

Arkitekturårbok 2016/17

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

Redaksjon
Nina Berre og Markus Richter (red.)
Beate Marie Bang

Oversettelse
Fra engelsk til norsk: Morten Gottschalk
Fra norsk til engelsk: Stig Oppedal, Eivind Lilleskjæret / Fidotext

©Pax Forlag 2017
Grafisk formgivning: Anyplace
Trykk: Print Best Oü, Estland
ISBN: 978-82-530-3911-4
Printed in Estonia

NASJONALMUSEET
FØR KUNST, ARKITEKTUR
OG DESIGN

—

INNHold	Forord/ foreword ved Nina Berre og Markus Richter	4
	Utvalgte prosjekter/Selected projects 2015/16	7
	Utøya	8
	Never	11
	Kirke i Ålgård	14
	Sentralen	17
	Sørenga Sjøbad	20
	Våler kirke	23
	Longeyarbyen	26
	Vardø Restored	29
	Ryerson University Student Learning Centre	32
	The Wave	35
	Hytte Vindheim	38
	Trippelhus på Snarøya	41
	Holmegenes	44
	Hauskvartalet	47
	Kristparken	50
	Joakim Skaaja	
	Et sted å være / A Place to Be	53
	Markus Richter	
	Minimal beskyttelse. Lina Bo Bardi's Casa de Vidro / A minimal Shelter. Lina Bo Bardi's Casa de Vidro	64
	Jan Maruhn	
	Klarhet og farge. Mies van der Rohes glasskonstruksjoner og Villa Tugendhats forhistorie og innflytelse / Glazed Structures by Mies van der Rohe. Development and Impact of the Villa Tugendhat	86
	Markus Richter	
	Fra samlingen. Det norske glasshuset / The Norwegian Glasshouse 1936–74	100
	Bente Aass Solbakken	
	Bestemt for bygningsfaget: Hermann Schirmers unge år / Destined for architecture: Hermann Schirmer's early years	132
	Norsk arkitekturbibliografi 2015	158
	Contributors	158

Forord

Som i arkitekturårbøkene etter 2010, presenterer vi denne gang ny arkitektur knyttet til året som er gått, vi trekker fram utvalgte bildeserier fra Nasjonalmuseets arkitektursamling og publiserer artikler og essay omkring den norske arkitekturens historie, samtid og framtid. Som i 2011- og 2012-årgangen har redaksjonen invitert et knippe arkitekter, kunstnere, akademikere og skribenter som har valgt hver sin bygning, hvert sitt prosjekt eller annen arkitekturhendelse fra vår tid. De skriver alle en kort anmeldelse og begrunner hvorfor akkurat deres utvalgte har potensial til å holde stilling som en viktig begivenhet i den framtidige skrivingen av norsk arkitekturhistorie. Det samlede utvalget synes snarere å konsentrere seg om mindre prosjekter som badeanlegg og hytter, på gjenbruk eller transformasjon, enn på store slående anlegg for administrasjon eller kultur. Bemerkesverdig er kanskje også at hele tre studentprosjekter er representert. Likevel, med to nye kirker, Snøhettas utdanningssenter i Toronto, et større boliganlegg i Stavanger og en gruppe eneboliger, inkluderer utvalget også klassiske byggeoppgaver.

To av denne årbokas øvrige temaer er knyttet til utstillinger på Arkitekturmuseet i 2016/17. I artikkelen «Et sted å være» skriver arkitekt Joakim Skajaa om de arkitektoniske rammene i ankomstsenteret for asylsøkere i Råde kommune. Eriksen og Skajaa arkitekter er involvert i Oslo arkitekturtriennale 2016, der de lager en rapport fra transittmottaket på Torshov i Oslo. Mottaket inngår som ett av ti steder i verden som kuratorene i *After Belonging Agencies* har plukket ut for anledningen. Gjennom hele året har ulike team av arkitekter og andre fagfolk utarbeidet subjektive rapporter og konkrete tiltak, som presenteres i Nasjonalmuseet – Arkitektur som del av utstillingen «In Residence» fra 8. oktober. Med tittelen «Etter tilhørighet: Om å komme til – Om å komme fra» undersøker triennalen og utstillingen vår tids flyktighet og tilhørighet, som synes å være i spill: Økende migrasjon bidrar til at stadig flere befinner seg i en tilstand av permanent midlertidighet. Forståelsen av «å være hjemme» og betydningen av eiendom og identitet er i endring. Skajaa bruker erfaringen som en av triennalens reportere og som ansvarlig for et studentkurs ved Bergen Arkitektskole når han i årboka foreslår alternative innfallsvinkler i måten vi tar imot de mange nyankomne til landet på.

Etter at triennaleperioden er over, får neste utstilling i Nasjonalmuseet – Arkitektur et nærmere møte med arkitektur som verk, også et avtrykk i denne utgaven av årboka. Fra 27. januar 2017 viser museet fotografen Veronika Kellndorfers bildeserie fra Lina Bo Bardi ikoniske glasshus *Casa de Vidro* (1950–52) i Sao Paulo i Brasil – inne i Sverre Fehns glasspaviljong (2008). Sammenstillingen av Bo Bardi og Fehn setter i gang en dialog mellom to betydningsfulle arkitekter. I artikkelen «Minimal beskyttelse» analyserer kurator Markus Richter Bo Bardi glasshus og beskriver overraskende likheter mellom Bo Bardi og Fehn, som begge er kjent for sin poetiske bruk av betong, men som også realiserte en rekke fremragende museumsbygninger og delte interessen for utstillingsarkitektur. Tjue år før *Casa de Vidro* ble fullført, fikk Mies van der Rohe bygget sitt glasshus *Villa Tugendhat* (1931) i Brno i Tsjekia, en bemerkelsesverdig enebolig som nok var godt kjent for både Bo Bardi og Fehn. *Villa Tugendhat* danner opptakten til arkitekturhistorikeren Jan Maruhns artikkel «Klarhet og farge». Dette første bolighuset som ble reist ved hjelp av stålsøyler, var tema for en utstilling i Nasjonalmuseet tidlig i 2016, vist innenfor glassbyggesteinveggen i Arne Korsmos *Villa Stenersen* (1938/1939). «Det norske glasshus», klimatisk sett en umedgjørlig idé, utgjør følgelig årets bildeserie «Fra samlingen». En rekke eneboliger med utstrakt bruk av glass, tegnet av blant annet andre Geir Grung, Wenche og Jens Selmer, Arne Korsmo, Sverre Fehn og Håkon Mjelva setter Bo Bardi glasshus inn i en norsk kontekst. Markus Richter har valgt materiale fra arkitektursamlingen, skrevet introduksjonen til serien i årboka og i samarbeid med Talette Rørvik Simonsen kuratert en tilhørende utstilling i Hvelvet. Samtidig med at Bo Bardi vises i Fehnsalen, får originale svart-hvite papirpositiver og små tegningsformater fra arkivene etter disse norske arkitektene komme til sin rett i Arkitekturmuseets minste visningsrom, montert i Sverre Fehns originalinnredning.

Nye sammenstillinger kan gi nye innsikter, og undersøkelser og forskning ny kunnskap. I denne årbokas hovedartikkel, «Bestemt for bygningsfaget. Hermann Schirmers unge år», avdekker Bente Aass Solbakken hittil ukjente sider ved en av 1800-tallets arkitekter, best kjent som

overlærer i ornamentalsklassen ved Kunst- og Håndverkskolen. Da Hermann Schirmer arrangerte den første oppmålingsturen for skolens elever i 1895, hadde han virket som arkitekt siden 1875. Disse til nå skjulte tjue årene av Schirmers liv er gjenstand for Solbakkens saumfarende studier og fornøyelige funn.

God lesning!

Markus Richter og Nina Berre
Redaktører

Foreword

As all architecture yearbooks published after 2010, also the current edition presents highlights from the contemporary architectural production in Norway, features a series of photographs and drawings from the National Museum's Architecture Collection, and includes articles and essays addressing the past, present, and future of Norwegian architecture. For the architectural highlights, we have again invited a number of architects, artists, scholars, and writers to choose a building, architectural design or urban planning project, from the past year, briefly review it, and explain why their chosen project has the potential to stand out in the future annals of Norwegian architecture. All in all, the selection of our contributors focuses on more small-scale projects such as bathing facilities and cabins, or on re-habitation and adaptive re-use, rather than on monumental buildings for administration or culture. Moreover, it is worth noting that no less than three student projects are represented. However, the selection also includes traditional building types, such as two new churches, Snøhetta's student learning centre in Toronto, a major residential complex in Stavanger, and a cluster of single-family houses.

Two other subjects addressed here relate to exhibitions at the National Museum – Architecture in 2016/17. In the article "A Place to Be", the architect Joakim Skajaa writes about the architectural setting of a new reception centre for asylum seekers in Råde. Eriksen Skajaa Arkitekter are also involved in the Oslo Architecture Triennale 2016, where they are reporting from the transit centre at Torshov in Oslo. The centre is one of ten sites from all over the world, which the Triennale curators After Belonging Agency have chosen to highlight. Throughout the entire year, 15 teams of architects, artists and researchers have drafted reports and designed site-specific interventions, which will be presented at the National Museum – Architecture as part of the Triennale, opening on 8 October. Under the title «After Belonging: A Triennale In Residence, On Residence and the Ways We Stay in Transit», the Triennale explores the senses of transience and belonging that currently seem to be in play. Increasing migration has led to ever more people finding themselves in a state of permanent temporariness. Our understanding of "being

home" and the meaning of property and identity are all in flux. Drawing on his experience as one of the Triennale's reporters and as co-teacher of a master's level course at the Bergen School of Architecture, Skajaa suggests in this yearbook alternative approaches to how to receive all those who have recently arrived in Norway.

Following the Triennale, the next exhibition at National Museum – Architecture features a close encounter with architecture as specific work. From 27 January 2017, inside the glass pavilion designed by Sverre Fehn (2008), we will present Lina Bo Bardi's iconic glass house *Casa de Vidro* (1950–52) in São Paulo, Brazil, reflected through the works of Berlin-based artist Veronika Kellndorfer. Juxtaposing Bo Bardi and Fehn in this manner sparks off a dialogue between two master architects. In his article "A Minimum Shelter", exhibition curator Markus Richter analyses Bo Bardi's glass house and describes surprising points of convergence between Bo Bardi and Fehn, both of whom were renowned for their poetic use of concrete, but who also realized a number of outstanding museum buildings and shared an interest in exhibition design. Twenty years before *Casa de Vidro* was completed, Mies van der Rohe built his famed glass house *Villa Tugendhat* (1931) in Brno in today's Czech Republic, a remarkable single-family house, well known to both Bo Bardi and Fehn. *Villa Tugendhat* serves as the focal point for the architecture historian Jan Maruhn's article "Clarity and Colour". The house, the first residential design featuring a steel frame, was the subject of a National Museum exhibition in early 2016, shown inside the glass brick walls of Arne Korsmo's *Villa Stenersen* (1938/1939). The "Norwegian glass house", which climatically speaking is a fairly challenging prospect, rounds up our focus on residential glass architecture. A number of single-family houses featuring floor-to-ceiling glass walls, designed by architects such as Geir Grung, Wenche and Jens Selmer, Arne Korsmo, Sverre Fehn, and Håkon Mjelva, are providing a Norwegian context for Bo Bardi's glass house. Markus Richter has chosen the designs from the National museums architecture collection, written the introduction to the series, and in collaboration with Talette Rørvik Simonsen curated a corresponding exhibition in the Vault

of the Museum. Contemporaneously with the Bo Bardi exhibition in the Fehn pavilion, original black-and-white paper positives and small-scale drawings from the archives of the aforementioned Norwegian architects come into their own in the museum's smallest exhibition room, presented in Sverre Fehn's original display architecture.

New juxtapositions can thus provide new insights, as can new studies and research. In the main article of this yearbook, "Destined for Architecture: Hermann Schirmer's Early Years", Bente Aass Solbakken uncovers hitherto unknown dimensions about one of Norway's premier nineteenth-century architects, best known as the head teacher of the ornamentation class at the National Academy of Craft and Art Industry. By the time Schirmer organized the first surveying tour for the school's students in 1895, he had worked as an architect since 1875. These previously unknown twenty years of Schirmer's life are the subject of Solbakken's inquisitive studies and enjoyable findings.

We wish you all a pleasant read!

Markus Richter and Nina Berre
Editors

**Utvalgte
prosjekter
2015/16**

**Selected
projects
2015/16**





Utøya

«As a matter of fact you are here now»
Fra «Don't look now», Van Morrison

Tid er arkitekturens første byggestein og samtidig dens første fiende. Et bygg må kunne romme tid og overleve tid. Alt som oppleves som solid og permanent, inneholder kimen til forvitring og forsvinning.

Den nye bygningsmassen på Utøya tegnet av Fantastic Norway og Blakstad Haffner Arkitekter, skal ikke kun inneholde tid eller bygges for fremtiden, men også implementere en bestemt julidag i 2011. Dette er ingen lett oppgave. Arkitektur og bygde rom er som oftest forbundet med funksjoner. Ulike behov og funksjoner skal avveies og sammenfattes til noe konkret for å møte de menneskene som blir brukere i det øyeblikket de entrer bygget. I tilfellet Utøya skal også en tidsfunksjon, en minnefunksjon og et hav av funksjoner knyttet til fremtidig bruk, fra teltplass til kantine, fra peisestue til kjøkken, fra leirbål til grusomme minner ivaretas.

Byggene på Utøya er organisert rundt et definert torv, et grep som skaper en naturlig fellesfølelse og en avgrensning mot omverdenen. Bygningene er basert på enkle geometriske prinsipper, hvor man kan ane en tilknytting til John Hejduks reduserte former – en passende referanse siden Hejduk tenkte og skrev så elegant om både tid og tap. Samtidig er det brukt materialer som knytter arkitekturen til tradisjonell norsk byggeskikk.

Byggene på Utøya tvinger oss til å tenke på hva vi krever av arkitekturen. Ikke nødvendigvis kun primære funksjoner, og ikke nødvendigvis bare intensjoner, men om hvordan vi lar tiden gå, og i hvilken tilstand tiden er i. I arkitekturen finner vi tiden både bakover og fremover.

Øystein Aasan

Utøya

“As a matter of fact you are here now”
From “Don't Look Now”, Van Morrison

Time is architecture's first building block, and also its first adversary. A building must be able to embrace time as well as survive time. Everything that is viewed as solid and permanent contains the seeds of erosion and disappearance.

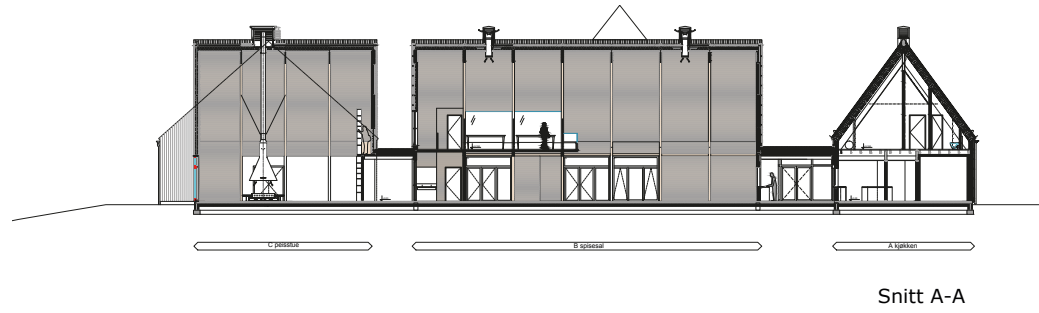
The new complex of buildings at Utøya, designed by Fantastic Norway and Blakstad Haffner Arkitekter, is intended to not only contain time or be built for the future, but also to enact the day of 22 July 2011, when the small island was the site of a terrible massacre as part of the worst act of terror in Norway since the Second World War. This is no easy task. Architecture and built spaces are usually associated with certain functions they are to perform, and in order to meet the people who become users upon entering the building, these various needs and functions must be weighed up against one another and synthesized in something concrete. In the case of Utøya, functions related to time, remembrance, and future use – the complex must include everything from campsites to canteens, cosy parlours to kitchens, campfires to horrible memories – are all to be maintained.

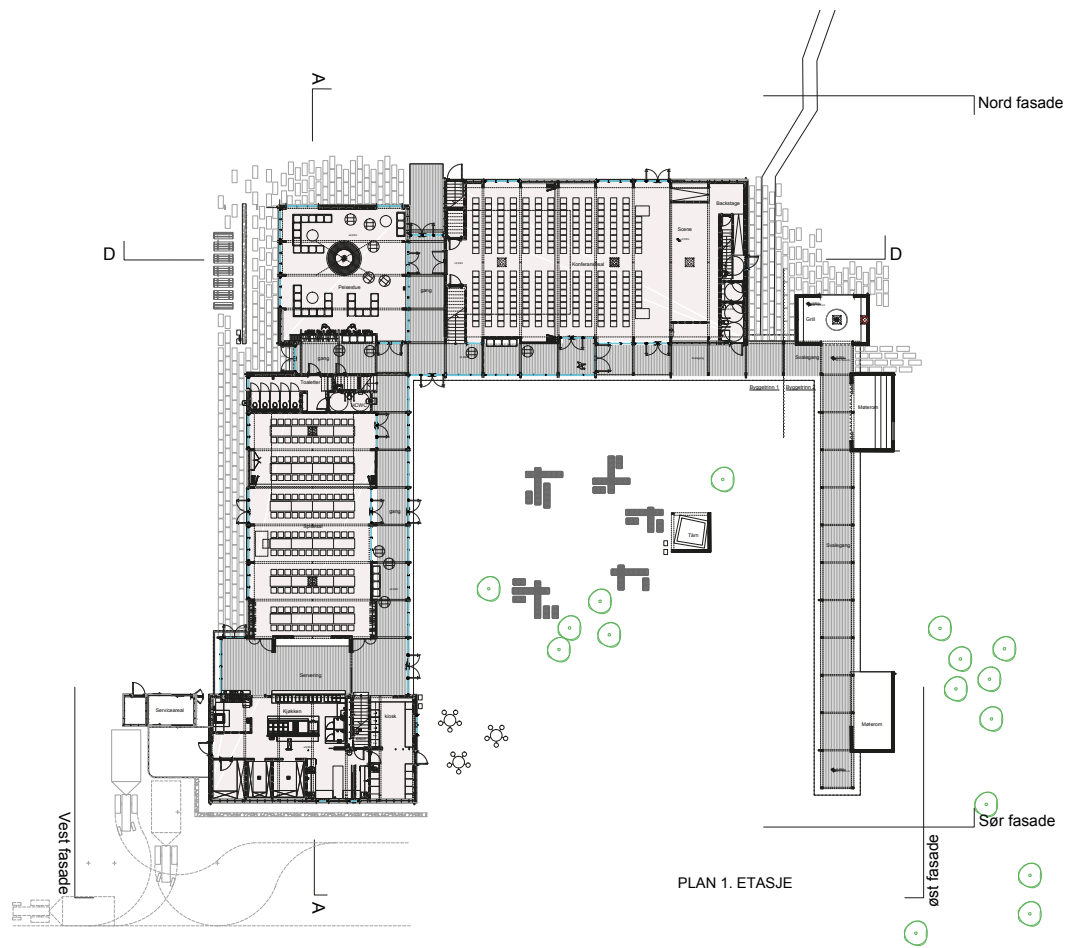
The buildings at Utøya are organized around a defined square, a solution that creates a natural sense of community and a border towards the outside world. The buildings are based on simple geometrical principles that bring to mind John Hejduk's simplified forms – a fitting reference, since Hejduk thought and wrote so elegantly about both time and loss. At the same time, the selected materials serve to link the buildings to traditional Norwegian architecture.

The Utøya buildings force us to think about what we require of architecture. This is not necessarily only about primary functions or intentions, but also about how we let time go and about the state that such time is in. In short, architecture includes both a backwards and a forwards.

Øystein Aasan







Blakstad Haffner AS

Project: Torget, Utøya
Address: Utstranda 345, Hole
Client: AUF / Utøya AS
Architect: Blakstad Haffner AS (main project) Fantastic Norway AS (sketch project)

Staff: Blakstad Haffner AS: Erlend Blakstad Haffner, Bjørn Cappelen, Kurt Breitenstein, Vladimir Cvejić, Petar Stelkić, Ivana Barandovski, Branko Belačević

Fantastic Norway AS: Erlend Blakstad Haffner, Håkon Matre Aasarød, Kathrine Næss, Bjørn Cappelen, Kurt Breitenstein, Per Kartvedt, Joana Branco, Ida Sandvik, Ingeborg Cappelen Lindheim, Berta Gaztelu, André Tavares Cruzeiro

Interior architect: Blakstad Haffner AS: Erlend Blakstad Haffner, Siri Blakstad, Branko Belačević

Landscape architect: Main project: Blakstad Haffner AS: Erlend Blakstad Haffner, Branko Belačević, Vladimir Cvejić

Sketch project: Peer Lehn-Pedersen, pre project: Sigurd Østbye, INBY

Photo: Blakstad Haffner AS, Fantastic Norway AS



NEVER

For å få barnefamilier ut i naturen, realiserte studenter ved Bergen Arkitekthøgskole denne overnattingshytta. Hytta inviterer allmennheten til å oppleve arkitektur som et testfelt der romlighet, materialiteter og byggemåter blir utforsket. Erfaringene fra prosjekteringen, byggingen og forholdet mellom natur og det bygde blir hovedpoenget med studentenes oppgave.

Bygget har en orientering mot syd. Kontakten mellom det sjenerøse uterommet under tak, det omsluttende sovekammeret (med kun 1,40 under taket) og landskapet utenfor gir brukerne mulighet til å erfare arkitektur i kontakt med natur. Prosjektet gir rom for å oppleve livet i skogen. Det halvklimaliserte og inviterende uterommet er også tilgjengelig for brukere som ikke låner hytta.

NEVER utforsker potensialet i tradisjonelle byggematerialer som utnytter naturens ressurser på en bærekraftig måte. Trær har never for å kunne holde på fuktigheten. I dette prosjektet brukes neveren for å holde vannet ute. Bjørkenever er et materiale man kan «høste» flere ganger under treets vekst. I Norge har vi lang tradisjon med å bruke never som takteking ved å legge det under et lag med torv. Tre lag bjørkenever er laminert for å skape en vanntett ytterhud. Neveren representerer en fargepalett som kompletterer treets mange andre karakterer og trer frem med sitt lyse fargespill i den mørke barskogen.

Cecilie Andersson

NEVER ("Birchbark")

In order to tempt families with children out into nature, students at the Bergen School of Architecture designed and erected this overnight cabin. The cabin invited the general public to experience architecture as an experimental field and explore the concepts of spatiality, materiality, and building method. Experiences from the planning phase, the construction phase, and the relationship between nature and architecture became thereby the main focus of the students' assignment.

The cabin is oriented towards the south. The contact between the spacious outdoor area under a roof, the surrounding sleeping chamber (whose ceiling height is a mere 1.40 m), and the landscape outside lets the users experience architecture and nature together. The project provides space to experience life in the woods. The semi-climatized and appealing outdoor area is also accessible to users who are not renting the cabin.

NEVER (the Norwegian word for birchbark) explores how traditional building methods can exploit the resources of nature in a sustainable manner. Trees have bark in order to retain their moistness. In this project, birchbark is used instead to keep water out. Birchbark is a material that can be "harvested" several times during the tree's growth. There is a longstanding tradition in Norway of using birchbark for roofing by placing it beneath a layer of peat. For this project, three layers have been laminated to create a waterproof outer membrane. Representing a range of colours that complement the many other qualities of the tree, the birchbark catches the eye with its brightly chromatic effects amidst the dark, coniferous forest.

Cecilie Andersson



BAS-prosjekt

Project: NEVER

Address: Munkebotn by Langevatnet, Bergen

Client: Grønn etat, Bergen kommune

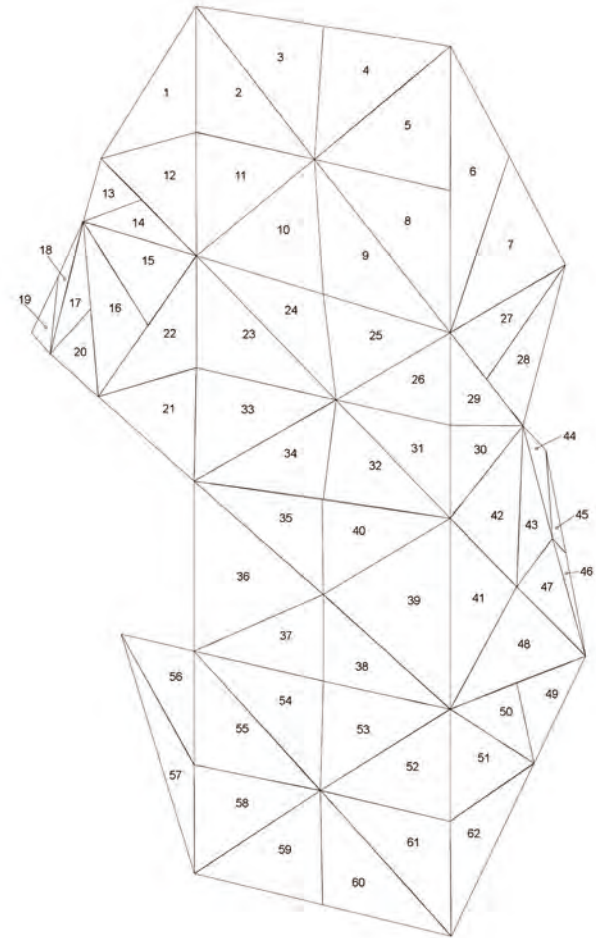
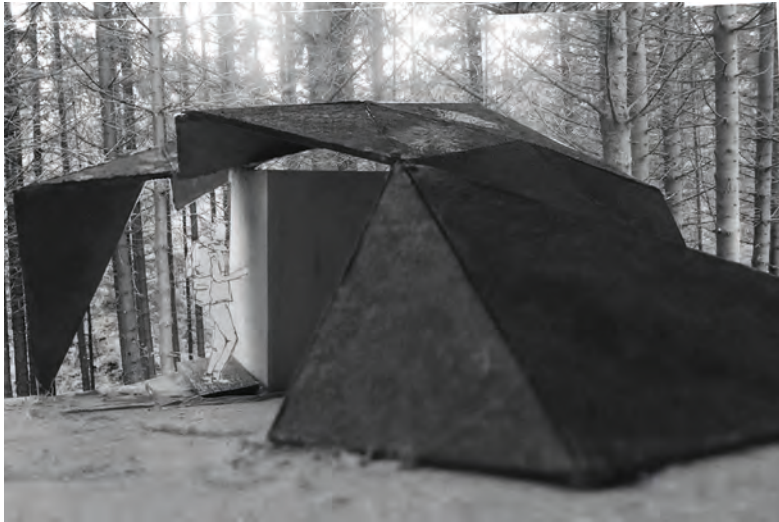
Architect: Students at Bergen Arkitekthøgskole named under staff, teachers: Espen Folgerø, Ann-Sofie Adasdotter Indgul

Staff: Ingrid Jordheim, Andrea Ellefsen, Anders Dommerud-Tellefsen, Jøran Bjørkshol, Christian Solbakken, Ida Hornstuen Bekken, Karoline Kolby, Livie Youx, Marit Heggland, Soheil Nabi, Stian Fammerstad, Sveinung Grøneng Havn, Sveinung Gjessing, Thea Marie Håheim, Thomas Holm Radil

Photo: Kristine Reppe, Andrea Ellefsen, Thomas Radil

Illustration: Ingrid Jordheim





Kirke i Ålgård

Uansett hva man kaller dem, har folk både i og utenfor byen ofte sett på hellige bygninger som sine viktigste samlingsrom. Gudshusene reflekterer sosiale understrømmer og lokale og nasjonale ambisjoner. Og kanskje viktigst av alt: De er konkrete formsvar på identiteten til menneskene som bruker dem.

