

Spesialisering eller samvirke?

Om skulptur og arkitektur i gjenreisnings- og vekstårene etter andre verdenskrig

SVEIN AAMOLD

Arkitekturens oppgaver går ut over det å legge til rette for våre materielle omgivelser, og omfatter både kulturelle og åndelige behov. Tradisjonelt knyttes også en sentral side ved skulpturen til slike anliggender. Arkitekter, byggherrer, planleggere, billedhoggere og andre involverte tumler med komplekse problemer ikke bare når det gjelder fysiske og materielle løsninger, men også i forhold til spørsmål om bruk og betydning. I dette berøres to områder som ikke må forstås som atskilte. Det ene kan kalles det estetiske, det andre det representative eller symbolske. Det estetiske ble gjerne knyttet til spørsmål om form, proporsjon, komposisjon, planløsning, materialvalg, behandling av lys, forholdet mellom ute og inne, forholdet til omgivelsene, osv. – i korthet det som legger til rette for vår sansemessige og i fenomenologisk forstand kroppslige opplevelse. Det representative eller symbolske berører spørsmål om verkets mening,¹ dets motiv og dets forhold til det vi i vid forstand kan kalle fellesskapets kultur- og åndsliv. Slike temaer ble satt på spissen fra begynnelsen av det 20. århundre, særlig knyttet til modernismen. De berører i alle fall tre perspektiver. For det første forestillingen at skulptur og arkitektur er særegne og i siste instans autonome media. For det andre spørsmål om bygningers og skulpturers plass i samfunnslivet. For det tredje tanken om et mulig samvirke mellom arkitektur og skulptur.

Modernistiske utgangspunkt

Sentralt i tenkningen om det moderne verk er spesialisering og nyskaping. En av hensiktene var å komme bort fra historisme, utbredte sjanger- og smakshierarkier og de mektige kunst- og arkitekturinstitusjonenes innflytelse. Men hva skulle komme i stedet? Et interessant svar kom fra arkitekten og kulturkritikeren Adolf Loos. Han ønsket å rendyrke arkitekturen ved å fjerne det vi knytter til "stil", "ornament" og "dekor" fra så vel bygninger som fra bruksgjenstander. Deres oppgave var å fylle en funksjon, og denne måtte gå klart fram av formen. På den andre siden, ikke minst inspirert av billedkunstneren Oskar Kokoschkas radikale verk, plasserte han billedkunst som et uttrykk for frihet, basert på kunstnerens personlige og kreative ideer. Arkitekturens oppgave er å tjene en hensikt. Kunstens oppgave er det opp til kunstneren selv å avgjøre, hevdet han.²



Til venstre og nedenfor:

Ill.1. Georg Kolbe, *Der Morgen* (også kalt Alba), 1925, bronse, høyde 250 cm. Oppstilt i Mies van der Rohes Paviljong til Verdensutstillingen i Barcelona, 1928–29 (rekonstruert in situ 1981–86). Foto: Svein Aamold 3.7.2015. © Georg Kolbe / BONO 2015.



Dette skillet mellom arkitektur og kunst svarer til senere diskusjoner i spennet mellom oppfatningen at arkitekturen først og fremst skal tilfredsstillere rene nyttebehov (som en form for ingeniørvirksomhet), og tanken at arkitektur og kunst har felles anliggender, at målet er samvirke og gjensidig berikelse. Et utgangspunkt for det sistnevnte er 1800-tallets (tyske) forestilling om "Gesamtkunstwerk", eller "Det totale kunstverk". Komponisten Richard Wagner forsøkte å realisere dette i en forening av det meste av det vi tenker på som kunstarter i sine operaforestillinger (spesielt *Parsifal*, oppført første gang 1882): poesi, musikk, teater og skuespill, handling og myte, scenografi, regi og arkitektur. Men, som litteraturviteren Fredric Jameson hevder, kan det argumenteres for at denne sammenstillingen av differensierte kunstneriske uttrykk slik at de identifiseres med hverandre, også skjerper vår oppmerksomhet om forskjellene mellom dem.³ Disse skilene er gjerne hierarkiske – den ene kunstformen oppfattes som overordnet den andre.

Et annet uttrykk for et samvirke mellom billedkunst og arkitektur ble forsøkt utviklet av de franske billedkunstnerne Edouard Jeanneret og Amédée Ozenfant, som like etter første verdenskrig lanserte "purisme", tenkt som en konsentrasjon om kunstens grunnleggende, plastiske verdier, og en frigjøring fra de representative regimene knyttet til naturalisme, romantikk og symbolisme. Tanker om en konstitutiv sammenheng mellom kunststartene ble også tatt opp av arkitekturhistorikere som Sigfried Giedion og Christian Norberg-Schulz. Men til tross for kunstneriske forsøk på integrasjon og helhetlige løsninger, for eksempel i den internasjonale konstruktivismen, det tyske Bauhaus eller det nederlandske de Stijl, ble det også hevdet at spesialiseringen som fulgte modernismen bidro til å skape større skiller mellom billedkunst og arkitektur. Dette kunne – som en tredje tilnærming til forholdet mellom arkitektur og kunst – brukes som utgangspunkt for tanken at arkitektur i seg selv er kunst, som hos arkitektene Poul Henningsen og Knut Knutsen.

Et tidlig eksempel kan illustrere noe av kompleksiteten i møtet mellom skulptur – her forstått som tredimensjonale verk utført i bestandige materialer, frittstående eller som relieff – og arkitektur. Et av modernismens mål var kunstnerisk autonomi, en understrekning av hvert mediums særegne form, uttrykk og mening. Til den mye omtalte tyske paviljongen til Verdensutstillingen i Barcelona i 1929 gikk arkitekten, Mies van der Rohe, til innkjøp av Georg Kolbes skulptur *Der Morgen* (ill. 1).⁴ Kolbes verk er en kvinneakt i noe over naturlig størrelse, utilnærmelig plassert på en skrånende plint i et hjørne i det minste av paviljongens to vannspeil, omgitt på tre sider av høye vegger. Stående med lett bøyde knær hever hun hendene mot morgensolen, en henspilling på oppvåkning og liv, sansning og vitalisme. Figurens nærvær og symbolikk kan i første omgang synes atskilt fra arkitekturens nyskapende, liksom scen-

iske rom. Hvorfor valgte Mies denne skulpturen, og ikke et mer radikalt, modernistisk verk, et område han var godt kjent med? Han etterlot intet direkte svar. Vi vet at Kolbe var hans ene favoritt-billedhogger. Den andre var hans nære venn Wilhelm Lehmbruck (død 1919). En torso av sistnevnte var Mies' valg første gang han benyttet seg av skulptur i sin arkitektur.⁵

På et metaforisk plan åpnes det likevel for mulige sammenhenger mellom Barcelona-paviljongen og Kolbes skulptur. Kvinnens særegne positur får henne til å framstå som en hieratisk gudinne. Paviljongen ble ikke skapt som Tysklands utstillingsrom, men som et modernistisk propyleum som fra offisielt hold ble tolket i lys av Weimar-republikkens ambisjoner. Dens passasjer og åpne rom hevet over omgivelsene danner en egen verden av vakre, opake materialer og varierte teksturer som onyks, marmor, travertin, forkrommet stål og farget glass, samt et rikt spill mellom det lukkede, transparente og åpne. Mies' arkitektur er, slik arkitekturhistorikeren Detlef Mertins ser det, basert på en holistisk forståelse av naturens struktur og liv. Med henvisning til filosofen Henri Bergsons tanker om en dynamisk kontinuitet og utvikling av alt naturens liv, kan paviljongen ses som uttrykk for en levende form, "a rhythmic construction for the transition to a new world".⁶ Slik svarer dens særegne løsninger likevel til Kolbes skulptur, om enn overordnet, som en arkitekturens nye "morgen".

