunktet. I Venezia ligger tyngden i det innvendige lyset og rommet som skapes av dette, det oppstår ingen lysproblematikk. Derimot er heller ikke eksteriøret preget nevneverdig av lysvirkningen, og lyset er fokusert interiørmessig. I Oslo har lyset en funksjon både innvendig og utvendig. Dagslysets skiftninger spiller en viktig rolle i opplevelsen av rommet og man er hele tiden i kontakt med lyset utenifra. Når paviljongen på kveldstid lyses opp av nedfelte lysarmaturer i bakken og integrert lys fra under sokkelen, kan man få assosiasjoner til da menneskene kun hadde det naturlige dagslyset å forholde seg til og hyttens ildsted ble eneste lyskilde etter mørkets frembrudd (fig. 28).

I *Byggekunst* fra 1958 skriver arkitekten Jonas Hidle om "Hus og Lys" hvor han fokuserer på lysets virkninger. I denne artikkelen oppsummerer han enkelt:

"I moderne arkitektur har vi to tydelige tendenser. Vi har f.eks Le Corbusier som følger den klassiske linje (videre), og bruker lyset og skyggen til å understreke volumene, mens den annen tendens er klart uttrykt i Mies van der Rohe glasshus. Her er skyggen eliminert og volumene løst opp med speilende glassflater."¹⁰⁹

Vi ser de tydeligste tendensene mot Mies van der Rohe i Venezia-paviljongen, men i senere arbeider blir inspirasjonen fra Le Corbusier tydeligere. Fehn brukte mye tid på å lese Le Corbusiers *Vers une Architecture* i forkant av oppholdet i Paris hos Jean Prouvé og fikk også møte på Le Corbusiers kontor ved flere anledninger. I Le Corbusiers *Maison La Roche* (1923-1925) hvor konstruksjonen fremstod som en helhetlig vandring gjennom arkitekturen, endret lyset seg underveis og spilte en stor rolle i opplevelsen av rommene og overflatenes tekstur (fig. 29). Fehn besøkte dette huset under sitt opphold i Paris. I utstillingspaviljongen i Oslo spiller lyset en vesentlig rolle i opplevelsen av rommet, og tekstur i betongen og skyggenes plassering endrer seg etter dagslysets skiftninger. Her er lyset benyttet som et hjelpemiddel for å understreke romligheten i og rundt paviljongen, og er i tråd med Le Corbusiers utnyttelse av lysets virkning.

¹⁰⁹ Jonas Hidle, "Hus og lys," *Byggekunst*, nr. 1 (1958), s. 19

4.2.1. Et romskapende element

Lyset er altså en avgjørende romskapende faktor. For Merleau-Ponty er lyset en vesentlig del av en persepsjonen av rommet også i malerisk sammenheng, hvor lys og skygge er avgjørende for at man skal kunne oppleve rommet. I sin søken etter å oppheve den kartesianske dualiteten presiserer han at kroppen ikke er et utvendig hylster for organene (det jeg oppfatter som enkeltorganer; øre – hørsel, øyet – syn, nese – luktesans og videre), hvor vi opplever den ytre verdens tilværelse, og heller ikke at organene er redskaper enkeltvis, men at redskapene er tilføyd organer.¹¹⁰ ”Our body is in the world as the heart is in the organism: it keeps the visible spectacle constantly alive, it breathes life into it and sustains it inwardly, and with it forms a system.”¹¹¹ Det er et helhetssyn på kroppen som fungerende samspill mellom delene. Merleau-Ponty ser øyet som er det som samler kroppen om enhetlig persepsjon. Man må kunne se for å oppfatte lyset, øyet er det som binder sammen og utgjør en enhet mellom kroppen og ånden. Lyset kan ikke føles, slik som en gjenstand mot en blind manns stakk, og dermed blir Descartes påstand om at den blinde ”ser med hendene” ikke anerkjent hos Merleau-Ponty.¹¹² Uten lys oppstår heller ikke skygger og tilbake står man og *betrakter* noe flatt, noe som ikke ”er”, noe som ikke omgir oss. Man er avhengig av øyet og synet for å kunne erkjenne lysets spill og den spatialitet som oppstår som følge av det: ”Det er det som har fått dem [oss] til å se [oppleve] ting og rom. Men det har virket i dem uten at de visste det, det har skjult seg for å la tingen komme til syne.”¹¹³ At Nasjonalmuseet – Arkitektur så seg nødt til å blende av hele utstillingsrommet under en utstilling (som nevnt over) førte til en anonymisering av rommet og det understreker viktigheten av lyset som romskapende faktor.

4.3. Rommets poesi

*The poet does not confer the
past of his image upon me, and yet his image immediately takes root in me.*¹¹⁴

¹¹⁰ Merleau-Ponty, *Øyet og Ånden*, s. 51

¹¹¹ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, s. 235

¹¹² Merleau-Ponty, *Øyet og Ånden*, s. 35

¹¹³ *Ibid.*, s. 27

¹¹⁴ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1994), xvii

Sitatet er hentet fra innledningen til den franske filosofen Gaston Bachelards (1884-1962) *The Poetics of Space* (1958), og sier noe om hvordan en poetisk opplevelse kan erfares. Poesi krever ingen forkunnskap. De aller fleste kjenner poesien i litterær form, og er kjent med begrepet ”en poetisk opplevelse”. Ordets etymologi forteller oss om gresk opprinnelse i ordet *poein* som betyr å *skape*. Med poesien skaper man noe, enten i form av en tekst som fører til en opplevelse, eller man skaper noe fysisk, slik som arkitektur, hvor opplevelsen er umiddelbar. Et poetisk verk har som mål å skape en følelse, en opplevelse. Grunnen til at jeg deler opp en poetisk opplevelse slik som dette, er at den litterære poesien skiller seg fra en fysisk poesiopplevelse ved at den muligens krever litt mer av ”betrakteren” enn for eksempel en arkitektonisk poesi gjør. Hvorfor? Den litterære poesien, den man leser eller lytter til, er en sanseopplevelse begrenset til synet og hørselen. Disse sansene skal fordøye diktets form, rim og rytme, gjentakelser og symbolikk, og man er avhengig av å kunne mane fram følelser knyttet til det teksten inneholder. Disse følelsene kan komme umiddelbart eller gradvis ettersom det litterære beskriver noe som skal tolkes etter eget hode, og slik sett skaper en et imaginært sted hvor følelser frembringes. Det skapes en opplevelse basert på personlige erfaring. I møte med arkitektur persiperer man umiddelbart og man går ”inn i et univers av ting som fremstiller seg selv.”¹¹⁵ La meg få påpeke det faktum at en poetisk opplevelse er svært subjektiv og tar utgangspunkt i individets erfaringer, men jeg vil ikke påstå at en poetisk opplevelse er en ren erfaringsbasert hendelse. Opplevelsen kan sees i lys av minner og erindring og på den måten påvirkes det totale inntrykket: ”[...] very quickly, at the very first word, at the first poetic overture, the reader who is ’reading a room’ leaves off reading and starts to think of some place in his own past.”¹¹⁶ Poesi kan oppleves på ulike måter. Bachelard mener at den poetiske opplevelsen oppstår som noe plutselig, umiddelbart, og at denne impulsen er nødvendig for å kunne motta og forstå de fenomenologiske kvalitetene ved en poetisk framstilling – *the poetic image*. ”The poetic image is a sudden salience on the surface of the psyche [...]”¹¹⁷ Denne umiddelbare følelsen *av noe* kan benyttes som en felles beskrivelse av en poetisk opplevelse, både i litterær og fysisk forstand, oppstår uavhengig av tid og sted, men spiller på ens psyke.

¹¹⁵ Christian Norberg-Schulz, *Stedskunst* (Norge: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1995), s. 50

¹¹⁶ Bachelard, *The Poetics of Space*, s. 14

¹¹⁷ Ibid. xv

Når vi opplever poesi i møte med arkitektur, benytter vi oss av et større sanseregister. Persepsjonen består da av hele kroppens sanser og, som nevnt tidligere, spiller rommets kvaliteter en vesentlig rolle for at denne opplevelsen skal muliggjøres. Materialenes bruddflater og taktile appell, rommets lys og lukt er alle elementer som er med å utløse våre erindringer. Dette kan ses i et fenomenologisk perspektiv som en kompleks opplevelse, og det er denne tilnærmingen som stadfester forskjellen mellom den arkitektoniske poesien og den litterære. I tillegg til erindringsaspektet, føler vi med hele kroppen hvordan det er å befinne seg i eller ved et byggverk. Poesien frembringer følelser, fantasier og stemninger, utelukkende positive.¹¹⁸ I sitatet innledningsvis sier Bachelard at kjennskap til poeten ikke er nødvendig for en poetisk opplevelse. I en arkitektonisk sammenheng kan det tolkes hen i mot at kunnskap om arkitekten ikke er nødvendig, det poetiske blir utløst inne i oss likevel. Derimot kan vi si at verket oppfordrer: "Through this invitation, our inner being gets a gentle push which throws us off balance and sets in motion a healthy, really dynamic reverie."¹¹⁹ Det Bachelard her beskriver er en positiv opplevelse som ikke krever spesielle forkunnskaper, og som heller ikke nødvendigvis er kulturelt betinget. Derimot mener Bachelard at for å forstå poesien må man legge fra seg all kulturell viten, fordi den kulturelle fortid ikke teller i denne sammenhengen.¹²⁰ Et poetisk verk, arkitektonisk så vel som litterært, inneholder symbolikk og metaforer og gir subjektive assosiasjoner. Dette er elementer vi mennesker reagerer umiddelbart på, uavhengig av kulturell bakgrunn. Vi trenger ingen forkunnskap om poesi, det treffer oss likevel.

Det poetiske element er på langt nær en selvfølge for arkitekturen. Hvordan det oppstår er vanskelig og nesten umulig å gjøre rede for, da opplevelsen i seg selv er svært subjektiv. Å kartlegge hvilke verk som inneholder poetiske element kan også by på utfordringer. Noen vil sikkert kunne argumentert imot min påstand om at Sverre Fehns arkitektoniske rom inneholder poesi. Ut i fra et subjektivt ståsted synes jeg det er svært interessant å se Fehns arkitektoniske rom i lys av Bachelards tanker om det poetiske. I tillegg mener jeg det finnes aspekter ved arkitekturen som man ikke helt kan "sette fingeren på", elementer som gir en god opplevelse, men som kan ikke kan definere, og at det er i dette det poetiske ligger.

¹¹⁸ Bachelard utelukker ugjestmilde følelser og steder som en del av en poetisk opplevelse: "The space of hatred and combat can only be studied in the context of impassioned subject matter and apocalyptic images." *ibid.* xxxvi

¹¹⁹ Gaston Bachelard, *Air and Dreams - An Essay On the Imagination of Movement* (Dallas: The Dallas Institute Publications, 1988), s. 3

¹²⁰ Bachelard, *The Poetics of Space*, xv

Mitt utgangspunkt for denne oppgaven er en helhetlig forståelse av rommet, ikke bare *om å oppleve det* (poetiske). Hvis ståstedet er at Sverre Fehns rom inneholder poesi, blant annet som beskrevet ved hjelp av Bachelard, er jeg svært nysgjerrig på hvordan dette så oppstår: Hva ligger til grunn for det poetiske? I kapittel 2 ble det redegjort for Fehns grunnlag som arkitekt og hvor blant annet inspirasjonen kom fra. Det er spesielt et element jeg vil fokusere på i denne sammenhengen; Fehns *rombilde*. Som nevnt er rombildet en intuitiv forståelse og det kan ikke betegnes som et produkt. Et rombilde er ikke et bilde på det ferdige rommet, men det var en del av skapelsesprosessen hos Fehn, et svært personlig et som sådan. Det kan forstås som et subliment element, noe uhandgripelig, det bare *er* der. For Fehn var dette det aller første steget mot det ferdig konstruerte rom. Jeg tror at dette rombildet som oppstod i Fehns prosess er det som ga, og fortsetter å gi, rommet den poetiske dybden. Det intuitive i hans egen forståelse blir overført på oss når vi opplever hans arkitektoniske rom. I tillegg kan det tolkes som et poetisk element *i* hans arbeid, ikke bare som overføres på oss som betraktere. For å poengtere dette låner jeg et sitat fra Martin Heidegger:

The more poetic a poet is – the freer (that is, the more open and ready for the unforeseen) his saying – the greater is the purity with which he submits what he says to an ever more painstaking listening, and the further what he says is from the mere propositional statement that is dealt with solely in regard to its correctness or incorrectness.¹²¹

Jo lengre inn i en slik tolkning man kommer, jo vanskeligere er det å definere hva som er det poetiske. I lys av de følelsene som frembringes i en slik opplevelse; de gode, trygge, behagelige følelsene, er det to ting som trer tydeligere frem enn andre aspekt: estetikk og materialbruk. Førstnevnte behager øyet og er en subjektiv definisjon, lik som poesien i seg selv. Materialbruken har jeg vært inne på tidligere i dette kapitlet, men det er også svært relevant i denne konteksten: "I believe that they [materialer] can assume a poetic quality in the context of an architectural object, although only if the architect is able to generate a meaningful situation for them, since materials in themselves are not poetic."¹²² Denne *meningsfulle* sammenhengen som Peter Zumthor her peker på, startet i Fehns rombilde og utviklet seg til den ferdige konstruksjonen. Her vil jeg også trekke en liten tråd til det jeg skrev innledningsvis i oppgaven med å ha kjennskap til arkitektens intensjoner i forhold til den ferdige konstruksjonen. Selv om det poetiske opplevelsen

¹²¹ Heidegger, "...Poetically Man Dwells...". s. 111

¹²² Zumthor, *Thinking Architecture*, s. 10

i følge Bachelard er uavhengig av kulturell viten og kunnskap, projiseres arkitektens visjoner på oss som betraktere og vi kan i et erindringsperspektiv få oppleve de poetiske aspektene.