Kanskje er det stadig mindre behov for kirker i et (stadig mer) sekulært europeisk samfunn. Men likevel dukker slike prosjekter opp iblant. Kirkeoppdrag gir arkitekter unike utfordringer. En moderne kirke er like mye et samfunnshus som et gudshus med et flettverk av funksjonelle krav som skal tilfredsstilles.

Løsningen Link arkitektur har gitt kirken i Ålgård, har ikke bare tilfredsstilt disse kravene på spissfindig vis. Den har også forbundet alle disse behovene i noe som er blitt et fyrtårn for hele Stavanger-forstaden. Arkitektene har tatt inn over seg den performative effekten dramatiske, luftige saler og lyse gudshus gir, og skapt en kirke som fletter sammen flere estetiske grep i én virkningsfull gest. Alt finner sin plass innenfor en majestetisk takstruktur. Arkitektene viser en følsomhet på flere nivåer, fra enkle, massive konstruksjonsdetaljer til materialvalg. Dermed har de skapt en inkluderende og miljøvennlig helligdom som utvilsomt er tidsriktig, men som samtidig motsetter seg å være nettopp det ved å respektere tradisjonene som er rotfestet i gudshusenes arkitektur.

David Basulto og James Taylor-Foster

Church in Ålgård

Over the course of centuries, sacred architecture – whatever the denomination – is often considered the most important types of congregational space in, and away from, the city. They have come to reflect societal undercurrents, communal and state aspirations and, perhaps most significantly, embody the very identity of the people which they serve.

A decreasing demand for churches in an (increasingly) secular European society may be an accepted reality yet, occasionally, projects such as these do appear. When they do, however, they pose their designers with unique challenges – a contemporary church is as much a community centre as a place for religious gathering, often with a jigsaw of functional requirements to match.

Link arkitektur's design for a church in Ålgård has not only deftly dealt with these requirements but fully harnessed them to create a beacon for the town, which sits just outside Stavanger. In interpreting the performative character of dramatic, soaring vaults and light-filled devotional space, the church assimilates a number of aesthetic moves in one powerful gesture, all hinged around a majestic roof structure. The architects' design sensibility works on multiple levels – from simple, solid construction details to material choices. This has ultimately produced an inclusive, environmentally-conscious "sanctuary" – both unquestionably and defiantly contemporary while, at the same time, in line with the traditions that sacred architecture – by its very nature – demands.

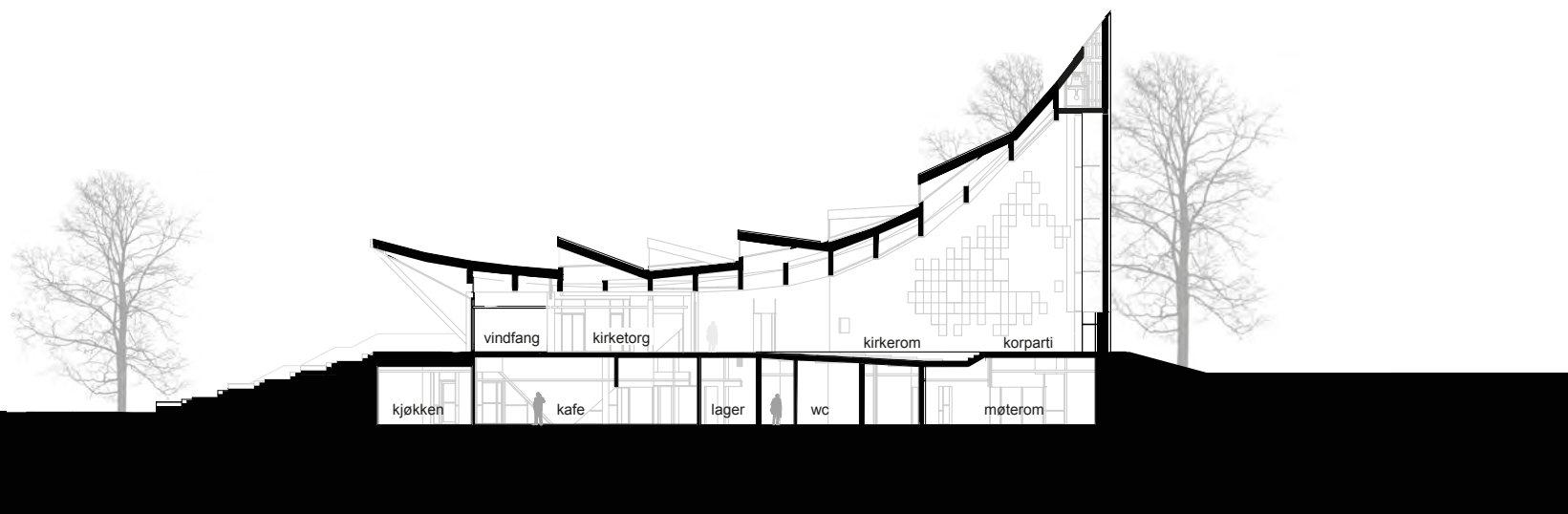
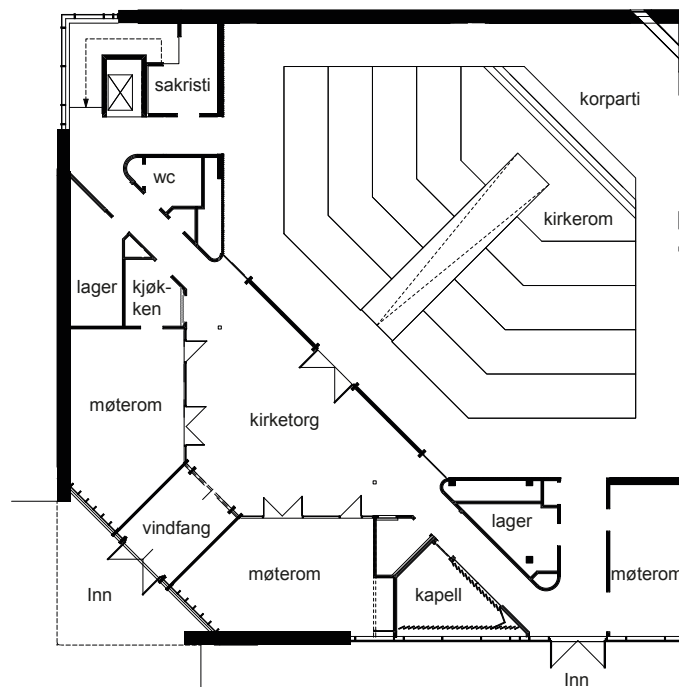
David Basulto and James Taylor-Foster





Link Arkitektur

Project: Ålgård church
Address: Kyrkjeveien 21,
Ålgård
Client: Gjesdal kirkelige
fellesråd
Architect: Link Arkitektur AS
Staff: René de Groot, Erik
Thesen, Zsófia Horvath-Magyar,
Viktor Vertesi
Interior architect: René de
Groot, Zsófia Horvath-Magyar
og Viktor Vertesi
Landscape architect: Link
Landskap
Photo: Hundven – Clements
Photography



Sentralen

Sentralen består av to tidligere bankbygninger fra 1898 og 1901 som ble kjøpt av Sparebankstiftelsen i 2007. I 2012 vant KIMA arkitektur og Atelier Oslo en åpen arkitektkonkurranse for utforming av bygget. Vinnerforslaget var, i tråd med utlysningen, en konseptbeskrivelse uten tegninger. Byggets fremtidige konsept lå på dette tidspunktet helt åpent.

Dermed fulgte en lang prosess med omhyggelig kartlegging av både brukere og bygg som fortsatte gjennom rivearbeidene i 2014 og frem til endelig ferdigstillelse i 2016. Resultat er svært imponerende både hva arkitektur, byutvikling og bruk angår. De to bygningene er slått sammen, og det tidligere gårdsrommet har blitt et atrium supplert med nye trapper og en heis som knytter de to husene sammen. Utover dette hovedgrepet er bygningene rensket opp i slik at eksisterende kvaliteter er løftet frem. Samtidig har nye spesialrom fått tilført egenartede interiører og løsninger.

Denne strategien gir huset et samtidig rått og forfinet preg der respekten for det eksisterende gjør at huset arkitektonisk sett fremstår som moderne, særpreget og selvsikkert.

I tillegg tilfører Sentralen sårt tiltrengt energi til Kvadraturen og Oslos historiske sentrum. Arbeidet med å kartlegge behov og brukere har også betalt seg ved at Sentralen umiddelbart ble en enorm suksess både blant primærbrukere og Osloborgere generelt. En urban nyvinning og et bevis på det potensialet som ligger i respektfull og intelligent omgang med eksisterende bygningsmasser.

Gaute Brochmann

Sentralen

The Sentralen cultural centre consists of two former bank buildings from 1898 and 1901 that were purchased by the DNB Savings Bank Foundation in 2007. In 2012, KIMA Arkitektur and Atelier Oslo won an open architectural competition to design the new complex. In line with the competition criteria, the winning entry was a conceptual description without drawings. The future concept of the building was at this stage entirely open.

The competition was followed by a lengthy process of meticulously surveying both the users and the buildings, a process that continued throughout the demolition work in 2014 and all the way until the new complex was completed in 2016. The result is highly impressive as regards architecture, urban development, and use. The two buildings have been unified, and the former courtyard has been transformed into an atrium supplemented with new stairs and an elevator that connect that the two buildings. In addition to this principal intervention, the buildings have been renovated so as to accentuate their existing qualities. At the same, new special-purpose rooms have been furnished with distinctive interiors and solutions.

This strategy adds an equally rough and refined lustre to the new cultural centre, where the respect for the existing architecture gives the building a modern, unique, and self-confident appearance.

Furthermore, Sentralen adds sorely needed energy to the Kvadraturen area and Oslo's historical city centre. The efforts to survey needs and users have also paid off in that Sentralen became an immediate smash hit among both its primary users and the citizens of Oslo in general. The building is an urban innovation and proof of the inherent potential of engaging with existing architecture in a reverential and intelligent way.

Gaute Brochmann



Atelier Oslo

Project: Sentralen, bygg for kulturproduksjon og samfunnsinnovasjon

Address: Øvre Slottsgate 3, Oslo

Client: Sparebankstiftelsen DNB
Architect: Atelier Oslo AS and Kima Arkitektur

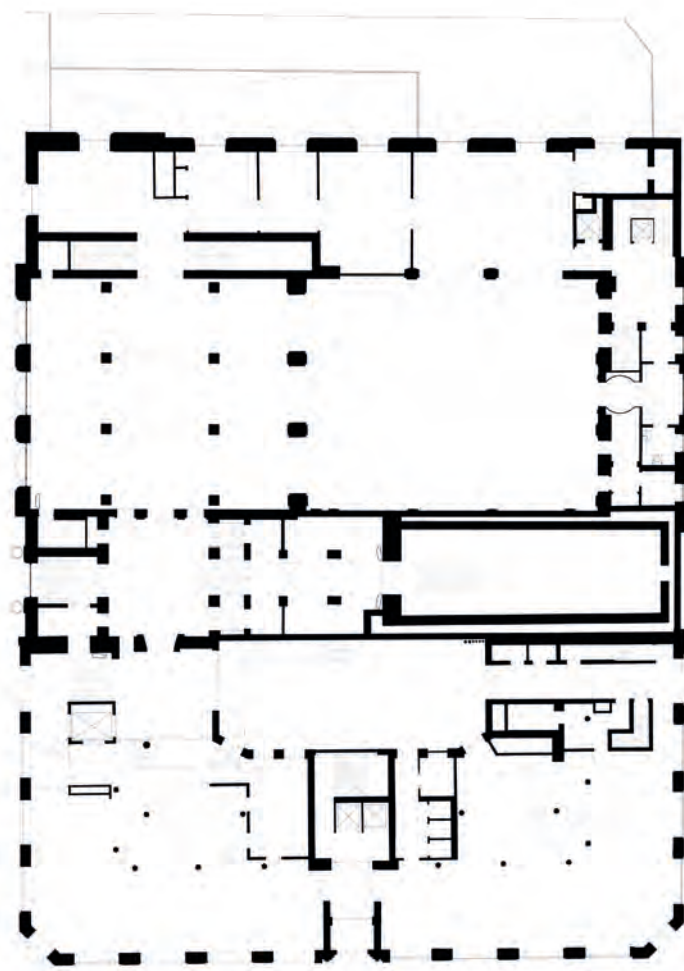
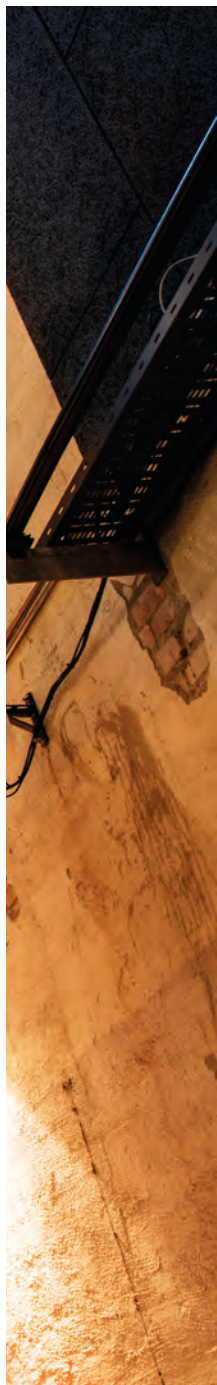
Staff Atelier Oslo: Jonas Norsted, Nils Ole Brandtzæg, Thomas Liu, Marius Mowe, Tone Selmer-Olsen, Chiara Grifasi, Adriana Sanz

Staff Kima Arkitektur: Martin Dietrichson, Inge Hareide, Kristoffer Moe Bøksle, Erik Engebretsen, Haukur Morthens, Erlend Seilskjær, Ragnhild Snustad

Interior architects: Atelier Oslo AS and Kima Arkitektur

Photo: Nils Petter Pettersen





Sørenga sjøbad

Sjøbadet på Sørenga åpnet et år for tidlig, 25. juni 2015. Utbygger og politikere ville vise fram den nye herligheten, så folk måtte smyge seg gjennom en tynn åpning mellom halvferdige boligblokker ytterst på den tidligere containerhavna, noe de gjorde i hopetall.

Året før, i 2014, ble det ferdigstøpte anlegget slept fra en tørrdokk i Fredrikstad, innover i Oslofjorden og festet til enden av Sørenga. Sjøbadet, som er prosjektert av Aas Jacobsen, LPO og Arkitekt Kristine Jensens Tegnestue, er til sammen 5000 kvadratmeter stort, inkludert grøntområder, sand, trappebrygge, stupetårn, et åttebaners basseng på 50 meter og et 200 kvadratmeter stort sjøbad med universell utforming.

Suksessen var umiddelbar. Mens heisekranene svingte seg i bakgrunnen, hoppet Oslo-borgerne i sjøen fra Kebony-dekket, fra stupetårn eller fra trappene som går rett ut i fjorden. De aller minste vasset omkring på den kunstige sandstranda. Mens mange liker trengselen, foretrekker jeg selv ytterkantene der man kan ligge mer avskjermet og lese en bok mellom dukkertene.

Sjøbadet på Sørenga er et tiltak som skaper mer enn det koster og som gjør byen levende. Plutselig var Sørenga ikke lenger denne triste tarmen av forfeilet byutvikling, befolket av velbeslåtte eksvillaboere som er kvitt barna og lei av å stelle i hagen. De fantasiløse fasadene i bakgrunnen er tilgitt, for Oslo har fått et nytt sjøbad med kaffebar og restaurant noen barbeinte skritt unna. Intim urbanisme vi kan være stolte av.

Mikael Godø

Sørenga Sjøbad

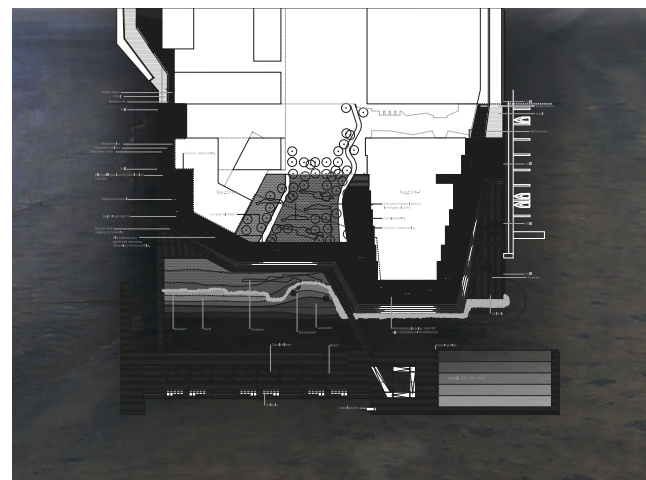
The sea bath at Sørenga opened a year too early, on 25 June 2015. The developer and the local politicians in Oslo wanted to show off the new attraction, forcing people to inch their way through a narrow opening between half-completed residential buildings at the far end of a former container terminal, something they did in droves.

The year before, in 2014, the precast facilities had been towed from a dry dock in Fredrikstad, inwards along the Oslofjord, and then attached to the tip of Sørenga. The sea bath, which has been designed by Aas Jacobsen, LPO, and Arkitekt Kristine Jensens Tegnestue, is 5,000 square metres and includes green spaces, sand, a swimming pier, diving towers, an eight-lane Olympic-size pool, and a 200-square-metre sea bath with a universal design.

The facility was an immediate hit. With tower cranes swinging at work in the background, the citizens of Oslo jumped into the water, whether from the Kebony decking, from the diving towers, or from the stairs that lead straight out into the fjord, while small children waded to and fro in the artificial sand beach. While many people like such hustle and bustle, I myself prefer to remain on the margins, where you can lie more isolated and read a book amid taking a dip or two.

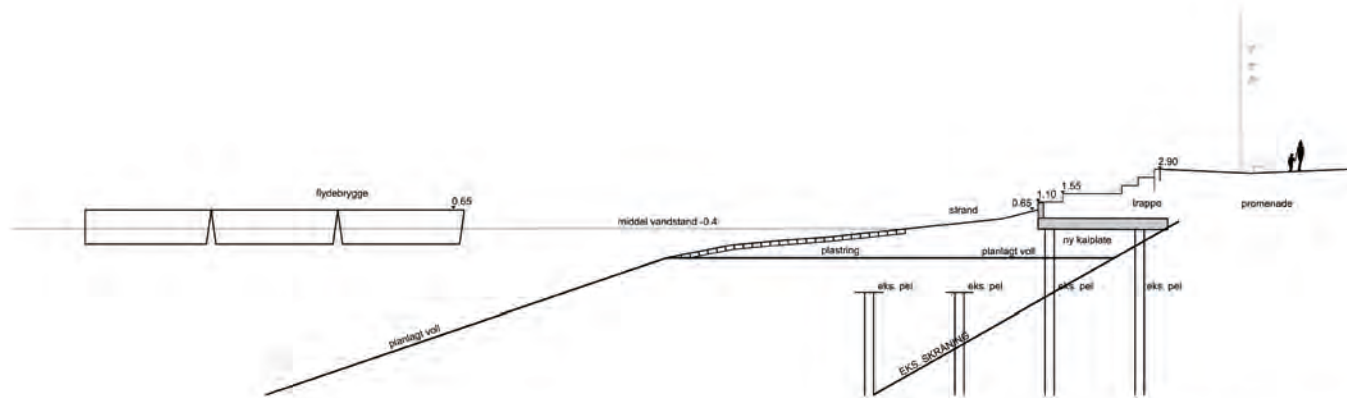
The sea bath at Sørenga is an initiative that creates more than it costs and adds life to the city. Suddenly, Sørenga was no longer this sad little appendage of urban development gone wrong, populated by moneyed ex-villa owners whose kids have moved out and who are tired of pottering around the garden. The unimaginative façades in the background are forgiven, because Oslo has been given a new sea bath with a coffee bar and a restaurant a few barefooted steps away. This is intimate urbanism we can be proud of.

Mikael Godø



LPO arkitekter AS

Project: D22 Park i syd, Sørenga Sjøbad
Address: Sørenga, Oslo
Client: Bjørvika Infrastruktur AS
Architect: LPO arkitekter AS
Landscape architect: Arkitekt Kristine Jensens Tegnestue
Photo: Tove Lauluten, Morten Knutsen, Øystein Haukeland



Bjørvika Infrastruktur AS		Tegn. nr.: SWB	Dato:
SØRENDUTETIKKEREN FARKEN SYD		Kont:	KT
Prinsipit C		Drøft./Hjert. KT	08.02.2011
Prosjekt nr.: AAS-JAKOBSEN		Skala:	
AAS-JAKOBSEN		Navn:	ML20.3.001.dwg
Målestokk: 1:200		Tegn. nr.:	1.30.3.000
Tegn. nr.:		Rev.:	





Våler kirke

Omgitt av vidstrakte skoger klamrer Østerdalens bygdesentre seg til den gamle kongeveien som forbinder Oslo og Trondheim. Hvert sted har sin kirke, og de har vært sentrale i folks liv. De bærer på en lang historie og har vært de mest ambisiøse byggverk i hver bygd. Derfor er det ikke merkelig at mange i lokalmiljøet felte sine tårer da Våler kirke fra 1806 brant ned i 2009. Den nye kirken, som ble innviet i 2015, er svært forskjellig fra den gamle, men på en intelligent måte forholder den seg til stedet og dets historie.

Gamlekirken lå ved riksveien og var omkranset av kirkegården. Nå står bare murene igjen etter den nedbrente korskirken. Går man rett frem gjennom dette «dødens rike», kommer man til det nye, solfylte gudshuset som arkitekt Espen Surnevik har kalt en «oppstandelseskirke». Det er en forståelig teologi.

Det kvadratiske kirkerommet er ordnet diagonalt med alteret i det bortre hjørnet. Skrålinjen er forlenget bakover til dåpssakristiet. Slik festes de to sakrale rommene til hverandre, et stort og et lite kvadratisk rom i hver ende av anlegget. De skiller seg ut som spesielle figurer. De har begge tak som stiger oppover mot det ytre hjørnet. Dermed oppstår en visuell spenning mellom disse to skjeve, avkuttete pyramidene som strekker anlegget og gir det spenst.

Det er en lang tradisjon for at det guddommelige nærvær uttrykkes ved å gi kirkebygningen en avklart geometrisk form. Med sin uvanlige presisjon, både i idéinnhold og utførelse, er den nye kirken i Våler vår fremste representant for denne lange linjen.

Ulf Grønvold

Våler Church

Surrounded by broad expanses of woodland, the villages and small towns along the Østerdalen Valley cling to the old King's Road that connects Oslo and Trondheim. Each locality has its own church, and these churches have figured prominently in people's lives. Embodying an age-old history, they have been the most ambitious buildings in each village. With that in mind, it is by no means strange that so many in the local community shed a tear or two when Våler Church from 1806 burned to the ground in 2009. The new church, which was inaugurated in 2015, is very different from the old one, even as it ingeniously relates to the given site and its history.

Located along the highway, the old church was surrounded by a cemetery. Only the walls remain of the devastated cruciform church. Walking straight through this "realm of death", churchgoers arrive at the new, sunlit house of worship that the architect Espen Surnevik has dubbed a "church of resurrection". The theological underpinning here is clear.

The quadratic form of the church room is organized diagonally, with the altar in the farther corner. The diagonal line has been extended backwards into the baptistery. This links the two sacral rooms together, with a large and small quadratic room at each end of the complex. They stand out as idiosyncratic shapes, with both rising upwards towards the outer corner. This creates a visual tension between these two lopsided, severed pyramids that extend the complex and add a dynamic touch.

