



Jørn Utzon
med tilskuere,
Mallorca 1998

Murarkitektur:

TEORI – GRUNNLAG FOR ARKITEKTERS VIRKE

av Einar Dahle

Det er to typer teorier som omtales her.

Teori 1: Den teoretiske basis av ideer og holdninger tilegnet på ulik vis; tilsammen et bakteppe, et teorigrunnlag som påvirker våre handlinger: hva vi sier, hva vi tenker, hva vi tegner, hva vi gjør.

Teori er i denne sammenheng den intellektuelle overbygning for egen gjøren og laden, i motsetning til betydning av

Teori 2: Teori i antonymet teori og praksis.

Teori og praksis

For i det antonymet er teori å forstå som teoretiske kunnskap for enhver praksis, det være seg snekker, bilmekaniker, lege, sykepleier, men også

arkitekter: for eksempel teoretisk kunnskap om menneskers fysiognomi som forståelse for trappeformelens hensiktsmessighet, eller kunnskap om gjennomfarvet mørtel og murmål.

Ordet teori er senlatinsk/gresk og betyr betraktning, det å se på; med andre ord: tilskuer, i motsetning til praksis som betyr utøvelse, altså: utøver.

Faktisk eksisterer ingen tilskuer uten utøver, ingen teori uten praksis. Men det er jo helt meningsløst å være utøver uten tilskuer, annet enn for trenings skyld. Utøveren yter mer med tilskuer. Praksis – det å handle – erkjennes gjennom teori, erkjennes gjennom at noen ser på. Praksis er teori i virkelighet.

Teoridannelser

Arkitektens ismer og ideer, dine holdninger og oppfattelse danner bakteppet for din handlinger i praksis. Dette bakteppet er teori og ditt arbeid er teori i praksis. Vi ser at begrepet teori brukt på denne måten nødvendigvis må bety noe annet enn ordet teori i antonymet teori-praksis.

For denne type teori som vi mener er nødvendig i din praksis som arkitekt, er en teori som finner sin praksis i filosofisk dialektikk, ikke i arkitektarbeid; det å få et hus opp å stå. Fordi du bygger ikke teorikomplekser, du diskuterer ja vel, men det er resultatet av diskusjonen du bygger, ikke selve diskusjonen. Hvis man da velger å se bort fra de arkitekter som forsøkte å bygge Jaques Derridas filosofi fysisk. Eller alle de arkitekter som forsøker å erstatte vårt fag med lånt tankegods fra andre fag og bygger teoremer og literariske formuleringer (f.eks. Peter Eisenmann).

Spørsmålet er i stor grad hvordan vi forholder oss til strømninger i tiden og egne holdninger til faget, til samfunnsdebatten, til omgivelser, til husholdning, til menneskers behov og de svar vi som arkitekter gir disse menneskene og deres livssted. Hvordan skarpstiller vi vårt



*Murarkitektur-
spaltens faste
kaleidoskopiske
og kommenter-
ende bidragsyter,
sivilarkitekt MNAL
Einar Dahle, er
professor ved
AHO, gjestepro-
fessor ved RWTH-
Aachen og driver
praksis i Oslo.*



Luis Barragan

blikk og vår innsats, hvordan former vi steder, landskap, hus og rom.

Vi foretar beslutninger og valg i forhold til hva vi selv er komfortable med, hva vi er overbevist om, hva vi tror på osv. Noen ganger styres vi sterkt av utenforstående, ofte forstyrrende krefter: Konvensjoner, etikkpolitiet, estetikkpolitiet, kollegers forventninger, hva ville min gamle professor sagt osv. Men vi styres også av tradisjoner vi definerer oss innenfor.

Og selv i vår komfortabelhet etterlyser vi en teori som vi kan kalle vår og som passer med alle våre holdninger. Det er imidlertid svært få av oss som klarer å stille opp en egen teori. Og spørsmålet er hvilken hensikt det skulle ha. Mange dyktige, engasjerte arkitekter arbeider uten en egen teori.

Teorigrunnlag

Men et ståsted, et teorigrunnlag har vi alle; også når du ikke ser det. Når du tenker deg om er dette ikke helt sant, for du ser hva slags hus og bygninger du selv ikke ønsker å tegne, ikke ønsker å ha ditt navn knyttet til! Du er i det hele tatt temmelig snever-

synt og streng mot andre, men også mot deg selv. Du vet ikke alltid hva du vil, men du vet godt hva du ikke vill!

Uten en teori eller et teorigrunnlag er det ikke mulig å virke som arkitekt. Alle arkitekter anvender en eller annen teori når de sliter over tegnebord og datamaskin. Faktum er likevel at de færreste klarer å formulere «sin» teori på egenhånd. De arbeider ubevisst i forhold til «sin» teori eller sitt teorigrunnlag. I den grad arkitekter er i stand til å formulere noen teori, blir det oftest i form av et credo. Dette credo – mer et manifest enn en filosofi – ligger til grunn for det man liker og ikke liker, det man gjør og ikke gjør.

Arkitekten er et handlende menneske i kontinuerlig diskusjon med seg selv. På tegnebordet vokser huset frem gjennom diskusjonen, men også gjennom prøving og feiling, ikke sjeldent farget av hang og forbilder. Tar vi med intuisjon og inspirasjon som to viktige deler av samme drivkraft, lett ispedd kunnskap, forståelse og ferdighet, er bildet av den formende arkitekt klart. Men fortsatt forblir selve teorien man støtter seg til uklar, nærmest utsagt og ofte sammensatt av flere teorier.

Arkitekturteorier

Mange arkitekter har opp gjennom tidene forsøkt å oppstille teorier. Det er nok å nevne Vitruvius, Alberti, Palladio, Cordemoy, Durand, Semper og i mer moderne tid Le Corbusier, Norberg-Schulz, Venturi, Rossi og Alexander.

Av disse var kanskje Vitruvius den mest praktiske (nesten teori-praksisorientert) og generelle, Alberti den sterkest filosoferende, Palladio den forbilliedlige, Cordemoy den mest moraliserende, Durand den mest skjematiserende, Semper den mest grunnleggende for dagens vitenskapelige teoriforståelse, Le Corbusier den mest dogmatiske, Norberg-Schulz den mest prinsipielle, Venturi den mest dømmende, Rossi den typiserende og skjematisk og Alexander den mest detaljstyrende med sine "patterns". Karakteristikkene over kan sikkert diskuteres, men står for meg som nødvendige aksiomer – altså valgte sannheter – for videre bevisførsel.