Slike motstridende eksempler på samvirke versus spesialisering i møter mellom skulptur og arkitektur er utgangspunktet for denne artikkelen.⁷ Hvilke tanker og argumenter sto sentralt i debatten om arkitekturens forhold til skulptur? Hva ble oppnådd i praksis? Ved å se nærmere på utvalgte tekster og verk fra 1940-tallet fram mot slutten av 1960-tallet, så vel i Norge som internasjonalt, vil jeg forsøke å vise noe av kompleksiteten og utfordringen både kunstnere og teoretikere sto overfor.

Gjenreisning, diskusjoner og muligheter

Her i landet rådet en viss optimisme blant arkitekter og billedhoggere etter andre verdenskrig med tanke på oppdrag i forbindelse med gjenreisningen av byer og tettsteder, samt et uttalt behov for krigsminnesmerker. Den offentlige etaten Brente Steders Regulering, i årene 1940-45 ledet av arkitekt Sverre Pedersen, sto for en rekke planer som siden la grunnlaget for nybyggingen.⁸ Planene var naturlig nok basert på nøkternhet. Siden det dreier seg om overordnede grep, går de heller ikke inn på detaljer så som fasadedekor, men for enkelte plassanlegg og knutepunkter er skulpturer eller fontener skisseaktig antydning, stundom knyttet til lange og storslåtte akser og utsyn. Et par eksempler tegnet av arkitekt Jacob Hanssen viser slike i Molde, Steinkjer og Bodø.⁹ Skulptur var tiltenkt en rolle i byene som sentralt plasserte markører eller monumenter.

Billedkunstnerne ville sikre sin deltakelse i gjenreisningsoppgavene fra planleggingsstadiet. Gjennom paraplyorganisasjonen Bildende Kunstneres Styre (BKS) tok de i 1945 initiativer til blant annet å få avsatt en fast prosentandel av offentlige byggebudsjetter til kunstnerisk utsmykning.¹⁰ Men samholdet mellom dem var ikke påfallende sterkt i slike saker. Etter mønster av tegnerne og grafikerne stiftet billedhoggerne i april 1946 sin egen organisasjon, Norsk billedhoggerforening (NBF), for bedre å ta hånd om "billedhoggersaker" og sikre innflytelse i arbeidet med reisningen av krigsminnesmerker og annen offentlig skulptur. Foreningen laget egne utkast til kontrakt for offentlige oppdrag om skulptur, regler for lukkede og åpne konkurranser, og fulgte opp eldre forslag fra BKS om kunstnerstipend og midler til utsmykning.

Billedhoggerne ønsket også at en av dem, etter oppnevning av NBF, "alt fra første stund under planleggingen av en bygning skulde være medbestemmende i utformningen av denne".¹¹ Målet var et tettere kunstnerisk samarbeid med arkitektene. Magnus Poulsson imøtegikk dette på bakgrunn av sitt arbeid som arkitekt for Oslo rådhus (sammen med Arnstein Arneberg), ved å hevde at arkitekten dermed ikke kunne ha "sikkerhet [...] for at nettopp denne mann passer inn i hans arkitektur".¹² For Poulsson sto det klart at

byggningsplanene må nok foreligge utarbeidet på forhånd. [...] På samme vis som en arkitekt under utformningen av sin bygning har alle hensyn å ta til sted, innhold og funksjon, må en billedhugger først se plassen for sin skulptur og en maler rummet, før han kan utforme sitt kunstverk. Disse skal jo nettopp gå inn i karakteren og være en videre berikelse og utblomstring av arkitekturen, ikke et løsrevet arbeide som skal utstilles.¹³

Han foreslo derfor at "arkitekten selv fikk velge den kunstner han fant å være best skikket til å smykke nettopp hans byggverk, en som forstår hans arkitektur, slik at det hele arbeide i ånd og sannhet bærer preg av samhörighet og helhet". Arkitekturen må legge til rette for skulptur og maleri, og samarbeidet tar utgangspunkt i arkitektens premisser. Poulsson forsøkte å komme kunstnerne i møte ved å framheve at han ikke ville "tøile" deres "personlighet [...] i sin utfoldelse, for "[k]unstverket må selvsagt ha sin fulle egenverdi". Men grunnlaget for utfoldelsen sto fast: "kunstverket må beregnes etter sted og forhold".¹⁴ Han tok dermed til orde for arkitektens overordnede stilling, men ønsket billedkunsten velkommen, tilpasset det sted arkitektene velger ut, slik det i store trekk ble gjort i Oslo rådhus.

Poulsson fikk svar på tiltale – fra en fagfelle. Den danske arkitekten, designeren, forfatteren og kritikeren Poul Henningsen reagerte i et foredrag i Oslo Arkitektforening (1950) negativt på

den omfattende utsmykningen og dens forhold til arkitekturen i Oslo rådhus. All prakten var tilbakeskuende, mente han, egnet til "repræsentation og rangforordning". Han ønsket "at vi tænkte og følte enklere og mere demokratisk end Oslo Rådhus viser". I stedet for "den overhåndtagende dekoration af offentlige bygninger" hevdet han at "[o]pgaven må være at gøre det almindelige hjem til et kunstværk". Det mente han arkitekturen kunne klare på egen hånd ved å "samarbejde farve, form og stof til en malerisk helhed, så det bliver en daglig oplevelse at være i sit hjem."¹⁵ Henspillingen på maleriet bør særlig sees i sammenheng med hans interesse for kubismen. Arkitekturen skulle fremme demokratiet, og det kunne den bare gjøre om den bygget på moderne, funksjonelle løsninger. I dette fant Henningsen ingen plass for billedkunst.

Fra billedhoggernes side gikk Gunnar Janson hardt ut mot de som var skeptiske til samarbeid. Han ønsket holdningsendringer på begge sider, for mens arkitektene mener billedhoggerne er "vanskelige å ha med å gjøre" og at de ikke "tilpasser seg [...] arkitektens formsprog", så ser billedhoggerne på arkitektene som "en mellomting mellom sosiologer, husmødre, forretningsdrivende, ingeniører, eksperimentører [...], de er en skyttel i veven mellom høyst forskjellige funksjoner i vårt samfunn".¹⁶ For det andre trengtes estetiske endringer, for arkitektens mangfoldige og kompliserte oppgaver "gir ham liten anledning til å bygge opp en selvstendig form når det dreier seg om virksomhetens estetiske side". Janson savnet en "indre logikk og funksjon i romarbeidet [...] i rent kubistisk forstand, uten hensyn til bygningens øvrige funksjoner". Som et vellykket eksempel viste han til Picassos assemblager, der "[k]langen og den romlige anbringelse av gjenstandene gjør hele feltet spennende og fremkaller en sanselig virkning av stor friskhet."¹⁷ Henvisningen til kubismen kan trolig sees i sammenheng med forestillingen om en felles, kunstnerisk grunn for arkitektur og billedkunst, noe vi også finner hos Giedion og Henningsen. Noen velkjente eksempler er det nære forholdet mellom syntetisk-kubistiske komposisjoner og enkelte av Le Corbusiers verk fra 1920-tallet, som Villa La Roche, Maison Planeix, villaer i Weissenhofsiedlung (Stuttgart), Villa Cook, Villa Stein og Villa Savoye. Innenfor en helhet skulle de enkelte rommenes form og størrelse variere ut fra praktiske så vel som åndelige hensyn. Som helhet skulle bygningen svare til beboernes daglige adferd og gjøremål slik at den også la til rette for en harmonisk tilværelse. Slike ideer om arkitekturens estetiske autonomi kan sammenlignes med Jansons nevnte utgangspunkt i en "indre logikk" som også var gyldig for skulptur.