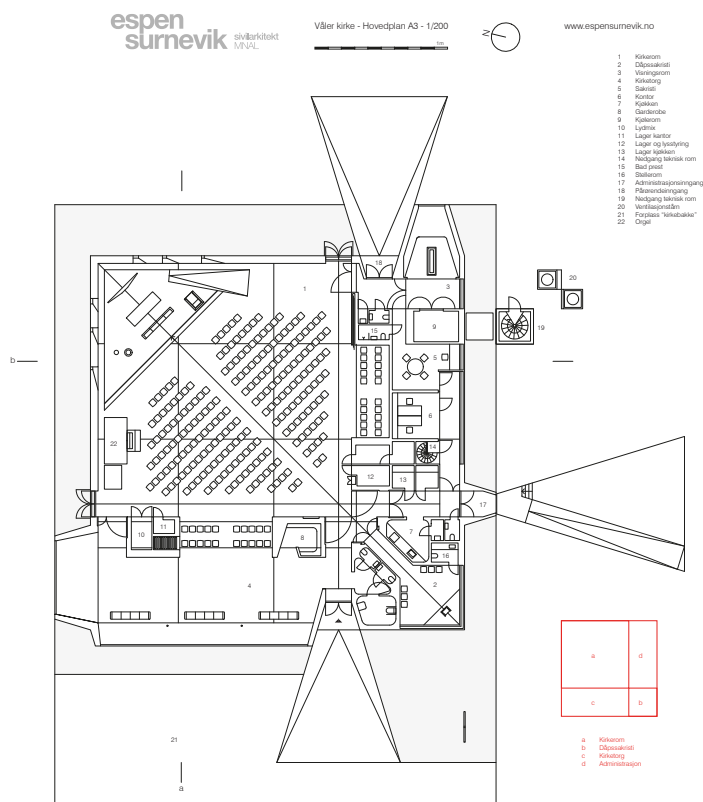
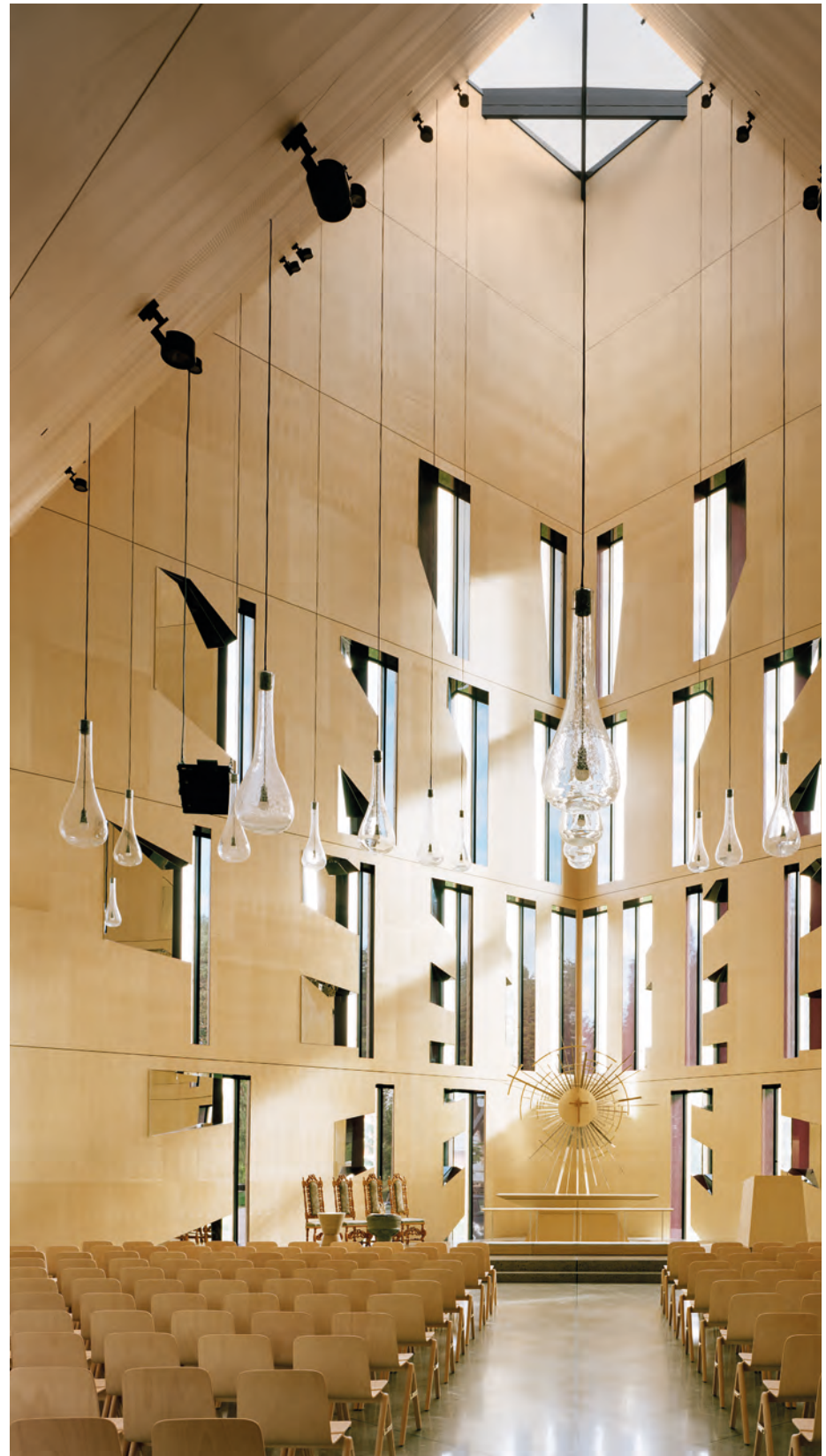
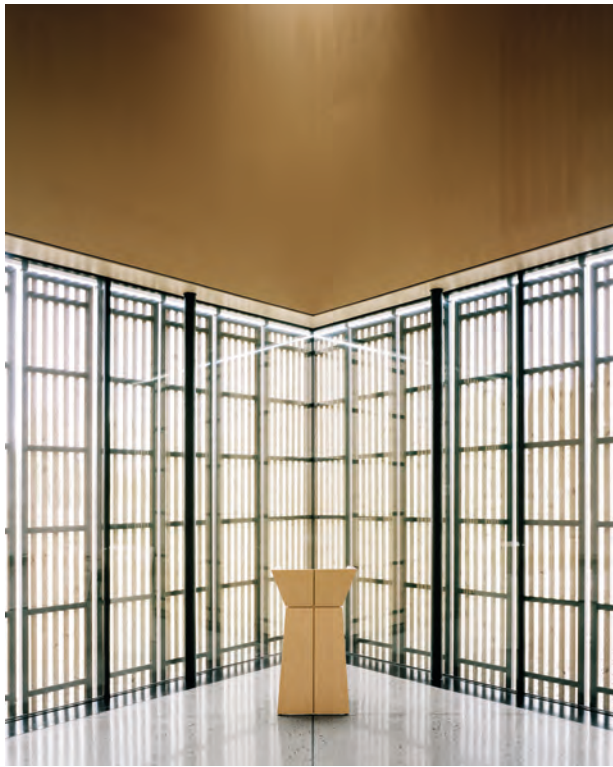
There is a longstanding tradition for expressing divine presence by giving a church a clearly defined geometric shape. With its unusual precision, in both concept and execution, the new church in Våler is our foremost representative of this historical idea.

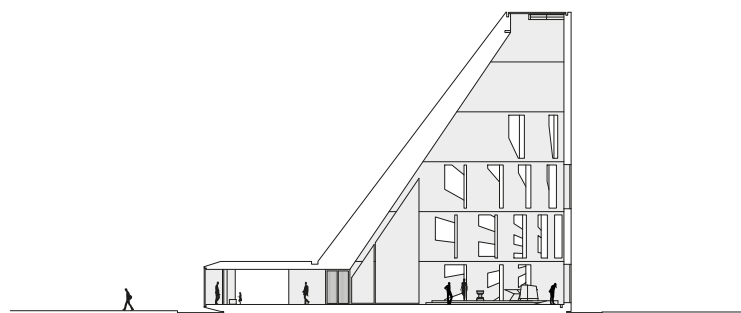
Ulf Grønvold



sivilarkitekt espen surnevik as

Project: Våler kirke
Address: Våler in Solør
Client: Våler kirkelige Fellesråd
Architect: sivilarkitekt espen surnevik as
Staff: architect MNAL Espen Surnevik (all stages)
 Architect Tarjei Kannelønning (construction phase)
 Artist Espen Dietrichson (decoration)
Interior architect: sivilarkitekt espen surnevik as
 Architect MNAL Espen Surnevik
Landscape architect: sivilarkitekt espen surnevik as
 Architect MNAL Espen Surnevik
Photo: Rasmus Norlander



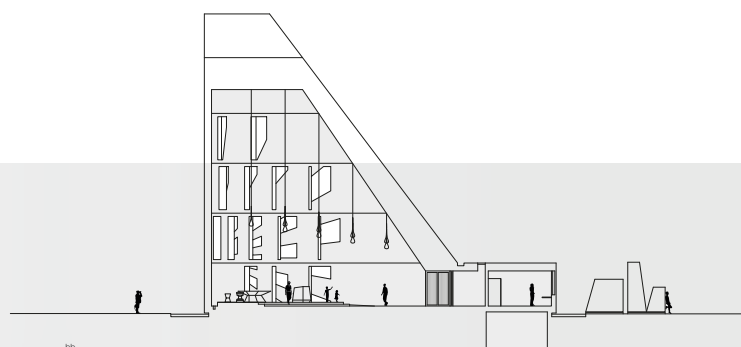


aa

espen
surmevik arkitekt

Våler kirke - Snitt a og b A3 - 1/200

www.espensurvevik.no



bb



Longyearbyen: Tourism restaged

Longyearbyen forandres. Kulldriften legges ned, utdanning er en ny næring og turismen fører til stort besøk både vinter og sommer. Bedrifter flest går med overskudd, men når Longyearbyen opprettholdes som by på Svalbard, handler det om norsk tilstedeværelse og suverenitet.

Longyearbyen greier å håndtere en jevn strøm av turister, men de store cruiseskipene har blitt en utfordring. Da går 3000 turister inn i byen med 2000 innbyggere. Dette prosjektet til Phoebe Chu Wai Fung og Eakapob Huangthanapan kombinerer innsikt i Longyearbyens situasjon og internasjonal turistkultur, og bygger på en grundig kartlegging av Longyearbyen som fysisk, kulturelt og sosialt sted. De to studentene foreslår å transformere den gamle kullkaia til en cruise-terminal der lokalene til Store Norske Spitsbergen Kullkompani tas i bruk som museum og terminal: Der kullet før gikk ut, kommer turistene nå inn. Her finnes de første sporene av Longyearbyens historie som er basert på gruvedrift. Turistene ledes fra havna, via det gamle kullkraftverket og følger sporene av kull opp Skjæringen til den ikoniske Taubanesentralen, og videre gjennom Longyearbyens kulturhistoriske landskap.

Prosjektet aktiviserer industrihistorien og forsterker interessen for Longyearbyen som en egen destinasjon – i tillegg til den spektakulære naturen rundt byen. Til forskjell fra dagens havneplaner er dette et ekte «fusion»-prosjekt som svarer på stedlige kvaliteter og utfordringer: smart og vakkert.

Lisbet Harboe

Longyearbyen: Tourism Restaged

Longyearbyen, the largest town in the Arctic archipelago of Svalbard, is undergoing a change. Coal will no longer be mined there, education has become a new industry, and tourism attracts many visitors during both winter and summer. Even though most companies in Longyearbyen operate with a profit, the reason Longyearbyen is being sustained has more to do with enforcing Norwegian presence and sovereignty in the region.

Although Longyearbyen is able to accommodate a steady stream of tourists, large cruise ships have proved to be a challenge. When such ships dock, three thousand tourists descend on a town whose population is a mere two thousand. This project, a collaboration between the students Phoebe Chu Wai Fung and Eakapob Huangthanapan, combines insight into both international tourist culture in general and Longyearbyen's situation in particular, and is based on a survey of Longyearbyen as a physical, cultural, and social site. The two students suggest repurposing the old coal quay into a cruise terminal, where the premises of the coal mining company Store Norske Spitsbergen Kullkompani will be taken into use as a museum and terminal – where coal was once exported, tourists will now disembark. The site contains the first traces of Longyearbyen's coal-based history, and tourists will be guided from the harbour, through the old coal plant, and further up Skjæringen, following the “coal trail” to the iconic Funicular Centre, and then on through Longyearbyen's cultural heritage landscape.

The project activates the area's industrial history and stimulates interest in Longyearbyen as a destination in its own right, and not only as a gateway to the spectacular nature surrounding the town. Unlike the current plans for the harbour, this is a true “fusion” project that responds to local qualities and challenges in a smart and stylish way.

Lisbet Harboe



AHO-prosjekt på Svalbard

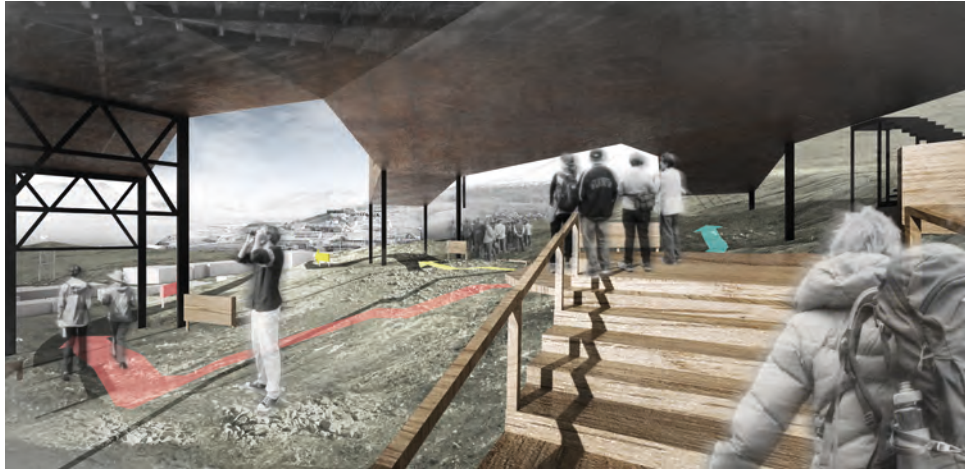
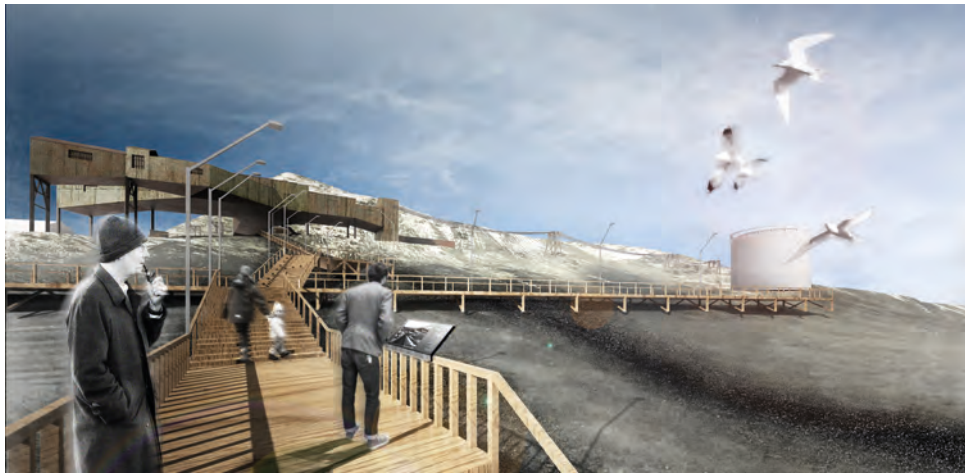
Project: Longyearbyen: Tourism restaged

Address: Longyearbyen, Svalbard

Client: Kurs og utdanningsinstitusjon: *Urban design – Arctic Cities: Longyearbyen*, Institutt for urbanisme og landskap, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo

Architecture students: Phoebe Chu Wai Fung and Eakapob Huangthanapan





Vardø Restored – byen som våknet fra koma

Vardø ligger ved Barentshavet, i Arktis, omtrent så langt nordøst i Norge som det går an å komme. Byen har en rik historie, men fra 1960-årene og fram til 2000 ble folketallet halvert. Etter årtier med nedgangstid og fraflytting var det tilsynelatende lite igjen av både selvtillit og kulturarv.

Prosjektet Vardø Restored er et lokalt initiativ som jobber beinhardt for å snu denne utviklingen. Vardø er den byen der det sto mest igjen etter at tyskerne brant Finnmark – hele 238 bygninger ble bevart, mot for eksempel 52 i Alta, og bare én i Hammerfest. Med utgangspunkt i byens kulturarv, vil folk på stedet tegne et annet framtidssbilde av Vardø.

Ideen om en kulturminnebasert byutvikling har ført til at prosjektet i samarbeid med lokale bygningseiere nå restaurerer over tretti av byens eldre bygninger, bygget mellom 1830 og 1960. Sammen forteller bygningene historien om byens opp- og nedturer og om en sterk tilhørighet og vilje til å bli og skape noe nytt. Næringsgründere, håndverkere og arkitekter jobber sammen med byens museumsfolk og myndigheter. De former en tro på framtiden; arbeidet med arkitekturen har gitt byen en ny dynamikk. Vardø er i ferd med å våkne etter mange år i koma.

Et viktig bidrag til oppvåkningen fant sted sommeren 2012 da tolv gatekunstnere fra hele verden kom til Vardø, og de forlatte gamle husene ble lerreter for kunst av internasjonal klasse i kunstprosjektet «Komafest», et samarbeid mellom gatekunstneren Pøbel og Vardø Restored.

Den tidligere holdningen «riv skiten!» er borte; kunst og arkitektur har gjort folk til aktive deltakere i et nytt framtidssbilde.

Ingerid Helsing Almaas
og Einar Bjarki Malmquist

Vardø Restored: The Town That Woke Up from a Coma

The Arctic town of Vardø lies on the coast of the Barents Sea, about as far northeast in Norway as it is possible to go. Despite having a rich history, but the town's population was halved from the 1960s until 2000. After decades of decline and depopulation, there seemed to be little left of either self-confidence or cultural heritage.

The Vardø Restored project is a local initiative that works tirelessly to revert this development. Vardø is the town with the greatest number of buildings that survived when Finnmark, the northernmost of Norway's nineteen counties, was razed by the Germans during the Second World War: no less than 238 buildings were preserved, compared with for example fifty-two in Alta and just a single building in Hammerfest. Taking their cue from the town's cultural heritage, the local residents want to draw another picture of the Vardø of tomorrow.

The idea of basing the urban development on cultural heritage has led to the project, in cooperation with local property owners, to restoring over thirty of the town's older buildings, raised between 1830 and 1960. In tandem, the various buildings tell the story of the town's ups and downs and reveal a strong sense of belonging and a determination to remain there and create something new. Entrepreneurs, artisans, and architects are working together with museum employees and the authorities to forge a new belief in the future. These architectural efforts have added a new dynamism to the town, and Vardø is on the verge of waking up after many years in a coma.

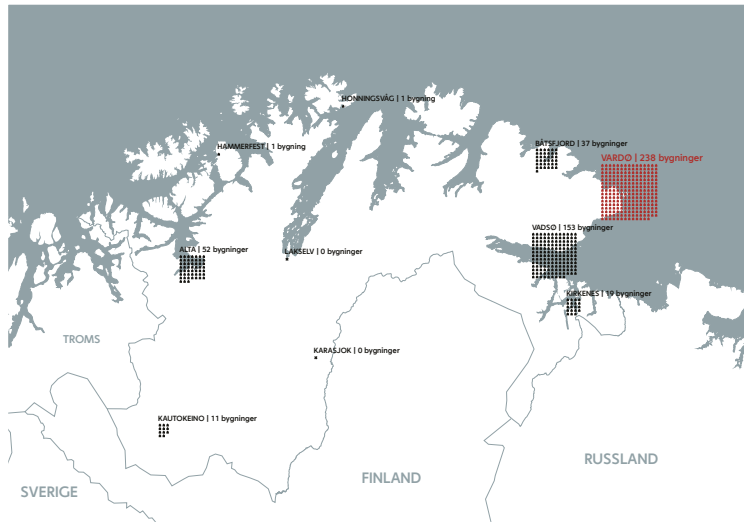
An important contribution to this revival took place in summer 2012 when twelve street artists from the entire world came to Vardø, and the abandoned old houses became canvasses for the Komafest art festival, a collaboration between the renowned street artist Pøbel and Vardø Restored.

The former attitude of just "tearing down the old rubbish" is gone, and art and architecture have instead turned the local populace into active shareholders creating a new picture of tomorrow.

Ingerid Helsing Almaas
and Einar Bjarki Malmquist



Project: Vardø Restored
Address: Vardø
Client: Varanger museum IKS
(project owner)
Administrative committee:
Stian Sørensen, Hallgeir Sørnes,
Bjørn Bertheussen, Frans-Arne
Stylegar, Svein Harald Holmen
Project managers: Svein
Harald Holmen, Monica Dahl
Craft: Rasmus Skrydstrup, Kjell
Odin Larsen
Architect: Ingrid Vedeler
Brekhus, Mats Kemppe
Johansen
Web and design: Torill
Andreassen, Bernd Hacker,
Serena Victoria Nitti
Film production: Kai Hagen
Photo: Ivan Brodey, Ian Cox





Mulighetsrommene

Toronto blir regnet som en av de mest inkluderende og multikulturelle byene i verden. Nærmere halvparten av innbyggerne i regionen er født i andre land enn Canada.

Ryerson University har lenge manglet en tydelig tilstedeværelse i byen og har heller ikke fungert som et samlingssted for studentene. Snøhetta har svart med å gi Ryerson Student Learning Centre (SLC) et inngangsparti i form av en overdekket trapp som benyttes som et amfi. Amfiet åpner seg mot gata og byen. Det er inviterende og fungerer samtidig som et oppholdssted. Resepsjonsarealet viderefører denne sjenerøsiteten med ekstra takhøyde og ingen adgangskontroll til bygget.

Interiørmessig har bygget et industrielt preg der bar betong, synlige tekniske føringer og konstruksjoner inngår som viktige elementer. Hver av etasjene i bygget har ulike tema. Fra det øverste nivået og nedover finner vi «skogen», «stranda», «sola», «hagen» og «dalen». De ulike etasjenes utforming, materialiteter, farger, lysstyring og interiører gir til sammen en variasjon av rom som vil tiltrekke seg ulike mennesker av ulike grunner. Tanken er at studenter skal samarbeide på tvers av utdanningsprogrammer og ta i bruk den fleksible bygningen på sin egen måte.

Bygget tilrettelegger nettopp ved sine fleksible, valgfrie rom som gir muligheter for framtidens læring, ifølge Adam Kahan, visepresident ved universitet. Han bekrefter at studentene bruker bygget på svært ulike måter og bidrar til å skape den inkluderende atmosfæren som Toronto er kjent for.

Tor Inge Hjelmdal

The Rooms of Opportunity

Toronto is regarded as one of the most inclusive and multicultural cities in the world, with around half of the region's inhabitants born in countries other than Canada.

Despite its central location in Toronto, Ryerson University has long lacked a clear presence in the cityscape and has also been unable to act as a communal meeting place for its students. Snøhetta has rectified this situation by adding an entrance to the Ryerson Student Learning Centre (SLC) in the form of a covered stairway that doubles as an amphitheatre. The amphitheatre, which opens up to the street and the city, also serves as a meeting place. The reception area continues this liberality with added ceiling height and its lack of access control to the building.

The interiors have an industrial look, as typified by naked concrete, visible technical infrastructure, and constructive elements. Each of the floors has its own theme, such as "the forest", "the beach", "the sun", "the garden", and "the valley". In tandem, the design, materiality, palette, lighting, and interiors of the different floors provide a diversity of rooms that will attract a variety of people for a variety of reasons. The idea is for the students to collaborate across disciplines and education programmes and use the flexible building in their own way.

According to Adam Kahan, Ryerson's vice-president for university advancement, it is precisely the building's flexible, open-purpose rooms that enable the learning of tomorrow. He confirms that the students use the building in highly diverse ways and help create the inclusive vibe that Toronto is renowned for.

Tor Inge Hjelmdal

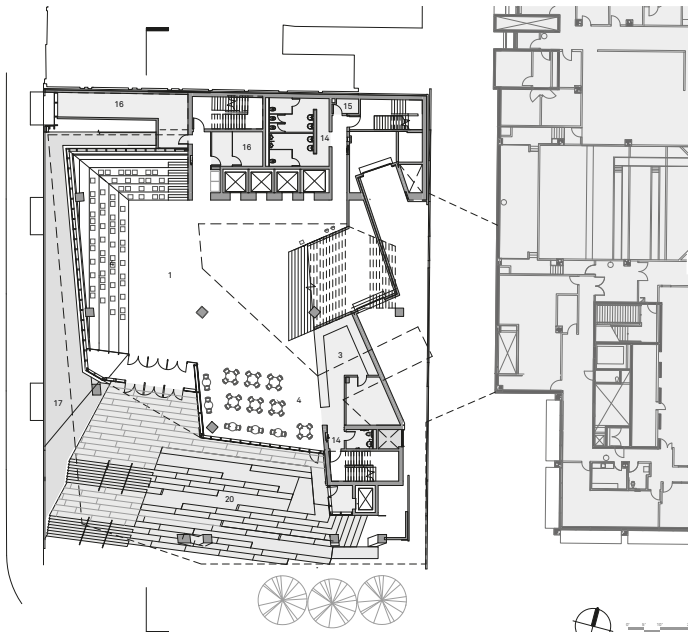




Snøhetta

Project: Ryerson University
 Student Learning Centre
Address: 151, 2 Gould St,
 Toronto, Canada
Client: Ryerson University
Architect: Snøhetta
Architect of Record: Zeidler
 Partnership Architect
Interior architect: Snøhetta
Landscape architect:
 Snøhetta
Staff: Craig Dykers, Lara
 Kaufman, Aaron Dorf, Simon
 Ewings, Jon McNeal, Marianne
 Lau, Samuel Brissette, Chad
 Carpenter, Behrang Behin,
 Giancarlo Valle, Aroussiak
 Gabrielian, Neda Mostafavi,
 Kyle Johnson, Nick Anderson,
 Anne Rachel Schiffmann, Nick
 Koster, Carrie Tsang
Photo: Lorne Bridgman,
 Marc Mitanis, Double Space
 Photography, Snøhetta





1. Entrance Hall / Events Space
2. Retail
3. Cafe
4. Casual Seating
5. Study Area
6. Study Room
7. Classroom / Seminar Room
8. Computer Station
9. Computer Instruction / Multimedia Lab
10. Technology Studio / Audio Booth
11. Office
12. Office Support
13. Meeting
14. Washroom
15. Janitor
16. Building Services / Storage
17. Green Roof
18. Digital Media Suite
19. Digital Media Zone
20. Entry Plaza



The Wave: Utendørsteater i Valparaiso, Chile

The Wave er et utendørsteater i Valparaiso, Chile, designet og bygget av arkitektstudenter fra AHO for *Sitio Eriazo*, et kunstnerkollektiv bestående hovedsakelig av unge skuespillere. *Sitio Eriazo* bruker forlatte rom i byen for å skape nye møtesteder og organisere forestillinger av ulike slag. *The Wave* ble til på en slikt sted: en rivnings-tomt mellom to bygninger. Her hadde det stått et treetasjes byhus som ble revet for flere år siden, bare noen lave, graffiti- prydede vegger mot gaten står fortsatt.

Sitio Eriazo trengte et sted for forestillinger, et kjøkken for å kunne servere mat til tilskuerne, et toalett og en grønnsakshage. Stedet måtte kunne huse mange ulike hendelser, bl.a. sirkus, konserter, workshops og teater.

AHO-studioet *Scarcity and Creativity* begynte arbeidet i august 2015 på grunnlag av programmet og oppmålingstegninger gjort av *Sitio Eriazo*. Designprosessen var organisert som en serie arkitektkonkurranser. 16 individuelle prosjekter ble redusert til seks gruppeprosjekter, siden til tre, og til slutt til ett. Vinnerprosjektet var en amfistruktur i tre, der rommet under tilskuerplassene kunne utnyttes som kjøkken, toalett og forsamlingsrom for *Sitio Eriazo*.

I slutten av oktober 2015 reiste AHO-gruppen sørover med et prosjekt og 16 driller i bagasjen. *Sitio Eriazo* hadde ryddet tomten og deltok aktivt i byggingen. AHO-studentene stod ellers for alt fra graving og fundamentering til nye porter i gatemuren, amfistrukturen og installering av kjøkken og toalett. *The Wave* ble innviet med en festforestilling for hele nabolaget den 28. november 2015.

Mari Hvattum
og Christian Hermansen Cordua

Longyearbyen: The Wave: Outdoor Theatre in Valparaiso, Chile

The Wave is an outdoor theatre in Valparaiso, Chile, designed and built by architecture students from the Oslo School of Architecture and Design (AHO) for *Sitio Eriazo*, an artist collective consisting mainly of young actors. *Sitio Eriazo* uses abandoned spaces in the cityscape to create new encounters and organize various types of performances. *The Wave* came into being at such a vacated area: a demolition site located between two buildings. The site had formerly been occupied by a three-storey townhouse that had been torn down many years ago, with only a few low, graffiti-adorned walls remaining along the street.

Sitio Eriazo needed a venue for performances, a kitchen in order to serve food to the spectators, a lavatory, and a vegetable garden. The site would have to be able to house many different events, such as a circus, concerts, workshops, and theatre productions.

The AHO studio *Scarcity and Creativity* began working on the project in August 2015, using *Sitio Eriazo*'s programme and survey drawings. The design process was organized as a series of architecture competitions. Sixteen individual projects were whittled down to six group projects, then three, and finally one. The winning project was an amphitheatre structure of wood, where the space beneath the seating tiers could be used to create a kitchen, a lavatory, and a conference room for *Sitio Eriazo*.