Hvilke av disse teorier er mest egnet som basis for arkitekters egen teori eller teorigrunnlag? Eller er de gått ut på dato slik at spørsmålet er irrelevant? Noe er sikkert foreldet og noe ikke ønskelig, men for å kunne ha



Inzel Hombroich, Erwin Heerich

betegnelsen teori, må innholdet være gyldig over tid.

Vitruvius 10 bøker om arkitektur tar for seg praktiske byggemetoder og løsninger for sivile og militære byggeoppgaver som ikke lenger er gangbare; attributtene det holdbare, det nyttbare og det skjønne finner anvendelse i dag, de er generelle, likevel kulturavhengig.

Alberti er på samme tid generell og basert på matematisk harmonilære som ikke er nødvendig, men som mange kunne ha godt av å studere i dag. Hans betraktning om helheten som større en summen av enkelthetene og at man ved å fjerne en enkelt ting ødelegger helheten, er universell kunnskap verdt å betenke. Fremfor alt er han det allsidige renessansenesket som mestret det meste.

Palladio bygger som få andre det han tror på, ønsker og vil. Han treffer tiden optimalt og får derfor utviklet sine villa-planer for den nye, frie, rike klassen av handelsmenn. Han utviklet typer og planskjemaer og skrev sine Fem bøker om arkitektur. I tillegg til å være praktiserende arkitekt og arkitekturteoretiker, er han også arkeolog.

Med Abbe de Cordemoys krav om bienséance – det passende – i tillegg til kravet om planens disposisjon og distribusjon som erstatning for Vitruvius henholdsvis *venustas*, *firmitas* og *utilitas*, kom for første gang det moralske imperativ inn i arkitekturhistorien som avløser for harmonibegrepet: «det skjønne» blir erstattet av «det passende». Vi skriver 1706. Cordemoy hadde sett seg lei på barokkens uverdige omgang med de klassiske

ordener. Han protesterte mot bruken av klassiske ordener på alminnelige nyttebygg som uthus og låver, som upassende. Man måtte bruke «passende» former.

Durand og Ecole Polytechnique dyrket det universelle, det elementaristiske og skjemaet kom for alvor inn i arkitekturhistorien og grunnlaget var lagt for valg av fortsatt passende skjemaer og stiler for ulike funksjoner og byggeoppgaver utover i historismen. At han støttet seg på sin lærer J.F. Blondel gjør ikke innsatsen dårligere.

Semper var den første egentlige arkitekturteoretiker med sans for prinsipiell tenkning, en art rasjonalisme om typologi. Hans teorier og sosiopolitiske engasjement fikk lettere grobunn utenfor Kontinentet, særlig i England og Arts og Crafts bevegelsen. At ideene og teoriene skulle komme tilbake til Tyskland (etter samlingen i 1870) ved stiftelsen av Deutsche Werkbund, senere Bauhaus, er kanskje det første vakre eksemplet på utveksling av ideer og teori over landegrensene i moderne tid.

Man kunne nå sikkert ta med Bauhaus og Walter Gropius og mange med ham, men problemet er nå at i «den Meisterklassen» på Bauhaus blir ikke teorien holdt høyt, men derimot eksemplet. Eksemplet på samme måte som båtbyggeren på nordvestlandet som sier: Jeg kan ikke fortelle deg hvordan man bygger en båt, men du får se hva jeg gjør og hvordan jeg gjør det (tilskuer – utøver / teori – praksis). Og det er nettopp det som skjer med Gropius: Han medgir at han ikke kan (eller ikke vil) lære sine studenter hva arkitektur er eller hvordan arkitektur lages, kun i høyden hvilke deler den kan bestå av. Man er altså kommet frem til en tid hvor inspirasjon til å lage og intuisjon til å forme blir hedersbegrep. Med blant annet Hugo Häring, som absolutt ikke ville under vise på Bauhaus, formuleres likevel en tanke om å erstatte begrepet arkitek-

tur med formuleringen Das Bauen, og i stedet for kunst: Das Leben. (Interessant nok blir det som var kunst – Das Können, det å kunne – til det å leve!!) Die Neue Sachlichkeit fordret arkitekter med holdninger og sosialt engasjement, ikke minst politisk.

Mies van der Rohe fortsatte i samme synsingens ånd som Bauhaus' direktør. Tilsynelatende presis og prinsipiell, men svært så lokal, spesiell og synsende – «så omtrent der, ja. Der har vi det» lød parolen når han proporsjonerte. Altså ikke styrt av en regel som det gyldne snitt, men styrt av følelse og intuisjon alene. Harmonibegrepet gikk jo etter hvert i graven med opplysningstiden og større menneskelig frihet etter renessansen.

Da blir Le Corbusier mer presis: Geometri og regulerende linjer fører og styrker komposisjonen. Arkitekturen geometriseres og tallfestes i en ny harmonilære fortsatt basert på det gyldne snitt og Fibonaccis tallrekke (Modulor) nesten på klassisk maner, volumer og flater manipuleres. Tilsynelatende frie former mens det egentlige volum med masse og oppbygging i sjikt a la kubistene mer representerer undertrykte enn frie former. Den langt mer beskjedne og presise Bruno Taut lager en roligere, mer presis, men akk så mye mykere arkitektur enn mange av sine landsmenn og utlendinger i samme tidsrom. Tar man de fem punkter for en ny arkitektur og Ville radiens har man et ypperlig verktøy til å omforme arkitekturen og derigjennom verden. Det er jo også det som skjer, selv om Le Corbusier selv fjerner seg raskt fra alle sine postulater, først de fem punktene, siden byplanen som blir mer ledig, om enn altfor åpen. Men lamellblokkene skal han ikke ha hverken ros eller ris for, da disse ble utviklet i Tyskland med Gropius og Hilbersheimer i spissen (selv om Rivertz var 15 år tidligere ute på Sagene). Men Le Corbusier skal ha æren for å ha skrevet et kampskrift – et manifest



Lia gård
1992–2002
E.D.





