

Mellom erfaring og billedforbruk

av Elisabeth Tostrup



Elisabeth Tostrup
Arkitektøgskolen i Oslo
Norge

Denna artikel är författarens egen översättning av det vinnande bidraget i *The EAAE Prize Award 1993 for Writings on Architectural Education*.

Priset motiverades:

»Elisabeth Tostrup's prize-winning essay: "Between experience and image consumption" investigates the role of personal experience connected with different mental and environmental – or inner and outer – images in the design process, especially in the context of studio teaching. Her writing is intensive and poetical, and at the same time it shows a critical approach not only to architecture but also to the teaching methods. – The Jury was unanimous in awarding the first prize to Elisabeth Tostrup, who works as an Associate Professor at the Oslo School of Architecture.«

Den engelska och franska versionen publiceras av EAAE i *STOA* nr 1, nov./dec. 1994.

Tema RUM FÖR KULTUR

EN NATT DA JEG VAR NESTEN TO ÅR gammel og, av en grunn som forlengst er glemt, sov i mine foreldres seng, våknet jeg. Minnet av rommet og de følelsene som strømmet over meg akkurat da dukker ofte opp i meg med en utrolig klarhet. Jeg våknet da min mor kom inn i rommet, gikk til toalettbordet sitt etter en eller annen ting, og gikk ut igjen til min far og noen gjester som var i stuen ved siden av. Jeg husker at jeg så henne komme og gå, helt stille uten å gi det minste tegn på at jeg var våken. Etter at hun hadde gått kunne jeg ikke lukke øynene igjen. Jeg ble liggende og se på veggene, på kommoden, taket, mot vinduet. Og mens jeg så på alt dette begynte det å hende ting i rommet: en vegg-lampe av jern ble forvandlet til et dyr, et vilt skogvesen som liknet på en tiur; det fylte rom-

met med energi, med stille skrik og uforutsigbare bevegelser. Jeg ble fylt av redsel. Stadig uten å gi en lyd klarte jeg ikke å lukke øynene, men fløt mer og mer ut i en strøm av bilder, som i en film, mens andre deler av rommet ble levende, fremmed og skremmende. Slik fortsatte det – uendelig – virket det som. Vinduet var ikke særlig høyt, men det var bredt, fra vegg til vegg, og utenfor var himmelen fri og åpen. Jeg husker lyset (gardiner kan ikke ha vært viktig), som ikke var riktig lyst midt på natten, men som sammenlignet med det mørke rommet virket stort og lyse grått. Vinduet, og det grå lyset ble min redning. Ikke det at jeg kunne fly ut og bort fra de mørke tingene i rommet. Men det å se den lyse nattelufte innrammet av rommets konturer, som også ble mer og mer tydelige beroliget meg og dempet fantasiene. Det var som om jeg visste instinktivt at verden utenfor som rakk inn

til meg der i sengen ville bli en trøst. Da jeg omsider fikk lukket øynene (og sovnet igjen) var kroppen fylt av bildet av vinduet og lyset, og ikke de farlige vesenene.

Et konglomerat av erfaring og bilder

Denne hendelsen er den første jeg kan huske der jeg har opplevd meg selv som helt alene i verden. Og, når det gjelder arkitektur, er nettopp dette minnet en nøkkel til en rekke romerfaringer; til romlige referanser og preferanser kan man si, som altså er knyttet til barndomsminner som gjennom årene er blitt fylt ut med ytterligere informasjon og utvidet etter hvert som nye erfaringer kom til.

Jeg snakker om tiden 1945 eller 1946. Saken dreier seg ikke her om hvorfor jeg ikke ville forstyrre min mor etterhvert som jeg ble reddere og reddere. Selvfølgelig visste jeg at mor og far var i rommet ved siden av. På den andre siden var loftet, gammeldags i denne murbygningen fra århundreskiftet der leiligheten vår var blitt innredet midt i trettiårene. Loftet var slik som i Henrik Ibsens *Vildanden*: et mørkt sted med store trebjelker, murpiper, ting som lagde knirkende lyder, duer som kurret i lufteventilene, og (ble jeg fortalt) foreldrene mine pleide å ha høns der under okkupasjonen. De kunne faktisk høre hønene legge egg gjennom veggen. Det var dryppende våt vask til tørk og en "rar" dame som bodde i et rom innerst ved døren til baktrappen.

Som mange nordmenn var jeg allerede vant til inntrykk fra skogen siden jeg hadde vært med på familiens tømmerhytte ved Frognerseteren i marka utenfor Oslo; blant store grantrær, bjerketrær, skogsbær, mose, tynt høyt gress, de forskjellige årstidenes blomster, og andre ganger massevis av sne. Der var ekorn, harer, elg, rev (som vi egentlig aldri så; bare spor og inngangen til hulene deres) og mange slags fugl som kom kloss opp til der hvor jeg lå trygt som spebarn på et teppe og så opp på de svaiende grenene til et stort grantre.

Hjemme, det var imidlertid midt i Oslo, bare et kvartal fra Slottet der okkupasjonsmyndig-

hetene holdt sete inntil jeg var ett år gammel. Det var ikke langt fra Gestapos hovedkvarter. Brannbomber og luftskjytsvern hørtes ofte, og da Filipstadhavnen ble sprengt av motstandsbevegelsen kunne mine foreldre se store biter av skipet bli kastet høyt opp i luften før vindusglassene knuste i bittesmå knas og ble blåst inn i veggen syv meter lenger inn i stuen. På grunn av utformingen av brystningen og konstruksjonshøyden, eller snarere som en måte å løse vinduene på i forhold til brystningen og husets konstruksjon, var denne delen av rommet høyere enn resten. Trappetrinnene inneholdt skuffer der gamle fotografier og papirer ble oppbevart. Likevel var brystningen på det øvre plataået omkring 80 cm høy, og vinduene i disse fremre karnappene, kan man vel kalle det, var fra vegg til vegg. Jeg kunne aldri se bakken utenfor hvis ikke en voksen holdt meg på armen eller jeg klatret opp på en stol, og det var alltid litt skummelt å se ned. Jeg forbinder en spesiell stemning med denne romløsningen, en bevissthet om det øvre planet som et lyst og stille sted som sammen med trappene ga en følelse av beskyttelse i forhold til den nedre delen. Som barn flest holdt jeg meg mye på gulvet. Spesielt husker jeg lyset, solstråler som flommet inn av vinduet, strøk over mors fantastiske pasjonsblomstplante som dekket hele veggen (sideveggpartiet for å være presis), strøk over de brune eketres trappetrinnene – som må ha vært et yndlingssted – og flomlyste luften slik at den "materialiserte seg"; ble til en mengde ørsmå bevegelige partikler, miniatyrvesener som var helt umulige å fange. Det var lukten av te, og hjemmebakte kaker hvis det var en formiddagsgjest på besøk. Minnene fra dette stedet er særlig knyttet til den slags ting man gjør som liten, slik som for eksempel det å prøve å fange lyset. Da jeg var seks år gammel flyttet vi til en større leilighet i etasjen under. Trapperommet var enormt, med store vinduer som hadde fine små ruter med dyprøde og dytblå glass. Et stort hull i midten gjorde at det var skummelt å leke på toppen av trappen. Hvordan jeg senere utforsket loftet og toppen av taket etter at jeg had-



Fig. 2



Fig. 3

de snodd meg gjennom den trange takluken; hvordan disse hemmelige (og forbudte) stedene var fascinerende og litt fryktinngydende får vente til en senere fortsettelse av historien.