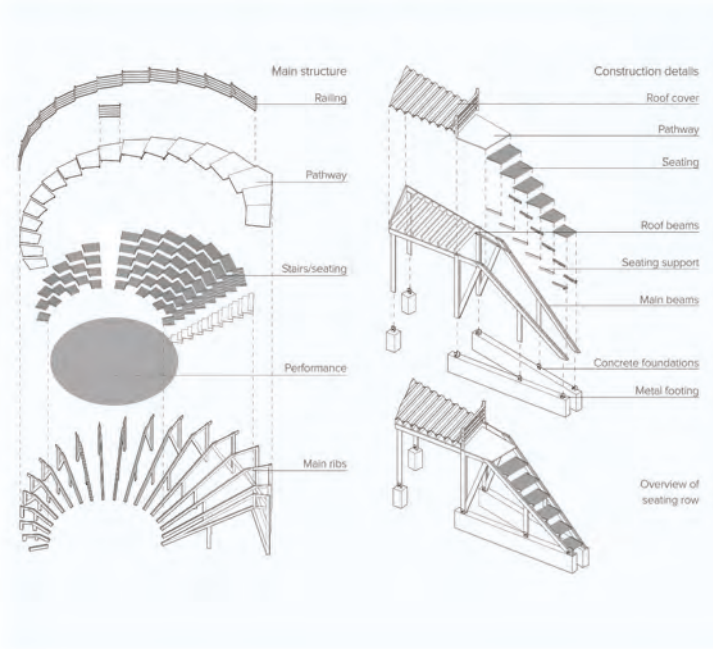
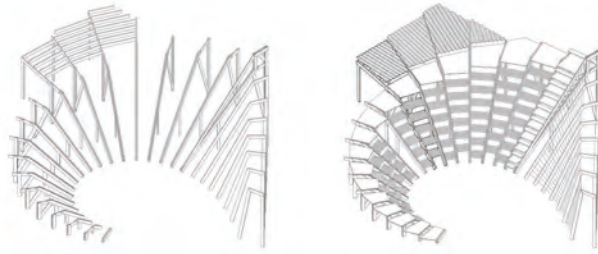
In late October 2015, the AHO group travelled south, equipped with a project and sixteen drills. *Sitio Eriazo* had cleared the site beforehand and were also actively involved in the construction. The AHO students were otherwise responsible for all of the work, from excavating the site and laying the foundation to fixing the streetside walls with new gates, setting up the amphitheatre structure, and installing the kitchen and lavatory. *The Wave* was inaugurated with a gala performance for the entire neighbourhood on 28 November 2015.

Mari Hvattum
and Christian Hermansen Cordua



**AHO-prosjekt i Chile:
The Scarcity and Creativity
Studio**

Project: The Wave
Address: Ecuador 428,
Valparaiso, Chile
Client: *Sitio Eriazo*
Architect: The Scarcity and
Creativity Studio
Staff: Christian Hermansen
Cordua, Solveig Sandness,
Anna Gran Berild, Eva De
Meersman, Truls Glesne,
Timothy Hancock, Morten
Jakobsen, Hauk Jonathan Lien,
Paul-Antoine Lucas, Carolina
Martins, Malen Sønvisen Moe,
Ida Gjerde Nordstrøm, Ragnhild
E. Osbak, Fu Tung Sze, Silje
Træen, Clara Trivino Massó,
Vilde Vanberg, Yinan Zhang
Photo: The Scarcity and
Creativity Studio





Hytte Vindheim

Hytte Vindheim ligger omkranset av skog nær Lillehammer. Med sine 55 kvadratmeter er ikke bygget særlig stort, men makter likevel å skape gode inne- og uterom gjennom tydelige former som spiller på lag med omgivelsene.

Vardehaugen Arkitekter har lekt med ideen om den nedsnødde fjellhytta i norsk vinterlandskap. Akebakken som analogi er lett gjenkjennelig ved hyttas skrånede tak som bretter seg ned og møter terrenget, hvor arkitekturen og naturen nærmest smelter sammen. Utvendige vegger er kledd med svartmalt furu som står i kontrast til den lyse kledningen av vokset finér på innsiden. Finérplatene får prege store deler av interiøret, både på vegger og i tak, som skaper myke overganger og gir et varmt og lunt uttrykk. Til tross for at hytta setter et lite fotavtrykk i naturen, er det rom for flere soner der hver og en er gitt ulik grad av utsyn: Fra store vindusflater kommer man nær trestammene, via takluker bringes stjernehimmelen og nordlyset inn i soverommene.

Detaljene og håndverket gir et sømløst uttrykk som får hytta til å fremstå enkel og samtidig svært kompleks. For meg er det især den kontrollerte geometrien som interesserer. Sammensetningen av tak, former og vinkler gjør komposisjonen på en og samme tid ren og innviklet, samtidig som hytta er godt forankret i landskapet.

Atir Khan

The Vindheim Cabin

The Vindheim Cabin lies ensconced in trees in a highland landscape near Lillehammer. With its fifty-five square metres, the cabin is not particularly large, but manages nonetheless to create purposeful indoor and outdoor spaces by using distinct forms that interact with the surroundings.

In this project, Vardehaugen Arkitekter has played around with the idea of the snowed-in mountain cabin in a Norwegian winter landscape. The toboggan hill as an analogy is easily recognizable in the cabin's sloping roof, which tilts downwards and meets the terrain, merging architecture and nature into one. The exterior walls are clad in fir panelling that have been painted black, in contrast to the light interior cladding of polished veneer. Indeed, plywood dominates much of the interior, both the walls and the ceiling, which creates smooth transitions and adds a touch of warmth and cosiness. Even though the cabin leaves only a small ecological footprint, there is still space enough for several zones, each with a different view: large window panes provide up-close views of the tree trunks, while the roof hatches allow the starry night-time skies and the northern lights into the bedrooms.

The architectural details and craftsmanship ensure a seamless appearance that makes the cabin seem down-to-earth yet highly complex. For me it is in particular the controlled geometry that holds my interest. The arrangement of the roof and the various shapes and angles make the composition both streamlined and complicated, even as the cabin is firmly situated in the landscape.

Atir Khan

Vardehaugen AS

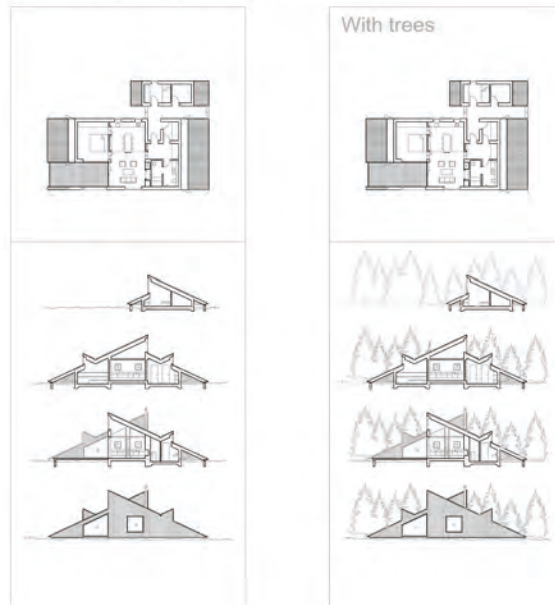
Project: Hytte Vindheim
Address: Sjøga, Lillehammer
Client: Brita Hjelmseth Vindheim & Velle Arne Vindheim
Architect: Vardehaugen AS
Staff: Håkon Matre Aasarød, in collaboration with Berta Gaztelu, Joana Branco and Kurt Breitenstein
Photo: Rasmus Norlander







Mountain Hill Cabin / By Vardehaugen
Contact: hakon@vardehaugen.no



Prosjekt
08.09.2018
13.08.2013
0.30 (A3)
Hytte Nerøingen
Dokument
A -200-1-003

Arv og miljø

Veien svinger seg opp og inn i et fredelig småhusområde på Snarøya. På annen rad fra sjøutsikten dukker tre nye ansikter opp, tre fasader med hvert sitt uttrykk og en felles base. Typologien oppleves som ny: Det er frittliggende hus, men også rekkehus, og regner man inn utleieenheter, er det egentlig åtte boliger som demmer opp den vestvendte skogteigen.

Husene er bygget for tre søsken som vokste opp i villaen på toppen av kollen. Et felles genmateriale er opplagt; dette er ett prosjekt i geometri og materialer, både inne og ute. Det er gråmalte massivtrebord i fasadene med åpninger som begrenser innsyn fra naboer og hverandre, det er gulv i ask, vinduer i eik og vegger i osp. Med så mye felles blir det som er karakteristisk for det enkelte hus, også tydelig.

Hvert hus har sin egen organisering. Det første klatrer oppover skogen langs et enkelt, lineært trappeløp med tilliggende rom og uteplasser. Halvplan og nivåer deler og lager sammenhenger mellom familiemedlemmer. Det midterste er som et sneglehus; man kommer inn og sidelengs opp til et kjøkken. Oppover og innover snirkler man seg videre til soverom og bad. Det tredje huset ligger med breidsiden til. Hovedvolumets plassering på tvers gjør at lyset får flomme gjennom. Det enkelte hus har også sitt eget forhold til barndomsskogen utenfor: Åpent eller intimt er det laget usjenerte uterom mot furustubber og bjerkestrær.

Den frittliggende eneboligen synes som en utdøende art dersom man ikke kan gjøre den mer miljøvennlig, mindre plasskrevende og bedre tilpasset. Snarøya-husene utfordrer etablerte typologier og er en av de intelligente mutasjonene man har ventet på.

Tanja Lie

Nature and Nurture

The road curves up and into a peaceful small-house area in the Snarøya peninsula outside of Oslo. In the second row from the maritime vista, three new faces pop up, three façades with a common source but each their own style. The typology seems fresh: they are freestanding houses but also terrace houses, and if you include the rental units, there are really eight houses that shore up the westward strip of woodland.

The houses have been built for three siblings who grew up together in the villa atop the hill. There is an obvious common DNA at work here: this is a project of geometry and materials, both inside and outside. The façades are of massive, grey planks with openings that restrict the view from the neighbours and the other units; the floors are of ash, the windows are of oak, and the walls are of aspen. With so much in common, the idiosyncratic features of each house comes even more clearly to the fore.

Each house is organized in its own particular way. The first house climbs up the woodland along a simple, linear stairway with adjoining rooms and outdoor spaces. Intermediate levels serve to partition the building and connect the various family members. The middle house is like a snail shell, where you enter and sidle upwards to a kitchen, before winding your way further upwards and inwards to the bedrooms and bathroom. The third house is fronted by its broadside, with the placement of the main volume allowing the light to flow through. Each house also relates in its own way to the childhood forest outside, as undisturbed outdoor spaces have been established, whether openly or intimately, in interaction with the pine stumps and birch trees.

If it cannot be made more eco-friendly, less sprawling, and better adapted, the freestanding single-family house seems to be a dying breed. The Snarøya houses challenge conventional typologies and are one of the astute mutations that we have been waiting for.

Tanja Lie





Knut Hjeltnes

Project: Trippelhus på Snarøya

Address: Bruksveien 62–66

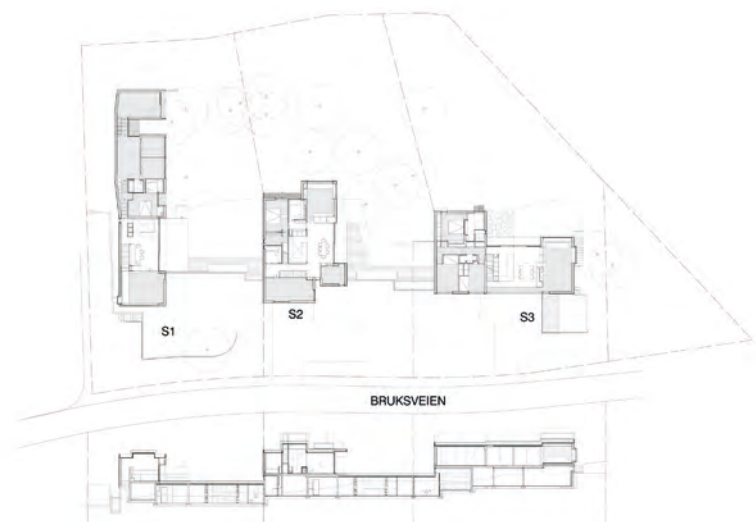
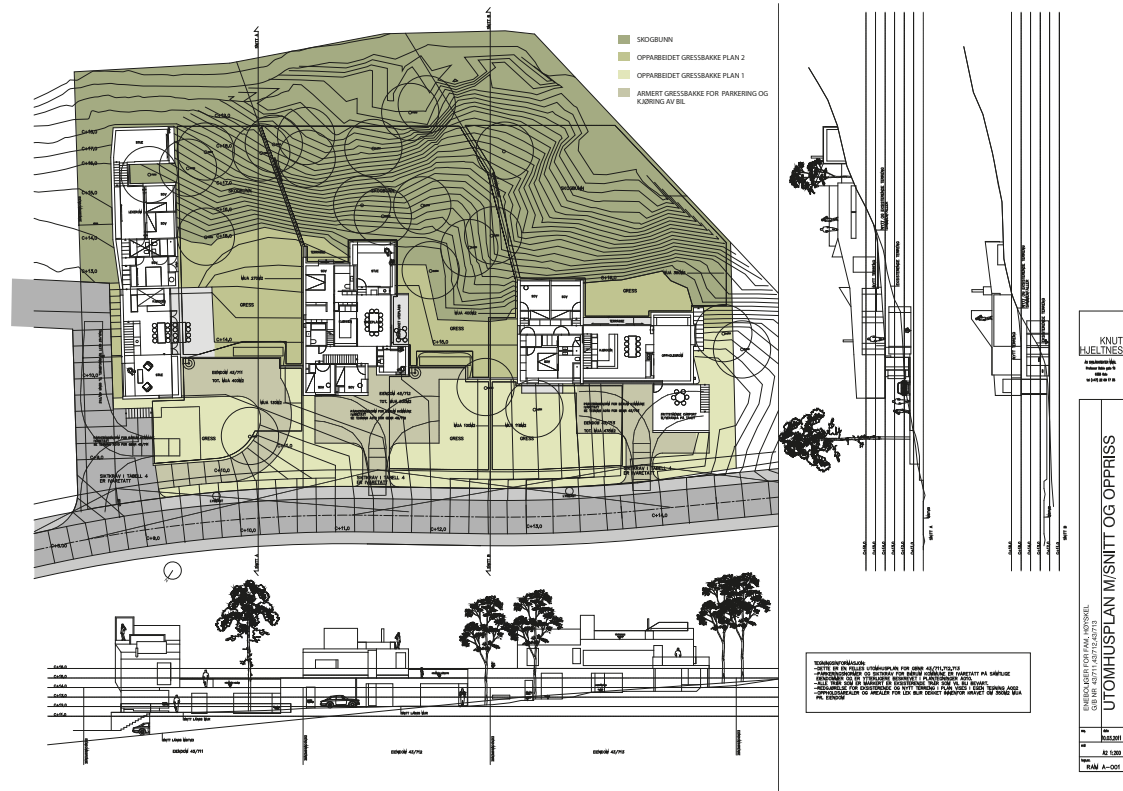
Client: Helene Høyskel,
Henriette Høyskel, Herman
Høyskel and Beate Kolstad

Architect: Knut Hjeltnes sivilar-
kitekter MNAL AS

Staff: Knut Hjeltnes, Sieglinde
Muribø, Nils Joneid, Øystein
Trondahl, Kristin Mustad Bevreng

Photo: Knut Hjeltnes





I dialog med historien

Stavanger har alltid vært avhengig av havet. Næringer som sildefiske, skipsfart, hermetikk-, verfts- og oljeindustri har gitt velstandsøkning, men også økonomisk stagnasjon og utflytting. Opp- og nedgangstider har formet byen.

Boligprosjektet er oppført på en av byens mest attraktive og arkitekturhistorisk interessante tomter. Området er nærmest et oppslagsverk over ulike epoker: Den nyrestaurerte lystgården Holmegenes og praktbygningene Ledaal og Breidablikk gjenspeiler borgerskapet og den mektige Kielland-familien på slutten av 1700-tallet og utover på 1800-tallet. De omliggende villaene som ble bygget mellom 1910 og 1940, vitner om gode tider for arkitekter og velstående byggherrer.

I denne konteksten har Haga & Grov tegnet to boligkvartaler bestående av 14 bygninger med 45 leiligheter som varierer fra 100 til 256 kvadratmeter. I motsetning til mange karakterløse boligprosjekter som er oppført i Stavanger og ellers i landet de siste ti årene, er lista lagt høyt: Anlegget utmerker seg både gjennom sin arkitektoniske og håndverksmessige kvalitet.

Dialogen med det eksisterende er et gjennomgangstema i anleggets kvartalsstruktur, nedskalerte bygningsvolumer, materialvalg og i utformingen av møtesteder og intime felleshager. Med sine karakteriske møner og karnapper har boligene fått en skulpturell utforming. Kledd i lys tegl og kobber kommuniserer arkitekturen selvbevisst og uanstrengt med den omliggende bebyggelsen.

Å bygge for et kjøpsterkt publikum i en by der boligmarkedet styres av synkende oljepriser er en risikosport. Holmegenes trer fram som godt arkitekturhåndverk i en usikker tid hvor norsk boligarkitektur nettopp trenger gode forbilder.

Anne Marit Lunde

Engaging with History

The city of Stavanger in southwest Norway has always depended on the sea. Industries such as shipping, seafood canning, herring fishing, shipbuilding, and oil drilling have led to an increase in prosperity, but also to times of economic stagnation and emigration. Booms and busts have shaped the city.

The residential project has been realized on one of the city's most attractive and historically interesting construction sites. The area is virtually a living encyclopaedia of various architectural eras, with the newly restored Holmegenes estate and the gorgeous Ledaal and Breidablikk buildings reflecting the bourgeoisie and the powerful Kielland family from the late eighteenth century and into the nineteenth century. The surrounding villas, which were constructed between 1910 and 1940, testify to prosperous times for both architects and well-off property owners.

In this context, Haga & Grov have designed two residential quarters consisting of fourteen buildings and a total of forty-five apartments varying in size from 100 to 256 square metres. In contrast to the many non-descript residential projects that have been realized in Stavanger and elsewhere in Norway over the past decade, the bar has been set high, and the complex stands out for its architectural qualities and its craftsmanship alike.

The engagement with the existing architecture is a recurring motif in the complex's quartered structure, downscaled building volumes, choice of materials, and inclusion of meeting places and intimate communal gardens. With its characteristic ridges and oriels, the residences have been given a sculptural appearance. Clad in bright brick and copper, the architecture communicates in a self-assured and effortless manner with the other buildings in the area.

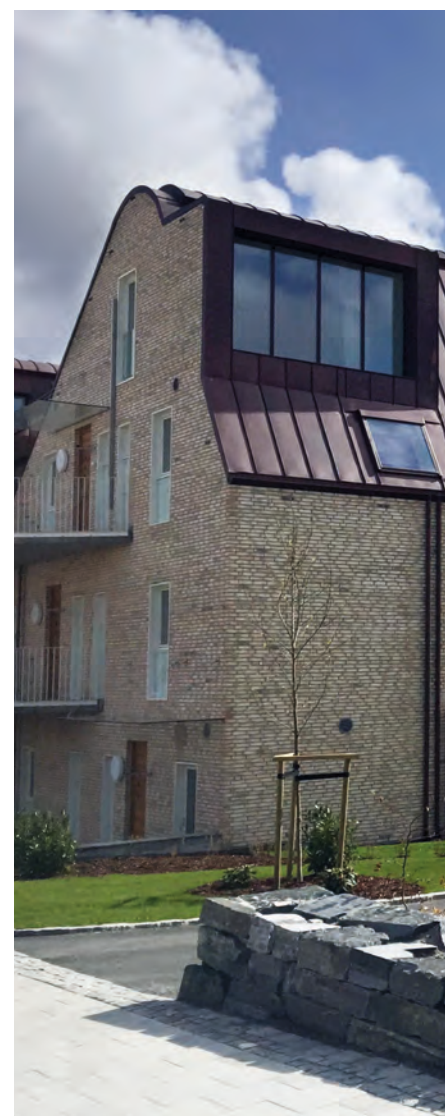
In a city where the real estate market is governed by sinking oil prices, building houses for well-to-do clients is a high-risk undertaking. In the uncertain present, when Norwegian residential architecture is in need of exemplary projects that shine and lead the way, Holmegenes stands out with its solid architectural craftsmanship.

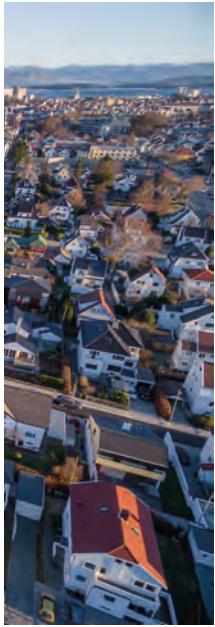
Anne Marit Lunde



Haga & Grov AS sivilarkitekter MNAL

Project: Holmegenes
Address: Olav Nilssons gate 44–50 and 47–53, Stavanger
Client: Smedvig Eiendom AS
Architect: Haga & Grov AS sivilarkitekter MNAL
Staff: Hilde Haga, Rune Grov, Vigdis Åsnes, Jacob B. Hadler, David Skogvold
Interior architect: Haga & Grov AS sivilarkitekter MNAL
Landscape architect: Klorofyll landskapsarkitektur
Photo: Haga & Grov AS (All photos except aerial photos) Bitmap / Dag Myrestrand





RAGA & GROV AS STYRELEDET: RAGA, GROV	PROSJEKTLEDER: RAGA & GROV AS RAGA & GROV AS RAGA & GROV AS	ARKITEKT: HOLMEGENES AS	PROSJEKT: Holmegenes GMR 56 7 BNR, 1111 og 2202	Tegnet: VA, 1:200 Revusert: 2016, 2017, 2018, 2019	Tegnet: Fasadene mot Olav Nilssons gate	Tegningsnr.: 40	Revisjon:



SMEDVIC
OG KRISTE SMITH

RAGA & GROV AS
STYRELEDET: RAGA, GROV
RAGA & GROV AS
RAGA & GROV AS

ARKITEKTTENNINGER

HOLMEGENES
STAVANGER KONTOR
GMR 56 7 BNR, 1111 OG 2202

1:100
2016 11

Stampsplan



Hauskvartalet

Oslo vokser og gjennomgår storstilte endringer – byområder gis total makeover og nye bydeler popper opp. Hvordan kan mangfold og variasjon i byen ivaretas med det økende presset i eiendoms- og boligmarkedet? Et svar kom i utstillingen «Bofellesskap og folkebad i Hauskvartalet – boliger i et byøkologisk kulturkvartal», som ble vist på ROM i Oslo i januar–februar 2015.

Prosjektet er et samarbeid mellom miljøet i Hauskvartalet, som spenner fra teater og vegankafé til husokkupasjon og skateboardhall, og Eriksen Skajaa Arkitekter. Målsettingen var å etablere ikke-kommersielle utleieboliger med bærekraftig arkitektur og alternative boformer, konkretisert gjennom felleskjøkken, folkebad, verksteder, kjøkkenhage og næringslokaler med lav husleie for innbyggere og kulturarbeidere i kvartalet.

De siste årene har Oslo opplevd en nedleggingsboom av atelierhus og en forverring av arbeidsbetingelsene til musikere, kunstnere og andre kreative. Mot dette bakteppet er *Hauskvartalet* et unikt prosjekt, i flere betydninger av ordet. I stedet for å bruke midlertidighet som en løsning, viser det nødvendigheten av rom for fordypelse over tid. Forslaget ble presentert gjennom plansjer, modeller og referansemateriale, alt informert av nærheten til kvartalet – synlig fra visningsstedet. I skrivende stund henger prosjektet i en tynn tråd. Dersom det ikke materialiseres, trenger vi at ideene spres: manifesteringen av fellesskap, rom for kulturproduksjon, antikommersielle pustepauser og ikke minst medvirkning og samarbeid!

Ingrid Lønningdal

Hauskvartalet

Oslo is growing and undergoing large-scale transformations, as older neighbourhoods are being given a total makeover whilst new ones are popping up. In the face of this increased pressure in the real estate market, how can the city's diversity be maintained? One answer arrived in the form of the exhibition "Co-housing and Public Bath in Hauskvartalet: Dwellings in an Urban Ecological Cultural Quarter", which was shown at the ROM gallery in Oslo in January–February 2015.

The project is a collaboration between Hauskvartalet's various communities, which range from theatre companies and a vegan café to squatters and a skateboard hall, and the architectural firm Eriksen Skajaa Arkitekter. The ambition was to establish non-commercial rental units with sustainable architecture and alternative living arrangements, as manifested through a communal kitchen, a public bath, workshops, a kitchen garden, and low-rent office space for the quarter's residents and cultural workers.

In recent years, Oslo has seen a spate of studios be closed down, accompanied by worsened conditions for musicians, artists, and other creative groups. Against this backdrop, *Hauskvartalet* is a unique project, in several senses of the word. Instead of using temporariness as a solution, the quarter shows just how necessary space is for long-term engagement. The proposal was presented by way of wall charts, models, and reference materials, all of which were informed by the proximity to the quarter, which was visible from the exhibition site. At the moment, the project's future is hanging by a thread. If the project fails to materialize, we need for its ideas to be spread: the manifestation of communality, areas for cultural production, anti-commercial breathing spaces, and not least involvement and cooperation!

Ingrid Lønningdal



Eriksen Skajaa Arkitekter AS

Project: Hauskvartalet

Address: Hausmannsgate 42 og Brenneriveien 1, Oslo

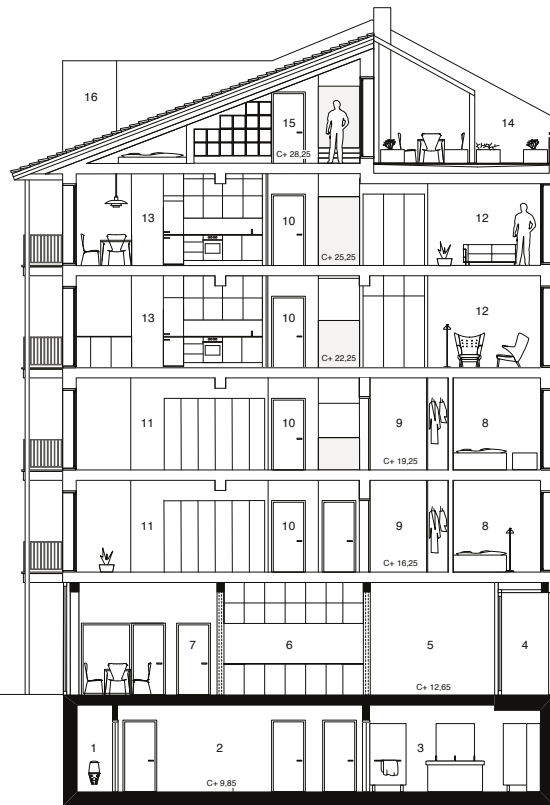
Client: Hausmania SA

Architect: Eriksen Skajaa Arkitekter AS

Staff: Oda Ellensdatter Solberg, Arild Eriksen, Joakim Skajaa og Mattias Fredrik Josefsson, all Masters i Arkitektur MNAL. Eva De Moor, master in interior architecture MNIL. Vendula Urbanova, Julie Rønnow, Shirin Celine Yazdani and Maria Nesvaag, architecture students.