Alvar Aaltos eget sommerhus i Muratsalo

for arkitekturen, en inspirator grande for de herrer arkitekter, senere også damer – selvfølgelig. Han ikke bare fylte tomme flasker, han tente også en ild. Han styrker fremtidstroen: *Vers une Architecture*, *Aufblick auf eine Architektur* på tysk, *Towards a New Architecture* på engelsk og om den var oversatt til norsk: *Mot en ny arkitektur*.

Christian Norberg-Schulz forsøker som den første å stille opp en verdinøytral, åpen teori. Han revolusjonerte arkitekturteorien og forberedte grunnen for et teorigrunnlag som gikk utenpå det han mente og sto for som arkitekt selv. Nå var det en teoretiker som talte, ikke en kritiserende Venturi som forsøker å rettferdiggjøre sin egen arkitektur gjennom å rakke ned på Le Corbusier, men en teoretiserende lærer som forsøkte å hjelpe sine studenter og sine arkitektkolleger ved å opprette en teori som alle kunne ha nytte av.

Venturis viktigste bragd er tittelen på hans teoretiske verk: *Complexity and Contradiction in Architecture*. En intet mindre enn fantastisk tittel. Mye klarere og innholdsbestemt enn agitatoriske tittelen *Vers une Architecture* til Le Corbusier. Tittelen på Venturis bok er interessant fordi den på en måte

beskriver arkitekturens vesen, altså hvordan arkitektur virker og kan oppleves og forstås (ikke hva den er) til forskjell fra Le Corbusier hvis hensikt det er å beskrive hva som kreves for å gjøre, for å lage arkitektur (legg merke til at heller ikke Le Corbusier (eller jeg) forsøker å si hvordan du lager arkitektur). Men til bakte til Venturi: Hans både–og teori er grei til å forklare hvordan arkitektur er, hvordan den virker. Den kan forstås slik og slik. Ikke sånn med Le Corbusier, for ham er det et enten–eller. Skal du hoppe, så må du hoppe og bare konsentrer deg om det med alt du har; gjør du ikke det er det både farlig og vanskelig. Og skal du bedømme et hopp kan du si så mye både – og, og det gjøres da også som vi vet.

Christopher Alexanders «The Pattern Language» består av en sjekkliste med 253 viktige punkter som arkitekter bør krysse av når de prosjekterer, om de skal lage en arkitektur Alexander tror på. Der falt den teorien i grus. Du vil jo ikke lage en arkitektur som matematikeren Alexander tror på? Ingen vil det. Jeg tror til og med de som utarbeidet punktene sammen med Alexander er enige i det. Likevel: Mange av de «patterns» som nevnes er punkter som enhver arkitekt

sjekker ut automatisk hver eneste dag. Han bare vet ikke at det er en av de 253 «patterns» til herr Alexander. Så enkelt er det. Man kan altså med den største selvfølgelighet og på den enkleste måten utpeke Christopher Alexander til den viktigste teoribygger for arkitekter flest.

Det vil imidlertid være for lettvent. For «pattern»-oppramsingen er mer en rekke *credi* enn teori.

Christian Norberg-Schulz (1926–2000)

I min eksempelliste er Norberg-Schulz' teori på mange måter den mest interessante. Den er ikke spesifikk, den er ikke opprettet for å forsvare det han har gjort som arkitekt, heller ikke den arkitekturen han ønsker å lage. For på den tiden doktoravhandlingen «*Intentions in Architecture*» utkom i 1963, hadde CNS mer eller mindre lagt ned blyanten og hadde ikke så veldig sterkt behov for å fremheve egne verk (med unntak av Italiasin på Gilio). Som nevnt var det arkitekturteoretikeren som talte, han som bare hadde én interesse: Å bygge opp rundt forståelsen for og meningen i arkitekturen. Han banet



Alvaro Siza: Evora

vei for et teorigrunnlag for arkitekter flest, nettopp ikke ved å oppstille sin «egen teori» som praktiserende arkitekter og teoretikere før ham hadde gjort. I stedet formulerte han som pedagog, arkitekturkritiker, formidler og teoretiker «arkitektenes egen» teori. En teori alle arkitekter – om de ville – kunne støtte seg til, anvende eller avvise, diskutere, ja endog analysere. Nå kan det med rette sies at CNS i en svak periode ble mer spesifikk enn prinsipiell og følgelig lettere å kritisere. Men uansett, hans virksomhet førte til arkitekters bevisstgjøring, kanskje mest blant dem som ikke likte ham. De måtte skjerpe seg. Bevisstgjøring er stikkordet.

Da CNS i sitt skjellsettende doktorarbeid i 1960 kunngjorde kampen mot senmodernismens forflatning av arkitekturen og fravær av mening i arkitekturen, for ikke å si fravær av meningsbærende form, var det for å vekke opp og bevisstgjøre både arkitekter, byggherrer og det offentlige. For uansett hva man måtte mene om begrepet form og fenomenene rundt det, har Pevsners ord fortsatt gyldighet: «Det er gjennom form at arkitekturen uttrykker seg, og det er slik den blir sett og forstått». Jeg ville gått lenger og sagt «Det er på formen du

gjenkjenner tingen», men det høres til forveksling ut som et sitat av CNS.

Nå er jeg av dem som mener at CNS ikke var opptatt av form og gestalt alene, men nettopp tok tak i arkitekturens vesen og hemmelighet, det sanselige rom av lys og skygge, som lett kan bli tåkeprat for mennesker flest hvis man ikke går konkret til verks og nevner stoffet rom er laget av. Rommet jeg nå står i er fattbart og målbart, men ikke til å ta på. Jeg føler rommets stemning, jeg oppfatter eller leser rommets karakter og kvalitet, altså egenskaper. Jeg kan snakke om lysinnfall og romsoner, ganglinjer, om opp og ned, bredde, dybde og lengde. Men jeg kan fortsatt ikke ta på rommet. Det er fattbart, men jeg kan ikke gripe det. Jeg kan begripe det, men for å forstå det, må jeg undersøke og beskrive omslutningsflatene gulv, vegger og tak. Det er bare stoffet i materien og materialet som har taktile egenskaper, jeg kan ta og kjenne på disse omslutningsflatene og ut fra det gi en kvalifisert beskrivelse av hva de består av og hvordan de virker. Gjennom erfaringsmodeller kan man derav slutte rommets kvalitet, egenskaper.