Tittelen på denne teksten antyder at jeg vil forsøke å belyse sider ved arkitektur, ved tilblivelsen av arkitektur, som ligger mellom kunnskap basert på egen erfaring og den billedverden som spiller en aktiv rolle i designprosessen. Leseren vil ha lagt merke til at beskrivelsen som jeg ga foran omfatter et konglomerat av forskjellige typer problem: konkrete arkitektoniske trekk, affektive og sosiale forhold, handlinger og assosiativ fantasi. "Tonen" i fortellingen er i prinsippet ikke svært forskjellig fra mange beskrivelser som leveres av arkitekter eller studenter der beretningen går lenger enn de presise fysiske trekk og skaper assosiative bånd til en rekke opplevelsessituasjoner, imaginære såvel som virkelige. En slik tekst er en måte å uttrykke hovedidéen i et prosjekt på; en måte å formidle tanker og intuisjoner som har hatt betydning i designprosessen samtidig som disse idéene settes i sammenheng med de sider ved arkitekturen som fremheves. For eksempel blir bygningen ofte beskrevet som om den er "levende". I en slik tekst er det implisitt et system av arkitektoniske "koder", det vil si et mønster for hva man forestiller seg at begrepene form og funksjon dekker. Jeg skal forsøke å sirkle inn noen av disse "kodene" og rette søkelyset mot forholdet mellom intuitiv prosjektering og de mere konkrete og empirisk baserte teknikker som blir anvendt i arkitekturarbeidet.

To eksempler

I et prosjekteringskurs for to år siden der jeg var medlem av lærerstaben, fikk studentene i oppgave å tegne et lite båtbyggeri på et typisk lite tettsted på Vestlandet (fig. 2–3). Hensikten, slik det ble sagt i programmet, var "å trenge detaljert inn i en liten bygning: få tid til å arbeide med konstruksjoner og detaljer i tillegg til de overordnede rom- og formspørsmål". Jeg vil bruke to av prosjektene fra dette kurset som eksempler her. Disse to var blant de aller beste i gruppen og de fikk god kritikk. Det følgende avsnitt er hentet fra beskrivelsen til den ene studenten¹:

Havet er en flate. Horisonten er en linje. For å forsøke å forstå havet – kan man stoppe det? Sette opp en annen flate mot det, bygge havet på høykant? Havet er digert ... (...) Bli noe som helst brutalt mot 1 million m² vannflate? (...) En båt er bevegelse. Avgjort, når den er på fiskebankene, men også når den ligger fortoyed ved brygga. Plutselig, når den blir dradd opp i båthallen mister den all sin bevegelse. Derfor, en massiv tung og symmetrisk bygning – for virkelig å omslutte båten, som en kokong – til den er klar til å dra ut på sjøen, og komme bevegelse igjen ... (...) Båthallen er belyst ovenfra: blått, vertikalt lys vasker nedover blå vegger. I dette rommet av frossen bevegelse kan man ikke se havet. Å arbeide med båten uten å kunne se ut. En mann på 1,80, på gulvet mellom 9 meter betongvegg og 4 meter båtskrog, med lyset ned ovenfra. Han kan se skyene. Er han på bunnen av en sjakt? Konsentrert om

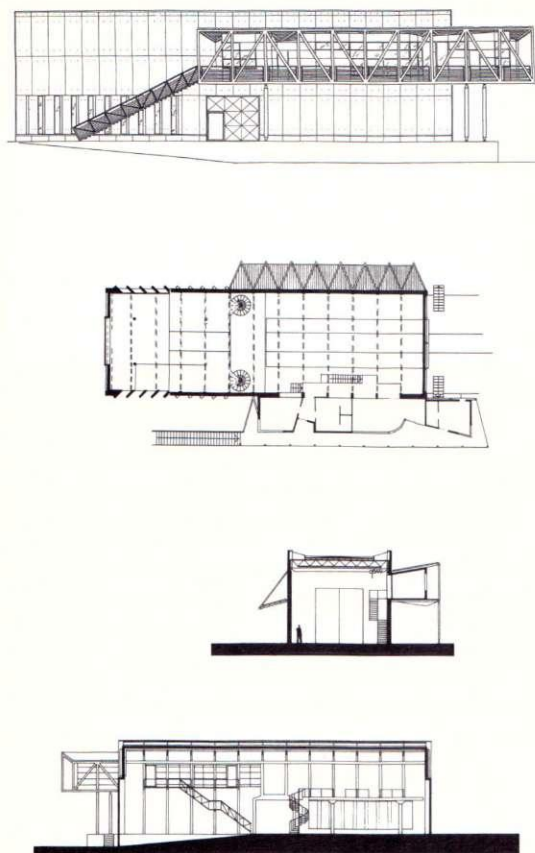


Fig. 4-7

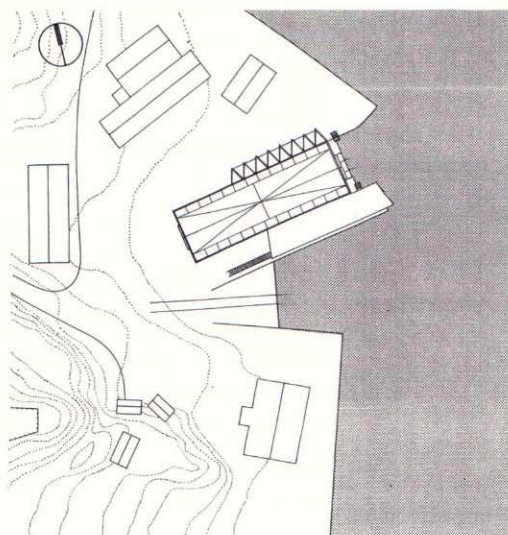


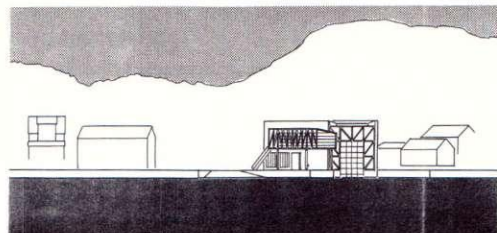
Fig. 8a och b

arbeidet. For sterkt? Når han henter koppnøk-
kelen i verkstedet ser han iallfall hvem som
kommer med bilen utenfor. Men ikke havet ...
(...) Etter fire timer med jernfilspon trenger
gutta kaffen og matpakka. Forandring. Opp
på spiserommet. Veggene er borte, lyset, sola
kommer inn. Havet. Ferga legger til land tvers
over sundet. Er ikke det volvoen til Oddmund-
sen? Kor har han vore midt i arbeidstida?
Utsikt. Inntrykk. Tar kaffen med ut og fester
blikket på horisonten. Sola reflekteres i havet,
det blir bølgemønster i taket. Gyllent tre. Vær-
meldinga klokka tolv. Nei, ska' me jobba igjen,
karar? Ned til båten igjen. Veggene er tette.
Om båten.