4.5. Oppsummering

I dette kapitlet har jeg tatt utgangspunkt i tre romskapende faktorer i et fenomenologisk perspektiv. Dette teoretiske grunnlaget har vært et viktig utgangspunkt for å kunne diskutere lyset, materialene og det poetiske aspektet. Materialenes umiddelbare taktile kvaliteter påvirker romopplevelsen i høy grad og det er av betydning hvilke materialer som er benyttet i konstruksjonen. Som jeg var inne på mener Juhani Pallasmaa at mye av den moderne arkitekturen har mistet en vesentlig del av sin ”personlighet”, noe jeg på mange måter kan si meg enig i. Materialbruken ser ut til (i mange sammenhenger) å ha havnet bak økonomiske aspekter og hurtige produksjonsløsninger, tilbake står identitetsløse rom. Materialenes opprinnelige tilstand innehar kvaliteter som påvirker sansene våre og bidrar til en økt positiv opplevelse. Det samme gjelder lysets innvirkning i rommet og hvordan dette er avgjørende for vår opplevelse. Lyset er det mest betydningsfulle aspektet for hvordan vi føler oss og tar opp i oss rommets kvaliteter. I et komparativt perspektiv ble det tydelig hvordan lyset ble utnyttet på forskjellig vis i Venezia-paviljongen og utstillingspaviljongen i Oslo. I Venezia er det gjengitt et mildt, skyggeløst ”nordisk” lys, mens i Oslo byr det autentiske nordiske lyset på utfordringer i utstillingssammenheng. Lyset skaper derimot stemning i begge paviljongene og er et vesentlig element i et persepsjonsperspektiv. Et noe utradisjonelt aspekt jeg så nærmere på i dette kapitlet omhandlet rommets poetiske egenskaper. Et element det er vanskelig å tilnærme seg objektiv, og er, akkurat som helheten av en opplevelse, svært subjektiv. Jeg mener at de poetiske kvalitetene viser seg på bakgrunn av to ting: Arkitektens intensjoner med konstruksjonen og våre personlige erfaringer. I dette tilfelle mener jeg at vi kan spore den poesien man kan oppleve i Fehns arkitektur tilbake til hans intuitive, prosessorienterte *rombilde*. Materialbruken, lyset og poesien henger sammen med hverandre og er tre avgjørende faktorer i opplevelsen av et arkitektonisk rom.

5. Det arkitektoniske rom – perspektiver i samtiden

I det foregående kapittel tok jeg for meg opplevelsen av et arkitektonisk rom. Hvordan de ulike rommene i Veneziapaviljongen og utstillingspaviljongen i Oslo kan virke inn på oss, og hvilke elementer som bidrar til denne opplevelsen. Jeg vil gå tilbake til begrepet *rombilde* og plassere det i en arkitekturhistorisk kontekst som kan gi en økt forståelse av rommet i Fehns *samtid*. Fehns arkitektur er svært lite preget av forskjellige ”ismer”, og Christian Norberg-Schulz innleder artikkelen *Sverre Fehns poetiske modernisme* med å karakterisere ham som en ”overbevist modernist” som alltid har forblitt den samme: ”Det vil si at etterkigstidens tallrike ’ismer’ og moter ikke har påvirket ham.”¹²³ Inspirasjonen kan man spore i flere av hans forbilder. Mies van der Rohe og Le Corbusier, samt Prouvés tektoniske arkitektur for å nevne noen, har preget hans arkitektoniske uttrykk betraktelig. Jeg vil i den konteksten nærme meg paviljongenes rom i lys av nybruatlismens filosofi. Dette er en interessant innfallsvinkel til Fehns arkitektur, da mye av Le Corbusier og Mies van der Rohes senere arbeider akkumuleres i nettopp nybrutalismen. Den filosofiske tilnærmingen kan ses fra et sosialt og etisk like mye som et estetisk ståsted, og jeg vil i det følgende gjøre rede for de viktigste og mest særegne trekk fra det nybrutalistiske manifest fra 1955 for å forsøke å gi et helhetlig bilde av nybrutalismens utgangspunkt.¹²⁴ I denne sammenhengen vil jeg ikke nærme meg nybrutalismen med det formål å gjøre en stilbestemmelse, men presisere at det opprinnelige ståstedet var en arkitekturfilosofi, og det er dette jeg vil ta utgangspunkt i. Videre vil jeg ut i fra Christian Norberg-Schulz teorier om *stedskunst* tilegne meg en økt forståelse for hvordan paviljongenes rom samsvarer med omgivelsene.

5.1. En ny begynnelse – CIAM og Team X

I kapittel 2 var jeg inne på den norske grupperingen av unge arkitekter, PAGON, som ble utledet av CIAM med Arne Korsmo og Christian Norberg-Schulz i spissen. I internasjonal sammenheng

¹²³ Norberg-Schulz, *Sverre Fehn. Samlede arbeider*, s. 19

¹²⁴ *Architectural Design*, Januar 1955, gjengitt i Reynier Banham, *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic?* (England: The Architectural Press, 1966), ss. 45-46

oppstod det også ulike grupperinger med det mål om å videreutvikle og fornye arbeidet CIAM allerede hadde startet.

Den 8. CIAM kongressen i 1951 var preget en ny generasjon arkitekter som i etterkrigstiden ville bygge opp igjen byene og skape ny arkitektur. Flere av de yngre arkitektene søkte etter et dypere erkjennelsesmessig forhold til arkitekturen, og ville, i større grad enn sine læremestere, møte de stadig mer krevende sosiale aspektene som oppstod i etterkrigstiden. Disse unge arkitektene mente at arkitekturen nå manglet en nerve, og at noe av den fremdriften som var å finne i modernismens tidligere faser, hadde gått tapt. I følge Reyner Banham i boken *The New Brutalism*¹²⁵ søkte de unge arkitektene nå etter et historisk grunnlag for å kunne rettferdiggjøre sine egne holdninger, og de grep etter dette hovedsaklig i den tidlige modernistiske arkitekturen, men også i de eldre tradisjonene fra klassisismen.¹²⁶ I førstnevnte var det i hovedsak formgivingen de søkte mot, og da ikke bare fra Le Corbusier og Mies van der Rohe, men også fra andre kjente arkitekter som blant andre Gerrit Rietveld og Hugo Häring. De unge arkitektenes tilnærming til den moderne arkitekturs historie var på dette tidspunktet bemerkelsesverdig sett i verdenssammenheng, da mye av samtidens fokus rettet seg bort fra de foregående perioder. Likeså var den særegne interessen for klassisismen som de hadde tilegnet seg gjennom studier av Le Corbusier. I tillegg ble de òg influert av gjenoppvåkningen av *palladianske* studier.¹²⁷ Det var i en fusjon mellom det eldre og det nye at de unge studentene fant og rettferdiggjorde sitt arkitektoniske uttrykk og sin ideologi:

”Somewhere in this amalgamation of ancient and modern exemplars of architectural order, there was thought to lie the one real and true architecture implied in the title of Le Corbusier’s first book ‘Vers une architecture’, the image of a convincing and coherent architecture that their elders had lost, and their teachers could no longer find.”¹²⁸

Blant de yngre arkitektene ble det under den 9. CIAM-kongressen i 1953 dannet en ny gruppe under navnet Team X (også kjent som ”Team of the Tenth”), som hadde et felles ønske om å fornye CIAMs virksomhet og idémessige holdning. Blant kjente navn som Jakob Bakema, John Voelcker, Aldo van Eyck og Shadrack Woods, var også ekteparet Peter og Alison Smithson.

¹²⁵ Ibid. s. 14

¹²⁶ Ibid. s. 14

¹²⁷ En egen, tidlig klassisistisk retning ble synliggjort og utviklet i England, inspirert av Andrea Palladios arbeider og *palladianismen* vokste etter hvert sammen med klassisismen. Colin Rowe skrev i 1947 artikkelen *The Mathematics of the Ideal Villa* hvor han sammenlignet Palladio og Le Corbusier. Ibid. s. 15

¹²⁸ Ibid. s. 15

Flere norske delegater var også etter hvert aktive i Team X, blant andre Geir Grung. Både Grung og Arne Korsmo var til stede i Otterlo i 1959, på det CIAM møtet som er kjent som det siste av sitt slag.¹²⁹ Visjonene til PAGON og Team X var i stor grad sammenlignbare, men Team X hadde et mer radikalt og oppbrytende preg over seg. I kjølvannet av diskusjoner mellom Team X og CIAM utviklet det seg etter hvert to retninger: Strukturalismen som ble frontet av nederlenderne Bakema og van Eyck, og den engelske nybrutalismen med ekteparet Smithsons i spissen.

5.1.2. Det nybrutalistiske manifest

Peter Smithson uttrykte i et manifest trykt i *Architectural Design* januar 1955, at den nybrutalistiske retningen var den eneste riktige for samtidens arkitektur.¹³⁰ Den kom som en reaksjon mot den lettfattelige maskinestetikken man fant i blant annet systemarkitekturen. Kritikken var rettet mot en hyklersk bruk av teknologi og mot en puritansk estetisk moral.¹³¹ Ett av argumentene for nybrutalismen var at den i likhet med den tidligere modernismens fase, i større grad benyttet den japanske arkitekturen som målestokk.¹³² For Smithsons stod det klart at den japanske arkitekturen var av stor betydning for generasjonen arkitekter i tidsrommet rundt 1900 og fremover; i Frank Lloyd Wright så de den organiske planløsning og en annerledes form for konstruktiv dekorasjon; i Le Corbusier så de den rene estetikken – ikke-bærende skillevegger, sammenhengende rom og en evne til å kombinere den rene, hvite flaten med jordfarger; i Mies så de struktur og den åpne romligheten som en helhetlig, absolutt form.¹³³ Også her hjemme arbeidet blant andre Arne Korsmo i fascinasjon av japansk inspirasjon. I *Byggekunst* fra 1956

¹²⁹ Her presenterte Grung i samarbeid med arkitekt Georg Greve (1884-1973) en modell for en enebolig i Holmenkollen, Oslo. Max Risselada og Dirk van den Heuvel, *Team 10 - 1953-81 - In search of a utopia of the present* (Rotterdam: NAi Publishers, 2005), s. 63

¹³⁰ Det er flere kritikker som er blitt rettet mot den nybrutalistiske filosofien og byggemåte, blant annet oppstod navnet *brutalisme* på en heller useriøs måte. Reyner Banham peker også på flere punkter i det nybrutalistiske manifest som er mangelfulle og bærer premature preg, slik som inspirasjonen fra Japan, hvor ekteparet Smithsons aldri hadde vært. Utviklingen av nybrutalismen mot 70-årene og postmodernismen viser også stadig flere avvik fra den opprinnelige holdningen og beveger seg mot ekspresjonistiske, postmodernistiske uttrykk. Det er den "rene" starten, ideologien til de unge arkitektene som virkelig trodde på det de selv stod for, som er den nybrutalistiske tankegangen jeg her vil fokusere på.

¹³¹ Lund, *Teoridannelser i arkitekturen - arkitekter og ideer fra 40'erne til i dag*, s. 65

¹³² Banham, *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic?*, s. 45

¹³³ *Ibid.* s. 45

presiserte han: "[...] meget av vår tids arkitektur [er] vanskelig å forstå uten at man forstår Japans."¹³⁴

I den japanske arkitekturen er form kun én del av konseptet *liv*, en slags ærbødighet for den naturlige verden gjennom materialene benyttet i den konstruerte verden.¹³⁵ "It is this reverence for materials – a realisation of the affinity which can be established between buildings and man – which is at the root of the so-called New Brutalism."¹³⁶ De søkte etter det opprinnelige, det intuitive og fundamentale for materialbruken. Dette kan man også spore i Sverre Fehns arkitektur, hvor måten materialene blir benyttet på spiller en avgjørende rolle for konstruksjonens uttrykk, og hvordan interaksjonen mellom mennesket og arkitektur foregriper seg er en avgjørende faktor. I Fehns intuitive rombilde finnes også opprinnelsen til hans konstruksjoner; alt har en form for sammenheng.

På samme måte som å se det intuitive rombildet, kan man se naturen som et *naturbilde*. Naturen, avhengig av hvor i verden du befinner deg, viser store og mangfoldige landskapsrom. Her i Norge preger spesielt de fire årstidene naturen; dagslysets skiftninger fra lys til mørkt, og sommeren og vinterens varme og kulde. Arkitekturen blir en del av dette naturbildet, fordi den må forholde seg til stedets egenart - naturen gir hele tiden arkitekturen en reell motstand, det blir formet en dialog. Tidligere var det mer åpenlyst at de vilkårene man levde under la premissene, da arkitekturen sammen med naturen tegnet et klart bilde av vår levemåte. Det fantes en dypere forståelse av materialbrukens betingelser i samspill med omgivelsene. Dette er også en måte å forstå den nybrutalistiske tankegangen på, i kontekst med vår egen arvs omgivelser.