Intensions in Architecture oversatt til tysk med Logik der Baukunst. En passende tittel på en bok utgitt på filo-

sofenes språk. Tysk er tenkeres språk. Logik der Baukunst var pensum på ETH-Zürich i siste halvdel av 60-tallet under min studietid. Og vi var stolte: Det var Munch, det var Grieg, det var Ibsen og det var Norberg-Schulz. Nå synes man helt å ha glemt ham, og det er skammelig.

Hans doktorarbeid innvarslet noe nytt. En ny tilnæringsmåte (som sannsynligvis Wittgenstein ganske sikkert ville ha avfeid som umulig). Ikke som et manifest. Ikke som et over-døvende propagandaskrift for fremherskende stiler eller trender, men et sivilisert og stillferdig forsøk på å oppstille en arkitekturteori med en allmen, universell karakter som ikke behøvde å eksemplifiseres i forbilder som alle før ham hadde gjort. Han var prinsipiell. Han skrev teoretisk om teori. Han tok mål av seg til å rydde opp i kaoset omkring begrepet arkitektur. Teorien skulle være åpen (for så vidt populært i en strukturalistisk periode) ved ikke å angi preferanser om hva som er «god» arkitektur, les: ved ikke å hekte teorien til retninger – hverken stiler eller ismer – som er «riktige».

En åpen arkitekturteori har det fortrinn fremfor andre teorier at den kan fylles med mening i forhold til arkitekters egen preferanse og tolknings-



Hytte Sahlberg, 1994, E.D. Foto: Are Carlsen.

behov. Problemet med et slikt stativ for egne tanker og meninger er at det blir vanskelig å bruke hvis man mangler evnen til prinsipiell, vitenskapelig og kjølig betraktning av tingene. Og da må man likevel gå noen skritt tilbake å ta med seg CNS' oppfordring til å lære seg å kalle tingene ved tingenes navn og beskrive virkeligheten ut fra bruk og mening, både funksjonelt og morfologisk. For en som brenner av kjærlighet til arkitekturen, vil en slik anskuelsesmåte være fruktbar. En fenomenologisk tilnærming til livet og våre omgivelser gir oss den beskrivende analyserende metode og den katalogiserende konklusjon hvor tingene innordnes etter hva de er og hvilken mening de har. Sluttoproduktet som rommet, stedet, byen osv kan kun karakteriseres som fenomenet, summen av alle enkeltdele. For selv om jeg kan beskrive vakre Helena etter alle kunstens regler, blir fenomenet Helena – etter CNS – hennes utstråling, og den kan som arkitektur vanskelig beskrives, kun oppleves.

Det moderne prosjekt

Derfor – i vår iver etter å være tilstede i det vi gjør – må vi passe oss for ikke å bli moteløver, men forvaltere av objektive eller valgte sannheter som varer lenger enn et blikk med øyet. Vi må passe oss så vi ikke dyrker bildet fremfor forbildet. Og hver gang vi føler at vi ikke følger med i tiden, så husk at vårt fag er mere å oppdage enn å oppfinne ting vi kan gjøre bruk av. Så er det hvordan vi gjør det, og så er vi i gang i gjen: Langsamt finner vi oss selv og vårt ståsted i en foranderlig verden. Men i en verden av transformasjon finnes det en iboende permanens i foranderligheten. Det trøster meg når ismene stormer som fallvinder. Når Foreign Office sier at deres arbeidsmetode er alltid å starte på nytt, og det de søker er bevegelse: Så vit at alle før dem har startet på nytt og mange har søkt bevegelse: også Borromini.

Det CNS lærte oss var at fornyelse bare kan skje innenfor en tradisjon.

Alt annet blir meningsløst. Det er derfor viktig å bekjenne hvilken tradisjon du mener å tilhøre: Da blir for meg David Chipperfield like gyldig som Steven Holl, som Daniel Libeskind, Alvaro Siza og Rafael Moneo, Sverre Fehn, OMA og Foreign Office. Det handler ikke om paradigmeskifter. Alle jobber innenfor det samme moderne paradigme til forskjell for dem som fortsatt befinner seg i historismen. Og dem er det mange flere av enn du tror.

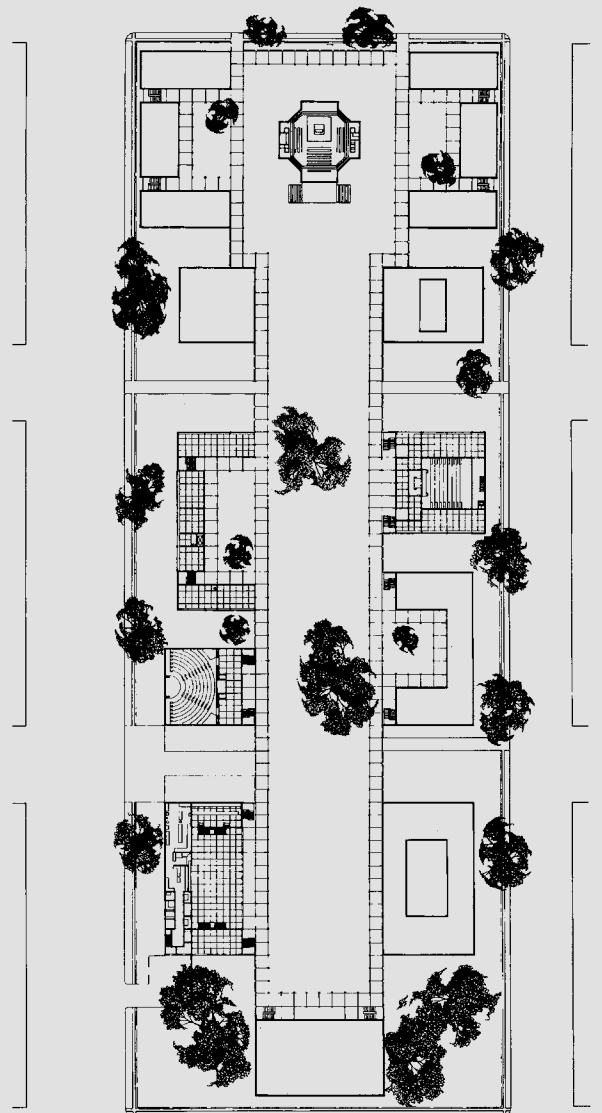
Det moderne prosjekt går videre og har selvsagt forandret seg fra modernismen på 30-tallet til i dag. Men det har kraft nok til å ta opp i seg deg, Herzog og deMeuron, Kikutake, Ban og meg.