Illustrasjonene (fig. 4-8) viser situasjonsplan,
snitt, fasader og plan av den øvre etasjen med
kontor, spiserom, toaletter og gjestehybel. Stu-
denten leverte også en rekke meget gode detalj-
tegninger og dette er hva han skrev om overfla-
tematerialene:

Alt treverket i kontoravdelingen er gyllent –
oljet bjerk kryssfiner. Inne i hallen er veggene
laserte, både pussene øverst, og kryssfineren
nederst som er til å henge verktøy på. De er
lasert lyst blågrå, for å la det blå overlyset
komme til sin rett. Pilastrene er svakt orange,
kontrasten til blått. Betongen er tilsatt jern-
biter, som rustet i overflaten og farger veggen
rustrød, brunt, orange. Utvendig blir betongen
rusten.

Jeg liker dette prosjektet godt på grunn av de
lyriske kvalitetene og for de praktiske og tekniske
forhold han har lagt vekt på. Dersom det ble
bearbeidet og forenklet videre, spesielt i service-
seksjonen, tror jeg at det ville bli et meget godt
stykke arkitekturarbeide.



Det andre prosjektet (fig. 9–13)² er beskrevet på følgende måte:

Båtbyggeriet er plassert i bukta.
Slippen følger skråningen i terrenget.
Materialer og mennesker kommer inn på baksiden av bygningen (vest).

Om hovedidéen heter det:

Hovedfunksjon og bifunksjon atskilt i to hus:
– den store hallen med veksted, båtslipp og lager;
– sidebygningen med kontor, wc, garderobe, gjesterom og spiserom.

De to husene er knyttet sammen med leider og bro.

Studenten beskriver videre konstruksjonene og materialene, og kommenterer bruken av de forskjellige rom og fasiliteter:

Utvendig kledning i omvendt lektepanel.
Innvendig kledning er perforerte stålplater.
I taket spenner korrugerte stålplater mellom rammestjebjelkene.
Traverskranen betjener båtslippen og arealet bak slippen.
Den kan om nødvendig benyttes til lageret.
Verkstedet betjener også uteslipen sør for hallen.
Sidebygningen står på søyler som løfter huset opp fra "sumpen".
Huset består av bindingsverk i tre.

Dette prosjektet er også, etter min mening, et meget godt stykke arbeid. Utformingen er forfinet, hovedformene klinger sammen med omgivelsene samtidig som bygningen har en egen karakter. De to seksjonene er velorganiserte, og komposisjonen viser fine arkitektoniske kvaliteter som formidler både en røff, enkel og en følsom form for skjønnhet som passer til situasjonen.

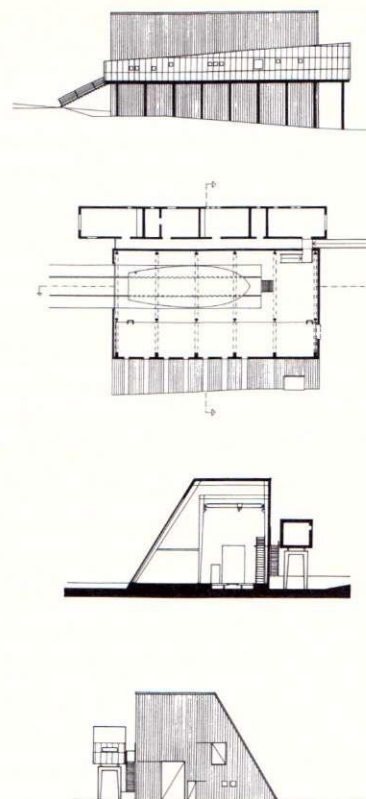


Fig. 10–13

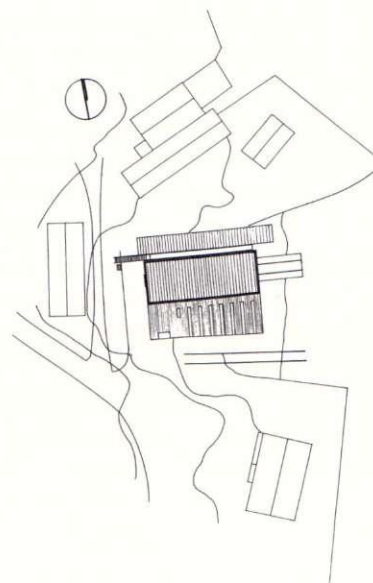


Fig. 9a och b

Noen pirrende trekk

De to prosjektene har noe felles som jeg underer meg over: noen trekk, noen underliggende koder i tenkningen og måten å løse romlige problemer på. Disse kodene henger sammen med uformulerte ideologier som mer eller mindre ubevisst er godtatt og omformet til et arkitektonisk vokabular i profesjonen og undervisningen. Jeg skal prøve å nærme meg dette i det følgende.

Det første typen kode³ har å gjøre med *lyset* eller *lukkethet* i forhold til de umiddelbare omgivelsene. I det første prosjektet har du kanskje lagt merke til at planen av gulvetasjen mangler, ikke bare her, men også i materialet han presenterte til avslutningen av kurset. Plantegningen er et horisontalsnitt tatt omlag seks meter over gulvet: det viser forholdet mellom hallen og serviceavdelingen som ligger mer enn fire meter opp på veggen. Om du prøver å tenke deg i rommet, at du arbeider eller går omkring i rommet slik du kan forestille deg det utfra opplysningene som er gitt, er mangelen på vinduer ved gulvarealene slående (i samsvar med beskrivelsen hans forøvrig). Taklyset vil først og fremst gi lys til sideveggene, og båten – den som er gjenstand for arbeidet – kommer til å være i skyggen. Det vil bli nødvendig med utstrakt kunstig belysning, noe som kanskje kan komme til å svekke den estetiske opplevelse av et "rent" rom der de blålaserte veggene og lyset som kommer ovenfra er viktige elementer. I det andre prosjektet gir sidevinduer lys til lagermezzaninen og verkstedene, men i høy grad indirekte til båtslippområdet. Tre ørsmå vinduer (50 x 50cm) som kun er vist i opprissene gjør utvalgte utkikk til sjøen mulige fra nært hold. Selv om det vil bli behov for kunstig belysning vil arbeideren likevel kunne oppfatte lyset som kommer inn gjennom sydveggen og skimte luften utenfor bak verkstedsarealet, omkring ti meter fra båten. Mot nord er arbeidshallen fullstendig lukket.