5.1.3. Betongens estetiske kvaliteter

Nybrutalismen tok utgangspunkt i tre grunnleggende prinsipper: Grunnplanen skulle formidles i eksteriøret, strukturen skulle være tydelig og materialene skulle benyttes i sin opprinnelige tilstand – *as found*.¹³⁷ Når det gjelder sistnevnte aspekt, var (som tidligere nevnt i kapittel 3) Le Corbusiers *Unité d'Habitation* i Marseilles (1948-1954) en udiskutabel inspirasjon (se fig. 15).

¹³⁴ Arne Korsmo, "Japan og vestens arkitektur," *Byggekunst*, nr. 3 (1956), s. 74

¹³⁵ Banham, *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic?*, s. 45

¹³⁶ *Ibid.* s. 46

¹³⁷ Nils Georg Brekke, *Norsk Arkitekturhistorie - Frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreår*, s. 351

Han betegnet selv dette byggverket som *béton brut* – rå betong, og er nybrutalismens mest aksepterte foregangsarkitektur både av Smithsons selv og andre i senere tid.¹³⁸ Den ubehandlede betongen stod her for en fasadeestetikk som lot merkene etter forskalingen være synlig og lot betongen vise seg fra sin ”naturlige” side med en ru overflate og den karakteristiske grå fargen. Betongen samsvarer ikke med den tradisjonelle japanske estetikken i uttrykk, men her var det ikke så mye materialene i seg selv som var den viktigste grunntanken, men hvordan materialene ble forstandsmessig behandlet i konstruksjonssammenheng og hvilke sosiale krav de skulle oppfylle. De mente selv de fant tilbake til en grunnleggende tanke i bruken av materialer, et fundamentalt utgangspunkt: ”What is new about the New Brutalism among movements is that it finds its closest affinities, not in past architectural style, but in peasant dwelling forms. It has nothing to do with craft. We see architecture as the direct result of a way of life.”¹³⁹

Betong var et foretrukket materiale nettopp på grunn av sin anvendelighet, og fordi begrensningene var få når det gjaldt å skape former. I boligbyggingen og modernismens tidlige periode ble det tradisjon å enten pusse, dekke over eller male betongen i det ferdige bygget slik at betongen ikke skulle synes. Et eksempel på dette er *Villa Savoye* som stod ferdig i 1931, ett av Le Corbusiers mest kjente byggverk (fig. 30). Bygningen er konstruert etter hans ”fem punkter for en ny arkitektur”¹⁴⁰ og ble realiserbar som følge av modernismens nyvinninger innen stål, jernbetong og glass. Eksteriøret i *Villa Savoye* er preget av vindusbånd med sorte rammer og betongen er behandlet med hvitmalt murpuss. Konstruksjonen har en kubisk form. Denne hvite, rene byggestilen ble videreført på 1940- og 50-tallet og Peter og Alison Smithson var meget kritiske til denne byggeskikken. De mente den ikke var representativ, men heller uærlig, sett i forhold til tidsånden i etterkrigstiden. Den rå, ubehandlede fasadeestetikken i Le Corbusiers *Unité*

¹³⁸ jmf. fotnote 63

¹³⁹ Banham, *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic?*, s. 46

¹⁴⁰ Le Corbusier konstruerte i 1915 en prototyp på det han kalte *Dominostruktur*. Dette var en konstruksjon som tok utgangspunkt i stålet som et skjellett, hvor vertikale pilarer ble bærende elementer for etasjeskillere i betong. Dette førte til at den bærende konstruksjonen ble trukket inn fra ytterveggene og gjorde disse til ”vektløse” elementer i konstruksjonen. På denne måten kunne man bruke mer glass i eksteriøret. ”Fem punkter for en ny arkitektur” var en manifestasjon på denne dominostrukturen og innebar *pilotis* – bygningen skulle reises på slanke søyler, *fri plan* – i henhold til dominostrukturen, grunnplanet var ikke avhengig av de bærende elementenes plassering, *vindusbånd* – i samsvar med ytterveggenes nye estetiske kvaliteter, *fri fasade* og *takterrase* – for rekreasjon, tilgang til lyset, luften og sunne omgivelser. Disse fem punktene ble publisert i 1926 og har siden 1920-tallet vært prinsipielle retningslinjer for all arkitektur. Se for eksempel Kenneth Frampton, *Modern Architecture - A critical introduction*,

d'Habitation førte til at betongen fikk sin uforbeholdne status og er et viktig byggverk når man tar nybrutalismens ærlighetsprinsipp i betraktning.

Også i Norge har denne fasadeestetikken blitt benyttet for å sikre en viss estetisk kvalitet, i tillegg til å bli kontrastert av andre konstruktive ledd i tre, tegl eller naturstein.¹⁴¹ Sverre Fehns behandling av betongen kan knyttes tett opp til nybrutalismens ærlighetsprinsipp, og vi ser at både i Venezia-paviljongen og i utstillingspaviljongen i Oslo er betong et fremtredende materiale; upusset og ”rått”. I motsetning til hva som er tilfelle hos mange av kollegene, kan man sjelden finne ”blandet” fasadeestetikk i Fehns arbeider. Materialene er nærmest utelukkende benyttet til å skape rene geometriske former, uten å anefekte hverandre. Storhamarlåven på Hamar står som et tydelig manifest på Fehns materialbruk, hvor betongen brukes i sin reneste form, glasset har kun som oppgave å beskytte, og i reisverket inne i låven er tre benyttet uten å gjøre seg fremtredende. Betongens overflateestetikk er helt i tråd med nybrutalismens ærlighetsprinsipp og konstruksjonen symboliserer stabilitet og varighet over ruinene. Storlåvens fasade er av opprinnelig karakter med malte trevegger, men betongen er fremtredende og gjør et respektfullt innpass i uttrykket.

I Storhamarlåven er materialene overflatemessig ubehandlet. [...] På den måten blir materialstoffligheten fremhevet, og en fornemmer kvaliteten bak utførelsen. Et eksempel er svingtrappa i inngangshallen opp til Aulaen. Formen er komplisert og har krevd stor presisjon i utførelsen. Sporene etter det vanskelige forskalingsarbeidet synes, og treverkets årer har laget et grafisk dekorativt mønster i betongen.¹⁴²

I utstillingspaviljongen i Oslo er betongen mer fremtredende og romskapende enn glasset. Betongmuren som omkranser glasspaviljongen blir den endelige, og nødvendige, avgrensningen mot omgivelsene, og uten denne hadde nok rommet vært flyktig og udefinert. Den grå, upussede betongoverflaten skiller seg i tillegg ut fra Groschbyggets klassisistiske malte fasade og underbygger på denne måten tidsforskjellen mellom konstruksjonene. Glasset er i begge paviljonger i stor grad benyttet for nødvendig beskyttelse og er et uunnværlig materielt skille mellom ute og inne. Det er likevel spennende å oppleve at glasset ikke virker spesielt avgrensende for noen av rommene. Begge paviljongene har et innendørs rom og et utendørs rom som er i direkte sammenheng med hverandre.

¹⁴¹ Nils Georg Brekke, *Norsk Arkitekturhistorie - Fra steinalder og bronsealder til det 21. hundreår*, s. 351

¹⁴² Ragnar Pedersen og Jan Haug, *Storhamarlåven - En visuell oppdagelsesreise i Sverre Fehns arkitektur* (Hamar: Hedmarksmuseet og Domkirkeodden, 2004), s. 35

5.1.4. Forbindelser

Reyner Banham peker på *Hunstanton Secondary School* i Norfolk, England, som den første ferdigstilte nybrutalistiske bygningen (fig. 31). Hunstanton stod ferdig i 1954, men ble vinnerbidraget i en konkurranse allerede i 1949. Skolen har en utpreget paviljongkarakter og står som et tidlig manifest på nybrutalismens filosofi. Arkitektene bak var ekteparet Smithson. Bygningskomplekset bestod av rektangulære, toetasjes modulbaserte bygninger i hovedsak av stålrammer, hvite murstein og glass. Glass ble benyttet i stor grad, sammen med lys murstein, noe som ga mye lys og flere transparente veggflater. Ingen elementer ble forsøkt dekket over eller fungerte utover dets opprinnelige målsetting: ”No mystery, no romanticism, no obscurities about function or circulation.”¹⁴³ Den enkle formen ble forsterket av materialbruken, slik som nesten totalt innglaserte arbeidsrom hvor verken utsiden eller innsiden holdes igjen eller skjules på noen måte. Banham mener dette kan tolkes som en del av besluttsomheten om å gjøre Hunstanton til et helhetlig konsept av bygningens tydelighet og forståelighet.¹⁴⁴ Materialene ble benyttet i sin opprinnelige tilstand, og prefabrikerte elementer og stål utarbeidet etter plastisitetsteorien ble i stor grad benyttet med god økonomist gevinst:

The basic framing is of partly prewelded steel frames, calculated according to the Plastic Theory [...] for extreme economy. The floors and roof-slabs are built up of pre-cast concrete slabs, and these are left as exposed concrete on the underside. Walls that are brick on the outside are brick (the same bricks) on the inside, fairfaced on both sides. Wherever one stands within the school one sees its actual structural materials exposed, without plaster and frequently without paint. The electrical conduits, pipe-runs and other services are exposed with equal frankness.¹⁴⁵

Som konform arkitektur- og inspirasjonskilde for *Hunstanton Secondary School*, trekker Banham frem Mies van der Rohes *Illinois Institute of Technology: Alumni Memorial Hall* i Chicago som eksempel (fig. 32). Bygningen stod ferdig i 1947 og er, til forskjell fra Le Corbusiers *Unité*, oppført hovedsakelig i stål, murstein og glass. Mest naturlig vil det være å klassifisere denne bygningen innen systemarkitekturen, men måten Mies forholdt seg til stålet på fremmet dette og dets konstruksjonsmessige og estetiske egenskaper i IIT, og virkningen kan sammenlignes med Le Corbusiers ”avmytologisering” av betongen og fremheving av dens estetiske kvaliteter.¹⁴⁶

¹⁴³ Banham, *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic?*, s. 19

¹⁴⁴ Ibid. s. 19

¹⁴⁵ Ibid. s. 19

¹⁴⁶ Ibid. s. 17

Planløsningen i Hunstanton bygger på van der Rohes idé om den åpne planløsning og det uavsluttede rom, og kan leses i sammenheng med IIT. Hunstanton framstod dog mer avgrenset, men bruken av glass ”åpnet” veggene, både i de to innvendige gårdsrommene, som speilet hverandre, og ut mot de omkringliggende omgivelsene. Strukturmessig var nybrutalismen i stor grad påvirket av det japanske byggeriets tatamiprinsipp, som ble omstrukturert og tolket som moduler.¹⁴⁷ Hunstanton ble i stor grad oppført etter dette prinsippet, dog noe mer omformulert, men vi kan finne det igjen i de regulære romløsningene.

Det er i en syntese av Hunstantons formløsning og nybrutalismens betongestetikk vi finner uttrykket til Venezia-paviljongen. Den har en renhet i konstruksjonen, ingen overflødige elementer som kan virke forstyrrende eller som distraherer fra hovedinntrykket. Det byr på klare utfordringer hvis man i en komparativ sammenheng skal se Venezia-paviljongen i lys av Hunstanton Secondary School, og det er heller ikke min intensjon her å finne formålstjenlige likheter. Nybrutalismens primære grunntanker kan i tillegg vanskelig oppsummeres i en stilistisk tilnærming. Det som er interessant er å se paviljongen i sammenheng med nybrutalismens ærlighetsprinsipp, hvor man opplever i Venezia et utstillingsrom som er helt fritt for skjulte konstruktive detaljer, de er ikke-eksisterende. Rene, store flater, betong og tre er eksponert i sine materielle karakteristiske uttrykk. Skyvedørene forsterker paviljongens linjeretninger ved at de følger konstruksjonens lengde. For Sverre Fehn som for brutalistene handlet det om at arkitekturen skulle ta et objektivt standpunkt. Arkitektur skulle være arkitektur, og utstillingspaviljongen i Venezia er nettopp dette; en ærlig konstruksjon på alle måter, og i samsvar med omgivelsene.