Jansons hovedanliggende var større frihet for skulpturen, ikke dens innordning på arkitektens premisser slik Henningsen, Poulsson og andre arkitekter ønsket. Billedhoggeren argumenterte med at arkitektene slipper "å belemres med billedmessige fremstillinger på sitt verk",

for "tingen", altså arkitekturen, "skal sies i form og ikke i bilder".¹⁸ Hittil har norsk skulptur "holdt seg beskjedent i bakgrunnen med sin naturalistiske forankring", påpekte han, men så i møtet med samtidsarkitekturen nye utfordringer:

Som skulptør gjør man den erfaring at den arkitektoniske abstraksjon som fordres for å binde et billedverk inn i de arkitektoniske funksjoner, er en prosess av stor interesse for skulpturen selv. Men da er det tale om en virkelig løsning og ikke om en noenlunde pent anbragt figur som skal symbolisere et eller annet.¹⁹

Dette er radikale tanker i forhold til det relativt konservative miljøet i NBF. Til tross for at Jansons egne, figurative skulpturer står langt fra kubismen, stilte han seg på linje med samtidige teorier om et formal-estetisk fellesskap mellom skulptur og arkitektur.

En mulig felles grunn

Også Sigfried Giedion ivret for en integrasjon av moderne arkitektur og billedkunst, men mente det måtte være arkitektenes oppgave å legge grunnlaget for dette. Arkitekturen hadde en særlig samfunnsmessige oppgave i å utvikle en ny monumentalitet etter de totalitære regimenes utvendige og pompøse anlegg. Som følge av økonomiske nedgangstider og høy arbeidsledighet i mellomkrigstiden måtte arkitektene konsentrere seg om primære behov, først og fremst boligen. Etterkrigstidens arkitektur burde kunne gå videre og legge til rette for møter mellom mennesker, sosiale aktiviteter, høytidelige anledninger, offentlige seremonier – det felleslivet som Giedion så som helt nødvendig i en by.

Utgangspunktet for den nye monumentaliteten var menneskets behov for å skape symboler for aktiviteter, ritualer, trosfellesskap og annen sosial atferd.²⁰ Det monumentale kunne danne rammer om slike fellesskap. For å lykkes måtte monumentene utføres i samarbeid mellom arkitekter, planleggere og billedkunstnere. Når det gjaldt de sistnevnte var Giedion nå særlig opptatt av skulptur.²¹ For arkitektene handlet det om å begynne på nytt. Monumentalarkitekturen utviklet siden renessansen hadde i løpet av 1800-tallet mistet mye av sin "indre mening" i en "pseudo-monumentalitet" av klisjeer uten emosjonell begrunnelse, hevdet han.²² Bedre forberedt i så måte var samtidskunstnere som Constantin Brancusi, Antoine Pevsner, Hans Arp, Naum Gabo, Alberto Giacometti og Pablo Picasso. De ville se sine verker på offentlige gater, torg eller parker "midt blant folk".²³ I tillegg måtte arkitektene hente lærdom fra billedkunstneres bruk av farge som en frittstående verdi, uavhengig av oppgaven å knytte an til- eller represen-



Ill.2. Antoine Pevsner, *La Colonne Développable de la Victoire* (også kalt *Lines in Motion*, eller *Flight of the Bird*), 1955–56, bronse, høyde 18,29 m. General Motors Technical Center, arkitekt Eero Saarinen, åpnet 1956, Warren, Michigan. Foto: Balthazar Korab, trolig 1956. © Library of Congress, Prints & Photographs Division, Balthazar Korab Archive, Washington, D.C. Reprod. No. LC-DIG-krb-00113. © Antoine Pevsner / BONO 2015.

tere et motiv eller en gjenstand, slik blant andre Fernand Léger og Robert Delaunay hadde vist. Giedion var overbevist om en indre forbindelse mellom billedkunst og arkitektur som kunne vise seg idet de har samme blick på formgivningen av rommet.

Et par eksempler kan illustrere hva Giedion mente var lovende uttrykk for et fellesskap i samtidens arkitektur og skulptur, henholdsvis Antoine Pevsners *La Colonne Développable de la Victoire* ved Eero Saarinens administrasjonsbygg General Motors Technical Center (1956) i Michigan, og Jean Arps *Pastor de Nubes* på den nye campusen til Universidad Central de Venezuela i Caracas (ill. 2 og 3).²⁴ Giedion hadde selv en finger med i tilkomsten av Arps verk. Den



Ill.3. Jean (Hans) Arp, *Pastor de Nubes (Formes de Lutin, Cloud Shepherd*, på norsk tilnærmet "Gnom"), 1953, bronse, 305 x 143 x 115 cm. Bak står Mateo Manaure, veggdekor, 1954, glasert keramikk. Plaza Cubierta del Rectorado, Universidad Central de Venezuela, Caracas (under utbygging fra ca. 1948). Foto: Wikipedia, Alejandro Bárcenas ("Caracas1830") 2005. © Jean Arp / BONO 2015.

venezuelanske hovedarkitekten for universitetet, Carlos Raúl Villanueva, ba ham om forslag til internasjonale billedkunstnere som kunne bidra, og Giedion nevnte foruten Arp blant andre Alexander Calder og Antoine Pevsner.

Arps og Pevsners skulpturer viser kontrasterende kompositoriske og formale løsninger som i mye av den kunsthistoriske litteraturen i perioden er utgangspunkt for et skille i modernismen mellom det organiske og det geometriske, eller det lyrisk-abstrakte versus det konstruktivistiske. Formene i Arps skulptur bukker og bøyer seg, sveller ut og trekker seg tilbake slik at de kan minne om et ukjent vesen, en organisme i full livsutfoldelse. Den jevne, glatte og reflekterende overflaten synes likevel å holde det hele på plass i en form uberørt av menneskehender, uten synlige spor etter kunstnerens modellering. Vi aner en konflikt mellom et indre trykk og et ytre press, som om det ikke

lar seg avgjøre om organismen er formgitt fra inn- eller utsiden.

Pevsners verk er utført av kunstneren selv med egne metall- og sveiseredskaper, hvilket åpner for uregelmessigheter i forhold til det maskinmessig perfekte. Det at sporene etter kunstnerens hånd dermed er synlige når verket ses på nært hold bidrar til at det tilfeldige og menneskeskapte spiller en vesentlig rolle. Verkets konstruktive karakter tolkes gjerne med

henvisning til et av Pevsners personlige kjennetegn som billedhogger, nemlig de mange profilerte kantene som følger overflatenes doble krumninger fra skulpturens tomme sentrum og ut i viftemønstre. Disse profilene eller linjene kan tenkes å fortsette uendelig utover i retninger også bestemt av krumningene i de relativt tynne hovedformene. De kan også oppfattes som lukkede idet linjespillet synes å vende tilbake til utgangspunktet.

I begge tilfeller er skulpturene plassert under åpen himmel og i god avstand fra de arkitektoniske omgivelsene. Arkitektur og skulptur kommuniserer med hverandre som avsluttede, romlige helheter. Skulpturene kan oppleves som metaforer for liv i abstrakte former som pirrer vår fantasi samtidig som de viser tilbake på kunsten selv. Oppfatningen av en grunnleggende forskjell som utgangspunkt for to tradisjoner i den abstrakt-modernistiske skulpturen viser seg ikke å holde.