Det funksjonelle potensialet til et vindu er ikke bare det å slippe inn lys, men også å skape kontakt mellom inne i bygningen og ute. En slik

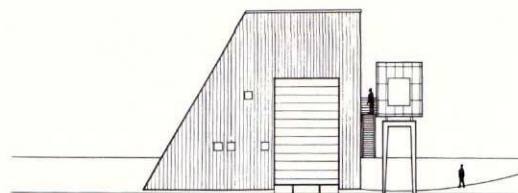


Fig. 14

kontakt er sosial like meget som visuell idet kommunikasjon kan foregå mellom personer på begge sider av vinduet. De to prosjektene har skapt en romlig situasjon innendørs som ikke bare er isolert fra utsiden, men som også er ganske utilgjengelig.

Høyde er et annet aspekt i disse prosjektene som har en spesiell betydning, en betydning som er symptomatisk for dagens trend. Jeg setter stor pris på den estetiske differensiering av romhøyder sammenlignet med de ensformige strukturene som preget seksti- og syttiårene. Høyde er et arkitektonisk virkemiddel som har stor betydning for romlig modulering så lenge det ikke blir misbrukt i sære overdrivelser. En kunde som kommer til båtverkstedet kan kikke inn gjennom vekstedsvindue for å se om den mannen han vil snakke med tilfeldigvis er der. Eller han kan gå inn døren til båthallen. Men for å finne kontoret må han gå tilbake (en anselig avstand i ett av prosjektene), klatre opp en utendørs leder nesten fem meter opp, og banke på kontordøren. Hvis ingen er tilstede må han gå ned igjen, på utsiden eller gjennom hallen dersom døren er åpen og han er kjent med veien.

I en liten bedrift som dette tviler jeg på at det vil være en person som sitter fast på kontoret. Kontorarbeidet og verkstedsarbeidet vil antagelig være temmelig integrert, og i all fall vil det komme til å være hyppig kontakt mellom kontoret og arbeidsarealene og lageret, hvis telefon, opplysningskataloger om materiell, priser, underleverandører osv. befinner seg der. Denne kontakten vil naturligvis omfatte utendørsarealene fordi en del arbeid blir gjort utendørs og fordi kunder kommer med båter eller deler som personalet skal se på stedet. Begge designere har



Fig. 15

skilt servicefunksjonene fra den båtsentrerte funksjonen med en høydeforskjell på nesten to etasjer. Jeg kan lett sympatisere med tanken om at det kan være trivelig for arbeiderne å kunne spise formiddags borte fra, og enda hevet over det de arbeider med. Men å overdrive denne funksjonsatskillelsen avslører et stivbent tenkesett, ikke bare sett fra en praktisk side men også fra et sosioemosjonelt og estetisk synspunkt. Det er ikke utelukkende spørsmål om den ene gangen om dagen du spiser formiddags. Det handler også om de gangene du skal gå på toalettet, når du skal bruke telefonen, se etter noen papirer, snakke med arbeidskameraten eller ta en kopp kaffe under arbeidets gang. Dessuten betyr det en kvalitet å kunne oppleve et spekter av nyanserte inntrykk akkurat der du er: å kunne rette ryggen, strekke bena og se været ute, åpne døren for å se om det foregår noe av interesse. Fem meter høydeforskjell er mye: du kan rope og vinke, men det er for høyt for en uanstrengt kommunikasjon, spesielt omgitt av støyen fra maskinverktøy. (Jeg fikk erfaring med fordelene og ulemper med slik kommunikasjon da jeg i mange år hadde en balkong fem meter over blindgaten der barna mine pleide å leke med vennene i gaten.) Heller ikke har servicerommene i båtverkstedet, tilbaketrukket slik de er plassert, noen kontakt med stranden (fig. 14).

Det å arbeide et sted som i dette båtverkstedet kan være en ganske isolert og på mange vis en monoton tilværelse: åtte timer hver dag år etter år. Det forekommer meg at det å understreke denne isolasjonen i en streng arkitektonisk



Fig. 16

fortolkning er underlig og autoritært på en måte som brukerne sannsynligvis ville komme til å ignorere og forandre. De ville sette inn vinduer og dele av et slags kontor i et hjørne på hovedgulvet.

Alt i alt: det jeg savner i prosjektene er sansen for *bryggelivet* eller livet ved *fjæra*; av rom som henvender seg til stranden, av mennesker som bruker stranden og bryggearealet. Dette gjelder ikke bare bruk til marginale formål, men det rike mangfold av praktiske gjøremål og tilfeldig sosialt samvær som også omfatter opplevelsen av de unike estetiske kvaliteter som finnes i strandsonen, og som tiltrekker personer i alle aldre. Denne følelsen for "livet ved sjøen", der samspillet mellom byggete og ikke-byggete elementer er vesentlig, er dypt forankret i folk som bor i kyststrøk (fig. 15–17).



Fig. 17

En mangfoldighet av funksjoner

Det har vært "in" ved noen arkitektskoler å neglisjere de funksjonelle sidene ved en bygning, det vil si ved å latterliggjøre *praktiske* og *sosiale* sider. Når lærere, kanskje uten nærmere ettertanke, er med på dette bidrar de til å spre en uvitenhet som i sin tur kan utarme den arkitektoniske kvaliteten fordi det innebærer en tilsidesetting og muligens en viss forakt for helt vesentlige sider ved den menneskelige situasjon. Vi tar for gitt praktiske hensyn i våre liv, både når det gjelder standarden og betydningen av det; disse forholdene er dypt inngrodd i våre sinn, og i vårt dagligspråk, ettersom tekniske og praktiske oppfinnelser har utfordret våre umiddelbare reaksjoner konstant. Praktiske saker er ikke nødvendigvis kjedelige og skjematisk. Bare tenk på Glenn Gould, den briljante pianisten, som insisterte på å bruke en mye lavere stol enn det som var vanlig. Mange av oss prioriterer faktisk praktiske forhold høyt i vår tilværelse. Likevel ser det ut til at vi ikke ser skogen for bare trær når vi ikke er i stand til å bedømme situasjonen som følger når disse hensyn blir tilsidesatt. Hvilken kvinne idag – for eksempel – ville foretrekke å være bundet til en husholdningsstandard maken til hennes bestemors?