Photo: Eriksen Skajaa Arkitekter

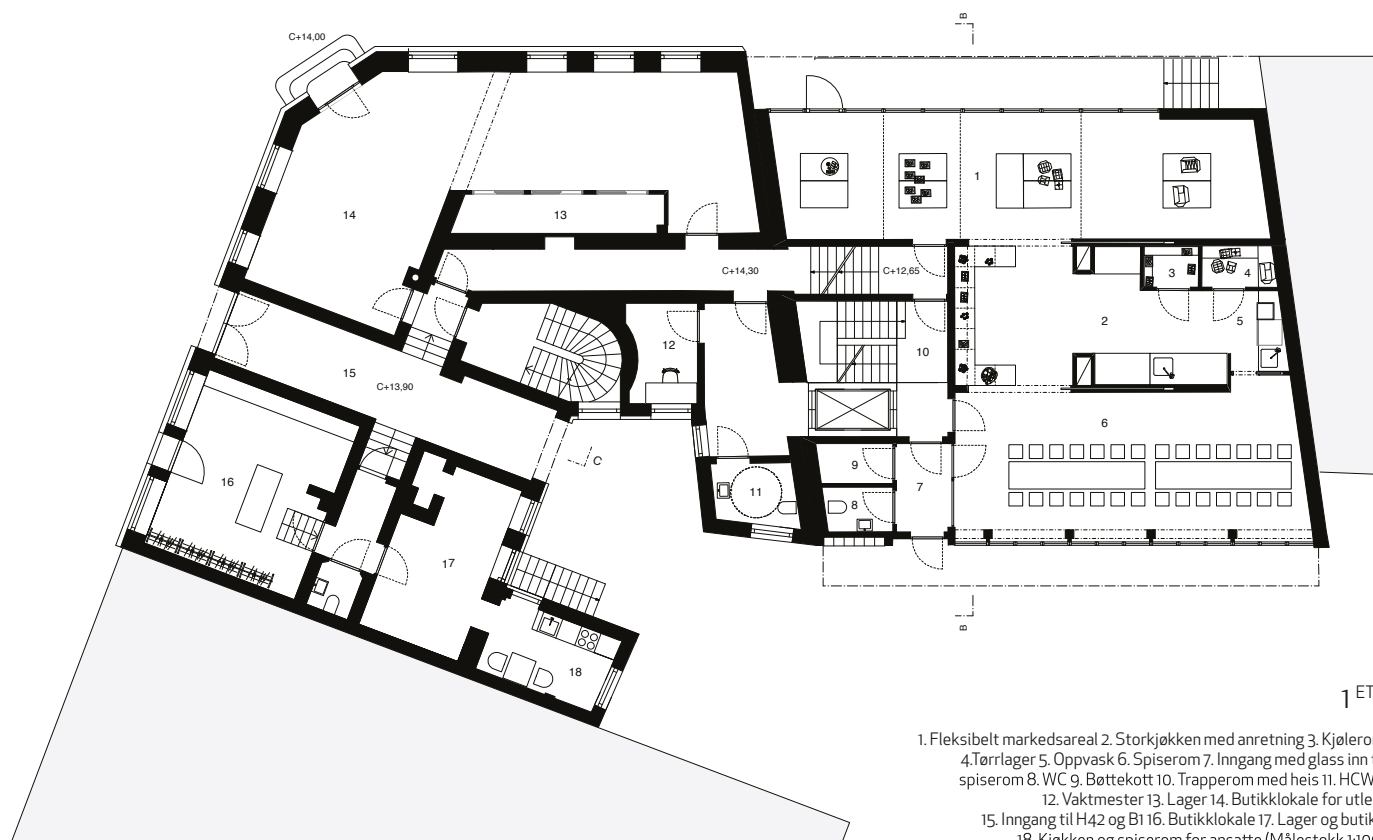
Illustration: Esben S. Titland



Snitt BB

1. WC
 2. Resepsjon
 3. Folkebad
 4. Fellesdusj
 5. Søylegang
 6. Markedsareal
 7. Anretningskjøkken
 8. Spiserom
 9. Soverom
 10. Gang i leilighet
 11. Gang
 12. Fellesrom med garderobe
 13. Oppholdsrom i bokollektiv
 14. Kjøkken i bokollektiv
 15. Takterrasse med parselhage
 16. Sovesal
 16. Takoppbygg for heis og WC
- (Målestokk 1:100)





1 ETG

1. Fleksibelt markedsareal
2. Storkjøkken med anretning
3. Kjølerom
4. Tørrlager
5. Oppvask
6. Spiserom
7. Inngang med glass inn til spiserom
8. WC
9. Bøttekott
10. Trapperom med heis
11. HCWC
12. Vaktmester
13. Lager
14. Butikklokale for utleie
15. Inngang til H42 og B116
16. Butikklokale
17. Lager og butikk
18. Kjøkken og spiserom for ansatte (Målestokk 1:100)



Kristparken

Kristparken i Oslo sentrum – populært kalt Sprøyteparken – har gjennomgått en arkitektonisk forvandling. Parken har blitt gjort mer variert ved at landskapet er bearbejdet og ved at en egen treningspark er satt inn. Kristparken er et lite og kompakt grøntområde som dekker alle bruksområdene en bypark kan ha – og enda noen til. Parken var tidligere en gravlund, men er nå kjent som et tilholdssted for andre uheldige sjeler, som narkomane og alkoholikere. Men siden parken er den eneste i området, er den også et sted for unge, for tilreisende, for helgefyll, hundeeiere og hunder, polospillere og pikniker – og et sted der nabolagets bargejester tar seg en joint eller to.

Det meste av parken er beholdt som den var, men store busker, som tidligere ble brukt som gjemmesteder for både folk og varer, er fjernet. De visuelle linjene er åpnet, antagelig også for å gjøre det enklere for patruljebilene som rutinemessig passerer. Det finnes egne områder i parken med fallunderlag på bakken og verdslige skulpturer i form av klatre- og treningsstativer av ulik størrelse og form. Noen av dem er dårlig plassert og utgjør farlige hinder for barn som aker om vinteren, mens andre skaper nye rom i parken. Ved å forandre parkens landskap og sette inn treningsutstyr, har intensjonen åpenbart vært å forandre måten parken brukes på og presse ut de tunge narkomane. Dette er et spøkelse som varsler om den gentrifiserte framtiden området står overfor. Men foreløpig ser det bare ut til å ha styrket dynamikken i parken. Bruksområder er ikke fjernet, men snarere lagt til. Parkens evne til å romme ulike aktiviteter og behov på et lite område forblir uforandret. Lufter man hunden her på kveldstid, treffer man på en annen type hettekledd skikkelse: en som turner over en metallramme mens en narkoman setter et skudd borte ved steinveggen.

Knut Åsdam

Kristparken

In the centre of Oslo, *Kristparken*, popularly called Needle Park, has gone through an architectural redesign. Part landscape restructuring and part insertion of a “branded” exercise park, it has increased the park’s complexity. Kristparken is a small condensed green that hosts all the usage one associates with a city park; plus, some. Formerly a graveyard, the park is now known as a place for other unfortunate bodies, such as junkies and alcoholics. However, being the only park in the area, it is as well a place for kids, out-of-towners, weekend-trashing, dog owners and dogs, polo-players, picnics and people from neighbouring bars sharing a joint or two.

While keeping most of the park intact, large areas of bushes have been removed which used to be hiding places both for people and goods. The visual sight lines are more open, probably also for surveillance by the police cars routinely driving by. Like mundane sculptures spread around the park on the grass or specially floor-padded areas, are climbing- and exercise- frames of different sizes and shapes. Some are poorly placed and become dangerous obstacles for kids sledging in winter, while others create new places within the park. The landscaping and the insertion of the exercise architecture, are clearly attempts to redefine the usage of the park and to squeeze out the heavy drug scenarios. It is a ghost foreshadowing a gentrified future the area is heading into. However, at the moment it seems to have exaggerated the park dynamics, by not removing, but adding, one more layer of usage. The park’s ability to absorb different behaviours and desires into a small area is intact. Walking the dog at night, there is a new type of hooded person in the shades, doing acrobatics over a gymnastics frame in metal, while over by the stone wall, a junkie has just cleaned up a shot.

Knut Åsdam

Kristparken

Project: Kristparken

Address: Mellom Møllergata (ved hjørnet av Bernt Ankers gate) og Grubbegata.

Client: St. Hanshaugen bydel, Oslo Kommune

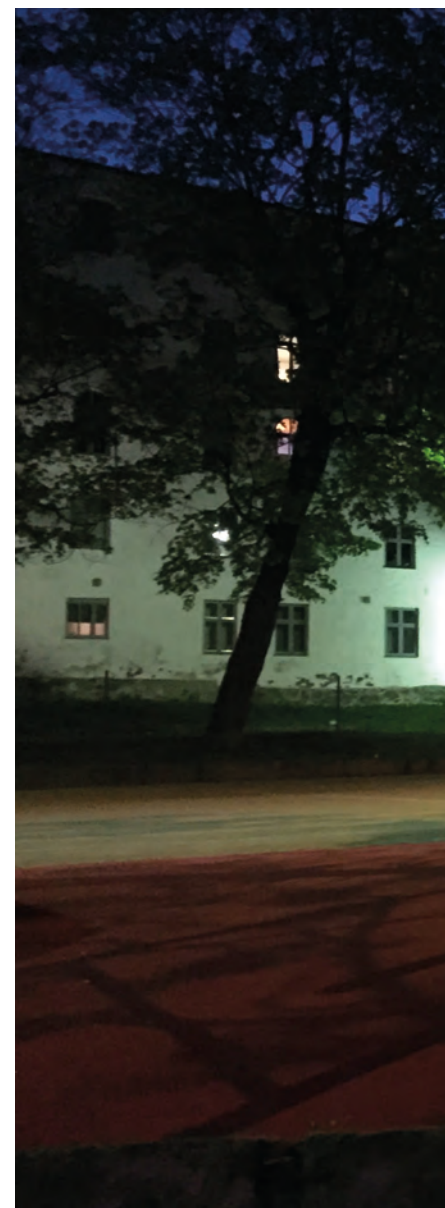
Main collaborators/staff:

Elin Løvseth

Landscape architect:

St. Hanshaugen bydel, internt

Photo: Knut Åsdam





Et sted å være

Bygningene vi tenker på når vi hører ordet asylmottak, har tidligere hatt en form for boligfunksjon. Det kan være gamle institusjoner som internatskoler, sykehus, militærleire og høyfjellshoteller. Selv om vi sjokkeres over standard og trangboddhet, representerer de en bosituasjon vi kan kjenne oss igjen i. Ankomstsenteret på Råde, som ble etablert høsten 2015, er radikalt annerledes både når det gjelder beliggenhet og arkitektur – så annerledes at man må spørre seg om dette er måten vi ønsker å ta imot nyankomne på.

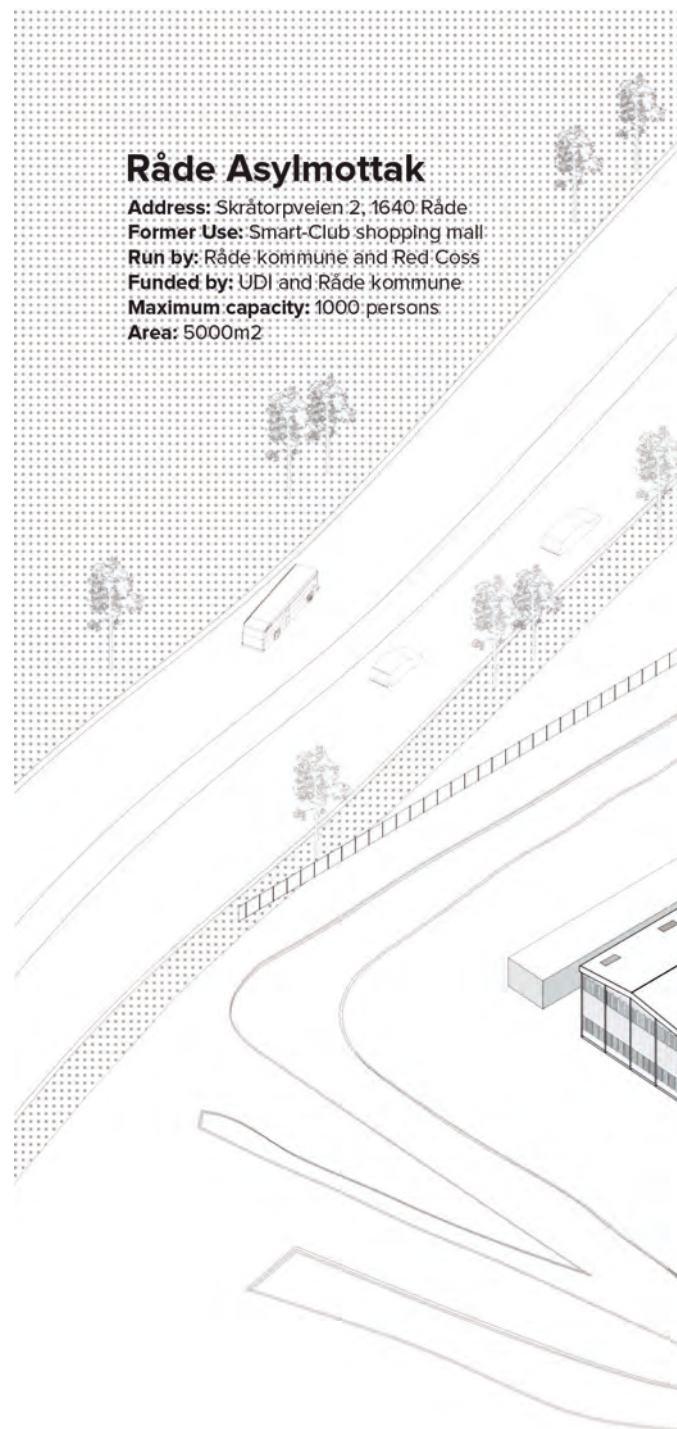
A Place to Be

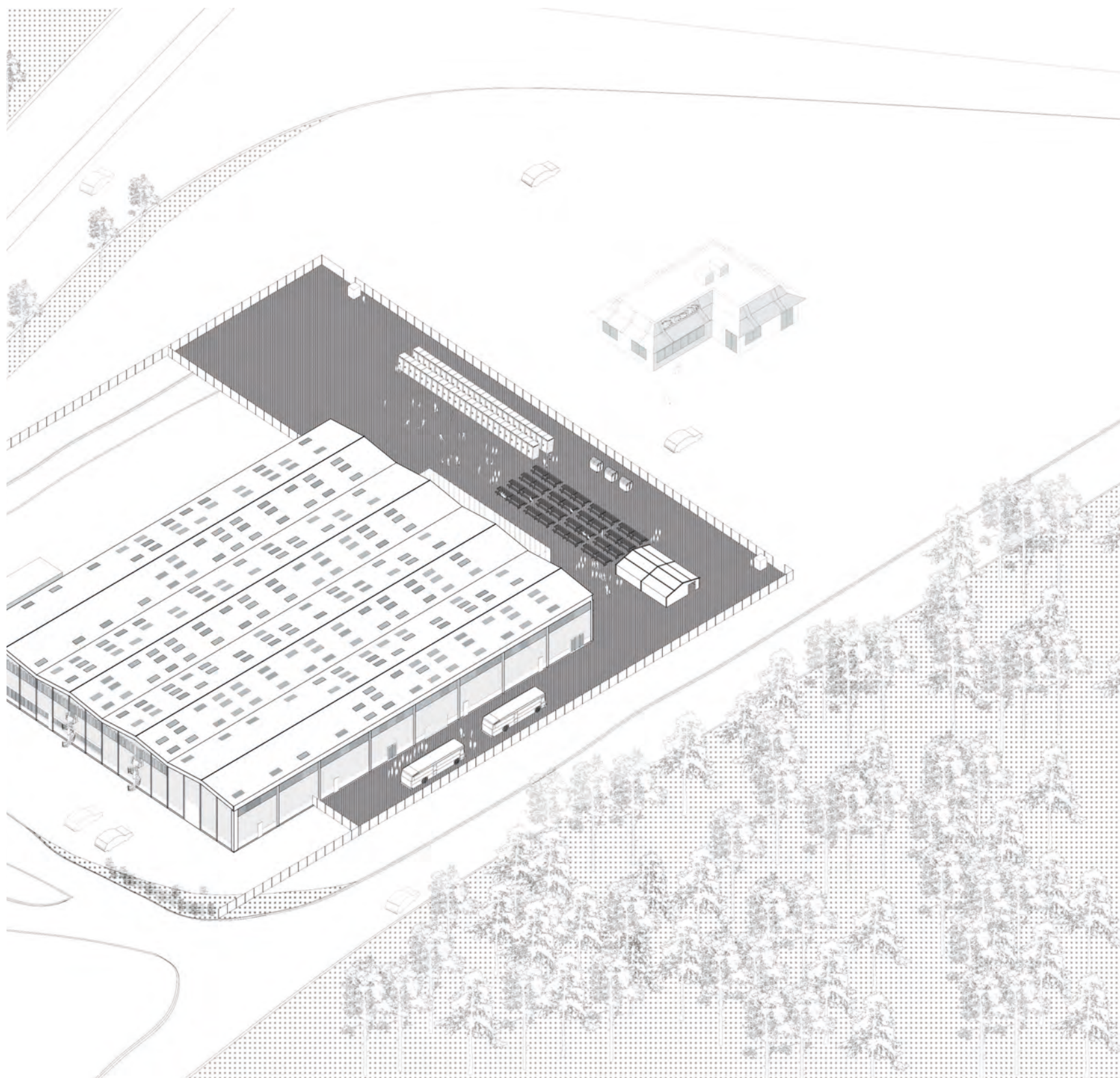
The buildings we typically think of when we hear the word “asylum centre” in Norway have previously had a type of residential function, formerly housing for example boarding schools, hospitals, military bases, and mountain hotels. Even if we are taken aback by their worn-down state and cramped living conditions, these buildings represent a residential situation we are familiar with. The supersized reception centre in Råde, which was set up in autumn 2015, is radically different in regard to both location and architecture – so different that we must ask ourselves whether this is how we wish to greet people who have just arrived in our country.

Joakim Skajaa

Råde Asylmottak

Address: Skråtorpveien 2, 1640 Råde
Former Use: Smart-Club shopping mall
Run by: Råde kommune and Red Cross
Funded by: UDI and Råde kommune
Maximum capacity: 1000 persons
Area: 5000m²





Sommeren og høsten 2015 var det særlig stor pågang ved Politiets Utleidningsenhet på Tøyen i Oslo. Dette førte til køer og uverdige situasjoner for asylsøkere som for eksempel måtte tilbringe natten ute.¹ Dette var bakgrunnen for at Ankomstsenter Østfold i Råde ble opprettet i lokalene som tidligere hadde rommet et av Smart Clubs varehus.² Ideen var å samle ulike funksjoner som tidligere var spredt i og rundt Oslo. Ankomstsenteret ligger litt utenfor Råde sentrum, like ved en avkjørsel fra Europavei 6 i et næringsområde der enkle kassebygg er omringet av sjenerøse parkeringsplasser. Her finner man transportfirmaer, lagerlokaler og andre firmaer som knytter seg til motorveien. Den lokale McDonald's-restauranten, med drive-in servering, er nærmeste nabo. Lite skiller stedet fra andre lignende områder som har nærheten til E6 som sin viktigste eksistensberettigelse. Hvorfor akkurat dette bygget ble valgt når et ankomstsenter skulle etableres, er uklart, men både plasseringen og måten bygget nå er tatt i bruk på, er interessant som utgangspunkt for en diskusjon om hvordan vi tar imot og inkluderer mennesker som kommer til landet vårt.

Det er ingen tvil om at det er tatt i bruk store ressurser, både materielle og menneskelige, til etablering og drift av senteret. Det ble også presentert som et eksempel på en stor og koordinert innsats fra det offentlige Norge. Dronning Sonja nevnte dette spesielt under kongeparets besøk på senteret i oktober 2015:

Hun (dronningen) er spesielt imponert over samarbeidet mellom de ulike etatene som har bidratt til å stable ankomstsenteret på beina på rekordtid i de gamle Smart Club-lokalene i Råde, og hun peker på at det er mange elementer som må på plass for å få det hele til å gli så effektivt og skånsomt som mulig. – Det er veldig hyggelig å se at vi har så mange fine institusjoner som kan samarbeide, og som trår til. Man blir veldig imponert og målløs, sier hun.³

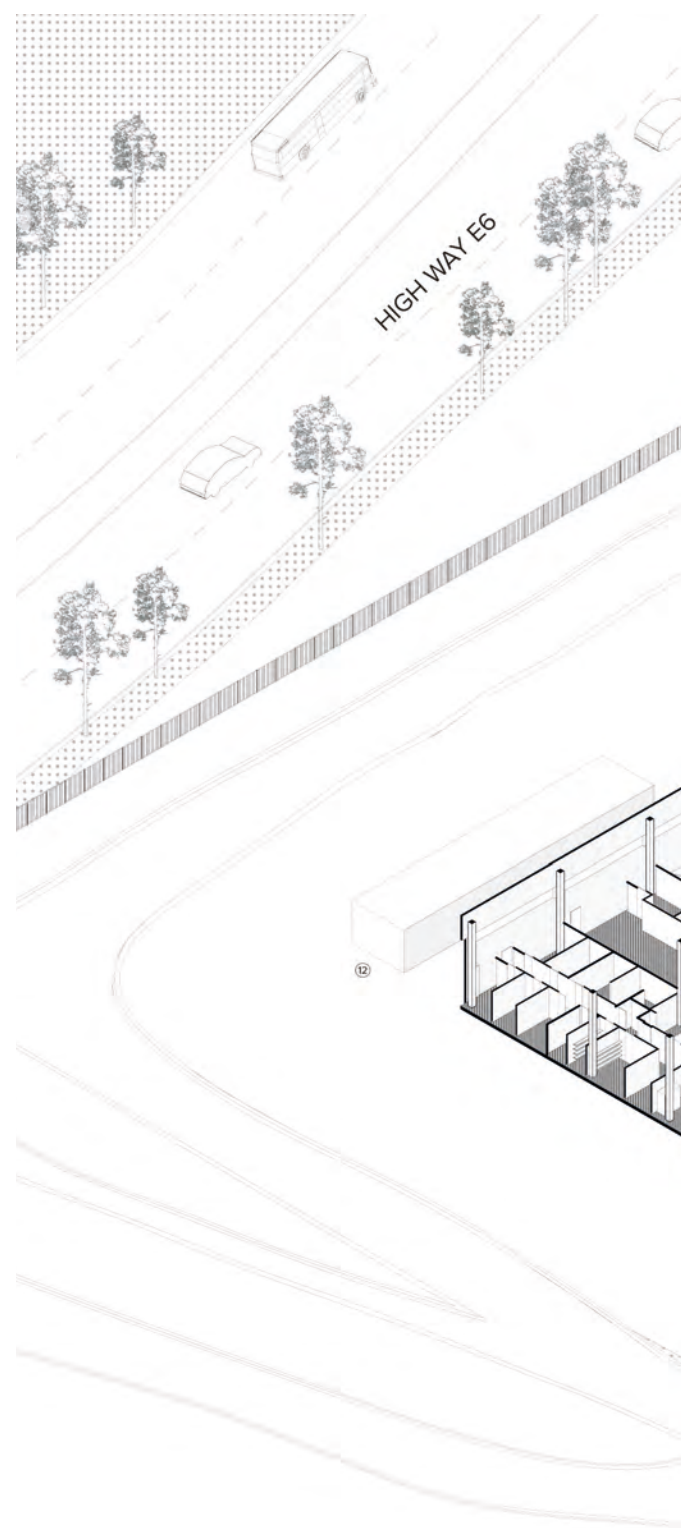
Dronningen valgte her et perspektiv i tråd med den akutte situasjonen: Store mengder flyktninger som kom fra krigen i Syria i tillegg til de mange fordrevne fra krigen i Irak og Afghanistan, og fattigdom og konflikter i Afrika og Midtøsten, gjorde at ekstraordinære tiltak var nødvendige. Måten selve mottaket er organisert på tar på mange måter opp i seg og speiler den effektiviteten vi

kjenner fra Smart Club og andre lignende varehus. Asylsøkerne ankommer i busser på den ene siden av senteret og blir derifra sluset inn i et område hvor de registreres og gis nødvendige artikler. Det gjennomføres en legesjekk, og alle de nyankomne blir undersøkt for tuberkulose. Hyllene som før fylte bygget, er erstattet av en innendørs teltleir på stramt geledd. I ytterkantene av det store rommet finnes mindre rom der man kan gjennomføre intervjuer, samt kontorlokaler som ikke er tilgjengelig for asylsøkerne. Parkeringsplassen er gjort om til et uteområde, og her finnes også midlertidige festivaltoaletter og åpne pissoarer.