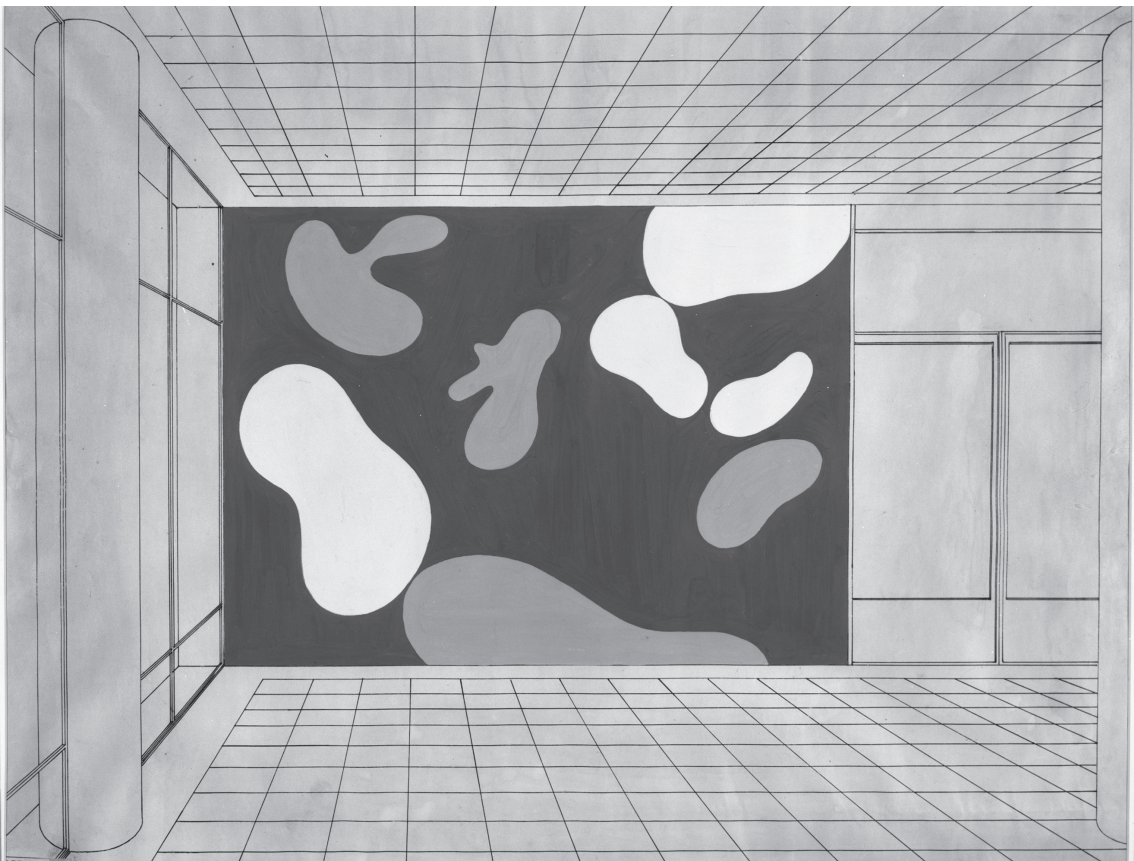
Spørsmålet om et gjensidig samarbeid mellom arkitekten, maleren og billedhoggeren er mulig, ble diskutert i flere internasjonale sammenhenger de første etterkrigsårene. Et av målene var å se ut over rene nytte- og funksjonsverdier ved menneskeskapte miljøer til estetiske og åndelige verdier. Behovet for tverrfaglige samarbeid ble framhevet. I eldre tid var arkitekten tett knyttet både til maleren og billedhoggeren, men mulighetene dette skapte er ikke videreført i moderne arkitektur. Utfordringene var store, påpekte Giedion, fordi billedkunstnere og arkitekter i lang tid var atskilte som følge av omstendighetene.²⁵ Han formulerte utfordringen slik:



III.4. Jean (Hans) Arp, [Abstraction], 1950 (?), relieffer, tre. Harkness Commons, Graduate Center, Harvard University, Cambridge, Massachusetts. Fotograf ukjent, udatert foto, sannsynligvis 1950-tallet, hentet fra Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, 5. utgave, 1982, s. 509. © Jean Arp / BONO 2015.

The problem today is that there is no cooperative work from the very start of a project. [...] Due to the conditions imposed upon painters, sculptors, and architects by the nineteenth century, they have become accustomed to work in complete isolation. As a result hardly any like to have working contacts with others. Most painters consider a building merely a necessary shelter for their work; most architects, encumbered with organizational detail, think of the artist only when all else is finished, and an empty spot – a left-over space – becomes available.²⁶

Selv om utgangspunktet for arkitektur og billedkunst ikke la forholdene til rette for det, hevdet Giedion at den gjensidige skepsisen til kunstnerisk samarbeid var absurd. Han så den som en



III.5. Jean (Hans) Arp, *Abstraction*, utkast til veggutsmykning i Harkness Commons, Harvard University, 1950, gouache og svart tusj på vevet, off-white papir med arkitekturdesign, 52 x 66,5 cm. Harvard Art Museums, Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts. Foto: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College. Image No. VRS45486. © Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. © Jean Arp / BONO 2015.

parallell til nedvurderingen av arkitekter til "konditorer" som kun skal "pynte" bygningsingeniørens arbeid. Selv ved den prestisjetunge UNESCO-bygningen i Paris ble skillet mellom arkitektur og billedkunst opprettholdt, mente han. Kun de beste kunstnerne ble valgt, men de fikk begynne først da alt annet var på plass, med beskjeden: "Here is your place, these are the measurements!"²⁷ Denne situasjonen kan minne om det vi har sett Magnus Poulsson ta til orde for.

Giedion trakk i stedet fram andre samarbeid mellom arkitekter og billedkunstnere. Et eksempel er Jean Arps enkle relieff i tre utført til Harkness Commons i Harvard universitetets nye Graduate Center (ill. 4), tegnet og oppført 1949-50 av Walter Gropius og hans team av yngre, amerikanske arkitekter, "The Architects Collective". Til tross for et begrenset byggebudsjett insisterte Gropius på at det måtte finnes samtidskunst i bygningen.²⁸ Resultatet synes ikke helt vellykket. Noen enkelt tilskårede relieffplater ser av fotografiet ut til å ha blitt montert direkte på en innvendig halv-vegg (trolig senere tatt ned eller flyttet). Giedion, som så resultatet, var heller ikke fornøyd med samarbeidet mellom billedkunstner og arkitekt, for "it can sometimes be felt that the two did not work together from the beginning". Det de lyktes med, var "to strengthen the emotional and symbolic content of community buildings", hvilket han så som et stort steg i retning målet, "the integration of art and architecture".²⁹

Et av Arps tegnede utkast (1950, ill. 5) til Harkness Commons er imidlertid et langt mer interessant enn relieffet. Hans karakteristisk avrundede, individuelle former synes å bevege seg i frie flyt mot ensfarget bunn, også ut over rommets fysiske avgrensninger og rette vinkler mellom gulv, vegger og tak. Disse "organismene" antyder et annet liv enn arkitekturens, men synes samtidig å høre hjemme nettopp her. I slike tilfeller kan det, slik Giedion gjør, hevdes at arkitektur og billedkunst supplerer og kontrasterer hverandre fra et felles utgangspunkt av estetisk art. Samarbeidet styrker den totale virkningen av arkitektur og billedkunst både på det emosjonelle og det symbolske plan.

Hver sine veier

I forbindelse med markeringen av Oslos 900-års jubileum, og som et innlegg i den stadig pågående debatten om nonfigurativ eller abstrakt kunst, kom den offentlig engasjerte maleren Henrik Sørensen med en sterk oppfordring: "La de non-figurative malerne farvelegge Oslo".³⁰ Han så det som en selvsagt ting at kunst og arkitektur arbeider sammen, og tok sterkt til orde for at billedkunstnerne måtte få flere offentlige utsmykningsoppgaver. Året etter målbar arkitekt Knut Knutsen, i forbindelse med en arkitektkonkurranse, tvert imot skepsis til tanken å la dekorative arbeider inngå i (samtids)arkitektur. Han skilte mellom den pyntede bygningen og den



III.6. Barbara Hepworth, *Winged Figure*, 1961–62, aluminium med stenger av syrefast stål, høyde 5,8 m, montert på utvendig vegg mot Holles Street, John Lewis varehus, 300 Oxford Street, London. Byggets arkitekter er John Alan Slater, Arthur Hamilton Moberly og Reginald Uren. Foto: Svein Aamold 18.3.2015.