”Brutalism’s attempt to be objective about ’reality’ – the cultural objectives of society, its urges, its techniques and so on. Brutalism tries to face up to a mass-production society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at work. Up to now Brutalism has been discussed stylistically, whereas its essence is ethical”¹⁴⁸

Nybrutalismens hensyn til sosiale aspekter vil jeg her trekke frem. Holdning til arkitekturen som en direkte følge av det daglige livet kan også ses i sammenheng med materialenes ærlige fremstilling. Arkitekturen skulle fylle alle behov, også de sosiale. I boligbyggingen ga dette seg

¹⁴⁷ ”Gulvene [i et japansk terom] er dekket med 5 cm tykke matter, tatami. De er ca 3 x 6 fot, og rommene er bygget over denne modul. Således angir man romstørrelsen etter antall matter det dekker, og man snakker om 4 ½, 6, 8, 10, 12 og 12 ½ matters rom. På langsiden er mattene påsydd mørke bånd, og det er disse som danner de Mondrianaktige mønstrene når mattene er arrangert.” Gullik Kollandsrud, "Modulens hjemland," *Byggekunst*, nr. 2 (1959), s. 42

¹⁴⁸ Banham, *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic?*, s. 66

utslag i flere forsøk på ”sosiale rom” utenfor hjemmets vegger, såkalt ”street-deck”. Dette dreide seg om passasjer mellom leilighetene i større boligkompleks. Det som skilte disse fra ordinære ganger mellom leilighetene i blokker, var at de ble flyttet til yttersiden av bygningen som en del av eksteriøret og slapp til luft og lys. En interessant tolkning av denne utviklingen kan sees i lys av det japanske *engawa*-rommet¹⁴⁹ hvor samspillet med naturen er byttet ut til fordel for det sosiale aspektet.¹⁵⁰ Den arkitektoniske fordypelsen i den nybrutalistiske sammenhengen kan summeres opp i setningen: ”We see architecture as the direct result of a way of life.”¹⁵¹

5.2. Rom; sted og eksistens

”Opphever vi stedet, så opphever vi samtidig arkitekturen” skriver Norberg-Schulz i artikkelen ”Sted, rom og eksistens” i *Byggekunst* fra 1968.¹⁵² Begrepet *stedskunst* ble utviklet fra hans egne erfaringer om hvordan ulike steder virket inn. Med fenomenologien som utgangspunkt for sine teoretiske tilnærminger til arkitekturfaget, benyttet han den sveitsiske kunsthistorikeren Sigfried Giedions (1888-1968) begreper *monumentalitet* og *regionalisme* som definisjoner av opplevelsen i møte med arkitektur og sted i en helhet, og betegnet dette som *stedskunst*. ”Monumentalitet” hos Giedion, forklarer Norberg-Schulz, forstås som ”minner og symboler som gir mennesket et fotfeste i *tiden*”.¹⁵³ ”Regionalisme” har her ingen sammenheng med nasjonalisme eller provinsialitet, men forstås som ”behovet for fotfeste i rommet, det vil si at dette forstås som ”sted”.¹⁵⁴ Videre forklarer Norberg-Schulz at det dreier seg om varige forhold mellom mennesket og omgivelsene, men at disse forhold stadig må tolkes på nytt.¹⁵⁵ Stedet må likevel bevare sin identitet gjennom alle forandringer for at det skal oppleves som stedskunst. Stedskunst er arkitekturbildet som forstås gjennom en samfunnsmessig og stedsmessig virkelighet.

¹⁴⁹ Se kapittel 3.

¹⁵⁰ Park Hill i Sheffield, England (1957-1961) er det største boligkomplekset med eksisterende ”street decks”. Her installerte arkitektene Jack Lynn og Ivor Smith i tillegg broer av denne fortausløsningen i høyden mellom de fire bygningskompleksene Park Hill bestod av.

¹⁵¹ Banham, *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic?*, s. 47

¹⁵² Christian Norberg-Schulz, ”Sted, rom og eksistens,” *Byggekunst*, nr. 5 (1968), s. 113

¹⁵³ Norberg-Schulz, *Stedskunst*, s. 6

¹⁵⁴ *Ibid.* s. 7

¹⁵⁵ *Ibid.* s. 7

Det samfunnsmessige eksisterer ikke i et vakuum, men er nødvendigvis knyttet til et system av skueplasser eller fora, og det er derfor meningsfylt å kalle arkitekturbildet for *stedskunst*. Det er nettopp som stedskunst at arkitekturen kan hjelpe til å hele splittelsen av tanke og følelse.¹⁵⁶

Norberg-Schulz' tanker om stedskunsten som forenelig for tanke og følelse, kan ses i sammenheng med blant andre Maurice Merleau-Pontys fenomenologi. Her er den filosofiske intensjon å forene subjektet og objektet i en helhetlig kroppslig opplevelse, og opplevelsen av stedskunst forutsetter en helhet som vi kan oppfatte gjennom hans forståelse av kroppens relasjon til omverdenen.

Den identiteten og tilstedeværelsen man kan oppleve i Sverre Fehns arkitektoniske rom kan betraktes i lys av Norberg-Schulz' tanker om arkitekturen som *stedskunst*. Fehns arkitektur er avhengig av et gjensidig forhold til stedet og omgivelsene, kontinuitet og nytolkning. I lys av Giedions forståelse av betegnelsen *monumentalitet* vil jeg her påpeke en sammenheng som kan være av betydning i forhold til lesningen av paviljongene og deres karakter. Giedion ville ikke at hans bruk av begrepet monumentalitet skulle misforstås som noe "storslått", men at han siktet til de minner som oppstår, "[...] det vil si, noe som gir omverdenen sammenheng i *tiden*."¹⁵⁷ Han eksemplifiserer dette med Le Corbusiers kirke i Ronchamp (1950-1954) "[...] som ikke bare tolker former på nytt, men også er 'et symbol for det som forberedes i tidens indre'." (fig. 32)¹⁵⁸ Jeg har allerede vært inne på hvilke konnotasjoner både utstillingspaviljongen i Oslo og Venezia-paviljongen kan tolkes i lys av, og tør påstå at paviljongene innehar en monumentalitet i lys av Giedions lesning av begrepet. For arkitekturens betydning finner vi ikke bare i rommet i seg selv, men i kontinuiteten som oppstår i en nytolkning av rommet.

[...]et verk behøver slett ikke være avsluttet. Det er helt vanlig at arkitekturverk er uferdige [...] Det var først i forrige århundre at akademiene hadde det ferdige verket som målsetning. At *stedet* likeledes er uferdig, er umiddelbart innlysende, da det jo skal tjene et liv i forandring. *Åpenhet* tilhører derfor ethvert kunstverks vesen. Hvis det var "ferdig", en gang for alle, ville det umiddelbart være foreldet.¹⁵⁹

I lys av det Norberg-Schulz her påpeker, kan det være til hjelp i forståelsen av de arkitektoniske rommene å se på den tidløsheten man opplever, men også det monumentale aspektet. Med tanke på at utstillingspaviljongen i Venezia er over femti år gammel og at paviljongen i Oslo er relativt

¹⁵⁶ Ibid. s. 8

¹⁵⁷ Ibid. s. 72

¹⁵⁸ Ibid. s. 72

¹⁵⁹ Ibid. s. 8

ny i denne sammenheng, har paviljongene ved en anledning huset samme utstilling.¹⁶⁰ Det faktum at det her ikke er snakk om en nøytral ”hvit kube”, men to ulike, sterke utstillingsrom, illustrerer tidløsheten. Rommene tolkes på ny og på ulikt vis i de ulike settinger.

Konstruksjonenes samspill med omgivelsene og utstillingene kan oppleves i et bevisst møte med et tidsperspektiv, en kontinuerlig vandring gjennom rom og tid, og en unik evne til å tilpasse seg.

I *Byggekunst* nr. 7 fra 1981 skriver daværende redaktør Tore Brantenberg i utgavens ”Revy” en kort kritikk av en utstilling av Sverre Fehns arbeider i Galleri Palladio. Her trekkes det firedimensjonale rommet frem der *tid er den fjerde dimensjonen* uttrykt ved tilretteleggelse for bevegelse i og gjennom rommet. ”Til sammen gir utstillingen et dekkende bilde av en kompromissløs kunstner for hvem opplevelsen av horisonten og møte mellom himmel og jord er eksistensielle verdier som er brakt til forretning i konstruksjonens og formens romlige uttrykk.”¹⁶¹ Fehns verk er ”avsluttet” i en fysisk, konstruktiv forstand, men samspillet med omgivelsene og bevegelsen i rommet blir aldri avsluttet. Denne uavsluttede uendeligheten kan forstås som det Norberg-Schulz påpeker som et verks ”uferdighet”. Bevisstheten om tid spiller en viktig rolle og er av stor betydning for at man kan være i stand til en nytolkning av stedet.¹⁶² Dette kan også være en måte å forstå nybrutalismens filosofi på, hvor de tok utgangspunkt i både den moderne arkitekturs historie, men også klassisismens ideologi, for så å tolke viktige aspekter i lys av samtiden og endret sådan rommet. Den ærlige bruken av materialene er et direkte tilfelle av hvordan fasadeestetikken ble et uttrykk for tidens ånd. Man kan på en måte si at nytolkninger i tid er essensielt for at verk ikke skal foreldes og det er i dette mye av paviljongenes styrke ligger. Vandringen gjennom Hedmarksmuseet er også et tydelig bevis på dette, og en mer direkte måte å tolke det på: Betongrampene danner kjernen i oppbyggingen av Storhamarlåven og inviterer til en historisk vandring, en vandring gjennom tiden (fig. 33). Flere steder går rampene over ruinfelt, og i lys av tankene om nytolkning av stedet, gjør denne løsningen det mulig å foreta videre

¹⁶⁰ Utstillingen ”arkitekt SVERRE FEHN, intuisjon – refleksjon – konstruksjon” var den første utstillingen som arkitekturmuseet viste etter åpningen av Nasjonalmuseet – Arkitektur på Bankplassen 3 i Oslo, 2008. Utstillingen presenterte 23 av Fehns viktigste prosjekter og fylte alle museets utstillingsarealer. Under Arkitekturbiennalen i Venezia samme år huset den Nordiske Paviljongen utstillingen i sin helhet fra 14. September til 23. November.

¹⁶¹ Tore Brantenberg, ”Revy,” *Byggekunst*, nr. 7 (1981), s. 342

¹⁶² Påpeker her at *stedet* er forstått som *romstruktur* jmf. Norberg-Schulz tanker om at ”Ethvert sted har sin romstruktur [og] at ’rom’ og ’karakter’ er to sider av samme sak, den helheten vi kaller et *sted*.” Christian Norberg-Schulz, *Mellom jord og himmel* (Oslo: Pax Forlag A/S, 1992), s. 25

arkeologiske undersøkelser i fremtiden.¹⁶³ Betongrampen fungerer også som en forbindelse mellom de ytre omgivelsene og museets innside, da vandringer starter ute i borggården. Vandringeren i tid og rom er sterkt tilstede i både Venezia-paviljongen og utstillingspaviljongen i Oslo, men i en noe mer implisitt forstand. Egenskaper i form av rommets åpenhet og fornybarhet gjelder for begge. ”I Sverre Fehns senere prosjekter er ideen om den arkitektoniske promenade gitt svært ulike begrunnelser og utforminger. Dette har vist seg å være en idé som har virket gunstig på hans evne til å gi en poetisk fortolkning av oppgavene.”¹⁶⁴ Paviljongenes bruksområde ligger til grunn for en stadig nytolkning av rommet og endres som følge av nye utstillinger.

5.2.1. Byrommet og samspillet

Både Venezia-paviljongens og utstillingspaviljongen i Oslos lokasjon må forstås i kontekst med bylandskapet. Det er likevel to svært forskjellige settinger. I Venezia kan man til en viss grad snakke om et naturrom, da den interagerer med omkringliggende vegetasjon, og ikke utelukkende forholder seg til eksisterende arkitektur. Her er også de ”grønne lungene” tatt i betraktning og bevart. Dette byr på et spennende samspill mellom arkitektur og kultivert natur. Det er likevel byrommets aspekter som jeg i stor grad vil fokusere på i denne sammenhengen. Å få en økt forståelse for hvordan arkitektur kommuniserer med sin omgivelser, kan bidra til en bredere forståelse for paviljongenes komplekse rom i en slik sammenheng.

Byen er et sted for fellesskapet, mener Christian Norberg-Schulz. Det er først og fremst snakk om møtesteder hvor mennesker treffes for å dele meninger, og vi virker sammen fordi et felles sted gir oss en felles identitet som består i at vi åpner oss for stedet og respekterer det.¹⁶⁵ Den amerikanske arkitekten Louis Kahn uttalte en gang: ”Gaten er overenskomstenens rom.”¹⁶⁶ Bylandskapet handler i stor grad om det sosiale hvor gatene leder oss videre og lar oss oppdage mulighetene, men det er ikke bare mangfoldet som bidrar til opplevelsen av de sosiale rommene i byen. Det er også, og det må være, sier Norberg-Schulz, opplevelsen av *helhet*.¹⁶⁷ ”For et sted som bare er en samling av ’tilbud’, er intet sted. Identitet er ensbetydende med helhet. I møtet

¹⁶³ Haug, *Storhamarlåven - En visuell oppdagelsesreise i Sverre Fehns arkitektur*, s. 43

¹⁶⁴ Grønvold, "Linjer hos Fehn." s. 22

¹⁶⁵ Norberg-Schulz, *Mellom jord og himmel*, s. 52

¹⁶⁶ Sitert i *ibid.* s. 52

¹⁶⁷ Norberg-Schulz, *Stedskunst*, s. 25

med stedet viser helheten seg gjerne som en omfattende *stemning* [og dette] er ensbetydende med rommessig sammenheng og enhetlig form, dermed blir stedets 'deler' helhetsbestemt.¹⁶⁸ I en slik helhetsbestemmelse er samspillet mellom bylandskapets arkitektur avgjørende. I Giardiniparken i Venezia kan de over tredve paviljongene ses som stedets "deler" hvor de må interagere med hverandre for å skape en helhet. I Oslo er aspektet litt tydeligere hvor paviljongen befinner seg i det faktiske bylandskap. De frittliggende paviljongene i Giardiniparken har alle svært ulike uttrykk og er oppført som individuelle konstruksjoner uten krav til de omkringliggende paviljongene. For å låne Norberg-Schulz ord: "Den relative uavhengighet av rom og karakter gir menneskelagde steder en høy grad av tilpasningsevne til omgivelser og behov."¹⁶⁹ Tanken her er at arkitekturen skal uttrykke individualitet og geografiske uttrykk.¹⁷⁰ Som følge av dette blir ikke samspillet det primære. Det oppleves likevel at paviljongene innehar en form for tilhørighet til hverandre og til parken forøvrig. Det kommer spesielt til uttrykk mellom den Nordiske paviljongen sett sammen med den danske og amerikanske. Den sistnevnte er utført i klassisistisk stil, noe den Nordiske paviljongen har tatt opp i seg i et stilisert aspekt ved at dragerne i paviljongens lengderetning underbygger den amerikanske paviljongens frise. Den danske paviljongen har to ulike uttrykk, hvor den på "yttersiden" (mot gangveien) innehar stilistiske trekk som kan minne om Frank Lloyd Wrights organiske arkitektur, mens på baksiden opplever man konnotasjoner mot antikkens tempelstruktur med en søylerad av doriske søyler uten base. Det er lite samspill mellom den Nordiske Paviljongen og den danske, og interaksjonen ligger heller i kontrastene. Utstillingsrommene i disse tre paviljongene kommuniserer ikke nevneverdig, da de står som uttrykker tre svært ulike løsninger. Tilhørighet og samspill med stedet kommer aller tydeligst frem ved bevaringen av trærne som vokser opp igjennom paviljongen. Vis à vis ligger den japanske paviljongen som også innehar trestammer som en del