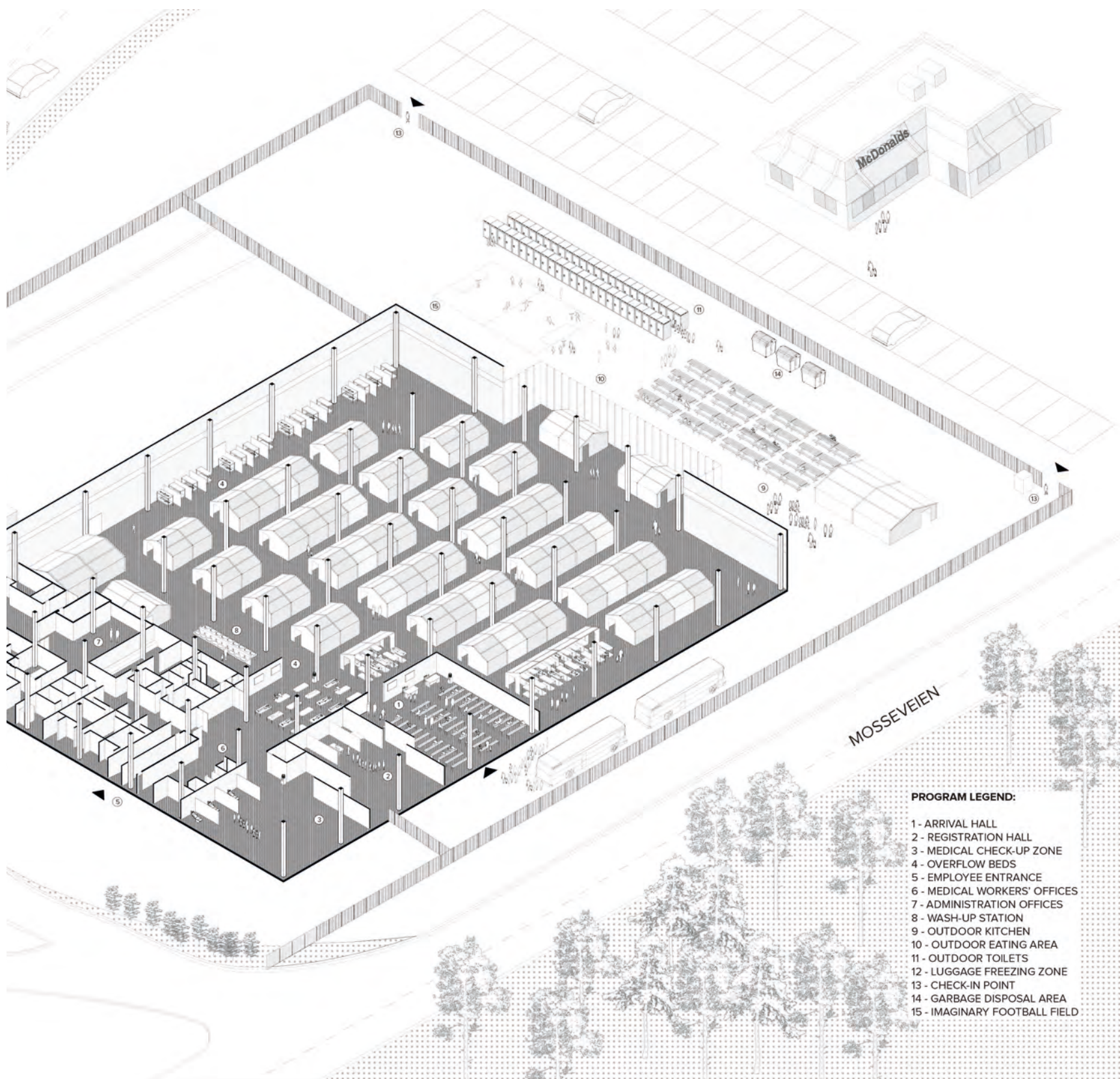
Selv om hver og en bare skal oppholde seg der noen få dager, er senteret blitt en mer eller mindre permanent del av det norske systemet. På tross av den statlige effektiviteten og innsatsviljen står ankomstsenteret på Råde i grell kontrast til det store lokale initiativet som samtidig vokste frem i Oslo som svar på krisen rundt Politiets Utleidningsenhet på Tøyen. Som en reaksjon på situasjonen til de menneskene som kom dit, ble det opprettet grupper som på ulike måter hjalp de nyankomne med klær, mat og husly. Grupper som Nattevaktene på Tøyen⁴ og Refugees Welcome to Norway⁵ viser at lokalsamfunnet kan organisere seg for å ta imot asylsøkerne på en måte som det effektive, men avsidesliggende, senteret på Råde ikke kan. Frivillighet er da også noe det er lite rom for på senteret, ifølge UDI.⁶

Ideen om det frivillige samfunnslivet som en del av løsningen var vesentlig da Bergen Arkitekt-skole våren 2016 gjennomførte masterkurset «Heterotopia» med Jan Liesegang og Cristof Mayer fra arkitekturkollektivet Raumlabor og Arild Eriksen og undertegnede fra Eriksen Skajaa Arkitekter som ansvarlige.⁷

Hovedspørsmålet var om det kan utvikles alternative løsninger for hvordan vi tar imot nyankomne med utgangspunkt i den store frivillige innsatsen som gjøres for flyktninger og asylsøkere, både i Norge og i andre land. I fellesskap undersøkte studentene det store feltet som asyltemaet og innvandring utgjør. De gikk gjennom alt fra internasjonale bevegelsesmønstre og grenseproblematikk som resultat av politikk, krig og kriser til lover og regler som møter asylsøkere og innvandrere som kommer til Norge. Hvordan er mottaksapparatet organisert? Hvordan er de ulike stedene løst, og hva skiller dem fra hverandre? Like viktig som en analytisk undersøkelse var spørsmålet om hvordan det er å være den som tar

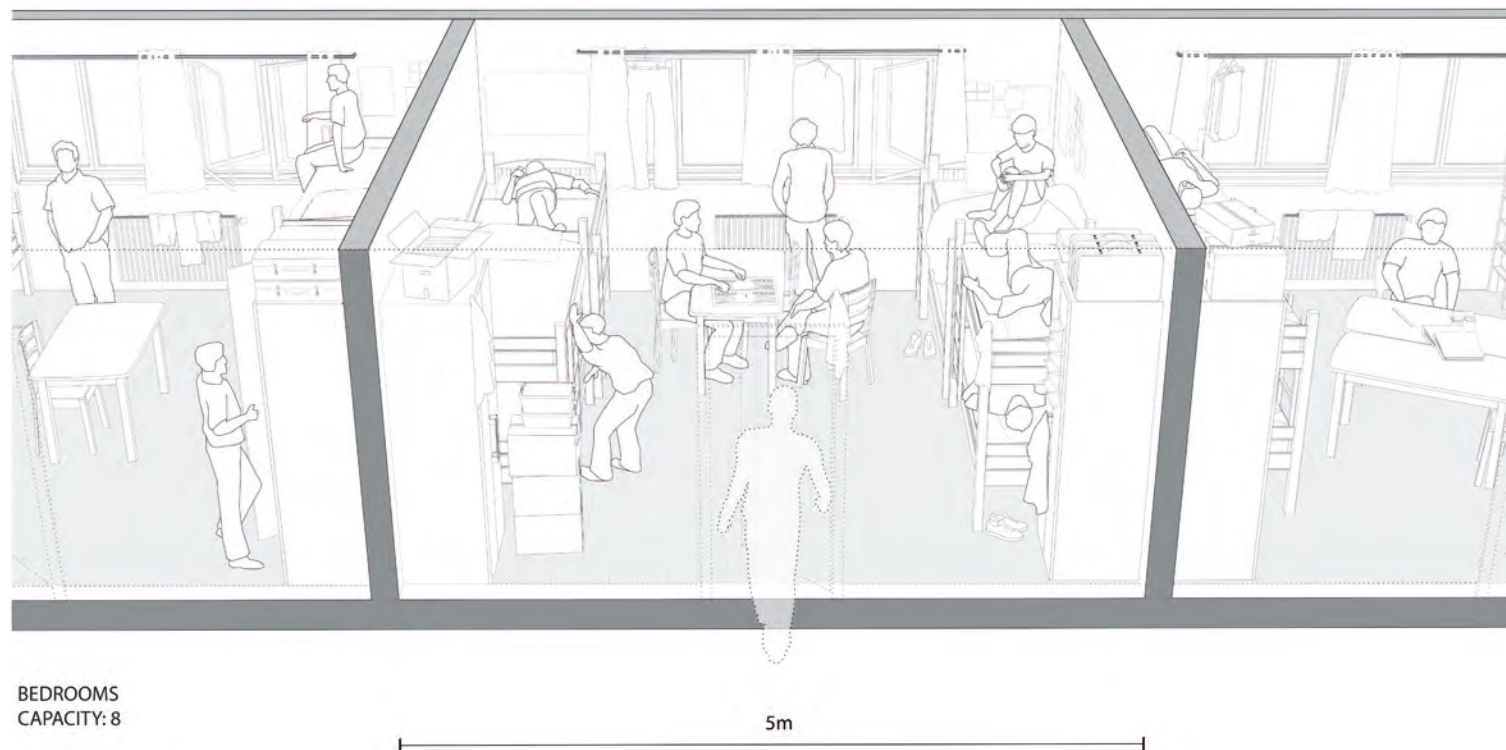


Kate Korotayeva, Karla Jaeger, Råde Asylmottak/Asylum Center, 2016.



PROGRAM LEGEND:

- 1 - ARRIVAL HALL
- 2 - REGISTRATION HALL
- 3 - MEDICAL CHECK-UP ZONE
- 4 - OVERFLOW BEDS
- 5 - EMPLOYEE ENTRANCE
- 6 - MEDICAL WORKERS' OFFICES
- 7 - ADMINISTRATION OFFICES
- 8 - WASH-UP STATION
- 9 - OUTDOOR KITCHEN
- 10 - OUTDOOR EATING AREA
- 11 - OUTDOOR TOILETS
- 12 - LUGGAGE FREEZING ZONE
- 13 - CHECK-IN POINT
- 14 - GARBAGE DISPOSAL AREA
- 15 - IMAGINARY FOOTBALL FIELD



Ida Helen Skogstad, Miriam Sharp Pierson, Kristian Vasquez Boysen, *Axonometri Torshov*, 2016.

imot. Kan vi sette oss inn i situasjonen til noen av dem som jobber med asylsøkere, enten det gjelder de frivillige som tar imot på jernbanestasjoner, eller språklærere og ansatte på mottakene? Gjennom å sette oss inn i deres situasjon kunne vi også møte noen av personene i dette mangfoldige systemet.

Undersøkelsen resulterte blant annet i en forståelse for at årsakene til at folk kommer, og at de kommer akkurat hit, er mange. Men det er liten tvil om at de som kommer til Norge, har behov som krever bedre løsninger enn dem vi kan tilby nå. Studentenes prosjekter pekte alle mot konkrete løsninger. Mange tok utgangspunkt i et ønske om å bruke ressurser på nye måter. Kan asylsøkernes kunnskaper dras nytte av raskere? Hvordan gi dem muligheten til å tilegne seg ny kompetanse? Kan man ta i bruk bygninger og arealer som står tomme til å lage felles prosjekter for lokalbefolkning og nyankomne? Flere av studentprosjektene undersøkte potensialet som ligger i mat og matkultur: fra dyrking, produksjon og foredling til fellesmåltidet.

Miriam Sharp Pierson så nettopp på muligheten for å skape et fellesmåltid hvor folk spiser sammen, selv over store avstander, ved

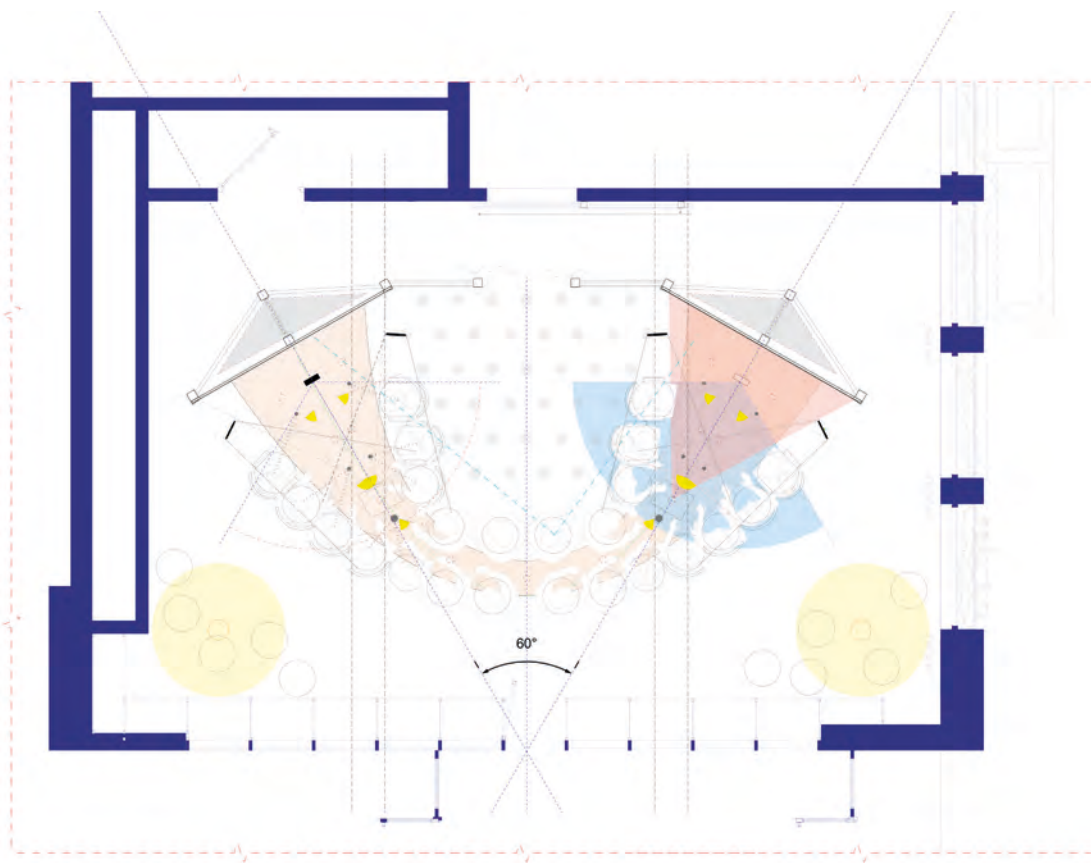
hjelp av internett. Prosjektet hennes bruker den fraflyttede svømmehallen Sentralbadet i Bergen som arena for ulike midlertidige installasjoner som undersøker forholdet mellom mat, samfunn og kultur i møtet mellom teknologi, rom og sted.

Susanna Lindvall kobler gjenbruk av mat med å gi flyktninger et sted å forberede måltider sammen. Ideen er at overskuddsmat kan foredles og fordeles som en del av et sosialt prosjekt. Ved å tenke nytt om ressursene som finnes i byen, tilbyr hun nye kvaliteter til eksisterende og nyankomne byboere. Prosjektet tar utgangspunkt i at man ikke skal plassere asylsøkerne i periferien, men gi dem et sentralt tilbud. Wallendalbygget, et tidligere handelshus i Strandgaten og del av Bergens tradisjonelle handelsstrøk, foreslås omdannet til et større senter der frivillige og nyankomne kan arbeide sammen. Lindvall ser både det frivillige engasjementet og asylsøkere og andre innvandreres innsatsvilje som en stor ressurs og som et utgangspunkt for et interessant sosialt og arkitektonisk prosjekt.

Ida Helen Skogstads prosjekt tar utgangspunkt i en nedlagt transformatorstasjon og

undersøker muligheten for å utvikle nye offentlige institusjoner som kan være en del av et mangfoldig samfunn. Låndsås rett utenfor Bergen ble bygget ut som en drabantby i 1950-årene, og den gamle lærerskolen som også ligger her, er nå Bergens største asylmottak. Gjennom å foreslå en nytt fellesbygg viser prosjektet det store potensialet som ligger både i det eksisterende lokalsamfunnet og i ressursene som de nyankomne tar med seg.

Et annet av studentenes prosjekter som viser potensialet i tomme bygg og ubrukte steder i byen, er James Barbers «Heterotopia and the garden». Han undersøker hagen som et historisk, produktivt og mytologisk objekt og sammenligner dens rolle i europeisk og østlig kultur. Spesielt blir ideen om den innelukkede hagen, i fortellingene om opprinnelige og fremtidige paradiser, viktig for prosjektet. Kan den lukkede og avskjermede verden som hagen representerer, fungere som et «heterotopia», en måte å organisere et fellesskap på? Barbers løsning kombinerer det å organisere ressurser i et mangfoldig samfunn med form og arkitektur. Vi som bor her, og de som kommer hit, trenger mer enn å tilfredsstille grunnleggende



Kate Korotayeva, Karla Jaeger, *Råde*
Asylmottak/Asylum Center, 2016.

behov. Alle leter etter en form for tilhørighet til et sted og til samfunnet.

Bent-Ståle Brørs foreslår i sitt prosjekt at myndighetene kan subsidiere tilbygg og ombygginger mot at asylsøkere tilbys boliger i en periode. I prosjektet kombinerer han nordmenns trang til å bygge på med utvikling av nye boligtyper som kan deles med asylsøkere. I stedet for dagens system der noen få store aktører driver byutviklingen, vil man heller få flere mindre boliger som kan benyttes for asylsøkere i en periode, og som senere kan supplere boligmarkedet med andre typer boliger.

I et relatert prosjekt viser Karla Lesley Jaeger hvordan hun ser for seg å spre de ulike funksjonene som nå er samlet i den gamle lærerskolen på Landås, slik at de blir bedre integrert i lokalsamfunnet. Det første steget i denne prosessen er et lite bygg i skogen over boligområdene som hun har tegnet sammen med en gruppe asylsøkere. Slik peker dette prosjektet på noe av det viktigste som kom opp i vår diskusjon om muligheten for integrering i ulike lokalsamfunn: Hvordan kan vi lage løsninger der de nyankomne får mulighet til å bruke og utvikle sine egne ressurser?

Det som provoserer med mottakssenteret i Råde, er at det, på samme måte som supermarkedet som lå der før, fullstendig ignorerer lokal kontekst, samfunnet rundt seg, topografi og klima. Det mangler både arkitektonisk uttrykk og intensjon. I motsetning til det mange av oss tenker på når vi ser for oss asylmottak: nedslitte og kanskje forlatte bygg som tross alt en gang hadde en kvalitet i rom eller plassering, er dette senteret på tross av de store ressursene som er brukt, en form for anti-arkitektur. I dette ligger at arkitektur eller arkitektonisk kvalitet ikke nødvendigvis handler om at et kjent ansikt fra arkitekturverdenen skal få utfolde seg, men om faktorer som studentenes prosjekter peker på: en arkitektur der bygninger og konstruksjoner oppstår i møte med en situasjon, et lokalsamfunn og ikke minst de nyankomnes egne ressurser.

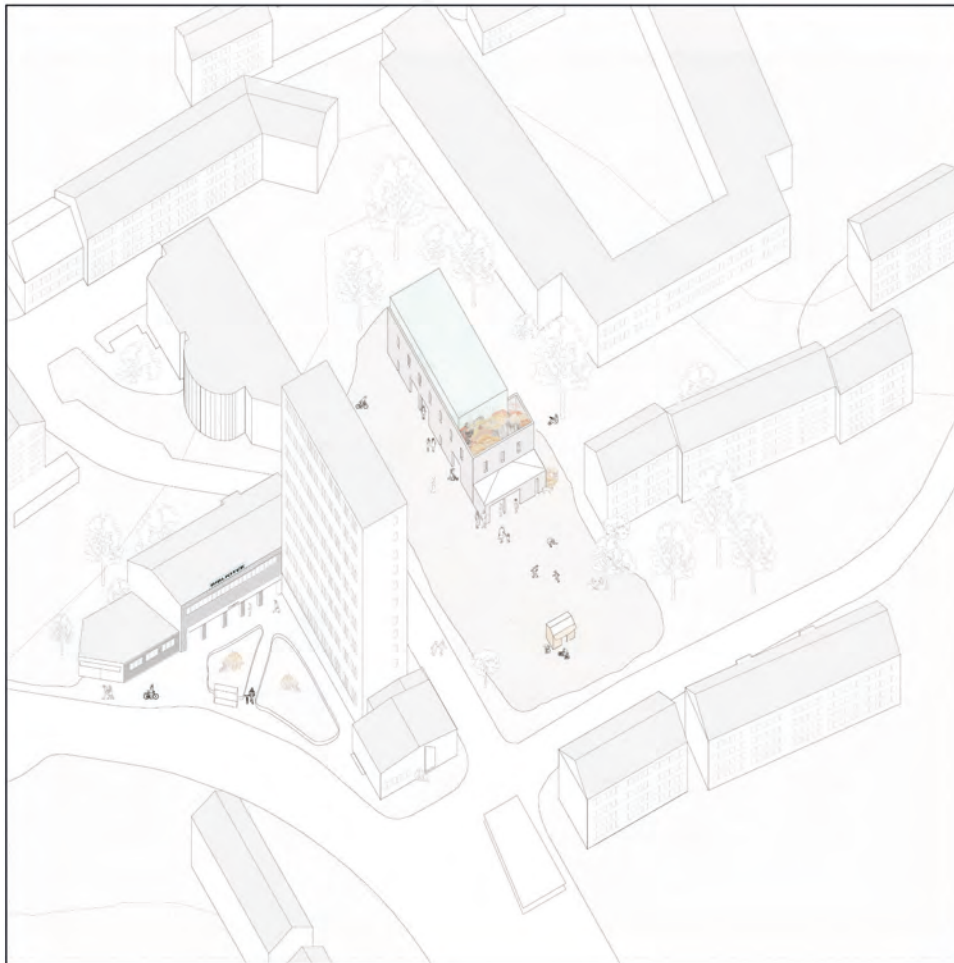
Christian Norberg-Schulz skriver i essayet «Byen i historien» at «... livsutfoldelse og vekst er uløselig knyttet til utviklingen av bestemte former for menneskelig samhandling, former som nødvendigvis også må finne sitt fysiske, arkitektoniske uttrykk».⁸ Arkitektens oppgave er kanskje nettopp å skape rom for oss og andre som ikke bare er tilfeldige rammer rundt kvantitative størrelser, men en arkitektur som tar stedets fysiske og sosiale kvaliteter på alvor. Kan vi lage nye fellesrom som gir kvalitet og mening til et nytt fellesskap?



Susanna Lindvall,
Fortuna, 2016.

Noter

- ¹ Charlotte Karlsen, «Det kommer stadig flere flyktninger til Tøyen», *Aftenposten*, 27 oktober 2015, <http://www.aftenposten.no/osloby/Det-kommer-stadig-flere-flyktninger-til-Toyen-22822b.html>.
- ² «Asylsituasjonen: Ankomstsenter Østfold», Norwegian Directorate of Immigration, accessed 1 August 2016, <https://www.udi.no/asylmottak/oversikt-informasjon-om-asylsokere-som-kommer-til-norge/ankomstsentre/ankomstsenteret-i-rade/#link-8323>.
- ³ «Kongeparet på asylmottak: – Vi må vise hva som bor i oss», *VG*, 21 October 2015, <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/kongehuset/kongeparet-paa-asylmottak-vi-maa-vise-hva-som-bor-i-oss/a/23546798/>.
- ⁴ Christina Quist, «Moshan Raja (30) har vært frivillig på Tøyen 47 kvelder på rad», *VG*, 29 oktober 2015, <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/flyktningkrisen-i-europa/moshan-rajaa-30-har-vaert-frivillig-paa-toeyen-47-kvelder-paa-rad/a/23550443/>.
- ⁵ Elisabeth Sandve and Hans Erik Weiby, «– Vi orket ikke sitte å se på lenger», *NRK*, 3 September 2015, https://www.nrk.no/sorlandet/_vi-orket-ikke-bare-sitte-a-se-pa-lenger-1.12533922.
- ⁶ «Asylsituasjonen: Ankomstsenter Østfold», Norwegian Directorate of Immigration, accessed 1 August 2016, <https://www.udi.no/asylmottak/oversikt-informasjon-om-asylsokere-som-kommer-til-norge/ankomstsentre/ankomstsenteret-i-rade/#link-8332>.
- ⁷ The course takes its name from Michel Foucault's concept of heterotopia, which he launched in his essay «Des espaces autres» in order to describe marginal spaces that act under non-hegemonic conditions and that spatially or socially are in an outsider position.
- ⁸ Christian Norberg-Schulz, *Et sted å være: Essays og artikler* (Oslo: Gyldendal, 1986).



Ida Helen Skogstad, *Axonometri*
Ländåstorget, 2016.

During the summer and autumn of 2015, a particularly large number of asylum seekers sought to register themselves at the National Police Immigration Service at Tøyen in Oslo. This influx led to long queues and undignified situations for the asylum seekers, with some even having to spend the night outdoors.¹ This is the reason why the enormous Ankomstsenter Østfold in Råde, 75 kilometres south of Oslo, was established as an arrival centre in a building that had previously served as a warehouse club.² The idea was to concentrate various functions that had previously been scattered across the Oslo region. The arrival centre is situated just outside of the centre of Råde, right by the exit from the E6 motorway in a commercial area where plain, box-like buildings are surrounded

by acres of parking space. The enterprises housed there included transportation companies, storage facilities, and other firms that have a connection to the motorway. The local McDonald's restaurant, with drive-in service, is the nearest neighbour. There is little that distinguishes this area from other, similar areas whose main *raison d'être* is their proximity to the E6 motorway. It is unclear why this exact building was chosen when an arrival centre was to be established, but both the location and the way the building has been repurposed serve as useful starting points for discussing how we receive and include people coming to our country.

There is no doubt that major resources, both material and human, have been used to found and run the centre. It has also been presented as an

example of a large-scale, coordinated effort carried out by the Norwegian authorities. Queen Sonja cited this in particular during the royal couple's visit to the centre in October 2015, as noted in media reports at the time:

The queen is particularly impressed by the cooperation between the various public agencies that have pitched in to get the arrival centre up and running in record time at the old Smart Club premises in Råde, and she points out that there are many elements that must be in place in order for the whole operation to run as effectively and smoothly as possible. "It wonderful to see that we have so many fine institutions that can work together, and that make a real effort," she says. "One becomes very impressed and speechless."³

The queen chose here a perspective in line with the urgency of the situation: the influx of refugees fleeing from the war in Syria, in addition to the many people displaced by the wars in Iraq and Afghanistan and by poverty and conflicts in Africa and the Middle East, meant that extraordinary measures were called for. The manner in which the reception centre is organized both largely appropriates and reflects the high-volume efficiency we are familiar with from Smart Club and similar warehouse clubs. The asylum seekers arrive in buses on one side of the centre, from where they are steered into an area where they are registered and provided with necessary items. A medical check-up is carried out, and all the new arrivals are examined for tuberculosis. The rows of shelves that previously filled the building have been replaced by an indoor camp of tents all neatly lined up. At the far edges of the vast room there are smaller rooms for conducting interviews as well as office facilities that are not accessible to the asylum seekers. For its part, the vast parking lot has been converted into an outdoor area that also includes festival toilets and open urinals.