”spontane, mangfoldige og levende” arkitekturen med egenart og autonomi.³¹ For ham som for Henningsen er billedkunst og arkitektur atskilte fenomener.

I sin artikkel ”Arkitektens oppgave” tok Knutsen til orde for endringer som måtte til for å legge til rette for at arkitektens ”idé” kunne realiseres. Et hinder kunne være byggherrens rolle, for i mange byggesaker ”bestemmer [han] hva en bygning skal inneholde og hvordan planløsningen skal bli, og han bestemmer ofte også estetiske og arkitektoniske detaljer, mens *arkitekten* blir stående med ansvaret.”³² Slik trumfes arkitektens særskilte kompetanse i byggeprosessen. Som eksempel viste Knutsen blant annet til sitt arbeid med Strandhotellet på Gjøvik og Hotell Viking i hovedstaden. Da Oslo kommune vedtok utbygging ”etter hvert med bildende kunst”, protesterte Knutsen og hevdet at ”det er bortkastet å prøve og tvinge en annen ånd inn i bygningene enn forutsatt”. For å sikre den grunnleggende arkitektoniske ideen, ble ”de bygningsmessige arbeider [...] holdt billige for at det skulle bli noe til det som måtte være med for å utdype helheten og gi

økt liv.” Det å endre ved å tilføre billedkunst ville ikke føre fram, konkluderte han, ”fordi bygningene er så karakteristiske i uttrykk at det er nytteløst”.³³

Knutsen så billedkunsten som ”rammende” for ”arkitektens egen idé”.³⁴ I motsetning til Giedion avviste han tanken om et felles grunnlag for billedkunst og arkitektur. Bare arkitekten kunne ivareta arkitekturen ”slik at [bygningene blir...] skapt ved virkelig arbeid”, basert ”på mindre tidsbetonte uttrykk og idéer”. Knutsen ville bort fra ”stilmentalitetene”, det å følge flyktige moter som han noe kryptisk hevdet i bunn og grunn bare er ”variasjoner av samme tema”.³⁵

Arkitektur måtte tvert om bygge på det varige, ”[a]rkitekten må ta vare på de

skapte verdier, på naturen, og forme husene slik at de ikke virker destruktive”.³⁶ Det siste står kanskje klarest fram om vi trekker inn hans eneboliger, hans eget sommerhus i Portør (1949) og andre bygg utenfor urbane strøk. For Knutsen handlet det ikke om å etterligne natur, men om å følge landskapets rytmer og bevegelser slik at det bygde ikke danner en hard kontrast, et fremmedelement, men integreres i om-



Ill.7. Arnold Haukeland, *Air*, 1962, syrefast stål, høyde ca. 7,8 meter, Frederiksplassen, Universitetet i Oslo. Fotograf ukjent. © Arnold Haukeland / BONO 2015.

givelsene. Knutsens arkitektursyn gjør, på linje med Henningsens, spørsmålet om kunstnerisk utsmykning perifert.

Enkelte forsøk på sammenstilling av arkitektur og skulptur som atskilte verk brakte like fullt fram interessante eksempler på at også autonome størrelser i all sin ulikhet kan vise seg å skape en annen form for fellesskap enn slike basert på tilpasning og integrasjon. Blant dem er Barbara Hepworths skulpturer montert i arkitektoniske omgivelser. I 1962 ble hennes *Winged Figure*, med hovedformer i støpt aluminium og stenger av syrefast stål, montert høyt over gateplan på en yttervegg til John Lewis varehus i London (ill. 6).³⁷ Skulpturen er plassert som et presisøst smykke på en stor veggflate av pusset betong. Verkets dominerende former, tittelens vinger, griper ut i rommet foran veggen og aktiverer det i kontrast til bygningsfasadenes horisontale og vertikale elementer og rektangulære rammer. Det dreier seg om nok en kontrast mellom organiske og geometriske volumer, kanskje, men ikke bare det. Konsollen skulpturen står på består av rettvinklede metallbjelker av ulike størrelser i en asymmetrisk komposisjon. Dens lukkede volumer kontrasterer med skulpturens åpenhet og knytter i stedet an til bygningsfasadenes rammeverk.

Hepworths skulptur har et sinnrikt spill av spente stålstenger på konstruktivistisk maner, om enn på en litt annen måte enn den vi har sett hos Pevsner. Hepworths stenger har en åpenbar statisk-mekanisk funksjon samtidig som de kan tenkes virtuelt som fortsettelser ut over selve skulpturen. De står for ekspansjon mens hovedformene gir komposisjonen konsentrasjon om en tenkt vertikal akse. I et øyeblikk kan komposisjonen minne om et stående vesen med kjempevinger, i neste om abstrakte, opake plan, tynne akser og store åpninger som aktiverer rommet. Som i Pevsners tilfelle står skulpturen i et tvetydig forhold til arkitekturs former. Vi finner delvis fysisk og formal tilknytning, men også åpenhet mot omgivelsene som bringer assosiasjoner til elevasjon og fri flukt. De modernistiske løsningene gir betrakteren frihet til selv å assosiere ut fra skulpturens former.

Et annet eksempel er den første abstrakte skulpturen i stort format reist utendørs her i landet, Arnold Haukelands *Air* (1962, ill. 7).³⁸ Den står i det nordvestre hjørnet av Frederikkeplassen på Blindern i Oslo. Det åpne, campus-inspirerte anlegget er avgrenset av bygninger i ulike høyder på begge sider av plassen og dens forlengelse i en bred, grønn hovedakse mot nordøst. Nærmest skulpturen står velferdshuset Frederikke, en lav og langstrakt struktur med lett inntrukket underetasje og en høy overetasje båret av pilotis, med store, vertikale vinduer plassert som et bånd mellom mørkebrune, panelte veggflater. Skulpturens betongsokkel ble tegnet av Haukeland. Formet som et rettkuttet kjeglesnitt gir den solid støtte for komposisjonens relativt smale, nedre deler, og løfter verket høyt over hodene på betrakterne. Høydevirkningen forsterkes

om vi ser *Air* på få meters avstand slik at de ekspanderende formene tegner seg mot åpen himmel, lik svevende tegn i rommet.³⁹ Dette forholdet snus imidlertid når *Air* betraktes på større avstand. Plassanleggets dimensjoner, bygninger, terrasserings, møblering (sommertid gjerne med fargerike parasoller) og de etter hvert høye tre-rekkene, reduserer inntrykket av skulpturens dimensjon og virkning i forhold til omgivelsene.

Air er støpt i syrefast stål med sterkt lysreflekterende, slipt overflate. Materialet, kanskje også verket selv, står som et ultramoderne uttrykk for høyteknologi, industri og metallurgi. Tittelen (fra gresk, aer) kan vise til luft eller atmosfære, til sang eller melodi, og til utseende, (være)måte eller vesen. Skulpturens spisse avslutninger og myke kurver kan assosiere til figurer, som en mast med seil eller et dansende par. I symbolsk forstand uttrykker verket livskraft, vitalisme. Formenes kontraster mellom det geometrisk kontrollerte og det plantelignende, organiske knytter som vi har sett hos Arp, Pevsner og Hepworth an til et sentralt tema i abstrakt skulptur. Et annet fellestrekk er skulpturenes tvetydige forhold til sine omgivelser. Arkitektur, plassanlegg og vegetasjon gir *Air* tilknytning til stedet og universitetet. Materialets lysreflekterende overflate, abstrakte former og komposisjonens ekspansjon mot omgivelsene synes å løfte det ut over disse. I modernistisk forstand viser denne "fristillingen" tilbake til verket som grunnlag for en uavhengig, estetisk erfaring, av mange tolket med utgangspunkt i Kants utlegning av dømmekraften – basert på fravær av fornuft og fantasi, det vi kan kalle betrakterens egeninteresser – som i en tilstand av desinteressert behag.