¹⁶⁸ Ibid. s. 25

¹⁶⁹ Norberg-Schulz, *Mellom jord og himmel*, s. 60

¹⁷⁰ Utstillingspaviljonger ble tidlig benyttet i utstillingssammenheng, hvor *Crystal Palace* fra 1851 er et av de tidligste eksempler. I 1867 ble flere internasjonale paviljonger benyttet under *Exposition Universelle* hvor det signifikante i de nasjonale uttrykkene var blitt overført fra de utstilte objektene til å la konstruksjonene stå som kjennetegn i den enkeltes nasjon ståsted både når det gjaldt det kulturelle, så vell som det politiske. Paviljongene var frittliggende og kortvarige og etter disse utstillingsmessene ble konstruksjonene revet og solgt videre for andre formål. Paviljongene entrer den 20. århundre med en todelt hensikt: på den ene siden skulle fortsette å representere de nasjonale uttrykkene, samtidig som den ble gjenstand for en veldig eksperimentering arkitektonisk sett, noe som gjorde førstnevnte vanskelig å videreføre. Man ser i ettertid at denne eksperimenteringen ga enestående løsninger og var svært verdifull i utviklingen av ulike konstruksjonssystemer. Se for eksempel Barry Bergdoll, "The Pavilion and the Expanded Possibilities of Architecture," i *The Pavilion - Pleasure and Polemics in Architecture*, red. Peter Cachola Schmal (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009),.

av utstillingsrommet. Noen av disse har en konstruktiv funksjon, mens noen er benyttet for å forsterke samspillet mellom ute og inne. Det kan tenkes at trestammens funksjon er en hyllest til det japanske tradisjonelle terommet.¹⁷¹ Med tanke på funksjonsaspektet til paviljongene kan vi snakke om et rommessig samspill, og hver paviljong ”forklarer seg selv fordi de forklarer hverandre.”¹⁷²

”[...] en by blir et sted når den samler meninger som går ut over den lokale situasjon, dog uten å miste sine trygge røtter i denne.”¹⁷³ Utstillingspaviljongen i Oslo har en mye tydeligere interaksjon med sine omgivelser enn det vi umiddelbart opplever i Giardiniparken i Venezia. Som en likhet mellom disse vil jeg påpeke det begrensede arealet som utgangspunkt for begge paviljongene som førte til at omgivelsene ble visuelt berørt av konstruksjonene. I Oslo var de dominerende elementet i bybildet den eldre arkitekturen og murene i Akershus festning. Som et svar til murene ble betongen som omkranser paviljongen støpt nærmest som et replika av festningsmurene og interaksjonen som oppstår styrker paviljongens samspill med det øvrige byrommet. Spaltingen i muren gjør at den ikke lukker seg ”med ryggen til”, men viser at det er et sted vi kan komme inn til. ”Åpningene knytter kontakten mellom det offentlige byrom og det private interiør (både som bevegelse, utsyn og lys), og uttrykker i særlig grad den livsform byen samler.”¹⁷⁴

Den tidligere nevnte tempelstrukturen til utstillingspaviljongen velger jeg å tolke i denne sammenhengen som et svar til den allerede eksisterende klassisistiske byggmassen Arkitekturmuseet består av. Materialbruken, i lys av den nybrutalistiske ærlige fremstillingen, vil jeg fremheve her: ”Nå fremtrer ikke veggen lengre som en enhetlig ’skive’, det vil si, som en funksjon av romkomposisjonen. Detaljer som kanter, omramminger og buer, er forsvunnet, og materialet alene virker.”¹⁷⁵ I kapittel 4 var jeg inne på hvilken betydning lyset har for utstillingspaviljongen i Oslo og jeg vil her trekke det frem som et interagerende aspekt i forhold til omgivelsene og det ”trygge” elementet det skaper i byrommet. Norberg-Schulz peker eksplisitt på gatebelysning i Oslo og ”[...] lyset som strømmet ut av husenes tallrike og store vinduer som

¹⁷¹ Som nevnt i kapittel 3.

¹⁷² Norberg-Schulz, *Stedskunst*, s. 161

¹⁷³ Norberg-Schulz, *Mellom jord og himmel*, s. 68

¹⁷⁴ *Ibid.* s. 61

¹⁷⁵ Norberg-Schulz, *Stedskunst*, s. 161

ga byrommene den nødvendige karakter.”¹⁷⁶ I en slik sammenheng er paviljongen med på å definere rommet i sine omgivelser også på kveldstid.

5.3. Det monumentale i det sosiale

Jeg har tidligere karakterisert begge paviljongene med uttrykket ”lavmælte” monumentalitet. I tillegg har jeg vært inne på Sigfried Giedions nytolkning av begrepet i modernistisk sammenheng. I Giedions forståelse av monumentalitet ligger det også et sosialt aspekt. Elin Haugdal skriver i artikkelen *Et sosialt monument* at en modernistisk monumentalitet ikke på noen måte er entydig, men at ”[...] et nedslag i den modernistiske diskursen kan det likefullt sirkles inn en monumentalitet der rommet gis prioritet over fasadebildet, der bevegelse og forandring er viktigere kvaliteter enn det stabile og bestandige [...]”¹⁷⁷ Å plassere utstillingspaviljongene i en tradisjonell monumental sammenheng kan i første øyemed synes som det mest riktige. Men tatt i betraktning det nybrutalistiske aspektet, paviljongenes nøytrale utstillingsrom som tolkes på ny ved hver utstilling, og deres omgivelser, appellerer de på mange måter mer til det sosiale aspektet av monumentalitetsbegrepet. Bevegelse og forandring, våre kroppers interaksjon med arkitekturen vektlegges mer enn det stabile og bestandige, sistnevnte noe våre kropp ikke kan ha innvirkning på. Rommet prioriteres og det sosiale skaper det monumentale. Samspill i bylandskapet er også av betydning; ”[...] rommet mellom [...] som åpner for monumentale kvaliteter. Frittliggenhet synes ikke vesentlig i den forståelsen av en ny monumentalitet som prioriterer rommet over figuren.”¹⁷⁸ Haugdal undersøker i nevnte artikkel Operaen i Oslo som et mulig sosialt monument og peker på hvordan den inviterer til offentlig bruk i form av de åpne og sosiale rommene taket skaper. ”[...] rommets monumentalitet må forstås i en fenomenologisk vending: det er rommet i bruk, erfart med alle sanser, rommet som sted.”¹⁷⁹ Hun hevder at hvis operabygningens store marmorflate ikke tas i bruk, gir den ingen mening. Dette åpner et veldig interessant aspekt i forhold til Sverre Fehns arkitektur. Jeg mener alle hans verk har en form for monumentalitet, men at de er vanskelig å befeste i en tradisjonell sammenheng da arkitekturen

¹⁷⁶ Norberg-Schulz, *Mellom jord og himmel*, s. 68

¹⁷⁷ Elin Haugdal, "Et sosialt monument" *Kunst og Kultur*, nr. 4 (2009), s. 216. Hentet fra <http://www.idunn.no/ts/kk/2009/04/art03>

¹⁷⁸ Ibid. s. 220

¹⁷⁹ Ibid. s. 223

verken innehar symmetri, utpregede fasader eller virkemidler som lys eller fontener. Likevel har de kvaliteter som vanskelig kan beskrives som annet enn monumentale. Fehns arkitektoniske rom oppleves som åpne og utadvente, imøtekommende. For å låne Haugdals beskrivende ord:

”Bygningen byr på en definert ramme eller felt, men med mange og åpne bevegelsesmuligheter. Geometrisk kompleksitet inndrar tidsdimensjonen i rommet og genererer en dynamikk mellom arkitektur og bruk som gjerne med Blomsted kan forstås som kraftfelt.”¹⁸⁰ Den finske arkitekturprofessoren Aulis Blomstedt (1906-1979) som det her refereres til i sitatet, mente at monumentaliteten oppstår i et ”kraftfelt” skapt av interaksjonen mellom arkitektur og menneskers bruk.¹⁸¹ Dette kan tyde på en endring av fokus hvor det som karakteriserer monumentalitet ikke forstås som et flott fasadebilde, men heller hvordan det arkitektoniske rommet og rommet mellom oppleves og benyttes av oss som brukere. For å belyse ytterligere kan Norsk Bremuseum i Fjærland stå som et eksempel hvor arkitekturen tas i bruk på flere måter enn bare å entre bygningen og oppleve dens innhold. Bruken av taket her er en viktig del av konstruksjonens helhet og må benyttes for at alle aspekt ved bygningen skal komme til sin rett.

5.4. Oppsummering

Med forståelsen av det arkitektoniske rom, er det, ved siden av opplevelsesaspektet (som jeg analyserte i kapittel 4), spesielt viktig med en tolkning på bakgrunn av en historisk kontekst og rommets interaksjon med stedet og omgivelsene. Konstruksjonenes plassering i rom og tid legger mye av grunnlaget for utviklingen og den videre persepsjonen. Som nevnt i innledningen i kapittel 1 kan arkitekturen endre betydning etter hvilken analysestrategi man anvender, men selve byggverket er likevel den samme. Å se utstillingspaviljongene generelt, og Veneziapaviljongen spesielt, i lys av nybrutalismen handlet derfor i stor grad om en historisk perspektivering og et forsøk på å forstå de strømninger *utenfra* som kunne påvirke utfallet av det arkitektoniske rommet. Det jeg mener er de to tyngste argumentene for denne vinklingen er ærlighetsprinsippet i konstruksjon og materialbruk, og filosofien om det opprinnelige. Dette er prekære elementer man kan spore i Fehns arbeider og som vedvarte gjennom hele hans karriere. I lys av begrepsdefinisjonen av et *arkitektonisk rom* innledningsvis i kapittel 1, er rommet mer utstrakt

¹⁸⁰ Ibid. s. 224

¹⁸¹ Ibid. s. 224

enn det som oppleves innenfor fire vegger. Stedet; byrommet og det sosiale rommet er viktige perspektiver å ta i betraktning i en helhetlig forståelse. I den sammenhengen belyste jeg utstillingspaviljongenes beliggenhet og forhold til omgivelsene ved hjelp av Christian Norberg-Schulz teorier. Begge konstruksjonene har kommunikative egenskaper og bidrar sammen med sitt omkringliggende miljø å skape spenningsfylte, men gode rom i og rundt seg selv.

6. Oppsummerende konklusjoner

Målet med denne oppgaven var å tilnærme meg en forståelse for utviklingen i Sverre Fehns arkitektoniske rom gjennom hans karriere. Hvordan startet det og hvordan endte det? Som utgangspunkt tok jeg for meg den Nordiske Paviljongen ved kunst- og arkitekturbiennalen i Venezia (1958-1962) og utstillingspaviljongen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur i Oslo (ferdigstilt i 2008). Disse to står som en personlig signatur for en begynnelse og en slutt. Med dette noe poetiske utgangspunktet ble min første problemstilling formulert slik: *Hvordan kan man få en bedre forståelse for Sverre Fehns arkitektoniske rom og utviklingen av hans romløsninger, belyst med Veneziapaviljongen (1962) og Utstillingspaviljongen ved Arkitekturmuseet i Oslo (2008)?* I tillegg til å være nysgjerrig på helhetsforståelsen, var også opplevelsesaspektet noe jeg hadde lyst til å utforske videre. Mine egne opplevelser av de to paviljongene var i stor grad preget av ulike, men positive følelser og jeg har lenge lurt på hvorfor Fehns arkitektur gir (meg) denne opplevelsen. Jeg så det derfor fruktbart å utvide den opprinnelige problemstillingen og formulerte i tillegg noen spørsmål med utgangspunkt i betrakter-/brukerrollen: *Hvordan kan denne romforståelsen tolkes av oss som betraktere/brukere i møte med arkitekturen? Hvilke elementer har sterkest påvirkning og størst innvirkning på betrakteren i et slikt møte?*

Jeg så det tidlig i prosessen helt nødvendig å vie et kapittel til Sverre Fehns arkitektoniske virke. Kapittel 2 ble da en kartlegging av hvilke faktorer som var utslagsgivende og hva som lå til grunn for hans inspirasjon. Det var tre punkter som skilte seg ut: Horisonten, rommet og rombildet. Horisonten var et viktig manifest som ble utgangspunkt for å skape rom basert på et intuitivt rombilde. Fehn knyttet rombildet til en form for virkeprosess hvor en intuitiv refleksjon åpenbarte seg i møte med nytt arbeid; et utgangspunkt og et bilde på hvordan rommet skulle fremstå ferdig konstruert. Ved hjelp av en avgrensing, tematisk sett, så jeg også nærmere på et lite utvalg av hans øvrige verk for å avdekke eventuelle fellestrekk, og dermed identifisere tilbakevendende elementer som er med på å skape en større sammenheng i Fehns utstillingsarkitektur. En nærmere undersøkelse av konstruksjonene avslørte en gjennomgående paviljongstruktur; en langstrakthet som gir mye rom for *bevegelse*. I tillegg fremstår

utstillingsrommene nøytrale, hvilket viser at Fehn vektla byggets passivitet for å gi et uforstyrrende, men solid, bakteppe. Dette for å gi den utstilte kunsten størst mulig frihet fra begrensninger gitt av byggets rammeverk.