Teksten er basert på innlegg på NAL Arkitektakademiets «Teoriseminar» H 2003 og forelesninger holdt på RWTH-Aachen (SS 2003, WS 2003/2004) og på Arkitekt-høgskolen i Oslo (HS 2003, VS 2004)
Foto: E.D.



St. Thomas University,
Houston Texas, 1959–1999

ARKITEKT PHILIP JOHNSON, NEW YORK





Snitt

*Kapell, St. Thomas, 1997, Philip Johnson:
En katastrofal vit kube med gyllen dom og et svart,
gjennomskjærende og uforståelig element. Utrolig, men sant.*



Byplanmessige grep er tatt rett ut av Jeffersons University of Virginia. Svartmalt stål og lysegul tegl er som Mies van der Rohe's Illinois Institute of Technology (IIT). Mange av detaljene er også som snytt ut av Mies van der Rohe. Allikevel er dette et ekte Philip Johnson hus. Man kan langsomt begynne å tro på at han faktisk også her lå et skritt foran Mies på samme måten som med sitt eget glasshus. Philip Johnson har for mange vært arkitekturkameleon, eller kopisten for han var alltid snar til å være med på notene og det nye.

Byplanmessig utvikles planen over tre kvartaler. To gater stenges, og bygningene samler seg langs et avlangt rom – en klostergård – med utvendig,



overdekket klostergang i to etasjer.
I den ene kortenden ligger biblioteket,
i den andre enden ligger kirken.

Den opprinnelige kirken ble tegnet
i 1964. Den blir ikke bygget. Kirken
som ligger der i dag ble tegnet av
Philip Johnson nesten 40 år senere.
En katastrofal hvit kube med gyllen
dom og et svart, gjennomskjærende
og uforståelig element som ødelegger
for renheten og klarheten i det øvrige
universitetsanlegget.

Kirken som Philip Johnson først teg-
net ble bygget to kvartal lenger vest:
dagens The Rothko Chapel.

Kilde: Philip Johnson Architect.

Peter Blake

Foto ED fra en studietur des 2003

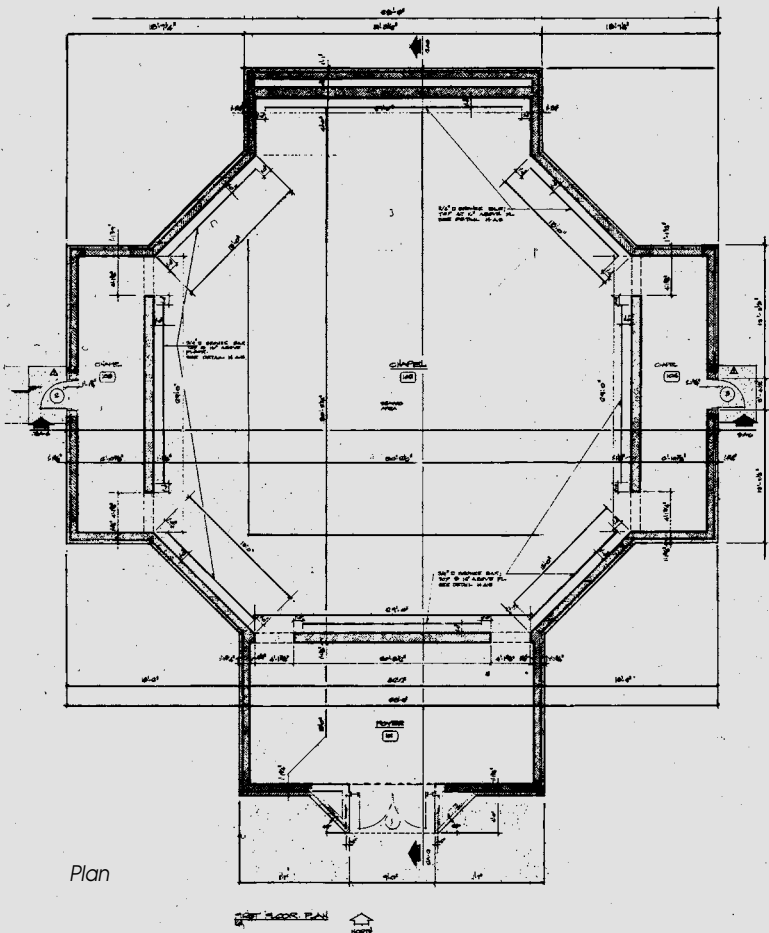




Mark Rothko i sitt atelier på 69th Street med noen av maleriene til Rothko Chapel, 1965

The Rothko Chapel Houston Texas, 1971

ARKITEKTER: PHILIP JOHNSON 1964/66,
BARNSTONE AND AUBRY (UTFØRENDE)



Plan

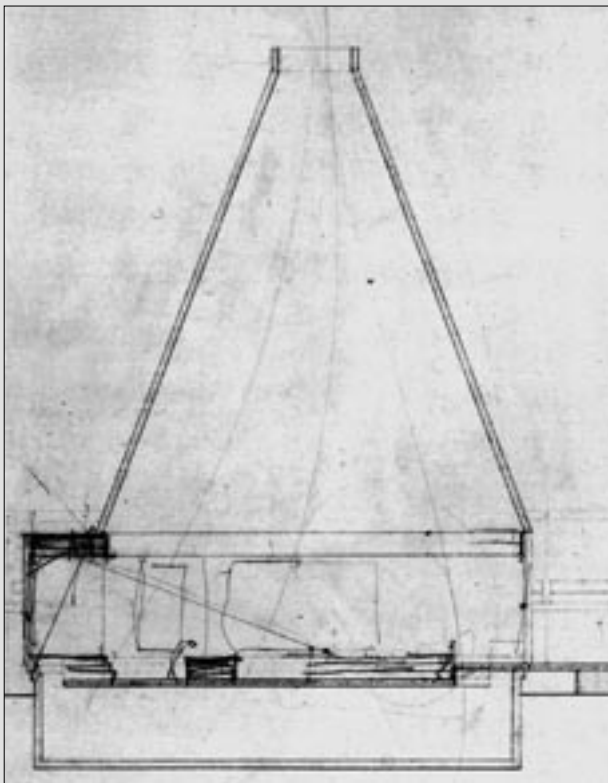


Philip Johnson og Mark Rothko klarte ikke å samarbeide om dette prosjektet, og oppdragsgiverene støttet sistnevnte som dermed vant, men likevel tapte.