Even though each individual is only meant to stay there for a few days, the centre itself has become a more or less permanent fixture of the Norwegian refugee system. Despite the governmental efficacy and enthusiasm, the arrival centre in Råde stands in stark contrast to the major local initiative that took place at the same time in Oslo in response to the crisis at the National Police Immigration Service in Tøyen. As a reaction to

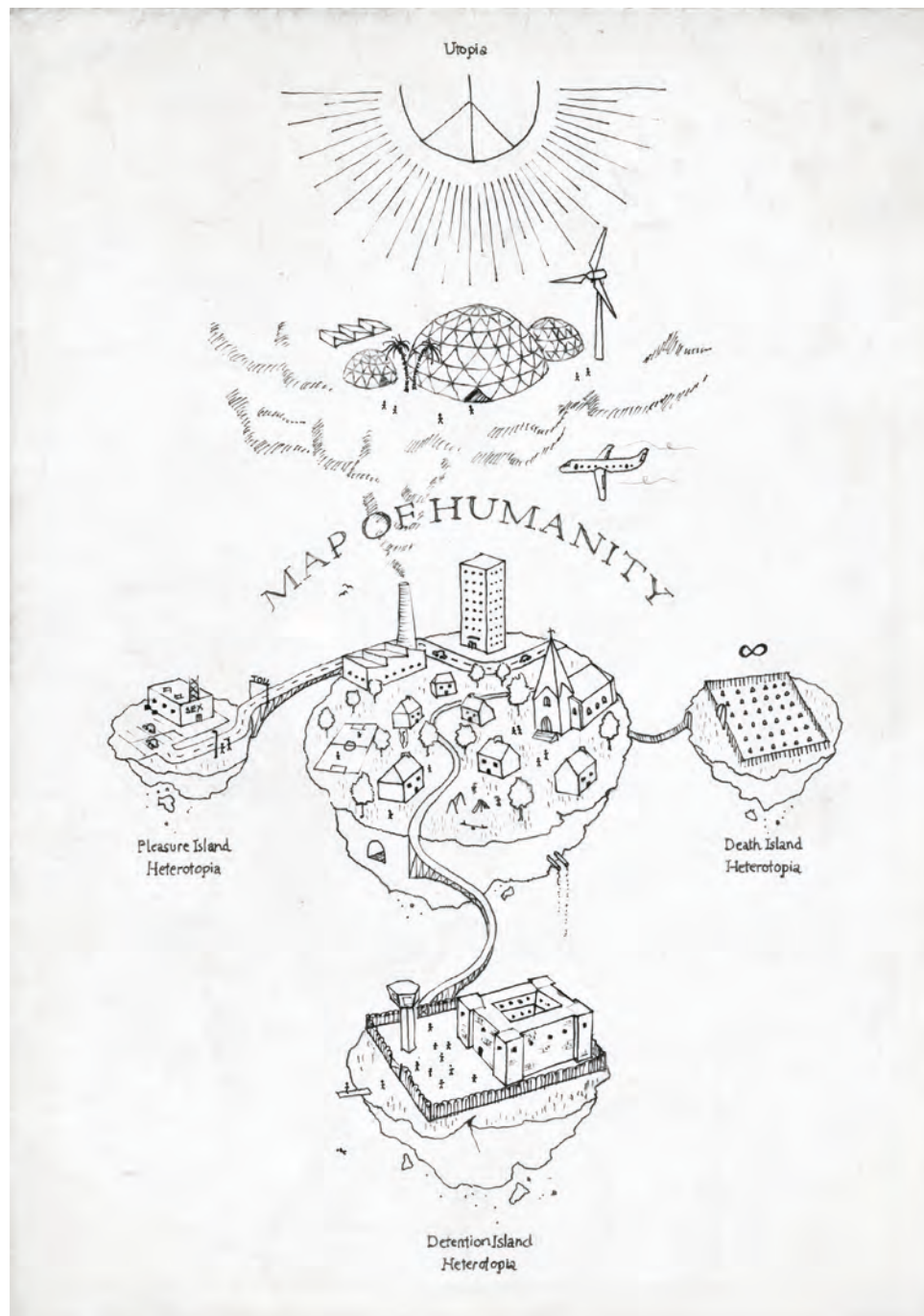


Ida Helen Skogstad, *Perspektiver inngang og kontor/
Perspectives entrance hall and office*, 2016.

the plight of the refugees arriving there, groups were formed that in various ways helped the new arrivals with clothes, food, and shelter. Groups such as *Nattevaktene på Tøyen* (“The Night Guards at Tøyen”)⁴ and *Refugees Welcome to Norway*⁵ show that local communities can organize themselves to receive asylum seekers in a way that the effective but remote centre at Råde is incapable of. The Norwegian Directorate of Immigration (UDI) also notes that there is little room for such voluntary efforts at the centre.⁶

This notion of voluntary civilian organizations as part of the solution played a major role when the Bergen School of Architecture taught the master’s level course “Heterotopia” in spring 2016, as set up by Jan Liesegang and Cristof Mayer from the architecture collective *Raumlabor* and Arild Eriksen and myself from *Eriksen Skajaa Arkitekter*.⁷ The main question the course explored is whether we can take the large voluntary efforts that are being made for refugees and asylum seekers, both in Norway and in other countries, and use them to develop alternative solutions for receiving the new arrivals. The students worked together to immerse themselves in the vast field of asylum-seeking and immigration. They went through everything from international migration patterns and border problems resulting from political decisions, wars, and crises to the rules and regulations that asylum seekers and immigrants meet when coming to Norway. How is the reception system organized? How have the various locations been set up, and what distinguished them from one another? Just as important as analysing the situation was the question of how it is to be someone involved in receiving all these people. Can we put ourselves in their situation, whether they are volunteers receiving refugees at train stations or language teachers and staff working at the reception centres? Putting ourselves in their situation in such a manner might allow us to meet some of the people in this manifold system.

As a result of their work, the students came for example to understand how there are many different reasons why people are on the move and why exactly they are heading towards Norway. And there is little doubt that those coming to Norway have needs that require better solutions than we are offering today. The student projects all highlighted specific solutions, many of which were based on a desire to use resources in new ways. Can the asylum seekers’ know-how be taken



James Barber, *Focault Diagram*, 2016.

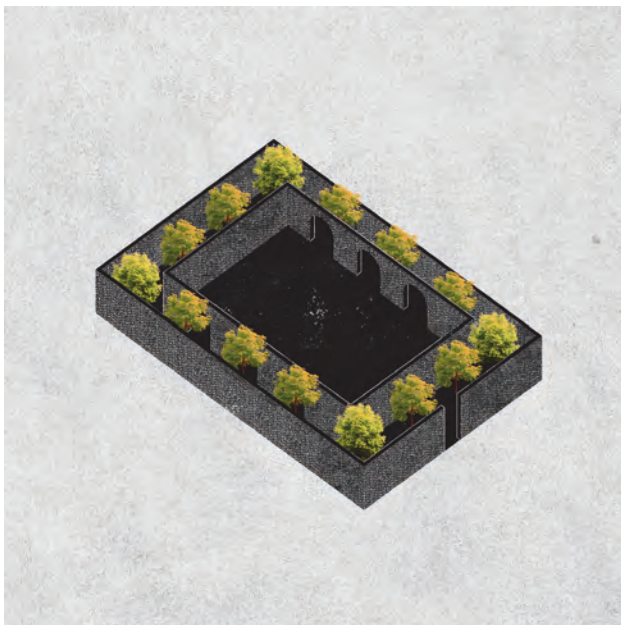
into use more quickly? How can we give them the opportunity to acquire new skills? Can we use vacant buildings and lots to launch projects that can unite the local community and the new arrivals?

Interestingly, several of the projects studied the inherent potential of food and food culture, from cultivation, production, and refining to a communal meal. Miriam Sharp Pierson examined this very possibility of creating a communal meal where people eat together, even across vast distances, by way of the Internet. Her project proposes using the abandoned swimming hall Sentralbadet in Bergen as an arena for various temporary installations that explore the relationship between food, society, and culture in the encounter between technology, space, and location.

Likewise, Susanna Lindvall connects the reuse of food with providing refugees with a place to prepare their meals together. The idea is that surplus food can be refined and distributed as part of a social project. By rethinking the resources available in urban centres, Lindvall offers new opportunities to both old and new residents. The project is based on the notion that asylum seekers should not be placed out in the periphery but allowed to live in central locations. She also suggests taking the Wallendal building, which previously housed a department store in Bergen and was part of the city's traditional shopping district, and converting it into a major centre where volunteers and the new arrivals can work together. Lindvall sees both the voluntary local commitment and the efforts by the arriving asylum seekers and immigrants as a major asset and as the basis for an intriguing social and architectural project.

Taking rather a disused substation as its starting point, Ida Helen Skogstad's project explores the possibility of developing new public institutions that can be part of a diverse society. Landås, situated right outside of Bergen, was developed as a suburb in the 1950s, and the disused teacher training college that also lies here is now Bergen's largest asylum centre. By suggesting a new communal building, the project demonstrates the inherent potential that lies in both the existing local community and in the resources that the new arrivals bring along with them.

Another student project that shows the potential of the city's vacant buildings and unused locations is James Barber's "Heterotopia and the Garden". Barber studies the garden as a historic, productive, and mythological object and compares



James Barber, *Betydningen av veggen / Significance of the wall*, 2016.

its role in European and Eastern culture. It is in particular the role that closed-off gardens play in stories of both primeval and future paradises that is at the heart of the project. Can the closed, sheltered world the garden represents act as a “heterotopia”, as a way to organize a community? Barber’s solution combines organizing resources in a diverse society with form and architecture. Those who already live here and those who are coming here need more than just to satisfy our basic needs – everyone is looking for a form of belonging to a place and to society.

In his project, Bent-Ståle Brørs suggests that the authorities can subsidize annexes and renovations in exchange for asylum seekers being offered temporary lodgings. The project takes the Norwegian compulsion for adding extensions and combines it with the development of new types of residences that can be shared with asylum seekers. In place of today’s system, where urban development is driven by a handful of major actors, the emphasis will rather be on building smaller residences that can be used by asylum seekers for a while and that can supplement the housing market with other residential forms.

In a related project, Karla Lesley Jaeger shows how she envisages dispersing the various functions that have now been concentrated at the asylum centre in Landås so as to better integrate these functions in the local community. The first step in this process is a small building in the woods above the local residential areas, which she has designed along with a group of asylum seekers. In this way Jaeger’s project highlights one of the principal topics that arose in our discussion on the possibility of integration in various local communities: how can we create solutions where the new arrivals are allowed to use and develop their own resources?

What is so provocative about the reception centre in Råde is that, just like the warehouse club that used to be there, it completely ignores the local context and the surrounding society, topography, and climate. The centre lacks both an architectural vision and intent. In contrast to what many of us think of when imagining an asylum centre – run-down and perhaps abandoned buildings that, their present condition notwithstanding, once embodied a spatial or locational quality – the centre in Råde is a form of anti-architecture, despite the major resources that have been expended on it. This is because architecture and architectural quality are not necessarily a matter of giving architectural superstars free rein to pursue their dreams, but of basic factors highlighted in the student projects: an architecture where buildings and constructions come into being in the encounter with a situation, a local community, and not least the personal qualities of those arriving there.

In his essay “Byen i historien” (The historical city), the noted architectural theorist Christian Norberg-Schulz writes that “self-realization and growth are inextricably linked to the development of certain forms of human interaction, forms that necessarily must also find their physical, architectural expression”.⁸ The architect’s mission is perhaps precisely to create spaces for *us* and for *others*, spaces that are not merely accidental frameworks around quantitative entities, but that represent an architecture that takes a location’s physical and social qualities seriously. Are we capable of creating new shared spaces that imbue a new community with quality and meaning?

Notes

- ¹ Charlotte Karlsen, “Det kommer stadig flere flykninger til Tøyen”, *Aftenposten*, 27 October 2015, <http://www.aftenposten.no/osloby/Det-kommer-stadig-flere-flykninger-til-Toyen-22822b.html>.
- ² “Asylsituasjonen: Ankomstsenter Østfold”, Norwegian Directorate of Immigration, accessed 1 August 2016, <https://www.udi.no/asylmottak/oversikt-informasjon-om-asylokere-som-kommer-til-norge/ankomstsentre/ankomstsenteret-i-rade/#link-8323>.
- ³ “Kongeparet på asylmottak: – Vi må vise hva som bor i oss”, *VG*, 21 October 2015, <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/kongehuset/kongeparet-paa-asylmottak-vi-maa-vise-hva-som-bor-i-oss/a/23546798/>.
- ⁴ Christina Quist, “Moshan Raja (30) har vært frivillig på Tøyen 47 kvelder på råd”, *VG*, 29 October 2015, <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/flyktningkrisen-i-europa/moshan-rama-30-har-vaert-frivillig-paa-toeyen-47-kvelder-paa-rad/a/23550443/>.
- ⁵ Elisabeth Sandve and Hans Erik Weiby, “– Vi orket ikke sitte å se på lenger”, *NRK*, 3 September 2015, https://www.nrk.no/sorlandet/_vi-orket-ikke-bare-sitte-a-se-pa-lenger-1.12533922.
- ⁶ “Asylsituasjonen: Ankomstsenter Østfold”, Norwegian Directorate of Immigration, accessed 1 August 2016, <https://www.udi.no/asylmottak/oversikt-informasjon-om-asylokere-som-kommer-til-norge/ankomstsentre/ankomstsenteret-i-rade/#link-8332>.
- ⁷ The course takes its name from Michel Foucault’s concept of heterotopia, which he launched in his essay “Des espaces autres” in order to describe marginal spaces that act under non-hegemonic conditions and that spatially or socially are in an outsider position.
- ⁸ Christian Norberg-Schulz, *Et sted å være: Essays og artikler* (Oslo: Gyldendal, 1986).



«I dag ser husene mange steder ut som om de er klare for å dra sin vei. Til tross for at de nettopp derfor utformes i enkelhet, uttrykker de en form for avreise. På innsiden er de lyse og nakne som sykehusrom, på utsiden ser de ut som bokser på bevegelige stenger, men også som skip.»

ERNST BLOCH, 1938/47.¹

Minimal beskyttelse

Lina Bo Bardi's
Casa de Vidro

"These days houses in many places look as if they are ready to leave. Although they are unadorned or for this very reason, they express departure. On the inside they are bright and bare like sick-rooms, on the outside they seem like boxes on movable rods, but also like ships."

ERNST BLOCH, 1938/47.¹

A Minimal Shelter

Lina Bo Bardi's
Casa de Vidro

Markus Richter

Lina Bo Bardi, *Lina Bo & P.M. Bardi House (Casa de Vidro)*, Morumbi, São Paulo. Foto / Photo: Peter Scheier, 1952. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.







I Trehuset

Lina Bo Bardis *Casa de Vidro* ble tegnet og bygget mellom 1950 og 1952 og kan sies å være et av de mest gåtefulle bygningene i moderne arkitekturs historie. Huset kroner en bakketopp i det nyutviklede Morumbi-området i São Paulo, og var synlig på langt hold lenge før byggingen var ferdig. En glasskasse svever høyt over bakken på supertynne søyler, nesten som et romskip som er i ferd med å forlate Jorden. I dag er huset pakket inn i en regnskogaktig jungel som en gang dekket hele området. Søylen står nå blant høye trær.

Den Berlin-baserte kunstneren Veronika Kellndorfers verk *Trehuset*, *Tree House*, viser fasadefronten til *Casa de Vidro* nedenfra som en langstrakt glasskasse plassert langt oppe i trekronene. Som alle Kellndorfers fotografier er bildet digitalt behandlet, rastret og trykket direkte på glass. Dermed får man en gjengivelse av huset som er spøkelsesaktig og malerisk på samme tid. I utstillingen «Cinematic Framing» i *Casa de Vidro* fra 2015 stilte kunstneren dette halvgjennomsiktige kunstverket opp mot den ekte glassveggen som bakgrunn. Dermed ble utsikten utover flyttet inn, og kunstverket og arkitekturen smeltet sammen. *Tree House* ble også montert i Lina Bo Bardis berømte glasstaffeli, som hun tegnet til malerit utstillingen på Museu de Arte de São Paulo. Dermed skapes det enda et refleksjonsnivå med referanser til Bo Bardis radikale utstillingsdesign.

Kellndorfer-utstillingen i *Casa de Vidro* var en del av hennes kunstneriske utforskning av den tropiske modernismen.² Fra januar til mai 2017 viser Nasjonalmuseet – arkitektur en utstilling bestående av nye bestillingsverk av Kellndorfer. Målet er å vekke Bo Bardis glasshus til live i Sverre Fehns glasspaviljong og dermed starte en dialog mellom de to bygningene og deres respektive arkitekter.

Bo Bardi ble født i 1914 og var ti år eldre enn Fehn. Så vidt vi vet, møttes aldri Fehn og Bo Bardi. De virket i hvert sitt hjørne av verden. De hadde ingen kontakt gjennom undervisningsoppdrag, uformelle nettverk eller felles venner. Arbeidet deres ble utviklet under nokså ulike klimatiske, politiske og økonomiske forutsetninger. Likevel er det forbløffende likheter og paralleller å finne i arbeidene deres dersom man går dem etter i sømmene.

Et åpenbart fellestrekk er hvordan begge bruker armert betong på skulpturelt vis. Det ser man tydelig i Fehns nordiske paviljong til

biennalen i Venezia (1958–68) og *Hedmarksmuseet* (1967–71), og i Bo Bardis *MASP – Museu de Arte De São Paulo* (1957–68) og *SESC Pompeia* (1977–71). Fra et moderne ståsted er det verdt å merke seg at begge arkitektene gjennomførte omfattende rekonstruksjonsprosjekter tidlig i karrieren. Fra 1959 til 1963 forvandlet Bo Bardi det falleferdige lageranlegget Solar da Unhão i Salvador i Bahia til lokalene til *Museu de Arte Moderna* og *Museu de Arte Popular*. På sin side forvandlet Fehn noen år senere en enorm låve til hovedutstillingssalen i *Hedmarksmuseet*. En rekke andre gjenbruksprosjekter skulle komme senere, også Bo Bardis og Fehns siste arbeider, henholdsvis rådhuset i São Paulo (1990–92) og Nasjonalmuseet – arkitektur i Oslo (1997–2008).

Et viktigere punkt i vår kontekst er bruken av glassvegger. Mens hun jobbet med *Casa de Vidro*, planla Bo Bardi en rekke andre prosjekter der hun brukte vinduer fra gulv til tak, slik som «casas econômicas» (rimelige boliger) og Museu ò Beira de Oceano i São Vicente. Men etter at *Casa de Vidro* ble fullført, gikk hun helt vekk ifra gjennomsiktige fasader. Hun brukte bare glassvegger én gang igjen, til *MASP*. Glassveggene knytter *MASP* til den berømte og ambivalente tradisjonen for utstillingslokaler i glass, og dermed med Sverre Fehns tre glasspaviljonger til Verdensutstillingen i Brussel (1956–58), Venezia-biennalen og Nasjonalmuseet – arkitektur. Det var ikke bare museumsbygninger Bo Bardi og Fehn planla og bygget, de fordypet seg også i – til tider kontroversiell – utstillingsarkitektur der de ofte brukte speil og glass. Til utstillingen «Life Through Light» i utstillingspaviljongen i Brussel brukte Fehn utstillingsmontre og søyler i akrylglass i «et forsøk på å skape en struktur uten skygge».³ Bo Bardi på sin side ga form til de tidligere nevnte glasstaffeliene som en del av *MASPs* permanente utstilling.⁴ Mest av alt delte de to arkitektene en interesse for folkelig kunst og religiøs kunst. Bo Bardi gjennomførte blant annet utstillingene «Nordeste» (1963) på Solar do Unhão i Salvador og «Mão de povo brasileiro» (Det brasilianske folks hånd) i 1969 på *MASP*, der man fikk se håndlagde kjøkkenredskaper, unnselige hverdagsgjenstander og religiøs folkekunst.⁵ I 1972 tegnet Fehn utstillingen «Norsk middelalderkunst» på Henie-Onstad Kunstsenter på Høvikodden. Senere redesignet han denne og gjorde den til en permanent del av middelaldersamlingen til Historisk museum i Oslo i 1979–80.⁶

Lina Bo Bardi, *Lina Bo & P.M. Bardi House*, Morumbi, São Paulo. Foto / Photo: Peter Scheier, 1952. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.



Den mest slående likheten mellom Bo Bardi og Fehn er kanskje at de begge er opptatt av tradisjonelle byggemetoder og lokalt tilgjengelige materialer. Dermed glir formgivingen deres lett inn i omgivelsene. De tilhører en relativt liten gruppe arkitekter som nærer en dyp respekt for naturen. Bo Bardi sa allerede i 1940: «Arkitekturen må være nøkkelen til landskapet, den må forvandle landskapet og selv bli til landskapet».⁷ Fehns skissebøker er fulle av landskapsstudier. Han reflekterte stadig over det gjensidige avhengighetsforholdet mellom naturen, våre menneskeskapte omgivelser og menneskets tilværelse. Det virker dermed som en naturlig konsekvens at begge arkitektene brukte trær i bygningene sine: Fehn i den nordiske paviljongen i Venezia og Bo Bardi i *Casa de Vidro*.

II Glasshuset

Når man nærmer seg *Casa de Vidro*, er det et spektakulært syn av en glasskasse høyt oppe i trærne som fanger en. Glassveggene spenner mellom hvite horisontale gulv- og takflater og framstår som en gjennomiktig hud som omgir bygningen. Konstruksjonen er bemerkelsesverdig lett. Proporsjonene i fasaden er godt uttenkt, og hele bygningens disposisjon er vågal, men subtil der den griper inn i den tropiske hagen rundt seg. En bratt oppkjørsel slynger seg opp under huset og gir rom for en parkeringsplass ved siden av et hengende trappeløp. Trappen er lagd av tynne stålprofiler som holder blokker av naturlig granitt oppe. Den slanke strukturen er nok et fjærløst element i huset. Trappen fører den besøkende først til et repos der man får utsikt over hagen, og så i motsatt retning opp og inn i huset. Hagen strekker seg ut under det løftede volumet, som åpner seg opp og skaper «en slags hengende platting».⁸ Et tre stikker opp gjennom huset og blir rammet inn av det. Idet man går inn, er den besøkende igjen vendt mot plattingen – en lysbrønn med glass på tre sider. Dermed ser man ut til hagen og samtidig tvers gjennom huset og inn i stuen.

Inngangspartiet er en del av et sammenhengende hovedareal som består av en stor, avlang stue som strekker seg mot den sørøstre fasaden, et spisestueområde bak et frittstående ildsted mot sørvest, biblioteket som ligger mot nord og delvis beskyttet av et innebygget trappeløp. Et mosaikk-gulv bestående av små, lyseblå, glaserte fliser

dekker hele området. Et svakt kurvet tak reiser seg mot plattingen før det krummer seg ned igjen. Dette skaper et tiltrengt brudd mot den ellers rett-vinklede bygningen. Glassveggene går fra gulv til tak og rammer inn gulvplanet på nesten alle sider. Lyset skinner inn gjennom fronten og plattingen, og blir filtrert av grønne blader, trærne og de halvgjennomsiktige gardinene. Dette er på alle måter et rom som tar pusten fra en.

Før jungelen tok åssiden tilbake og gradvis pakket inn *Casa de Vidro*, var utsiden alltid tett på, og glassveggene ga vid utsikt over de omkringliggende åsene, skogbrynene og São Paulo. Bo Bardi avsto fra solskjerming og persiener, noe man ofte brukte i brasiliansk arkitektur på den tiden. Hun prøvde snarere å gjøre koblingen til utsiden, til naturen, sterkest mulig. I en programtekst om huset som ble trykket i *Habitat* i 1953, forklarer hun: «Jeg ville ikke ha noen dekorative eller komposisjonsmessige effekter i huset. Målet var å gjøre koblingen til naturen sterkere ved å bruke så enkle midler som mulig. Det ville gjøre fotavtrykket i landskapet minst mulig. Problemet var å skape et miljø som fysisk sett var skjermet, det vil si at det ga beskyttelse mot vind og regn, men som samtidig var åpent mot alt som er poetisk og etisk, selv i den villeste storm.»⁹

På det tidspunktet var Lina Bo Bardi fremdeles en nokså ukjent person i Brasils arkitektmiljø. Men *Casa de Vidro* var ikke hennes første bygning, slik det ofte blir hevdet. I 1947 tegnet og realiserte hun de første lokalene til Museu de Arte de São Paulo. Det lå oppå et toetasjes kontorlokale som entreprenør og pådriver for museet Assis Chateaubriand eide.¹⁰ Chateaubriand hadde bedt Bo Bardis ektemann, den italienske journalisten og kunsthandleren Pietro Maria Bardi, om å inngå et samarbeid og bli museets direktør. Lina Bo Bardi flyttet til Brasil sammen med sin ektemann i 1946. *Casa de Vidro* ble tegnet som en privatbolig for paret, men huset skulle også være et møtested for kunstnere, arkitekter og kulturinteresserte medlemmer av den formuende klasse.¹¹

Innflytelsen fra europeiske arkitekter som Le Corbusier og Mies van der Rohe spiller en avgjørende rolle i den mottagelsen Bo Bardis arbeid fikk. Og det er virkelig mange elementer som henviser på *Villa Savoye* og Tugendhat-huset. Dessuten henviste Bo Bardi gjentatte ganger til disse bygningene i artiklene hun skrev for *Domus*.¹² Dog viet hun aldri noe essay utelukkende til noen av de to mestrene. Hennes interesse var tydelig fokusert

på bruksarkitektur. Artikkelen «Case sui trampoli» [hus på stylder] er en referanse det ofte siteres fra. Den ble publisert i *Domus* i mars 1944. Artikkelen er en kollasj av tekst og bilder brettet ut over en dobbeltside, og setter modernistiske og klassiske bygninger opp mot folkelig arkitektur. Den sammenligner det romanske rådhuset i Como, tre modernistiske hus av Albert Fry, Luigi Figini og Le Corbusier (*Villa Savoye*) med en anonym fiskerhytte ved Lago Maggiore. Alle er bygget på påler. Rådhuset og de modernistiske husene er samlet på venstre side, mens fiskerhytten dekker hele høyre side. At redaktørene ga den beskjedne hytta en så framtrædende rolle, viser deres interesse for enkel bruksarkitektur. I denne konteksten er det verdt å merke seg at Bo Bardi opprinnelig planla å reise huset av treverk på betong eller stein¹³, omtrent som fiskerhytta. Men siden huset var for stort til å stå på trepåler, ble det til slutt satt på stålsøyler fra Mannesmann.