I kapittel 3 analyserte jeg de to utstillingspaviljongene i henholdsvis Venezia og Oslo som fungerte som omdreiningspunkter for denne oppgaven, og var det utgangspunktet jeg ønsket skulle eksemplifisere og oppsummere forståelsen og opplevelsen av Fehns arkitektoniske rom. Venezia-paviljongen er en langstrakt og lavmælt, men likevel mektig, konstruksjon hvor taket utgjør byggets tyngde visuelt. Dragernes grid sørger for en utstillingsvennlig dus belysning som minner om et nordisk skyggeløst lys. Rommets asymmetri forsterkes av de levende trærne som får vokse fritt opp gjennom takkonstruksjonen. I Oslo opplever vi en statisk og stabil konstruksjon som fremstår mye tyngre enn i Venezia, til tross for større vektlegging av glassbruk. Paviljongen er omgitt av betongmurer, samt et tak i samme materiale, hvilende på fire betongsøyler. Betongen er et av de primære materialene i begge paviljongene; i Venezia en lys blanding av hvit sement og marmor; i Oslo en noe mørkere fremstilling.

Forankret i et fenomenologisk perspektiv tok jeg i kapittel 4 for meg tre faktorer som styrker opplevelsen i begge paviljongene: Lyset, materialbruken og poesien. Det er helt klart flere perspektiver som spiller inn, men på bakgrunn av analysen av paviljongene viste det seg at disse elementene utgjorde sterke romkvaliteter både i Venezia og i Oslo. Lyset er et av de viktigste romskapende virkemidler, hvor synet er det primære sanseorgan som persiperer. Synet er, i følge Maurice Merleau-Ponty, det som binder kroppen og ånden sammen i en persepsjonssammenheng. For Merleau-Ponty er lys og skygge det avgjørende elementet også i malerisk sammenheng for at man skal kunne persipere dybden. Dette er et vesentlig aspekt i Fehns arkitektur, og, som jeg var inne på både i forbindelse med Brusselpaviljongen og Norsk Bremuseum i kapittel 2, var lysets virkning avgjørende for opplevelsen av konstruksjonene, hvor nyanser og intensitet skaper de ulike rommene. En interessant forskjell derimot, fant jeg i lysbruken i de to utstillingspaviljongene: I Venezia var bevisstheten om konstruksjonens plassering, rent geografisk sett, avgjørende for utføringen av taket og dernest lysets virkning i rommet. Det duse, skyggeløse nordiske lyset som Fehn forsøkte å gjengi her, er et ”utstillingsvennlig” lys fordi det på ingen måte forringer de utstilte objektene, og intensjonen er

klar i sin utføring. Rommets formål lot til å spille en viktig rolle. I Oslo kan det virke som om det hvilte et noe større fokus på rommet i seg selv, enn dets utstillingspotensial og funksjonelle kvalitet. Det skyggeløse nordiske lyset virker selvsagt også mye mer intenst her oppe i nord, enn det gjør gjengitt i Venezia.

Paviljongenes fasadeestetikk og materialbruk generelt er interessant å sammenligne. Spesielt materialenes taktile egenskaper som jeg var inne på i kapittel 4. Betong, glass og tre er de primære materialene i konstruksjonene, hvor betongen utgjør det stødige, stabile og ”trygge” i begge. Med referanser til nybrutalismen i kapittel 5, fant jeg mange fellestrekk mellom paviljongene både formalt, filosofisk og estetisk. Betongens, men også øvrige materialers ”renhet”, er fremtredende. Den blir benyttet upusset og ”rå” i samtlige av de konstruksjoner jeg har sett nærmere på i denne oppgaven, og i Venezia og Oslo er dette et fremtredende element; forskalingen blir en kunst i seg selv og betongens taktile og estetiske egenskaper viser seg i form av horisontale og vertikale mønstre.

Glasset på sin side bidrar til en økt kommunikasjon mellom ute og inne. I analysene i kapittel 3 kommer dette tydelig frem i begge paviljongene. I motsetning til betongbruken, er det derimot stor forskjell i bruken av glasset; i Venezia er paviljongens indre rom i direkte kontakt med uterommet, de ligger plant og det er ingen terskel som skiller disse. Man kan få inntrykk av at skyvedørene i glass primært er der kun for å beskytte mot vær og vind. Med disse trukket fra, utviskes skillet. I Oslo er alle veggene utført i glass og disse er statiske, det vil si, de har ingen åpne/lukke funksjon. Her er samspillet mellom ute og inne like tilstedeværende i glassets transparente egenskaper, men i en litt mer implisitt forstand: Man er enten på utsiden og ser inn, eller man er inne og ser ut. Jeg tror beliggenheten påvirket dette valget i stor grad, hvor den ene paviljongen ligger i et parkområde med mennesker strømmende i alle retninger, mens den andre ligger i et tett bylandskap med fortau og trafikkerte gater, hvor formen nødvendigvis blir mer avsluttet. Påvirkningen fra japansk tradisjonell arkitektur er sterk, noe også nybrutalismen er forankret i. Med Villa Schreiner bekrefter jo Fehn dette gjennom sin *Hommage au Japon*, men disse kvalitetene er av stor karakter også i Venezia-paviljongen. Det nevnte samspillet mellom ute og inne mener jeg kan tolkes som en *engawa*, rommet mellom ute og inne. Trestammens fremtreden i det indre tilfører unike kvaliteter og levendegjør rommet i stor grad. I Oslo har

symbolsk sett en form for tempelstruktur ”overtatt” rommet, hvor tyngden føles mer monumental og de japanske konnotasjonene er blitt transformert til et pagodetempel.

Begge paviljongene har noe monumentalt over seg, men ikke i en ”tradisjonell” forstand. I kapittel 5 undersøkte jeg en annen form for monumentalitet; det sosiale. I Sigfried Giedions tolkning av begrepet monumentalitet ligger det et sosialt aspekt. Hovedtrekkene her er at det monumentale oppstår i *bruken av* arkitekturen, i kraftfeltet som skapes av interaksjonen mellom arkitektur og menneskers bruk. Det har skjedd en endring hvor fasadebildet ikke lenger står som kriteriet for det monumentale, men at dette bestemmes ut i fra hvordan det arkitektoniske rommet oppleves og benyttes av oss brukere. Jeg vil hevde at ut fra en slik oppfatning om en ny monumentalitet er det hensiktsmessig å plassere Veneziapaviljongen og utstillingspaviljongen i Oslo under en slik kategorisering, hvor konstruksjonenes beste kvaliteter kommer til syne i det de oppleves og tas i bruk.

I kapittel 4 viet jeg plass for den poetiske opplevelsen i forbindelse med det arkitektoniske rom. Jeg mener at dette er et perspektiv i Fehns arkitektur som er svært tilstedeværende og en vesentlig del av opplevelsen. Som jeg var inne på, er dette en svært subjektivt betinget opplevelse og det finnes ingen fasit på hvordan poesien verken skal utføres eller erfares. Den poetiske opplevelsen er forankret i fenomenologien, da det i stor grad handler om en kroppslig og følelsesmessig persepsjon hvor det behagelige, trygge og positive er viktige adjektiver. Gaston Bachelard mener at det poetiske oppstår som noe plutselig og umiddelbart, og at vi må være i stand til å motta disse impulsene for å forstå de fenomenologiske kvalitetene. Jeg tolker poesien i Sverre Fehns arkitektur som et resultat av hans *rombilde*, hvor hans egne prosesser og tanker blir overført til oss som betraktere/brukere. På denne måten kan man øyne en sammenheng fra arkitektens første tanker, til brukerens møte med den ferdige konstruksjonen. Dette underbygger også min teori om at det å kjenne til arkitektens intensjoner styrker den arkitektoniske opplevelsen.

Etter mine undersøkelser har jeg kommet fram til følgende: Veneziapaviljongen står som et nybrutalistisk uttrykk med fra ung arkitekt som tydelig er influert av samtiden og ivrig på å utforske muligheter. I Oslopaviljongen finner jeg paradoksalt nok en historisk tråd bakover i tid,

hvor paviljongen legger vekt på samspillet med Groschbygningens klassisistiske uttrykk med konnotasjoner til tempelstruktur. Her oppfatter jeg en arkitektur som også speilet en selvsikker og trygg arkitekt. Denne opplevelsen sitter også i rommene. I Venezia er ingenting ”satt”, det meste er flyktig. Rommet er hele tiden åpent for forandringer, og det lar seg i større grad omformulere når det tar i mot nye utstillinger. Lyset er tilpasset en hver situasjon og det fremstår derfor som et nøytralt, men inviterende og nysgjerrig rom. I Oslo opplever jeg i stor grad en mer selvsikkerhet i rommet. Det er et statisk rom, som jo absolutt oppleves inviterende, men det kvadratiske planets utforming fungerer i større grad som et premiss, og innbyr ikke til den flyten vi kan oppleve i Venezia. Det er preget av en klassisistisk lavmælt storhet som man får en form for respekt for. Søylenes massive tilstedeværelse i rommet er nok i stor grad med å prege dette inntrykket. Trærne i Venezia symboliserer forandring og liv, mens søylene i Oslo symboliserer noe evigvarende, noe satt. Jeg mener å kommet til en nærmere forståelse for utviklingen av rommene gjennom Venezia-paviljongens flytende rom, som markerer Sverre Fehns gjennombrudd som nybrutalist, til utstillingspaviljongen i Oslo som kan leses som en lukket avslutning. Det som forener de to arkitektoniske rommene er at de bærer i seg de samme idealer og filosofier, men den siste paviljongen preges av stødighet og fremstår formfullendt. Man kan si at arkitekturen speilet alderen hans på en måte, og med alderen fremtrer en individuell modenhet og en uttrykksmessig trygghet. Det handlet hele tiden om Fehns eget uttrykk i tiden – hans personlige tidsånd er gjennomgående å spore i de intuitive og poetiske rommene.

Litteraturliste

- Bachelard, Gaston. *Air and Dreams - An Essay On the Imagination of Movement*. Oversatt av Edith R. Farrell and C. Frederick Farrell. Dallas: The Dallas Institute Publications, 1988.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Oversatt av Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
- Banham, Reyner. *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic?* England: The Architectural Press, 1966.
- Bek, Lise. "Arkitektur som rum og ramme." i *Rumanalyser*, redigert av Lise Bek og Henrik Oxvig. Århus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1997.
- Bergdoll, Barry. "The Pavilion and the Expanded Possibilities of Architecture." i *The Pavilion - Pleasure and Polemics in Architecture*, redigert av Peter Cachola Schmal. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009.
- Brantenberg, Tore. "Revy." *Byggekunst*, nr. 7 (1981).
- Bøe, Alf. *Geir Grung - Arkitekten og hans verk*. Oslo: Arkitekturforlaget, 2001.
- Curtis, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. 3. utg. London: Phaidon Press Limited, 2005.
- Fehn, Sverre. "Aukrustsenteret, Alvdal." *Byggekunst*, nr. 2 (1997).
- Fehn, Sverre. "Marokansk primitiv arkitektur." *Byggekunst*, nr. 5 (1952).
- Fehn, Sverre. "Nordisk Paviljong ved Biennalen i Venezia." *Byggekunst*, nr. 5 (1962).
- Fehn, Sverre. "Nordisk utstillingspaviljong ved Biennalen." *Byggekunst* nr. 3 (1959).
- Fehn, Sverre. "Paviljongen i Brussel." *Byggekunst*, nr. 4 (1958).
- Fjeld, Per Olaf. "Sverre Fehn - Den norske pavillon til Verdensutstillingen i Bruxelles 1958." *SKALA*, nr. 30 (1994).
- Fjeld, Per Olaf. *Sverre Fehn - The Pattern of Thoughts*: The Monacelli Press, 2009.