Det har vært sagt mye om funksjonsbegrepet slik det ble utviklet av de modernistiske pionerene i dette århundre, og om hvordan de søkte å gjøre arkitektur og prosjekteringsprosessen til noe objektivt; til at det var et spørsmål om rasjonelle svar på rasjonelle spørsmål. Funksjon, ofte tatt i betydningen formål, ble sett på som noe som kunne bli beskrevet og definert empirisk og objektivt. Den påståtte objektivitet var ikke bare tvilsom og hindret arkitekten i å se hvordan hans egne formløsninger var resultat av hans valg og foretrukne smak. Anstrengelsene for å gjøre arkitekturen objektiv gjorde det også nødvendig å snevre inn funksjonsbegrepet til kun å omfatte instrumentelle, praktiske aktiviteter; til bruk som kunne beskrives på tilsynelatende objektive måter. Denne overdrevne opptattheten av objektivitet, denne tendensen til å fokusere og tolke forskjellige livsområder utelukkende slik at de kun-

ne forklares utfra dogmatiske, rasjonalistiske modeller er symptomatisk for en kollektiv mentalitet fra perioden. Den samme tendensen kan man finne på andre samfunnsområder som for eksempel i medisin og i psykologi slik det er uttrykt i en nøkkelartikkel om sosioemosjonell utvikling:

One of the most striking developments in contemporary psychological theory is the resurgence of interest in the field of human emotions. Until recently, emotions suffered from a not-very-benign neglect by psychologists, except from a few isolated theorists and researchers. The neglect seemed well justified: Emotions appeared not to be amenable to measurement with any degree of specificity; (...) and they were much too closely linked to a naive, romanticized, and unscientific language.

Skiftet i tidsånden brakte med seg metodologiske fremskritt som:

The neglect of emotion has begun to be replaced in recent years with a dramatic reevaluation of the importance of emotion, its consequences, and its development from infancy to old age (...) in a manner rather similar to language, *emotions crucially regulate social and interpersonal behaviours.* (...) When conceptualized this way emotions become a fourth fundamental category of perception along with depth, form, and motion – all of which are critical for adaptation to the social and physical world.⁴

Det er ikke min oppgave å bedømme i hvilken grad andre profesjoner vurderer og tar opp i seg sin historie, sin sum av erfaringer og kunnskap når nye oppdagelser og trender gjør sitt inntog i praksis. Ikke desto mindre faller denne interessen for følelseslivet sammen med en økt interesse for den *estetiske funksjon* som er tydelig siden syttiårene. Ordet *estetikk* selv peker mot en begrepsmessig totalitet: det som oppfattes gjennom følelsene, eller sansene, fra *aesthesis*, gresk for sansing. Sansemessige erfaringer og

følelser var viktige i forestillingene om hvordan arkitektur burde være på den tiden også, og ble da behandlet mer eller mindre i samsvar med tidens ideologier. Lyriske uttrykksformer ble brukt på en retorisk måte som passet datidens arkitektoniske koder. I dagens kodesystem (innenfor det som kan kalles avantgarde, ikke nødvendigvis det som bygges) ser det ut til at subjektive og irrasjonelle faktorer blir sterkt idealisert. Den oppfatningen av mennesket som dominerer ser ut til å være det ensomme individet som opplever arkitektur som et kunstobjekt eller et multimediashow under sterkt poetiske og dramatiske omstendigheter.

Følelseslivet har ikke bare en avgjørende innflytelse på kognitive og perseptive prosesser. Et annet virkelig interessant poeng som det redegjøres grundig for i forannevnte artikkel er den nære forbindelse og *gjensidige avhengighet mellom følelser og sosial og mellommenneskelig adferd*⁵. De emosjonelle reaksjoner er ikke kun et resultat av den visuelle fremtoning eller estetiske form, men nøye forbundet med sosiale og kulturelle forhold i vid forstand. Med andre ord, den visuelle estetikk er ikke den eneste siden ved arkitektur som har betydning for følelseslivet. Å begrense arkitekturens mening til den subjektive estetiske funksjon, og bare den, er like meget et feilgrep som den motsatte vektlegging på rene instrumentelle funksjoner. Begge ideologier unnlater erkjenne at *funksjon* i arkitektur er et nøye avstemt samspill av bruk, handling og opplevelse avhengig av en kulturell og fysisk sammenheng. (Jeg tar ikke med teknologiske og økonomiske aspekter i denne diskusjonen selv om de er like relevante som emosjonelle, sosiale og praktiske aspekter.)

Et eksempel på funksjon i biologien er gåsehuden som man får når huden er utsatt for lave temperaturer og trekker seg sammen for å redusere overflatearealet og tap av kroppsvarme. Nuppene er tegn på en intrikat organisk prosess. Begrepet funksjon inngår i dette tilfellet som deler i et system av forskjellige variabler som alle har til oppgave å *gjenetablere balansen i*

en totalitet: å sikre de optimale betingelser for denne totaliteten i samspill med dens miljø. "Funksjonen" å trekke sammen huden kan gå for seg en viss tid, men tilslutt går denne ekstreme konsentrasjonen om en marginal funksjonell del på bekostning av den funksjonelle helhet: vi ville dø av kulde. Det er ikke bare det at det er nupper på huden, men som mennesker er vi også istand til å føle det og handle på grunnlag av det: vi kan flytte oss til et varmere sted eller ta på mere klær; en handling (re-aksjon) settes igang. Dette eksemplet fra biologien – om vi kan tillate oss en analog tenkning i arkitekturen – viser et *funksjonsbegrep* som omfatter referanser til menneskenes liv sett som en totalitet: et spekter av forskjellige funksjonelle aspekter – estetiske, sosiale og praktiske, økonomiske – som med en synergieffekt betinger menneskenes liv i forhold til det byggede miljø. For å kunne bli istand til å se, eller ihvertfall skimte, totaliteten er det nødvendig å skille ut de forskjellige faktorene; å ta adekvate hensyn til hver enkelt samtidig som man skifter siktepunkt fra del til helhet.

Arkitektonisk form og billedforbruk

Arkitektens oppgave er å gi form. Arkitekter begynner arbeidet med en *form*, med en idé om formen, og fortsetter med å undersøke formens konsekvenser i en gitt situasjon. De praktiserende har bygget opp et repertoar av eksempler, forestillinger og modeller for tolkning og tiltak når det gjelder bygninger og miljø. Uten å være istand til å kontrollere forsøksbetingelsene i den virkelige verden foretar arkitektene utforskende eksperimenter gjennom å spørre *hvis jeg gjør slik ... så*. Arkitekten prøver ut en rekke trekk, løsninger, virkninger og nye forsøk, mens han hele tiden flytter oppmerksomheten fra del til helhet og tilbake til delen igjen. Dette forholdet som er kjent for oss fra arkitekturarbeide og undervisning er bekreftet og videre utdypet av Lennart G. Svensson i et sammenlignende studium av profesjonskulturene blant arkitekter og psykologer. Han sier videre:

En arkitekt handleder og korrigerer en elevs skisseforslag. Arkitekten fører en slags konversation med materialet i en bestemt kontekst. Han skisser og pratar parallelt eller gjennomfører sin indre dialog høyt innfor eleven i ett språk for design, der de spatiale henvisningene er mange (...). Både arkitekten og psykoterapeuten betrakter praktikfallene som unike. De undviker å anvende några standardløsninger utan søker særskilte omstendigheter som de forsøker å frilægge for å sedan formulere en intervensjon. Det er en reflekterende konversation om en unik og en usikker situasjon. Men de gjør inga forsøk å reflektere over sin egen refleksjon i handling. De kan derfor inte på en metanivå vise hur de går tillväga.⁶