Ekteparet John og Dominique de Menil engasjerte i 1964 Mark Rothko til å male og Philip Johnson til å tegne kirkerommet som skulle huse Rothkos enorme muraler. de Menils var sterkt engasjert i utbyggingen av det katolske St. Thomas-universitetet i Houston og ville at kapellet skulle



*Basett Newmanns
Broken Obelisque til
minne om
Martin Luther King*



Snitt, 1964, Phillip Johnson, med siktlinjjer tegnet inn av Rothko.



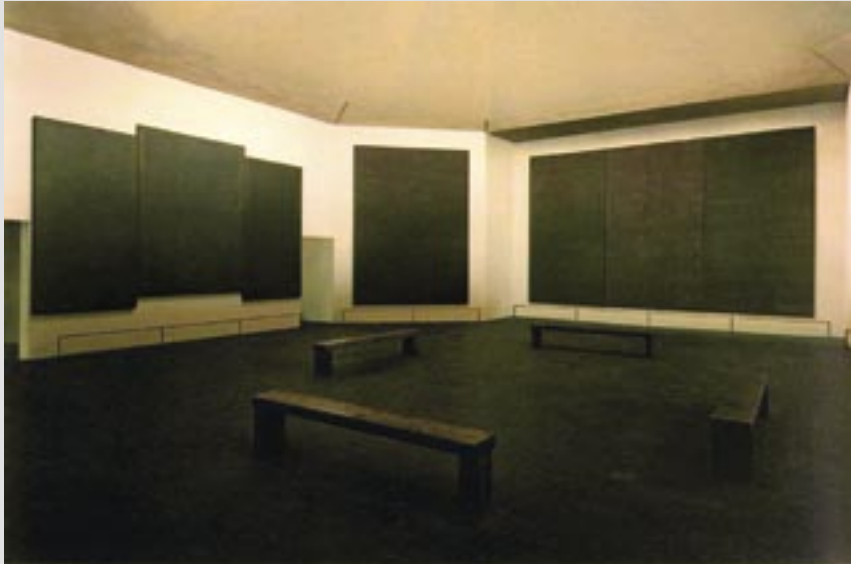


tilhøre universitetet. Da Johnson trakk seg, gikk oppdraget til de to arkitektene som allerede var engasjert av Johnson som kontaktarkitekter på andre oppdrag i Texas. Videre ble det bestemt ny tomt og at kapellet ikke skal vigsles, men ordineres til et konfesjonsløst rom for bønn og meditasjon, forsåvidt i tråd med Rothkos livssyn.

Rommet er utformet – etter krav fra Rothko – som en åttekant, egentlig et rett, kvadratisk rom med fire mindre diagonaler. Alle Johnsons forsøk på å hente lyset høyt oppe ble avvist av både Rothko og byggherren, Rothko fordi han trodde at hennemot sakrale former skulle ødelegge

for hans monumental-malerier, byggherren ønsket et lavloftet og stillferdig hus i tråd med beslutningene fra Det andre vatikankonsil.

Allikevel: Det ble ikke slik Rothko hadde drømt om. Alt for sent innså han at han ville ha et nøytralt, grått interiør som støpte betongvegger. Byggearbeidene var alt i gang. Innvendige vegger er murt med betongblokker som er pusset i uinnfarvet skvett puss. Johnson ble bedt om å hjelpe til da Barnstone ble syk. Han reddet det som kunne reddes, men resultatet er et rom med stort overlys (stort nok til å få transportert maleriene, men alt for stort til å belyse de samme). Overlyset måtte dempes,



og flere forsøk ble gjort på å henge ned en baldakin. Men man merker det med en gang man kommer inn i rommet. Lyset er undertrykt og fremmed. Ikke på grunn av de mørke maleriene, men på grunn av fravær av godt lys. Jeg hadde gledet meg til å komme til The Rothko Chapel. Jeg reiser gjerne verden rundt for å samle Rothko-opplevelser, men her ble det en nedtur, ikke på grunn av maleriene, de er uutgrunnelige. Men på grunn av et rom med dårlig lys.

Eksteriøret er rolig og sluttet med en dus rødbrun tegl. Philip Johnson fikk også tegne bassenget som favner Basett Newmanns Broken Obelisque til minne om Martin Luther King.

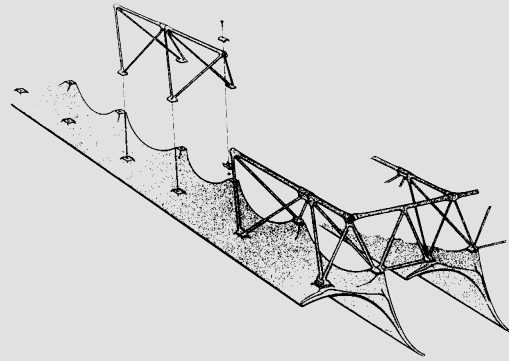
Rothko kunne male, men tegne hus eller kapell kunne han ikke. Var det derfor han begikk selvmord fjorten dager før innvielsen? Hans ypperste mål var å få laget et museum bare for seg selv, og nå var han like ved. Skomaker, bli ved din lest.

Mark Rothko:

"No possible program notes can explain our paintings. Their explanation must come out of a consummated experience between picture and onlooker. The appreciation of art is a true marriage of minds."