- Fjeld, Per Olaf. "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelsen av et romlig instinkt." i *Arkitekt Sverre Fehn, Intuisjon - refleksjon - konstruksjon*, redigert av Marianne Yvenes and Eva Madshus. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2008.
- Frampton, Kenneth. *Modern Architecture - A critical introduction*. 4. utg. London: Thames & Hudson Ltd., 2007.
- Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture - The growth of a new tradition*. 5 utg. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008.
- Grønvold, Ulf. "Linjer hos Fehn." *Byggekunst*, nr. 1 (1984).
- Haug, Ragnar Pedersen og Jan. *Storhamarlåven - En visuell oppdagelsesreise i Sverre Fehns arkitektur*. Hamar: Hedmarksmuseet og Domkirkeodden, 2004.
- Haugdal, Elin. "Et sosialt monument " *Kunst og Kultur*, nr. 4 (2009).
- Heidegger, Martin. "Building, Dwelling, Thinking." i *Rethinking Architecture - a reader in cultural theory*, redigert av Neil Leach. London og New York: Routledge, 1997.
- Heidegger, Martin. "...Poetically Man Dwells..." i *Rethinking Architecture - a reader in cultural theory*, redigert av Neil Leach. London og New York: Routledge, 1997.
- Helland, Allis. "Forord." *Arkitekt Sverre Fehn, intuisjon - refleksjon - konstruksjon* (2008).
- Heuvel, Max Risselada og Dirk van den. *Team 10 - 1953-81 - In search of a utopia of the present*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005.
- Hidle, Jonas. "Hus og lys." *Byggekunst*, nr. 1 (1958).
- Kollandsrud, Gullik. "Modulens hjemland." *Byggekunst*, nr. 2 (1959).
- Korsmo, Arne. "Japan og vestens arkitektur." *Byggekunst*, nr. 3 (1956).
- Lund, Nils-Ole. *Arkitekturteorier siden 1945*: Arkitektens Forlag, 2001.
- Lund, Nils-Ole. *Teoridannelser i arkitekturen - arkitekter og ideer fra 40'erne til i dag*. 3 utg. København: Arkitektens Forlag, 1985.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Oversatt av Colin Smith. London: Routledge Classics, 2002.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Øyet og Ånden*. Oversatt av Mikkel B. Tin. Norge: Pax Forlag A/S, 2000.
- Nils Georg Brekke, Per Jonas Nordhagen, Siri Skjold Lexau. *Norsk Arkitekturhistorie - Frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreår*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2003.
- Norberg-Schulz, Christian. *Mellom jord og himmel*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1992.
- Norberg-Schulz, Christian. "Om Rommet i Arkitekturen." *Byggekunst*, nr. 6-7 (1952).
- Norberg-Schulz, Christian. "Sted, rom og eksistens." *Byggekunst*, nr. 5 (1968).
- Norberg-Schulz, Christian. *Stedskunst*. Norge: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1995.
- Norberg-Schulz, Christian. *Sverre Fehn. Samlede arbeider*. Oslo: Orfeus Forlag AS, 1997.
- Nute, Kevin. *Place, Time and Being in Japanese Architecture*. London: Routledge, 2004.
- Nygaard, Erik. *Arkitektur Forstået*. Danmark: Bogværket, 2001.
- PAGON, Progressive Arkitekter Gruppe, Oslo. "Leder." *Byggekunst*, nr. 6-7 (1952).
- Pallasmaa, Juhani. "The ambience of Nordic light." i *Nordic Light - Interpretations in Architecture*. Danmark: Nordlys committee, 2011.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin - Architecture and the senses*: John Wiley & Sons Ltd, 2012.
- "The Pritzker Architecture Prize 1997: presented to Sverre Fehn ". In *Pritzker Architecture Prize*, edited by The Hyatt Foundation. Los Angeles: Jensen & Walker 1997.
- Riegl, Alois. "Senromersk Kunstindustri." i *Rumanalyser*, redigert av Lise Bek og Henrik Oxvig. Århus: Fonden til utgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1997.
- Roenisch, Hazel Conway og Rowan. *Understanding Architecture: An introduction to architecture and architectural history*. 2. utg. London: Routledge, 2005.
- Schildt, Göran. *Alvar Aalto - A Life's Work - Architecture, Design and Art* Helsinki: Otava Publishing Company Limited Helsinki, 1994.
- Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez. *Question of Perception - Phenomenology of architecture*. San Francisco: William Stout Publisher, 2006.

Sørensen, Natallia. "The editor's reflection." i *Nordic Light - Interpretations in Architecture*.
Danmark: Nordlys Committee, 2011.

Thøgersen, Ulla. *Krop og fænomenologi. En introduktion til Maurice Merleau-Pontys filosofi*.
Danmark: Systime a/s, 2004.

Tostrup, Elisabeth. *Planetveien 12 - Arne Korsmo og Grete Prytz Kittelsens hus*. Oslo: Pax
Forlag A/S, 2012.

Wachtmeister, Jesper. "Kochuu - Japanese Architecture / Influence & Origin." Sverige: Solaris
Filmproduktion, 2003.

Zumthor, Peter. *Thinking Architecture*. 3. utg. Sveits: Birkhäuser, 2010.

Dokumentarfilm:

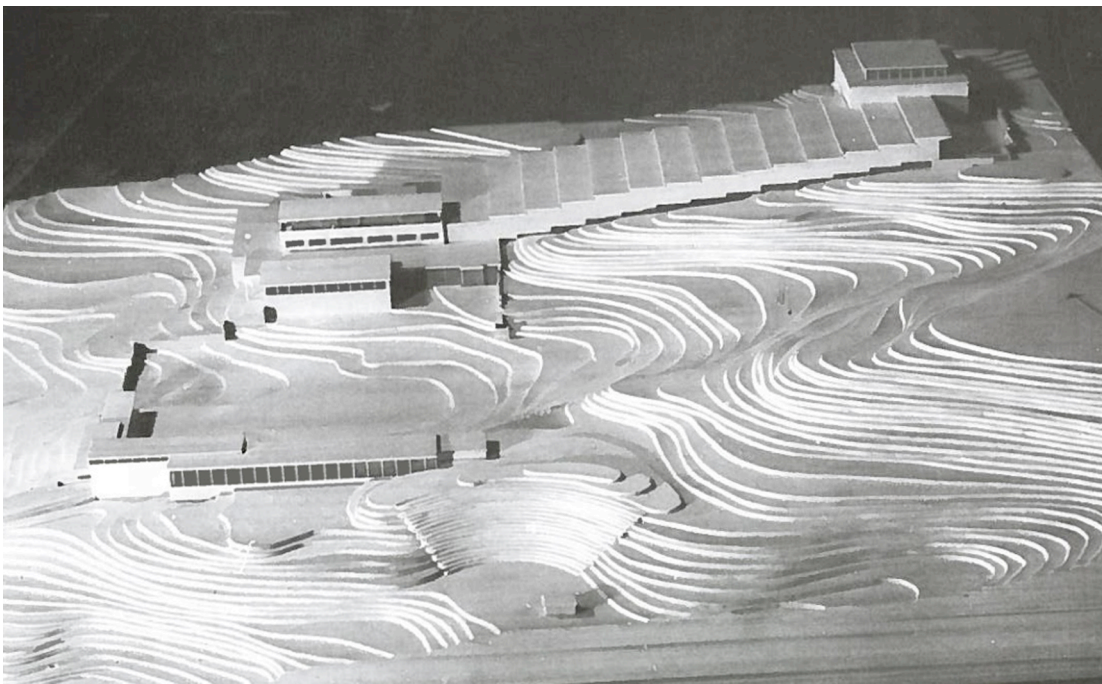
Wachtmeister, Jesper. "Kochuu - Japanese Architecture / Influence & Origin." Sverige: Solaris
Filmproduktion, 2003

Illustrasjoner

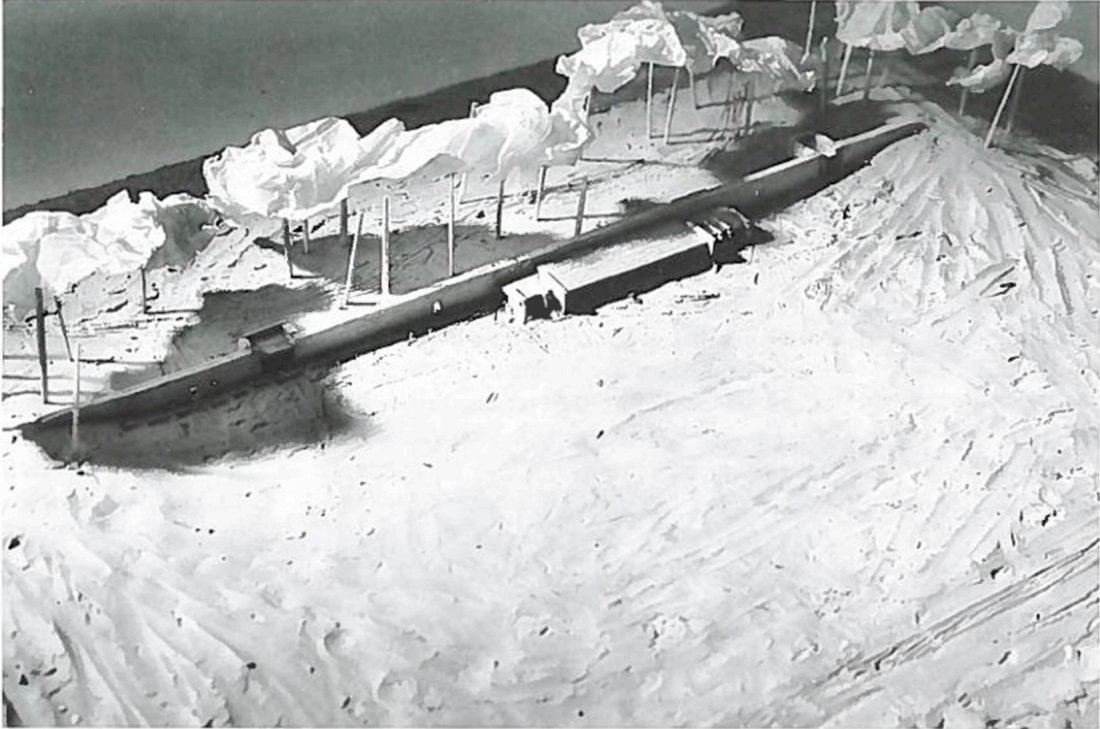
- Figur 1:** Horisonten på Hvasser
- Figur 2:** Sverre Fehn og Geir Grung, De Sandvigske Samlinger, Maihaugen, Lillehammer, konkurranseutkast (1950)
- Figur 3:** Sverre Fehn og Geir Grung, Krematoriet i Larvik, konkurranseutkast (1951)
- Figur 4:** Jean Prouvé, Maison du Peuple, Clichy, Paris (1937-1939)
- Figur 5:** Sverre Fehn, Den Norske Paviljongen ved Verdensutstillingen i Brussel, 1958
- Figur 6:** Mies van der Rohe, utstillingspaviljong ved Verdensutstillingen i Barcelona, 1929
- Figur 7:** Detaljbilde av plexiglassøyle i Brusselpaviljongen
- Figur 8:** Sverre Fehn, Storhamarlåven, Hedmarksmuseet (1967-1969)
- Figur 9:** Detaljbilde av glassbruken i Storhamarlåven, Hedmarksmuseet
- Figur 10:** Perspektivbilde fra Fjærland
- Figur 11:** Sverre Fehn, Norsk Bremuseum, Fjærland (1989-1991)
- Figur 12:** Sverre Fehn, Aukrustsenteret i Alvdal (1993-1996)
- Figur 13:** Sverre Fehn, Den Nordiske Paviljongen i Venezia (1958-1962)
- Figur 14:** Le Corbusier, l’Esprit Nouveau, utstillingspaviljongen ved Verdensutstillingen i Paris, (1925)
- Figur 15:** Le Corbusier, Unité d’Habitation, Marseille, (1948-1954)/ detaljbilde av eksteriør
- Figur 16:** Venezia-paviljongen: Detaljbilder av takkonstruksjonen
- Figur 17:** Venezia-paviljongen: Uterommet
- Figur 18:** Sverre Fehn, Villa Schreiner, (1961-1963)
- Figur 19:** Venezia-paviljongen: Mørk opprinnelig skifer mot den nyere lyse marmoren
- Figur 20:** Venezia-paviljongen: Detaljbilder av den utvendige trappen og takets profil
- Figur 21:** Sverre Fehn, Utstillingspaviljongen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur, Oslo (2008)
- Figur 22:** Utstillingspaviljongen i Oslo: Interiør
- Figur 23:** Utstillingspaviljongen i Oslo: Detaljbilder av glassfinner på utsiden
- Figur 24:** Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlin
- Figur 25:** Utstillingspaviljongen i Oslo: Slusene i muren
- Figur 26:** Alvar Aalto, biblioteket i Vyborg, (1933-1935)
- Figur 27:** Interiør: Kontraster i lyset i Venezia-paviljongen og utstillingspaviljongen i Oslo
- Figur 28:** Utstillingspaviljongen i Oslo: Kveldsbelysning
- Figur 29:** Le Corbusier, Villa La Roche, (1923-1925); interiør
- Figur 30:** Le Corbusier, Villa Savoy, (1928)
- Figur 31:** Peter og Alison Smithson, Hunstanton Secondary School, (1949-1954)
- Figur 32:** Mies van der Rohe, Illinois Institute of Technology: Alumni Memorial Hall (1945-1947)
- Figur 33:** Le Corbusier, Kirken i Ronchamp, (1950-1955)
- Figur 34:** Interiør: Storhamarlåven, Hedmarksmuseet