Denne mangelen på kontakt mellom teori og praksis legger et stort ansvar på læreren som forsøker å undervise i fagets implisitte kunnskap og trene studentene i kunsten å bedømme eksempler og tilfelle der de underliggende spilleregler er omsatt i konkret form gjennom tillempe av prinsippene. Materialet i denne samtaleprosessen hos arkitektene er formen, *idéen* om form, *tegningen*. Når man er i ferd med å formulere et forslag i en sak – enhver sak er per definisjon ny og unik – har verden omkring oss av *visuelle uttrykk* en avgjørende betydning. Arkitekten er – i sin skapende og kunstneriske rolle – i høy grad mottagelig for dette uendelige tilfang som han føler seg fri til å plukke ut biter av og tilpasse til sitt prosjekt; gjennom å overføre løsninger direkte eller tillempe gjennom en nyantert, intuitiv forvandlingsprosess. Det skapende og kunstneriske arbeidet, ”bygger i høy grad på vad arkitektene själva beskriver som intuitiv kunnskap – deras känsla för hur olika lösningar skulle kunna fungera snarare än medvetna kalkyler och ställningstaganden”, sier Svensson.⁷

Flommen av visuelle inntrykk er mangefasettert. Vi har det internasjonale repertoar av bygninger som arkitektene blir kjent med gjennom personlig besøk eller bilder i tidsskrifter eller forelesninger. Dette repertoaret spiller en stor rolle i studiet: man viser til eksempler, peker

på løsninger som for eksempel forholdet mellom gårdsrommet, bygningene og de ytre omgivelsene i Alvar Aaltos rådhus i Säynätsalo, eller på veggoverflaten i Tadao Andos betonghus. Ikke mindre betydningsfull er den enorme strøm av visuelle uttrykk som vi alle opplever: en uendelig mengde forskjelligartede artefakter og innretninger, konstruksjoner og media: fjernsyn, blader, video og alle slags show og utstillinger. Bildene fra verden som vi på denne måten blir konfrontert med spenner over ufattelige ulikheter både med hensyn til sammenheng og innhold. En forlatt nikkelfabrikk på Kola halvøya i Russland og prostituerte barn i Manila blir presentert i en audiovisuell ”dressing” uhyggelig lik et *New Kids on the Block* show i London. Kriminelle løpende med revolveren i hånden bortover gangbroer høyt oppe i luften i ”high tech” industribygg, og neddopete hjemløse menn som slenger omkring i den råe, mugne og nedsopte skyggen mellom pillarene under en motorveikonstruksjon: arkitektoniske assosiasjoner visker ut den sosiale sammenheng og bruker formbildene. Denne mediastrømmen og ”turn over” takt på ”dressingstilen” foregår med en hastighet som er uhyre krevende. Således ser det ut til at billedspråket og den kontinuerlige fornyelsen av de visuelle kjennetegn blir viktigere enn innholdet (fig. 18).

Svenssons undersøkelse konkluderer med at arkitekter i alminnelighet fester seg ved *løsninger* snarere enn de formulerer spørsmål. Fikseringen ved produktet forårsaker en manglende kunnskap om prosessen som leder frem til resultatene⁸. Dette betyr at det er en viss grad av ”blindhet” overfor andre sider ved helheten enn de som umiddelbart er i søkelyset. Dessuten er prosjekteringsarbeidet ved arkitektskolene atskilt fra byggeprosessen og også fra kontakten med byggherren. Billedinnflytelsen har derfor her en særlig avgjørende påvirkning på formingsarbeidet med den risiko som følger for at det forblir en kunst i å perfektionere abstrakte gjengivelser av imaginære tilfelle, dersom ikke undervisningen makter å tydeliggjøre forholdet mellom representasjonen og den virkelige

verden som består av materielle konstruksjoner, folk og steder. Vi risikerer at produktene som skapes i arkitektarbeidet blir en samling av sofistikert billedkonsum uttrykt med megalomane midler.

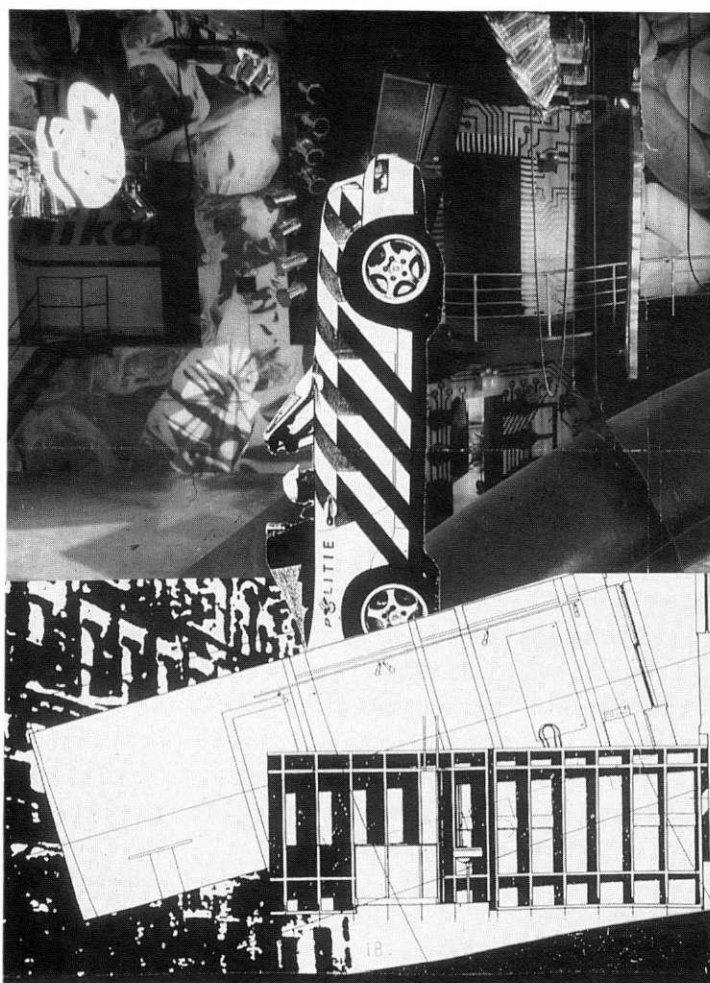
Arkitektens dykkerklokke

Likevel forblir den materielle verden med sine visuelle egenskaper den mest konkrete og permanente referanse for arkitektoniske inngrep. Arkitektene må forholde seg til kunsten og den visuelle kommunikasjonsens skiftende utspill om de ønsker å relater sitt arbeid til samtidens aktuelle problemstillinger. Nye impulser har en vital funksjon som påtrykk til å fokusere helheten fra nye og uventede synsvinkler, og bidrar derved til sivilisasjonens skrittvis utvikling. Uten stimulering ville bare stagnasjon og forfall være mulig. Men en ny impuls er knapt sannheten. "Det nye er ikke per definisjon fremskritt", for å sitere Giancarlo De Carlo

fra en samtale i Urbino⁹. Arkitekter er like mye som andre mennesker ofre for de kulturelle og sosiale omveltninger som følger i kjølvannet av den globale teknologiske eksplosjon. Vår retorikk påkaller helhet, skjønt mye av den arkitekturen vi oppmuntrer gjennom våre profesjonelle koder ser ut til å være stikk imot helhet; snarere nye løsrevne tilføyelser til den samme oppsplittetheten.