Fellesskap på arkitektorens premisser

Christian Norberg-Schulz' teorier om arkitektur og samvirke mellom kunstartene ble utviklet særlig i hans doktoravhandling, *Intentions in Architecture* (1963), norsk versjon *Intensjoner i arkitekturen* (1967), en generasjon eller så etter Giedion, men like fullt med noen likhetstrekk. Målet for var å utvikle en helhetlig, eller integrert, arkitekturteori på semantisk grunnlag. Den "skal både redegjøre for byggeoppgavenes karakteristiske dimensjoner, for formale strukturer og for relasjonene mellom disse to".⁴⁰ Til dette hørte "inkorporeringen av bildende kunst, ornamentikk og annen utsmykning i den arkitektoniske helheten". Utsmykningen hadde to mulige funksjoner, formalt og innholdsmessig. Kunstverket kunne betone "en plastisk masseform" eller gi den en ny betydning "i en flateform". Det kunne også "gi rettledning for en 'tolkning' av den arkitektoniske formen". Men utgangspunktet for det hele lå i arkitekturen, karakterisert som "moderkunst" som "benytter [...] de andre kunstartene som hjelpere ved å artikulere sine *elementer* skulpturelt eller malerisk". Forskjellen mellom arkitekturen og de øvrige kunstartene var at den ikke kunne "reduseres til slike elementer".⁴¹

Dette skiller Norberg-Schulz fra Giedions åpnere holdning til prosjekter av samarbeid basert på en likesstilling mellom arkitektur og billedkunst.

Billedkunsten kunne i Norberg-Schulz' utlegning likevel *forsterke* arkitekturens former ved å føye seg til disse, eller *tolke* dem gjennom kontrastering. Han åpnet riktignok for et fellesskap ved å hevde at siden all kunst "symboliserer kulturelle gjenstander", må arkitekturen oppfylle dette kravet for å kunne anerkjennes "som kunstart". Men han brukte det som utgangspunkt for en kritikk av den moderne arkitekturen for ikke å "differensiere [...] i forhold til de forskjellige byggeoppgaver, slik at det ofte er vanskelig å se forskjell på en bensinstasjon og en kirke". Resultatet er at "den moderne arkitekturen [...] ikke byr på noen *ny visuell orden* i stedet

for fortidens 'devaluerte' stiler. Den har nok skapt en viss renslig klarhet, men intet hierarki av meningsfylte 'tegn' som kan tjene til å uttrykke livsform og samfunn."⁴² Ut fra dette etterlyste han en bred, tverrfaglig tilnærming, der arkitektene "drar nytte av psykologiske og sosiologiske informasjoner", slik at både "rolleforskjeller og samhandlinger [...] 'avbildes', [i...] et hierarki av 'karakterer' som medbestemmer den arkitektoniske løsningen".⁴³



Ill.8. Ramon Isern, *Tetraeder*, 1969, sandblåst, armert naturbetong med Telemark-singel, lyskastere, høyde ca. 12,5 meter, sidenes bredde 2,9 meter. Reist ved det tidligere Oslo helseråds bygg, St. Olavs plass, Oslo. Arkitekter Erling Viksjø og Inge A. Dahl. Foto Henrik Ørsted ca. 1980. Oslo Museum, OB.A8850. © Ramon Isern / BONO 2015

En tilnærming til arkitektur og samarbeid med billedkunstnere som kan minne om dette finner vi hos arkitekt Erling Viksjø. I en artikkel publisert i 1951 gjorde han rede for sin fascinasjon for såkalt fasadebetong. I forbindelse med arbeidet med utvidelsen av regjeringsbygget i Oslo foretok han i 1948 en reise til Sveits for å studere betongfasader, og ble overbevist om "at det var nødvendig på en eller annen måte å fjerne den sementslamhinne som alltid dekker vanlig støpt betong og gjør den karakterløs".⁴⁴ Resultatet, utviklet og patentert i samarbeid med sivilingeniør Sverre Jystad, er Viksjøs signaturmateriale, naturbetong, der den ytre sementtinnen sandblåses slik at iblandet singel kommer fram og gir overflaten dens karakter. "Estetisk sett" mente Viksjø dette var "andre fasadematerialer overlegen", både fordi virkningene kan varieres ved "sammensetning av tilslagsmaterialer" og "strukturen kan varieres fra slipning til de groveste overflatestrukturer". Det arkitektoniske formspråket kunne berikes ved "enkle midler" som "ved forskallingens utforming eller ved sandblåsing med sjablonger".⁴⁵

Dette åpnet for samarbeid med billedkunstnere om å bearbeide overflatene kunstnerisk.⁴⁶ På skulpturens område utmerker ett verk seg i så måte: Ramon Iserns *Tetraeder* til Viksjøs og Inge A. Dahls bygning for Oslo helseråd (1969, ill. 8).⁴⁷ Isern var en av flere billedkunstnere ansatt ved Arkitektavdelingen, Norges Tekniske Høgskole (NTH) i Trondheim, for å bringe inn andre perspektiver enn arkitekturfagets egne. I dette miljøet var integrert utsmykning, der kunstner og arkitekt inngår i samarbeid tidlig i prosessen, et sentralt diskusjonstema på 1950- og 60-tallet. Viksjø var selv utdannet ved NTH og hadde på 1960-tallet blant annet oppdrag som sensor ved Arkitektavdelingen. I april 1967 inviterte han Isern til et samarbeid ved bygget for Oslo helseråd, en utendørs skulptur som måtte «betraktes som en arkitektonisk del av hele anlegget».⁴⁸ Men Viksjø hadde allerede lagt forutsetningene både når det gjaldt skulpturens hovedmateriale, naturbetong, og plasseringen, utenfor hovedinngangen.

Skulpturens navn, *Tetraeder*, bringer via Platon inn en assosiasjon til ild, muligens med tanke på den tredimensjonale formens spisse og farlige hjørner.⁴⁹ Isern kan ha hatt dette i tankene blant annet fordi han ville utføre verkets vertikale kjerne av sammenstilte tetraedre i metall, trolig syrefast stål, men dette måtte fravikes av økonomiske årsaker. Metallet kunne tenkes å reflektere lyset (som i Haukelands *Air*) kanskje som en henspilling på ild, energi og vertikal bevegelse. Denne oppdriften holdes i sjakk av en omsluttende, delvis åpen struktur som skaper visuell stabilitet.

Skulpturen er formet slik at det er passasje – om enn redusert i forhold til Iserns opprinnelige planer – under hovedstrukturen med tetraedre. Verket skulle knytte an til arkitekturen, men også til St. Olavs plass og byens sosiale liv. Isern lyktes med det å skape bedre kontakt

mellom skulptur, arkitektur og plass, noe Viksjøs bygning i seg selv, med sitt spisse hjørne, ikke makter. Men Viksjø hadde også en annen nabo å ta i betraktning, Televerkets høybygg (arkitekt Nils Holter, fullført 1962), som også har hovedfasaden vendt mot Universitetsgaten og i lav grad knytter an til St. Olavs plass. Christian Norberg-Schulz reagerte negativt og hevdet, med rette, at de to høybyggene raserte det opprinnelig femkantede byrommet.⁵⁰

Isern gjennomførte på sin side oppdraget dels i samsvar med Viksjøs ønsker, men også i henhold til sin tanke om sammenhenger til omgivelsene. Dagen før den offisielle overrekkelsen av nybygget og monumentet forklarte han at verket bygget på et "intimt samarbeid med arkitekten", og at hensikten hadde vært å "finne en form som ville harmonere med [arkitekturen], og som ville gjøre seg i det samme materialet som bygningen – naturbetong". Resultatet karakteriserte han som "en slags mellomting mellom skulptur og arkitektur".⁵¹ Arkitekturen hadde imidlertid stilt vesentlige premisser for skulpturen. Iserns metode inkluderte dialoger med arkitektene, arkitekturens former, plassen og trafikken omkring inngangen. Den for modernistene så sentrale tanken om originalitet knyttet til kunstnerindividet ble tonet ned. I denne forstand står *Tetraeder* langt fra de øvrige modernistiske eksemplene vi har sett nærmere på. Men med Arps omtalte relieffutkast som en mulig parallell, er *Tetraeder* et godt eksempel på at det var mulig å realisere idealet om integrasjon av skulptur og arkitektur.