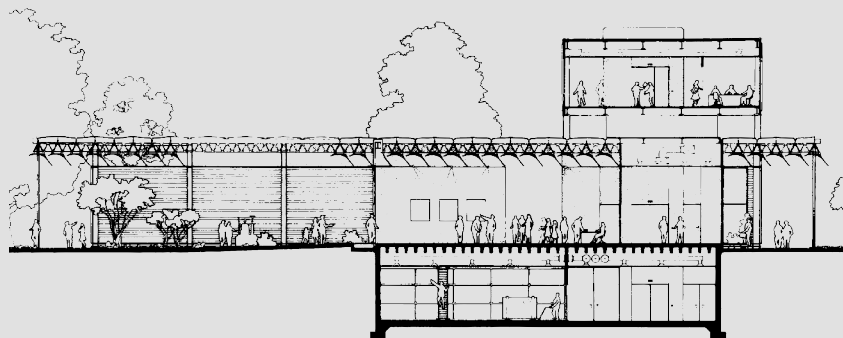
Kilde: The Rothko Chapel An Act of Faith, 1989/1996. Foto fra boken og ED





Menil Collection
Houston Texas, 1996

ARKITEKT RENZO PIANO, GENOVA

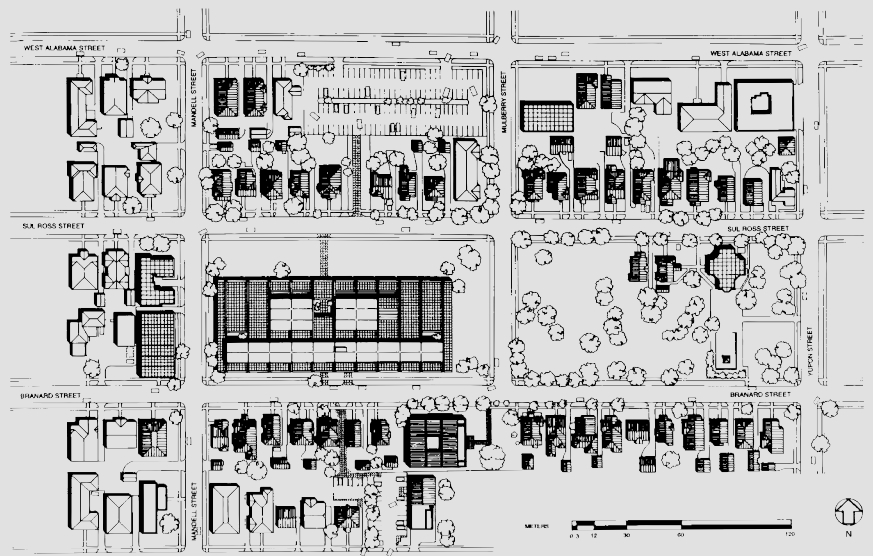




Domenique de Menil og hennes mann John er begge franskfødte. Fruens pikenavn er Schlumberger, og dermed forstår man at Renzo Piano før eller siden måtte komme på banen. Han har stått for det meste av Schlumbergers arkitektoniske satsninger. Og av oljemillionene i Texas skulle de Menil lage et hus for sine samlinger, både moderne kunst og brukskunst fra flere kontinenter.

En større eiendom like ved St. Thomas University og Rothko Chapel blir kjøpt. Dominique de Menil får nabolaget med på at alle hus rundt den grønne plenen med museet skulle males i samme farge som dette, nemlig grått med hvite detaljer. Til gjengjeld ville hun bekoste malingen så lenge Menil Collection eksisterer.

Huset er overraskende mye større enn jeg trodde, «lysbryterne» ute og inne langt mer effektive enn jeg hadde trodd på forhånd. Man kommer inn i et hus med et behagelig diffust lys, med spennende lysgårder og en vennlig og lysende Mark Rothko.