I en artikkel om kreativitet skriver Georg Klein om "dykkerklokken" som omslutter kunstnerens forestillingsverden og følelsesreferanser; den subjektive og relative rammen for hans skapende arbeide:

...konstnærens dykkarklocka vars omfang kan vidgas genom studier, upplevelser och inlevel-



Figur 18

ser, men den förblir ändå en dykkarklocka (...) Det är svårt att vidga gränserna och det är ännu svårare att bryta sig igenom tidsandans stora dykkarklocka, men det är inte omöjligt.¹⁰

I den intuitive prosessen med å tilpasse arkitektferdighetene til nye stimuli, nye trender, er arkitektene oftest ikke seg bevisst dykkerklokken og hvordan den betinger deres arbeide i forhold til den ytre verden såvel som den indre. Et mål for arkitekturundervisningen kunne være å øke bevisstheten på dette området for på den måten å gjøre arkitektene i stand til å reflektere over sitt eget arbeid på et *metaplan*. Et høyst nødvendig tiltak ville være å høyne den teoretiske kunnskap på en konstruktiv måte, spesielt

En arkitekt handler og korrigerer en elevs skisseforslag. Arkitekten fører en slags konversasjon med materialet i en bestemt kontekst. Han skisserer og pratar parallellt eller gjennomfører sin indre dialog høyt innfor eleven i ett

på løsninger som for eksempel forholdet mellom gårdsrommet, bygningene og de ytre omgivelsene i Alvar Aaltos rådhus i Säynätsalo, eller på veggoverflaten i Tadao Andos betonghus. Ikke mindre betydningsfull er den enorme

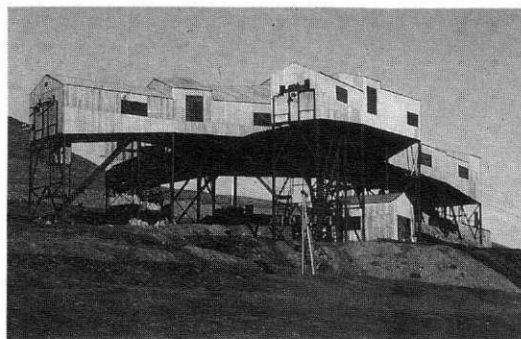


Fig. 19



Fig. 20

den som kan bli relatert til designprosessen. Men problemet løses ikke ved empiriske data, teoretiske programmer og verbal ideologi. Arkitektur skapes ikke "teoretisk" ved rasjonalistiske analyse-syntese metoder. Arkitektur står og faller med arkitektens sensitivitet og forstand når det gjelder å bruke sine ferdigheter, intuitivt like mye som rasjonelt; hans evne til å utøve kunsten arkitektur. Da ville det være av betydning å utvide prosjekteringsteknikkene til å omfatte teoretiske aspekter mer reflektert og derigjennom utvikle en bevissthet om dykkerklokken, dens begrensninger og muligheter.

En utfordring som følger av prosjekterings-teknikkene dreier seg om det fenomenet at "*vi har förmåga att identifiera oss med artefakterna och se på oss själva ur artefakternas synvinkel*" som Finn Werne sier i sin bok om den usynlige arkitekturen der han med referanser til G. H. Mead, B. Hjort og J. Piaget legger frem noen interessante tanker om dette emnet i forhold til arkitektur¹¹. Enda mer slående blir dette fenomenet i særlig intense kreative perioder. Klein omtaler "en av vårt århundrades största biologer, Barbara McClintock, som ville uppleva cellen inifrån, kropa i den, känna som om hon själv vore cellen"¹². Selv har jeg visselig opplevd å være i en tilstand av nesten hypnotisk identifikasjon med veggene eller planen eller snittegningen som jeg holdt på med å tegne. Det opplevdes som en total konsentrasjon fulgt av en euforisk følelse av fullkommenhet. Jeg er sikker på at dette er ganske vanlig blant arkitekter.

Men denne tilstanden av skapende enhet mellom arkitekt og objekt gjør det vanskelig å fatte hvilke aspekter av *meg*, av *oss* og av *helheten*, det er som faktisk er blitt speilet eller besvart i utformingen av objektet. Man blir fanget i fascinasjon over objektet, tegningen. Den uttrykte konsentrasjonen om *båten* og *veggene* i det første studentprosjektet antyder at prosessen ikke har blitt tilstrekkelig vendt tilbake for å kunne belyse betingelsene for menneskelig respons i forhold til bygningen. Igrunnen virker begge prosjektene som om de er konsipert fra en tilstand høyt oppe i luften, over bakken; over "sumpen".

Jeg vil gjerne trekke frem to bygninger: En er en taubanesentral ved kullgruvene på Spitsbergen, den andre er en hummerpark på vestkysten: en takkonstruksjon over et smalt sund der hummeren ble oppbevart levende til den ble solgt (fig. 19–20). De mest påfallende trekk ved disse bygningene har å gjøre med det faktum at de *ikke er ment for menneskelig aktivitet* utover det å se til taubanen eller hummeren av og til. Slik kan man si at "det at hele komplekset svever høyt over bakken med en konkav underside, bidrar til å fremheve dets skulpturelle kvaliteter"¹³, og hummerparken er "et storslått rom – en katedral av stillhet, treverk, stein, vann, lys og mørke"¹⁴. Jeg er enig i disse kvalitetene, men samtidig er hummerparkens interiør et nesten ufremkommelig rom fylt som det er med grove trekonstruksjoner, og lyset er ytterst sparsommelig. Med sine uortodokse skulpturelle former og enhetlige mate-

rialer er disse romkonstruksjonene fascinerende eksempler på arkitektur. Men, når man bruker slike visuelle forbilder i prosjekteringen blir den virkelige utfordringen å klargjøre de nye og forskjellige funksjonene og den nye og forskjellige konteksten; dernest å omforme de vesentlige kvalitetene og gjenskape dem i en god arkitektonisk besvarelse. Dersom dette ikke er mulig burde forbildet forkastes.