Et komplekst felt

Diskusjonen om forholdet mellom arkitektur og billedkunst på 1940-, 50- og 60-tallet handlet ikke minst om forståelsen av funksjonalismen. Som allerede antydte, tok flere arkitekter avstand fra tanken at dens puristiske grunnlag innebar en avvising av samarbeid med billedkunstnere. Walter Gropius advarte mot å tolke begrepet funksjonalisme for materielt. Det omfattet "psychological problems as well as the material ones... Emphasis was not so much on the machine itself as on the greater use of the machine in service for human life".⁵² Under et symposium ved Museum of Modern Art i New York 1951 hevdet Josep Lluís Sert at dagens arkitektur måtte være noe mer enn funksjonell, "it cannot exist without a sense of plastic values".⁵³ Le Corbusier understreket at arkitektur og billedkunst ikke er to ting som stilles sammen, men "a solid and coherent whole". Han så derfor den ferdige bygningskroppen som "the expression of the three major arts in unison",⁵⁴ som et felles uttrykk av arkitektur, skulptur og maleri.

De realiserte prosjektene av modernistiske skulpturer og relieffer i arkitektoniske omgivelser i perioden ble imidlertid i hovedsak gjennomført ved at disse kom til etter at arkitekten hadde lagt et grunnlag. Idealet om integrert utsmykning lot seg i de fleste tilfeller ikke gjennom-

føre, enten det skyldtes økonomi, manglende vilje eller interesse. Jeg vil likevel hevde at eksemplene som her er trukket fram kan oppfattes som vellykkede bidrag til målet å skape nye rammer om urbane, menneskelige fellesskap. Samvirket mellom arkitektur og skulptur svarte dermed også på noen av utfordringene Giedion, Léger og Sert formulerte i sine punkter for en ny monumentalitet. Fra sin side realiserte billedhoggerne drømmen om å kunne vise sine verk der folk flest ferdes. Møtene mellom arkitektur og skulptur er her ikke spesielt knyttet til minner om historiske begivenheter og personer eller symboler for abstrakte fellesskap knyttet til nasjon, trossamfunn eller andre. Men de knytter an til samfunn, modernitet og teknologi på måter som svarte til den vestlige verdens utviklingsoptimisme og velstandsøkning. Mer konkret knytter de spredte eksemplene over an til slik optimisme når det gjelder teknologi (Pevsner), utdanning og forskning (Arp og Haukeland), konsum (Hepworth) og velferdssamfunnets fellesgoder (Isern). Sett i ettertid er resultatene interessante uttrykk for kunstnerisk samarbeid og tanken om at arkitektur og skulptur sammen kan skape monumenter i samfunnets tjeneste.

Kilder

- Brenner, Art, "Concerning Sculpture and Architecture", *Leonardo*, vol. 4, 2/1971, s. 99–107
- Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture: The growth of a new Tradition*, femte utgave, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1982
- Giedion, Sigfried, *Architecture, You and Me: The diary of a development*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1958 http://monoskop.org/File:Giedion_Siegfried_Architecture_You_and_Me_The_Diary_of_a_Development.pdf (lastet 6.11.2014)
- Haugdal, Elin, *Ny monumentalitet: Fire bygninger i Nord-Norge og teorier om monumentalitet mellom 1960 og 2000*, doktorgradsavhandling, Universitetet i Tromsø 2007
- Henningsen, Poul, "Hvornår slutter enevælden" (Utdrag av foredrag holdt i Oslo Arkitektforening 14.12.1950), *Byggekunst* 3/1951, s. 47–48
- Jameson, Fredric, "Wagner as Dramatist and Allegorist", i d.s., *The Ancients and the Postmoderns*, London og New York: Verso 2015, s. 31–66
- Janson, Gunnar, "Skulptur og arkitektur", *Byggekunst* 5/1948, s. 70–73
- Knutsen, Knut, "Arkitektur eller pynt", *Byggekunst* 10/1951, s. 176
- Knutsen, Knut, "Arkitektens oppgave", *Byggekunst* 8/1953, s. 195–197
- Loos, Adolf, *Ornament and Crime: Selected Essays*, red. Adolf Opel, oversatt av Michael Mitchell, Riverside, California: Ariadne Press 1998
- Mies in Berlin*, red. Terence Riley og Barry Bergdoll, New York: The Museum of Modern Art 2001
- Norberg-Schulz, Christian, *Intensjoner i arkitekturen*, Oslo: Universitetsforlaget 1967
- Norberg-Schulz, Christian, *Mellom jord og himmel: En bok om steder og hus*, Oslo, Bergen, Tromsø: Universitetsforlaget 1978.
- Poulsson, Magnus, "Billedhuggerne og arkitekturen", *Kunst og Kultur* 1950, s. 215–226
- Trier, Eduard, *Form and space: Sculpture of the Twentieth Century* (først utgitt som *Figur und Raum: Die Skulptur XX. Jahrhunderts*, Berlin, 1960), oversatt av C. Ligota og Francisca Garvie, London 1968
- Viksjø, Erling, "Fasadebetong?", *Byggekunst* 3/1951, s. 58
- Aamold, Svein, "Arnold Haukeland: Liv og verk", bind 2, manus, magistergradsavhandling i kunsthistorie, Oslo: Universitetet i Oslo 1992
- Aamold, Svein, "Skulptur og arkitektur i 1960-årene: konfrontasjon eller dialog?", *Kunst og Kultur* 1/1995, s. 53–69
- Aamold, Svein, *Ramon Iserns skulpturer*, serien Acta Humaniora nr. 45, Oslo: Universitetsforlaget, 1998