Situasjon

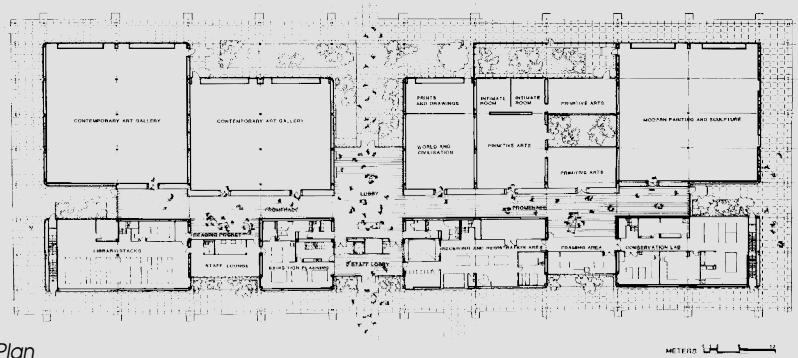


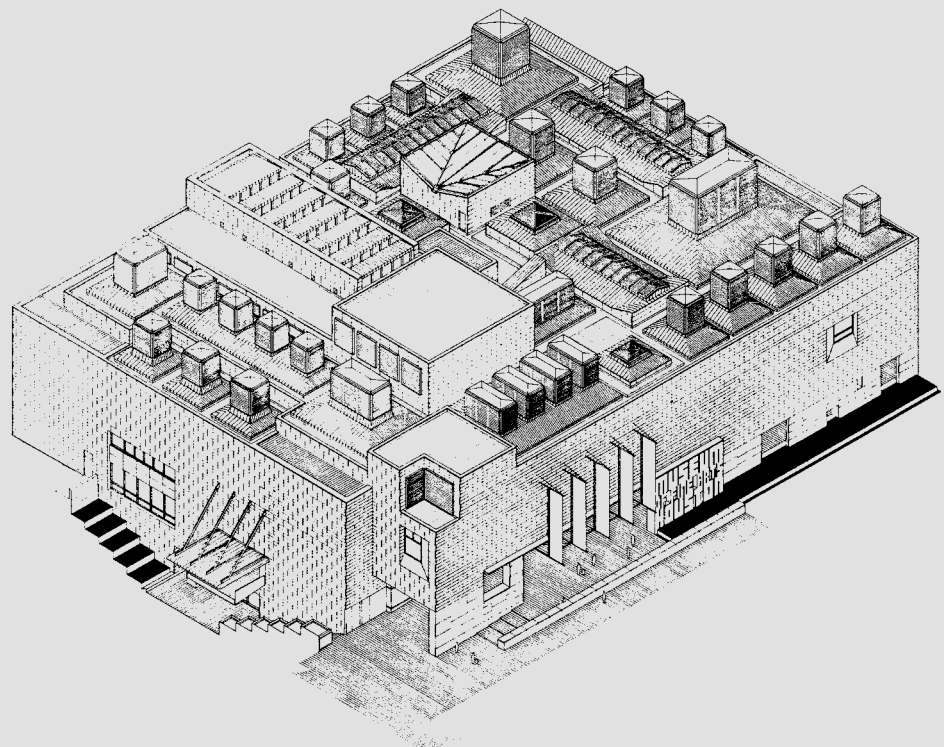
Foto ED

Plan



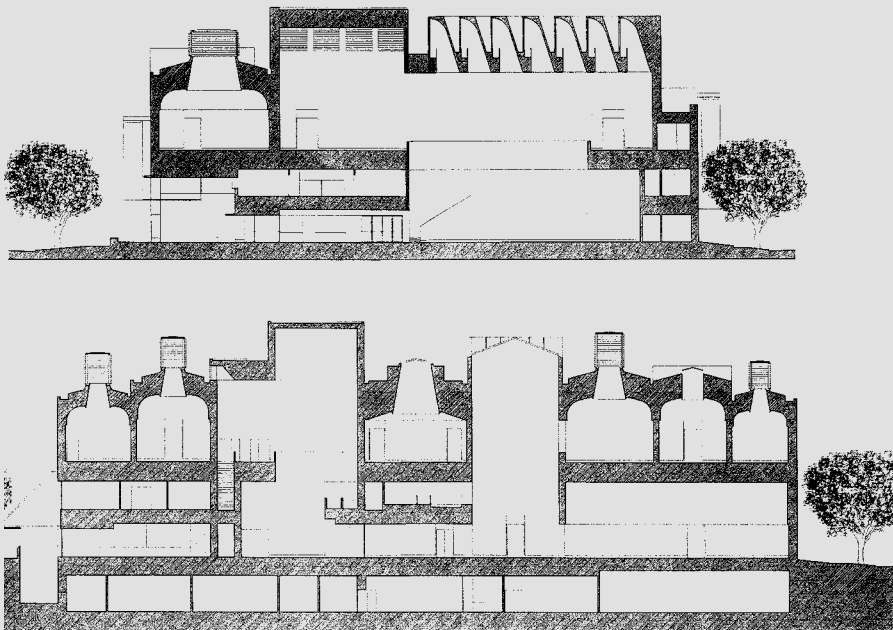
The Audrey Jones Beck Building
The Museum of Fine Arts
Houston Texas, 2000

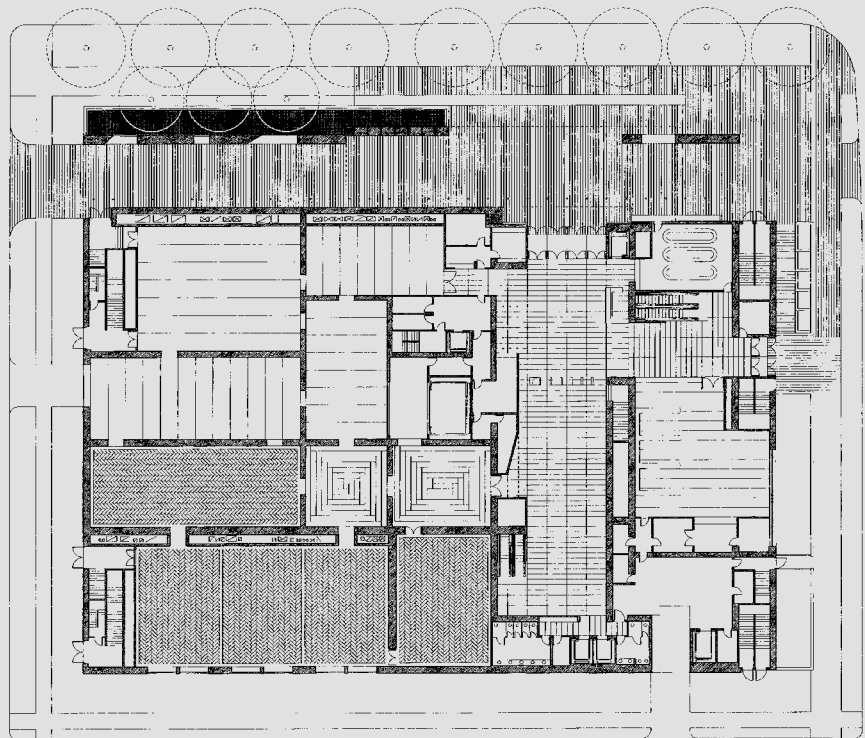
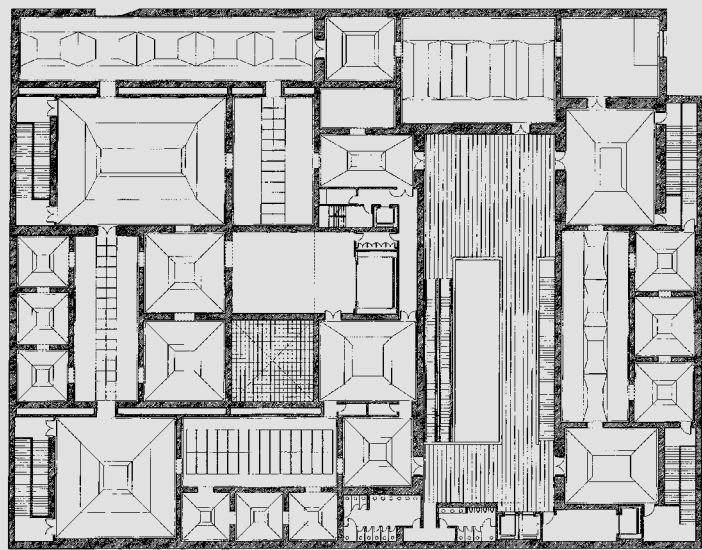
ARKITEKT RAFAEL MONEO, MADRID



Overlys







«The sunken plaza»
– kafeens uterom



Houston er varme og fuktighet, motorveier og biler, høye hus og bungalower, american dream i lange baner, og mennesker som blir aggressive på motorveien, men dannede når de står i kø for å komme inn på MoMas eksilutstilling i MFAH. Altså fra New York til Texas med store deler av samlingen til Museum of Modern Art.

Og til det formålet passer bygningen til Moneo godt. Man går gjennom avslappede romsekvenser og lar seg begeistre av kunsten med arkitekturen på rimelig armlengdes avstand. Men i toppetasjen flommer lyset mer uhemmet, utsiktvinduet mot Down Town temmelig vellykket. Og på den andre siden av gaten en eldre museumsbygning av Mies van der Rohe, mer direkte og mindre labyrintisk og rik som Moneos bygning; en bygning med utstrakt bruk av betong, men hvor sluttetheten og veggene har mural kraft og karakter.

Og ute kan det være så varm og klamt det vil: I Moneos vakre rom trives vi og Matisses dansende kvinner.

Kilde: Boken om museet,
Foto: ED