Figur 1: Horisonten på Hvasser



Figur 2: Konkurransutkast: Museet på Maihaugen, Lillehammer



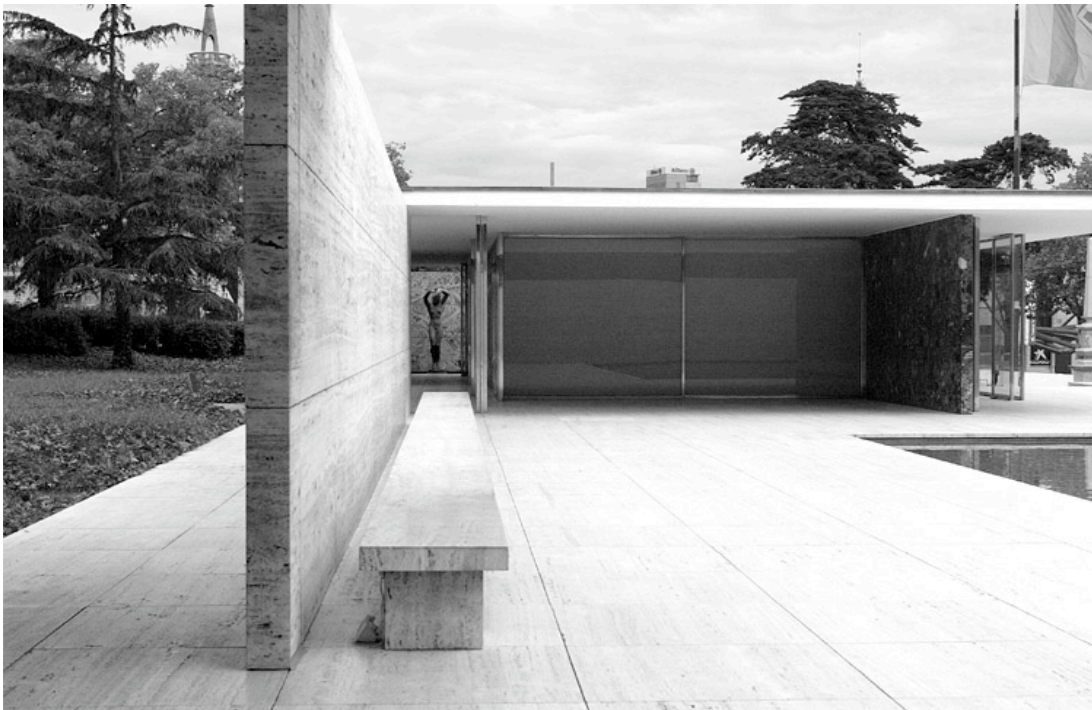
Figur 3: Konkurranseutkast: Krematoriet i Larvik



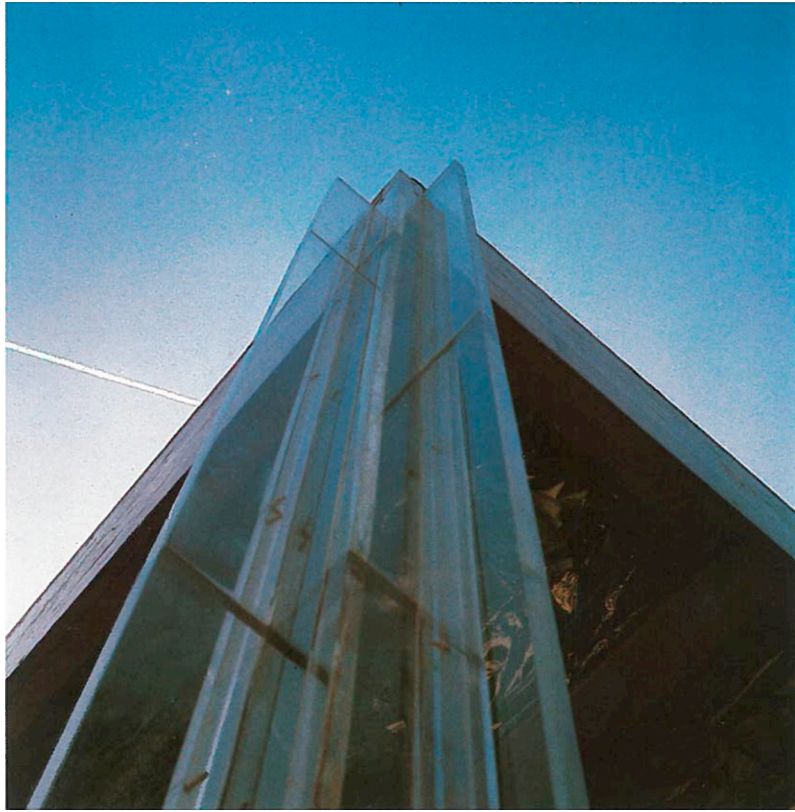
Figur 4: Maison du Peuple i Clichy, Paris



Figur 5: Den Norske Paviljongen ved Verdensutstillingen i Brüssel i 1958



Figur 6: Bachelonapaviljongen til Verdensutstillingen i 1929



Figur 7: Detalj: plexiglassøyle i Brusselpaviljongen



Figur 8: Hedmarksmuseet



Figur 9: Detalj: Storhamarlåven og glassbruk



Figur 10: Fjærland i perspektiv



Figur 11: Norsk Bremuseum, Fjærland



Figur 12: Aukrustsenteret på Alvdal



Figur 13: Den Nordiske Paviljongen, Venezia



Figur 14: Le Corbusier, l'Espirito Nuovo, Verdensutstillingen i Paris, 1925



Figur 15: Unité d'Habitation, Marseille / detaljbilde eksteriør



Figur 16: Betongdragerne i takkonstruksjonen i den Nordiske Paviljongen i Venezia



Figur 17: Eksteriør: Uterommet i Venezia-paviljongen



Figur 18: Villa Schreiner (1961-1963)



Figur 19: Den opprinnelige mørke skiferen / nyere marmorgulv i Venezia-paviljongen



Figur 20: Venezia-paviljongens utvendige trapp / på toppen av trappen, på høye med taket



Figur 21: Utstillingspaviljongen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur, Oslo



Figur 22: Interiør: utstillingspaviljongen i Oslo



Figur 23: Eksteriør: Glassdetaljer i utstillingspaviljongen i Oslo



Figur 24: Neue Nationalgalerie, Berlin



Figur 25: Eksteriør: Murenes åpninger i utstillingspaviljongen i Oslo



Figur 26: Interiør: Alvar Aaltos biblioteket i Vipuri



Figur 27: Interiør: Kontraster i lyset i Venezia-paviljongen og utstillingspaviljongen i Oslo



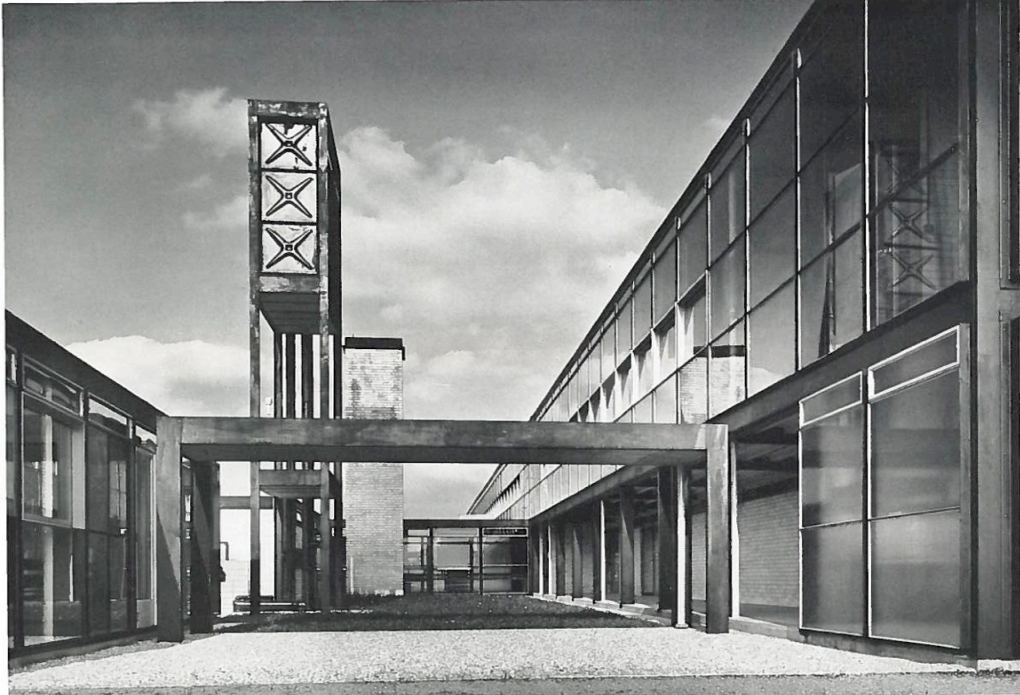
Figur 28: Kveldsbelysning i utstillingspaviljongen i Oslo



Figur 28: Interiør: Villa La Roche



Figur 29: Eksteriør: Villa Savoy



Figur 30: Hunstanton Secondary School



Figur 31: Mies van der Rohe, Illinois Institute of Technology



Figur 32: Le Corbusier, Kirken i Ronchamp



Figur 33: Interiør: Storhamarlåven

Bildereferanser

Forsidebilder: Interiør utstillingspaviljongen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur, Oslo (se figur 21)
Detalj: Den Nordiske Paviljongen i Venezia ved utstillingen *Light Houses*, 2012 (forfatterens foto)
Detalj: Takkonstruksjonen i Venezia (forfatterens foto)
Interiør i den Nordiske Paviljongen i Venezia (Scannet fra utstillingskatalog *Light Houses*, Veneziaabiennalen 2012, s. 8)
Arkitekt Sverre Fehn ved sitt tegnebord (scannet fra Sverre Fehn. Intuisjon – refleksjon - konstruksjon, 2008, s. 7)

Fig. 1: Forfatterens fotografi

Fig. 2: Scannet fra Geir Grung – Arkitekten og hans verk (2001), s. 44

Fig. 3: Scannet fra Sverre Fehn. Samlede arbeider (1997), s. 67

Fig. 4: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Prouvé_clichy_008.jpg

Fig. 5: <http://www.bozar.be/activity.php?id=10211>

Fig. 6: http://figure-ground.com/mies_pavilion/0010/

Fig. 7: Scannet fra Sverre Fehn. Samlede arbeider (1997), s. 75

Fig. 8: <http://www.joshuamings.com/blog/index.php?entryid=31>

Fig. 9: <http://www.flickr.com/photos/pg/2987105109/sizes/l/in/set-72157608515661426/>

Fig. 10: [http://www.primusweb.no/things/norsk-bremuseum/NMK-](http://www.primusweb.no/things/norsk-bremuseum/NMK-A/NMK.2008.0734.369.001/gallery?query=Eksteriør&search_context=1&page=1022&count=25132&pos=24508)

[A/NMK.2008.0734.369.001/gallery?query=Eksteriør&search_context=1&page=1022&count=25132&pos=24508](http://www.primusweb.no/things/norsk-bremuseum/NMK-A/NMK.2008.0734.369.001/gallery?query=Eksteriør&search_context=1&page=1022&count=25132&pos=24508)

Fig. 11: http://no.zero.wikipedia.org/wiki/Fil:Norwegian_Glacier_Museum.JPG

Fig. 12: http://www.rekken.no/lokale_nyheter/article5499620.ece

Fig. 13: Forfatterens fotografier

Fig. 14: <http://www.themodernist.co.uk/2012/03/le-corbusier-modernist-of-the-month/>

Fig. 15: t.h.: <http://www.architakes.com/?p=1441/>

t.v.: <http://www.proprofs.com/quiz-school/story.php?title=theory-of-architecture>

Fig. 16: Forfatterens fotografier

Fig. 17: Forfatterens fotografi

Fig. 18: http://morgenbladet.no/kultur/2007/villa_schreiner_ut_av_naturen#.UY6jOBzqC1Y

Fig. 19: t.h.: <http://www.aftenposten.no/kultur/article3790347.ece#.UY5xIhxW2Lc>

t.v.: Forfatterens fotografi

Fig. 20: Forfatterens fotografier

Fig. 21: <http://www.byggutengrenser.no/aktuelt/09/09/17/betongtavlen-2009-til-sverre-fehns-nasjonalmuseet-arkitektur>

Fig. 22: Scannet fra Arkitekt Sverre Fehn. Intuisjon – refleksjon – konstruksjon (2008), s. 8

Fig. 23: <http://kimaarkitektur.no/projects/arkitekturmuseet-arkitekt-sverre-fehn/>

<http://www.statsbygg.no/FilSystem/files/kulturminnevern/kulturminneaaret2009/oslo/ArkMusPaviljong-max.jpg>

Fig. 24: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neue_Nationalgalerie_Berlin.jpg

Fig. 25: Forfatterens fotografier

Fig. 26: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/final-building-ids/deck/2403361>

Fig. 27: Forfatterens fotografier

Fig. 28: <http://www.alveng.com/ark.php>

Fig. 29: <http://picasaweb.google.com/lh/photo/-jy4sQUhcBfttAyT4BTqQQ>

Fig. 30: <http://archikey.com/building/read/2763/Villa-Savoye/552/>

Fig. 31: Scannet fra *The New Brutalism* (1966), s. 34

Fig. 32: Scannet fra *The New Brutalism* (1966), s. 28

Fig. 33: <http://www.archdaily.com.br/16931/classicos-da-arquitetura-capela-de-ronchamp-le-corbusier/>

Fig. 34: http://www.postalesinventadas.com/2012/12/blog-post_1.html

Alle bilder, foruten forfatterens egne, er hentet i tidsrommet april – mai 2013.