Ytre og indre rombilder

Jeg begynte denne teksten med en fortelling om et personlig romlig minne. Jeg vil gjerne tilbake til det temaet fordi jeg tror at det ligger et viktig potensiale for å styrke designteknikkene i det. Fra tid til annen opplever vi mennesker som i deres profesjonelle liv henleder oppmerksomheten på hendelser fra deres barndom som de hevder – med stor hengivenhet – har hatt avgjørende betydning for deres arbeide. Jørn Utzon, for eksempel, har overbevist oss om at båtbyggeriet til faren var bestemmende for ham. Hans eksempel står som en slags utkrystallisert spiss i en uendelig verden av erfaringskunnskap som vi alle har en del av. Denne *internaliserte kunnskapen* bygges opp mens vi som barn og senere i det voksne liv lærer å tillempe den indre og den ytre verden i en vekselvirkende prosess der de indre forestillingene blir assimilert til omgivelsenes nye krav og vice versa. Den internaliserte kunnskapen må omfatte, skriver Werne:

(...) värderingar och kunskaper om rum och om hur man betar sig i olika rum och på olika platser (...) Den internaliserade kunskapen måste *upptäckas* eller *avtäckas* för att bli objektivt synlig för individen genom en intellektuell medvetenhetsprocess som innefattar *jämförelser* med andra kulturer, andra språk, värderingar, uppfattningar och fördomar. Detta gäller ju också rumsuppfattningen som ju den arkitekturhistoriska, socialantropologiska och etnologiska forskningen visar.¹⁵

I tillegg til de sensomotoriske og intellektuelle aspektene understreker Werne betydningen av sosiale relasjoner og følelseslivet i sin disku-

sjon av den internaliserte romkunnskapen. Under henvisning til den norske kunsthistorikeren Arne Berg, fremhever han dessuten de rike assosiative og emosjonelt ladete minnene vi har fra omgivelsene som vi vokste opp i; disse *minnebildene* er meget presise og permanente.

Den internaliserte romlige kunnskapen og dens mentale bilder har uten tvil innflytelse på folks reaksjoner og preferanser med hensyn til romlig miljø og arkitektur. Den offentlige interessen for det estetiske miljø og avvisningen av avantgarde arkitekturen bekrefter dette. Ikke desto mindre har dette potensialet vært neglisjert i arkitektundervisningen. Utzons "båtbygging" er en sjarmerende og minneverdig fotnote, men ikke verdsatt for dens verdi som nøkkel til et veld av intersubjektiv kunnskap som kan bli utvidet, analysert og strukturert i forbindelse med den praktiske trening av arkitekter. Denne unnlåtelsen er kan hende en konsekvens av modernismens ideologi: opplæringen skulle fjerne studentenes forutinntatte forestillinger; den internaliserte kunnskapen – hvis den i det hele tatt ble erkjent – skulle abstraheres for å passe med den nye tidens "objektive" forestillinger og ble på den måten avskåret fra sine røtter og sitt innhold. Den fikk ikke anledning til å bli avdekket og bevisst utviklet slik at den kunne møte vår tids utfordringer.

Proessen med å avdekke den internaliserte romkunnskapen kan gjøre dette feltet av subjektive erfaringer og preferanser tilgjengelig for intersubjektiv strukturering; vi deler denne slags erfaringer og billedverden med andre. En yrkestrening burde utforske dette emnet og relatere det til dagens aktuelle oppgaver. Ikke bare kan dette bidra til å styrke arkitektens profesjonelle integritet, men også til å kunne møte offentligheten med argumenter som springer ut av en grunnleggende felles forståelse; kanskje også til å skyve noen fikserbilder av internalisert kunnskap ut av nostalgis dødvanne. Det jeg har på hjertet gjelder ikke primært forskning i de forskjellige spesialfelt som melder seg (og som antagelig blir gjort av spesialister på flere områder), men å fremheve betydningen av dette fel-

tet som potensiale for arkitekter til å bli klar over deres dykkerklokke og til å åpne den, utvide den. Denne utforskningen burde omfatte observasjon og eksperimentering med ulike sider av form og funksjonsspørsmål i full målestokk i tillegg til de tradisjonelle prosjekteringsøvelser. Den burde konfrontere og forbinde de ytre bildene med de indre i en prosess som trenger bakenfor bildene inn til de emosjonelle, sosiale og praktiske implikasjonene; alt mens man spør *hva* og *hvordan* i en prosess som veksler mellom intuitive, empatiske tilnærminger og kritisk, bevisst refleksjon.

Den internaliserte kunnskapen om rom og romlig billedverden er konkret og angår vårt daglige, praktiske liv like mye som våre følelser og drømmer. Den er utviklet gjennom møtet mellom våre kropper og virkelige ting, og kan således bidra til å knytte de luftige arkitekturabstraksjoner til virkelige mennesker og steder. Liksom jordens motstand mot mine føtter øker blodstrømmen oppover, imot tyngdekraften, og på den måten vitaliserer og stimulerer selvs kroppens mentale funksjoner, kan en lignende konfrontasjon styrke også arkitektens åndelige innhold.

Noter

1. Tord Kvien: "Båtbyggeri i Sagvåg", studentprosjekt, Bygg 1, AHO, 1990.
2. Sissel Riibe: "Båtbyggeri i Sagvåg", studentprosjekt, Bygg 1, AHO, 1990.
3. Jeg kunne ha sagt "mote", men synes det er for snevert, belastet; "stil" har en annen arkitekturhistorik betydning; "modus" som Bjørn Linn anvender ("Arkitektens referenser", *NA Volym 5*, 1992:3) dekker, men synes for spesielt for denne teksten. Med "kode" mener jeg et slags sett av spilleregler, typiske trekk, arkitektoniske kjennetegn som hører sammen med en viss fasong å tegne hus på.
4. Campos, Barrett, Lamb, Goldsmith, Stenberg, "Socioemotional Development" i *Handbook of Child Psychology*, Volume II, ed. Paul H. Mussen (New York, 1983) s. 784–785.
5. *Ibid.*, s. 784–826.
6. Lennart G. Svensson, "Teori och praktik i professionellas vardagsarbeite" i *Kampen om yrkesutövning, status och kunskap*, ed. Staffan Selander, (Lund, 1989) s. 202–203.
7. *Ibid.*, s. 201.
8. *Ibid.*, s. 200–201.
9. Under ILAUD (International Laboratory of Architecture and Urban Design) residential course, Urbino, 1991.
10. Georg Klein, "Är vetenskapsmän kreativa?" i *Om kreativitet och flow*, ed. Maj Ödman, (England, 1992) s. 58–61.
11. Finn Werne, *Den osynliga arkitekturen*, (Lund, 1987) s. 154.
12. Klein, "Prolog" i *Om kreativitet och flow*, ed. Maj Ödman, (England, 1992) s. 18.
13. Dag Norling, "Tautrekking i polarluft", *Byggekunst 5/92*, (Oslo, 1992) s. 315.
14. Helge Schelderup, "Hummerpark, Espevær", *Byggekunst 5/92*, (Oslo, 1992) s. 319.
15. Werne, 1987, s. 155–156.

Elisabeth Tostrup, førsteamanuensis, arkitekt MNAL, Arkitektthøgskolen i Oslo.