Noter

- 1 Begrepet *verk* er i denne artikkelen brukt som samlebetegnelse for kunstneriske arbeider, uavhengig av om det handler om arkitektur eller billedkunst.
- 2 Loos redegjorde for sitt syn på arkitektur, kunst og deres rolle i en rekke artikler fra århundreskiftet 1900 og fram til sin død i 1933. I sin berømte artikkel "Ornament und Verbrechen" (1908, engelsk oversettelse "Ornament and Crime") hevdet han at den kulturelle utviklingen hadde ført til at ornamentet sto fjernt fra samtidens arkitektur og design: "*the evolution of culture is synonymous with the removal of ornamentation from objects of everyday use*", Loos 1998, s. 167 (kursivert i originalen).
- 3 Jameson 2015, s. 33–35.
- 4 Georg Kolbe, *Der Morgen*, 1925, bronse, høyde 250 cm. Paviljongen ble rekonstruert in situ, med skulpturen på plass, av katalanske arkitekter på 1980-tallet.
- 5 Mies plasserte Lehnbrucks *Torso av en ung kvinne* (1913, sandstein) i en gjennomskiktig, sentral cella han utførte til utstillingen *Die Wohnung* i Stuttgart 1927, se Jan Maruhn, "Building for Art: Mies van der Rohe as the Architect for Art Collectors", *Mies in Berlin* 2001, s. 322–323. Om Mies' kjennskap til avantgarden, se Detlef Mertens, "Architecture of Becoming: Mies van der Rohe and the Avant-Garde", sst., s. 110.
- 6 Detlef Mertens, "Architecture of Becoming: Mies van der Rohe and the Avant-Garde", *Mies in Berlin* 2001, s. 133. Se også Barry Bergdoll, "The Nature of Mies's Space", sst. s. 93–94.
- 7 Andre måter å tenke forholdet mellom arkitektur og skulptur skal ikke berøres her, dvs. verk i utgangspunktet skapt enten av billedhoggere, også kalt skulptur-som-arkitektur, eller av arkitekter, arkitektur-som-skulptur. Eksempelene på slike verk er mange og går langt tilbake i tid. De egyptiske pyramidene kan betraktes som monumentale skulpturer. Modernistiske og postmodernistiske skulpturer som Malevitsjs *Architecton* (flere versjoner fra 1923 og senere), verk av mellomkrigstidens konstruktivister, Alberto Giacomettis surrealistiske *The Palace at 4 a.m.* (1932, The Museum of Modern Art, New York) eller 1960-tallets minimalisme som hos Donald Judd, kan også oppfattes som arkitektoniske.
- 8 Brente Steders Regulering arbeidet i okkupasjonsårene på oppdrag for NS-myndighetene, hvilket satte en stopper for Sverre Pedersens arbeid for etaten etter frigjøringen. Hans planer ble likevel lagt til grunn for de realiserte prosjektene.
- 9 Tegningene er gjengitt i Sverre Pedersens artikler om planene for de tre byene, *Byggekunst: Norske arkitekters tidsskrift*, 1943, hefte nr. 1, s. 19–20, 1943 hefte nr. 2, s. 14 og 1944 hefte nr. 5–6, s. 62–64; tilgjengelig digitalt fra <http://www.gjenreisningsbyer.no/index.php?cat=131781> (mars 2015).
- 10 Se henvendelse fra BKS til Kirke- og undervisningsdepartementet gjengitt i *Byggekunst* 1945, tillegget, s. 3.
- 11 Poulsson 1950, s. 215.
- 12 Poulsson 1950, s. 216.
- 13 Poulsson 1950, s. 216, 219.
- 14 Poulsson 1950, s. 219.
- 15 Henningsen 1951, nr. 3, s. 47.
- 16 Janson 1948, s. 70. Artikkelen er basert på hans innlegg i Oslo Arkitektforening, muligens samme år.
- 17 Janson 1948, s. 70, 72.
- 18 Janson 1948, s. 72.
- 19 Janson 1948, s. 73.
- 20 Giedion 1958, s. 28. Giedion utarbeidet i et samarbeid i 1943 med maleren Fernand Léger og arkitekten Josep Lluís Sert ni punkter for en ny monumentalitet.
- 21 Haugdal 2007, s. 68-69.
- 22 Giedion 1958, s. 25.
- 23 Giedion 1958, s. 24.
- 24 Antoine Pevsner, *La Colonne Développable de la Victoire* (1955–56, bronse, h. 18,29 m), også kalt *Lines in Motion*, eller *Flight of the Bird*. Jean Arp, *Pastor de Nubes* (fransk tittel *Formes de Lutin*, tilnærmet, norsk oversettelse 'gnom', 1953, bronse, 305x143x115 cm), Plaza Cubierta del Rectorado, Universidad Central de Venezuela, Caracas (under utbygging fra ca. 1948).
- 25 Giedion 1982, s. 510. Giedions kommentarer er knyttet til hans omtale av den sjette "Congrès International d'Architecture Moderne" (CIAM) i 1947, i Bridgwater, England, og en tverrfaglig konferanse på Princeton universitetet (New Jersey) i mars 1947.
- 26 Giedion 1958, s. 65.
- 27 Giedion 1958, s. 65.
- 29 Giedion 1982, s. 510.
- 30 Henrik Sørensen i *Aftenposten* 18. mars 1950. En gjenklang av oppfordringen var den samtidig utsmykningen av Kunstnerforbundets fasade utført i abstrakt-geometrisk formspråk av de unge modernistene Gunnar S. Gundersen, Ludvig Eikaas og Gudrun Kongelf.
- 31 Knutsen 1951, s. 176. Konkurransen gjaldt krematorium og gravkapell i Larvik, vunnet av John Engh og Peer Quam.

De gjengitte tegningene av vinnerutkastet viser at kapellsalens fondvegg var tenkt utsmykket med et (figurativt) relieff, samt et dekorativt relieff utvendig over portalen i vest.

32 Knutsen 1953, s. 196, uthevet i originalen.

33 Knutsen 1953, s. 197.

34 Knutsen 1953, s. 197.

35 Knutsen 1953, s. 195.

36 Knutsen 1953, s. 197.

37 *Winged Figure*, 1961–62, høyde 5,8 meter, montert på utvendig vegg, John Lewis varehus, 300 Oxford Street i Marylebone, London – etter oppdrag i 1961 for The John Lewis Partnership.

38 *Air*, støpt syrefast stål, høyde ca. 7,8 m, gave fra A/S Freia i forbindelse med Universitetets 150-års jubileum (1961). Plassering og dimensjonering ble bestemt i samråd med Haukeland og Frode Rinnan, en av arkitektene bak universitetsanlegget på Blindern. Se Aamold 1992, bind 2, s. 63–76, og Aamold 1995.

39 Uttrykket "tegn i rommet" er hentet fra Trier 1968, se særlig første kapittel, "The problem of form", s. 7–43.

40 Norberg-Schulz 1967, s. 81, uthevninger i originalen.

41 Norberg-Schulz 1967, s. 98, 148.

42 Norberg-Schulz 1967, s. 19, uthevet i originalen.

43 Norberg-Schulz 1967, s. 116.

44 Viksjø 1951, s. 58.

45 Viksjø 1951, s. 60.

46 Slik sto Erling Viksjø for de første eksemplene på integrert utsmykning med modernistisk kunst i 1950-årene, som hans samarbeid med Carl Nesjar, Inger Sitter, Tore Haaland, Odd Tandberg og andre i Regjeringsbygningen (1957–59), Bakkehaugen kirke (1960), Jernbanetorget T-banestasjon (1962–65), osv. i Oslo.

47 *Tetraeder*, sandblåst, armert naturbetong med Telemark-singel, lyskastere, høyde ca. 12,5 meter, sidenes bredde 2,9 meter, utført på oppdrag for byggherren, Oslo kommune.

48 Brev til Isern fra Erling Viksjø datert Oslo 27.4.1967, se Aamold 1998, s. 420.

49 Begrepet tetraeder, fra gresk, viser til et geometrisk objekt med fire flate, triangulære sider avgrenset av rette kanter. Dette pyramidale polyederet kalles i euklidsk geometri på grunn av sin regelmessige form for et platonsk legeme. I Platons dialog *Timeus* knyttes i alt fire regelmessige polyedre til elementene: Jord til heksaeder, luft til oktaeder, vann til ikosaeder og ild til tetraeder.

50 Norberg-Schulz 1978, s. 67. St. Olavs plass hadde en fontene som markering av sitt sentrum. Den stod fortsatt der da Viksjøs og Dahls Oslo helseråd ble bygget.

51 Ramon Isern til erle (Erle Bryn) i *Dagbladet*, Oslo 1.3.1969, gjengitt i Aamold 1998, s. 334.

52 Walter Gropius gjengitt i P. Damaz, *Art in European Architecture* (New York: Reinhold, 1956, s. 29), her sitert fra Brenner 1971, s. 99.

53 Josep Lluís Sert, erklæring gjengitt i *The Relation of Painting and Sculpture to Architecture*, symposium 19. mars 1951, The Museum of Modern Art, New York, her sitert fra Brenner 1971, s. 99.

54 Le Corbusier gjengitt i P. Damaz, *Art in European Architecture* (New York: Reinhold, 1956, s. 29), her sitert fra Brenner 1971, s. 99.