I stedet for å se tilbake til Europa for å finne mulige inspirasjonskilder for *Casa de Vidro* kan det være nyttig å undersøke samtidig brasiliansk arkitektur, særlig siden Bo Bardi begynte å skrive kritikker igjen i 1950. Hun var grunnlegger og redaktør av det nystartede magasinet *Habitat* og hadde dermed trolig innsikt i de store prosjektene som foregikk i landet. Allerede i den første utgaven av *Habitat* trykket hun en omfattende, rikt illustrert artikkel om boligprosjektet til João Batista Vilanova Artigas. Hun pekte spesielt på hans bruk av glassvegger: «Alle hjemmene til Artigas knuser speilene i det borgerlige tegnerrommet. I Artigas' hus er alt åpent, det er glass på alle sider [...]. Om noen fra borgerskapet lar seg rive med av nye trender og ber Artigas om et nytt hus, blir de sjokkert av mangelen på privatliv og blendet av alt lyset. De skynder seg å dekke vinduene med tunge gardiner, de planter hekker, de forsterker dørene, alt for å leve et bekymringsløst liv godt beskyttet blant Chippendale-møbler og håndmalte lampe-skjermer. «[...] Bygningene til Artigas er rom som er skjermet mot dårlig vær, mot vind og regn, men de er ikke menneskefiendtlige. [...] En overfladisk tilskuer vil kanskje si at Artigas' hjem er absurd, men det er en tålmodig og djerv erklæring til dem som ser de første glimtene av en ny tid – den menneskelige solidaritetens tid.»¹⁴ Men det var ikke bare Vilanova Artigas som bygget boliger som var rikelig utstyrt med glass. På den tiden da Bo Bardi arbeidet med *Casa de Vidro*, hadde en rekke andre viktige modernistiske hjem blitt planlagt



Lina Bo Bardi, *Lina Bo & P.M. Bardi House*, Morumbi, São Paulo.
Foto / Photo: Peter Scheier, 1952. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

og bygget i Brasil. Mange av dem lå i skråninger slik som *Casa de Vidro* og sto på søyler, og hadde brede glassvegger og indre atrier. Eksempler er Affonso Eduardo Reidys Carmen Portinho-villa i Rio de Janeiro fra 1952 og Oswaldo Arthur Bratkes eget hus i São Paulo fra 1951.¹⁶

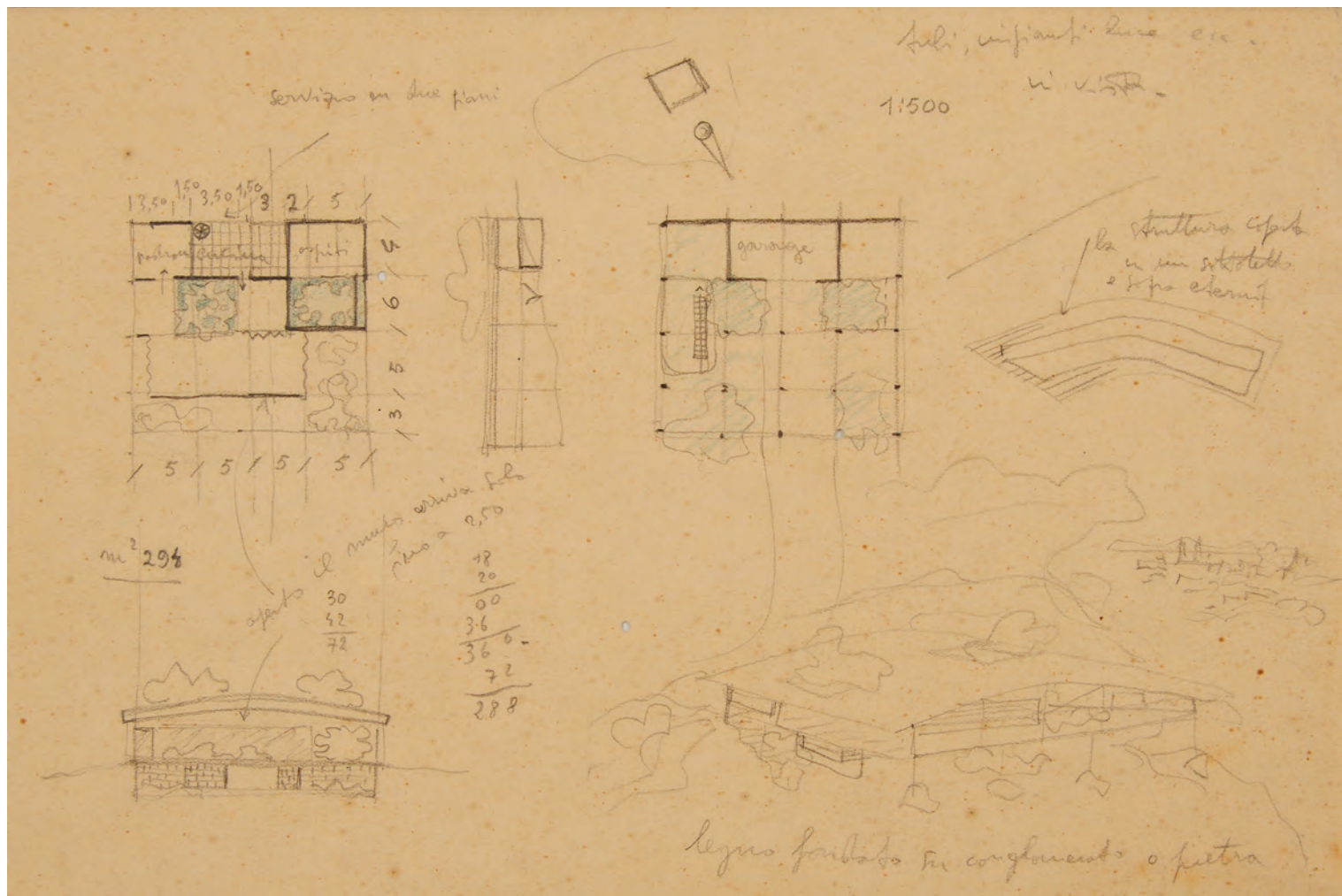
III Casa Rurale

Fra hovedrommet i *Casa de Vidro* er det tre små dører som fører inn mot de private områdene og serviceområdene i huset. Én av dem knytter hovedsoverrommet, påkledningsrommet og badet til biblioteket, en annen fører fra inngangspartiet til gjesterommene, og den siste går mellom spisestuen og kjøkkenet. Bare den siste gir direkte tilgang til

servicefløyen og bakdøren, som åpner seg mot en liten hageterrasse. Når man går ut på terrassen, møter man en ganske uventet setting: delvis tropisk eventyrhage, delvis landlig bakhage. Rett ved siden av huset står en teglsteins- og leireovn bygget av *caboclos* (mestis-bønder)¹⁷, et trekk som minner om et våningshus på landsbygda. Dette inntrykket blir forsterket dersom man snur seg mot huset igjen og undersøker fasaden bak. En hvitvasket murvegg med grønmalte vinduslemmer, strengt, enkelt og den rake motsetningen til den raffinerte fronten i glass, stål og betong. Går man rundt huset mot nordøst, treffer man på en avlang gårdsplass som åpner seg mot hagen, men uten noen dør inn til huset. Her er det bare fire vinduer utstyrt med grønmalte lemmer som åpnes ut mot plassen. Det blir nå åpenbart at glasshuset har to fasader.

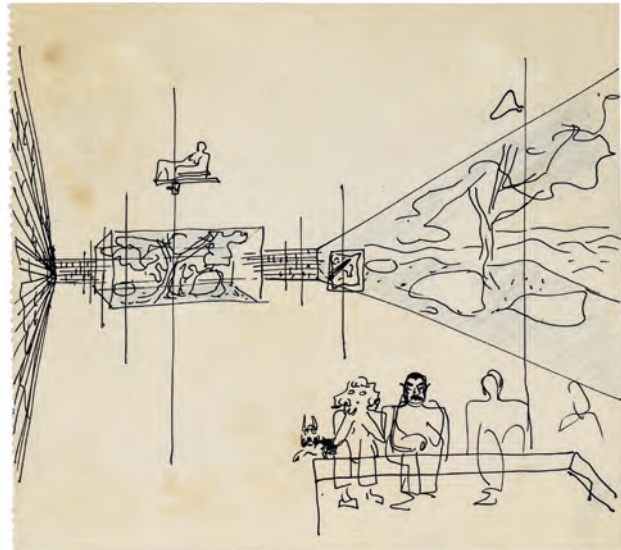
Forfra avslører bare glassfasaden halve sannheten. Baksiden forteller en helt annen historie. Det fins neppe noe annet hus blant 1900-tallets klassikere som har en så tydelig dobbelidentitet.

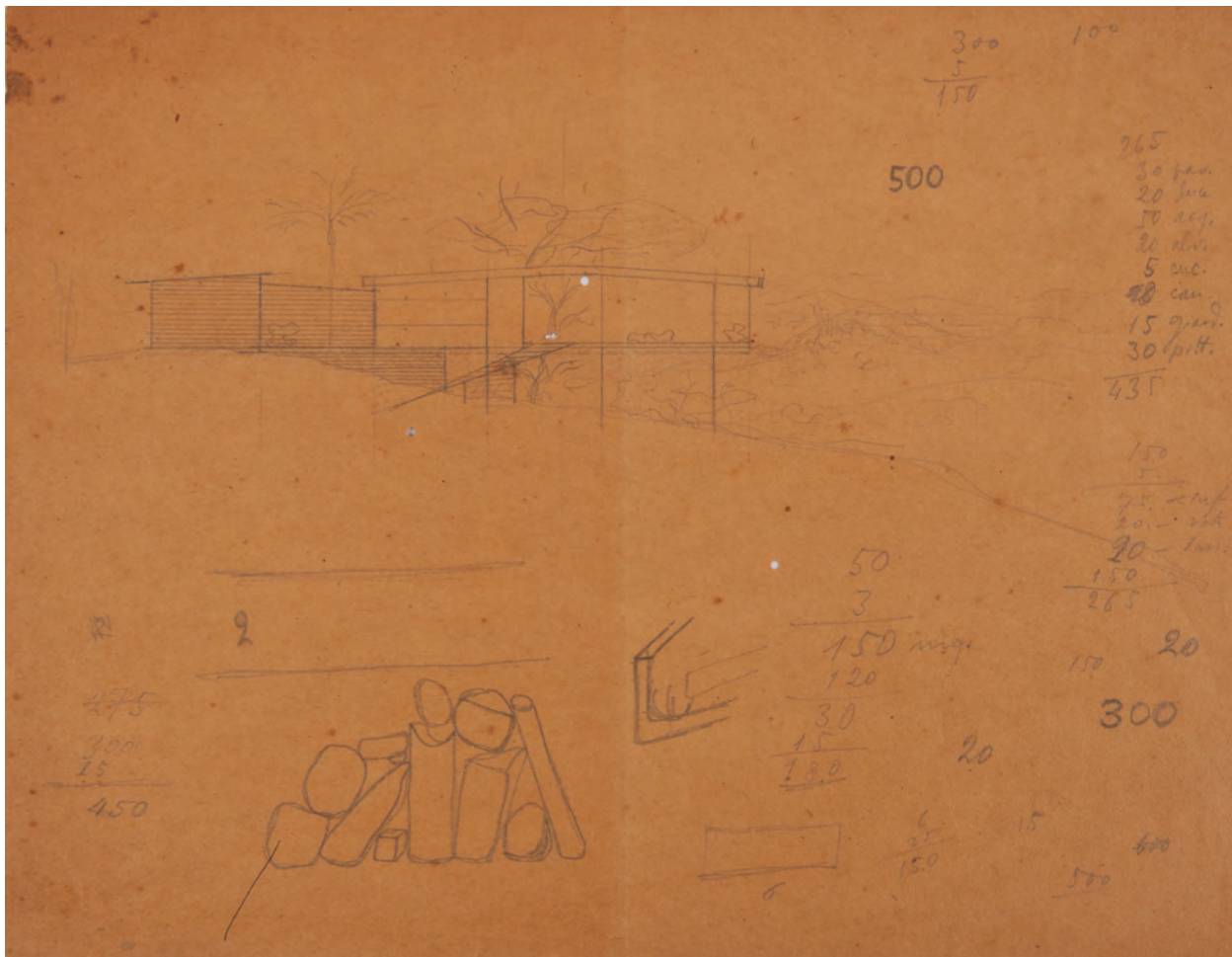
Selv om baksiden av huset kan overraske den besøkende, er det et resultat av Lina Bo Bardi langvarige interesse for folkelig arkitektur. I Italia på 1940-tallet trykket hun flere artikler i *Lo Stile* og *Domus* der hun tok til orde for å bruke den spartanske landlige arkitekturen som en retning for den moderne bevegelsen, og sidestilte eksempler fra begge verdener. I «Architettura e natura: La casa nel paesaggio» [Arkitektur og natur: Huset på landsbygda], som sto i *Domus* i 1943, erklærte hun ettertrykkelig: «Vår moderne verdens objektive undersøkelse, den som ødelegger all overfladiskhet, alle forutinntatte oppfatninger, alle dekorative



Øverst / Top:
Lina Bo Bardi, tidlig
skisse / early study
for Lina Bo & P.M.
Bardi House, ca. 1951.
Blyant og fargeblyant
på papir / pencil and
colour pencil on
paper, 16 x 23,7 cm.
Istituto Lina Bo e
P.M. Bardi.

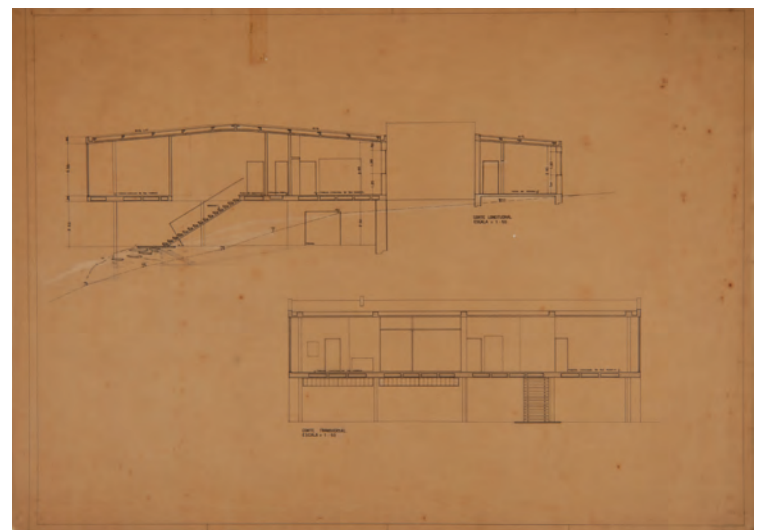
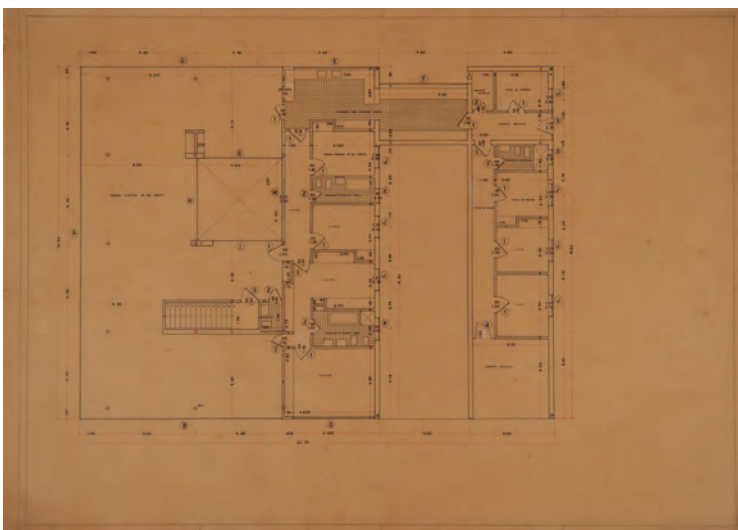
Nederst / Bottom:
Lina Bo Bardi, to
skisser til / two
studies for Lina Bo &
P.M. Bardi House, ca.
1951. Tusj og farge-
blyant på papir / India
ink and colour pencil
on paper, 10,9 x 11,8
cm. Istituto Lina Bo
e P.M. Bardi.





Øverst / Top:
Lina Bo Bardi, skisse
/ study for *Lina Bo &
P.M. Bardi House*, ca.
1951. Blyant på papir
/ pencil on paper.
Istituto Lina Bo e
P.M. Bardi.

Nederst / Bottom:
Lina Bo Bardi, *Lina
Bo & P.M. Bardi
House*, plan og oppriss
/ plan and elevation.
Tusj på papir / India
ink on paper. Istituto
Lina Bo e P.M. Bardi.





stiler, har ført arkitekturen tilbake til forholdet JORD, KLIMA, MILJØ, LIV. Dette er et forhold som vi ser blomstre i herlig primitivisme i den mest spontane av alle arkitekturformer: rural arkitektur.»¹⁸ Teksten var hennes første bidrag til *Domus* siden 1940. Den kom før hun fikk jobb som bladets medredaktør, og må dermed tolkes programmatisk.¹⁹ Den viderefører debatten rundt modernismen og det folkelige som startet ti år tidligere og ble introdusert av Giuseppe Paganos kritiske tekster i *Casabella*.²⁰ For rasjonalistene var det vesentlig å understreke koblingen mellom det spartanske vokabularet til modernismen og beskjedenheten til anonyme og folkelige bygninger (*architettura minore*). På samme måte som Pagano understreker Lina Bo den rollen nyttefunksjonen spiller i rural arkitektur, og hun tilpasser bygningsformer og -materialer til tomtens klimatiske og topografiske krav. Dermed skaper hun et harmonisk forhold mellom landskap og arkitektur. Koblingene mellom tradisjonen og det moderne, og dessuten naturen og arkitekturen, er grunnleggende for Bo Bardi, og disse formet i stor grad hennes senere arbeid.

Bo Bardi's anstrengelser for å la det modernistiske huset smelte sammen med *casa rurale* viser

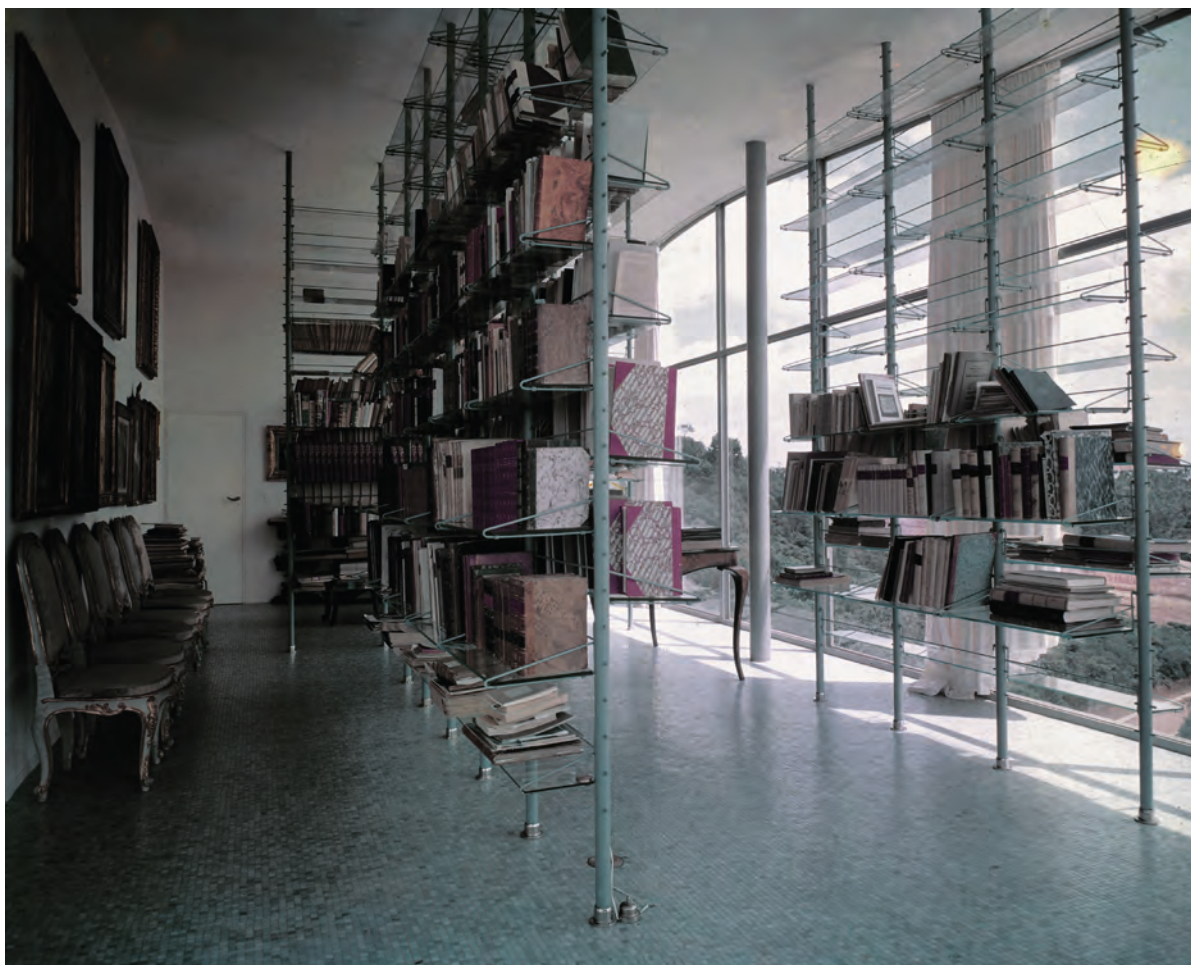
seg tydelig i *Casa de Vidro*. Men uansett hvor viktig den rasjonalistiske diskursen om det folkelige er for huset, forklarer den hverken dets særegenheter eller dets todelte ansikt. Bakkeplanet og den generelle planløsningen forteller nok heller noe om en interesse for lokale brasilianske tradisjoner.

Det kan virke som om Bo Bardi bruker viktige elementer fra kolonial boligarkitektur, spesielt i utformingen av den indre gården som skiller soverommene fra serviceområdet. Både den skjermede plattingen og den relativt strenge avgrensningen mellom serviceområdene og hovedhuset speiler den inndelingen man bruker i tradisjonelle brasilianske boliger, og er dypt forankret i landets koloniale bakgrunn. João Masao Kamita påpeker i sin analyse av utviklingen av det moderne brasilianske huset:

«I herrens hus kunne man derimot finne en viss grad av motvilje i selve planløsningen. For eksempel bød balkongene på en sjenerøs utsikt over landskapet, mens de indre rommene var vendt mot en avskjermet bakgård. [...] Det patriarkalske familiehjemmet var til tross for sitt helhetlige konsept og praktiske innordning fremdeles

underlagt både den autoritære klansmannens logikk og en legitimering av slaveriet. Utfordringen var å overvinne disse arkaiske gestene uten å forkaste den kulturelle betydningen erfaringen fra et slikt tropisk rom innebar. Kort fortalt skulle den moderne brasilianske arkitekturen skape forsoning mellom det moderne demokratiets individuelle og kollektive framskritt med den følelsen av diskresjon og privatliv man fant i eldre boliger [...]. Dermed kunne man antyde at det var mulig å være moderne uten å miste sin kulturelle identitet.»²¹

På samme måte som de italienske rasjonalistene diskuterte landleg arkitektur på 1930-tallet, prøvde deres brasilianske samtidige å forene folkelige former og byggeteknikker med internasjonal modernisme. Lucio Costa, en av de mest innflytelsesrike personene i den brasilianske modernistbevegelsen og framtidig sjefsplanlegger for hovedstaden Brasilia, tok i 1937 del i det nye Serviço do Patrimônio Histórico de Artístico [Direktoratet for nasjonal kunstnerisk og historisk tradisjon]. Direktoratet hadde ansvar for restaurering og rekonstruksjon av landets



Lina Bo Bardi, *Lina Bo & P.M. Bardi House*, Morumbi, São Paulo. Foto / Photos: Peter Scheier, Francisco Albuquerque, ukjent / unknown, ca. 1952. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.



Lina Bo Bardi, *Lina Bo & P.M. Bardi House*,
Morumbi, São Paulo. Foto / Photos: Francisco
Albuquerque, ca. 1952. Instituto Lina Bo
e P.M. Bardi.

historiske monumenter. I arkitektur- og byplanleggingsprosjektene han utviklet på denne tiden, følger han en «nativistisk» tilnærming, der han kombinerer tradisjonelle elementer og materialer med modernismens formelle vokabular.²² Mange av boligkonseptene fra Costa og de andre arkitektene som var svake for nativistiske ideer, inneholder skråtak, bakgårder, sprinkelverk og trelemmer som skal beskytte vinduer og dører mot solen. Alle disse er trekk man mente det var verdt å ta med seg fra de koloniale husene.

Det lett skrånende taket og de grønmalte lemmene på baksiden av *Casa de Vidro* tilhører denne tradisjonen. De viser hvordan Lina Bo Bardi reflekser over forholdet mellom moderne og landlig arkitektur har gjenklang i en «nativistisk» brasiliansk diskurs. Men den lett irriterende bakgården ser ut til å manifestere en enda mer konservativ tilnærming til boligarkitektur, siden en vegg uten vinduer fullstendig skjuler bakgården fra servicefløyen. Dessuten har man ikke tilgang til bakgården fra noe sted i huset. I så måte skaper *casa rurale* gjenklang fra den glassdekkede stuen på framsiden, som heller ikke tilbyr noen vei ut, da det ikke finnes andre dører enn hovedinngangen. Uansett hvor hardt Bo Bardi prøvde å skape et nært bånd mellom huset, dets beboere og naturen rundt, bidrar ikke arkitekturen hennes til direkte kontakt med uteområdet. Vi kan bare spekulere over hennes beveggrunner for å skape en slående utsikt over naturen uten å tilby noen mulighet til å virkelig erfare den. Det kan virke som om det uberørte glassprismet, bildet på «minimal beskyttelse», var viktigere enn friluftsfølelsen – som kunne ha forstyrret utformingen.

Hvis vi går tilbake til sammenligningen mellom Bo Bardi og Fehn, er dette åpenbart et punkt de to arkitektene var uenige om. Dessuten lot aldri Fehn lyset bare strømme inn i (de private) boligene han tegnet. Han lot ikke lyset fylle husene selv om han brukte heldekkende vinduer på Schreiner-villaen (1959–63) eller i boligen til Arne Sejersted Bødtker (1961–65). I stedet skaper han soner med lys og skygge, han former lysforholdene omhyggelig.²³ Men i sine senere boligprosjekter, som Valéria Cirell-huset i Morumbi (1957–58) og Nogueiras-huset i Salvador (1958–64), forkastet også Lina Bo Bardi de brede glassveggene. I stedet brukte hun lyset på et økonomisk vis og ga direkte tilgang til uteområdene. Også her er de to arkitektene forbundet – den ene fra nord, den andre fra sør – i en dypt forankret tro på at arkitekturen kan skape forandring.

Noter

¹ Ernst Bloch: *The Principle of Hope*, ovs. Neville Plaice, Stephen Plaice og Paul Knight (Oxford, 1986), s. 733, oversatt fra *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt, 1959).

² Architekturmuseum der TU München presenterte hennes kunstneriske intervensjon «Tropical Modernism», som tok for seg Bo Bardi's *SESC Pompeia*, i forbindelse med utstillingen «Lina Bo Bardi 100» (2014/15). Christopher Grimes Gallery i Los Angeles viste nylig utstillingen «Tropical Modernism: Lina Bo Bardi».

³ Per Olaf Fjeld: *Sverre Fehn. The Thought of Construction* (New York, 1983), s. 106.

⁴ Med sin bruk av glass ser de to arkitektene ut til å henvise til Carlo Scarpas utstillingsrom i Museo Canova i Possagno (1955–57) og Museo di Castelvecchio i Verona (1956–64). Se Francesco Dal Co «Fra Jorden og havet» i (red.) Christian Norberg-Schulz og Gennaro Posiglione: *Sverre Fehn. Samlede arbeider* (Oslo og Milano, 1997), s. 15–16 og Natalie Hope O'Donnell: *Space as Curatorial Practice: The Exhibition as a Spatial Construct*, ph.d.-avh. (Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2016), s. 241.

⁵ Se Zeuler R. M. de A. Lima: «Between Cabinets of Curiosities and Teatro Povero: Lina Bo Bardi's Tactics of Display» i (red.) Andreas Lepik og Vera Simone Bader: *Lina Bo Bardi 100. Brazil's Alternative Path to Modernism*, utst.kat. Architekturmuseum der TU München (Ostfildern, 2015), s. 67–84.

⁶ Hope O'Donnell 2016 (se fotnote 4), s. 218–248.

⁷ Lina Bo Bardi og Carlo Pagani: «Casa sul mare di Sicilia», *Domus* 152 (August 1940), s. 30.

⁸ Lina Bo Bardi: «House in Morumbi» fra *Stones Against Diamonds*, ovs. Anthony Doyle og Pamela Johnston (London 2013), s. 43; oversatt fra «Residência no Morumbi», *Habitat* 10 (1953). Tidsskriftet ble grunnlagt av redaktørene Lina Bo Bardi og hennes mann Pietro Mari Bardi.

⁹ Ibid.

¹⁰ Henrique E. Mindlin: *Modern Architecture in Brazil* (Rio de Janeiro og Amsterdam, 1956), s. 182–83. Denne helhetlige oversikten over moderne brasiliansk arkitektur tar også for seg *Casa de Vidro*, se s. 42–43.

¹¹ Huset ble beskrevet både i nasjonale og internasjonale arkitekturtidsskrifter, men i tiårene etter ble det stort sett glemt. Interessen for hennes prosjekt har våknet først de siste årene, etter utstillingen «The Insides are on the Outside» kuratert av Hans Ulrich Obrist i 2012/13 i *Casa de Vidro* og *SESC Pompeia*. Se Guilherme Wisnik: «A History of Lina Bo Bardi's Critical Reception» i Lepik og Bader 2014 (se fotnote 5), s. 36.

¹² Se Lina Bo Bardi og Carlo Pagani: «Casa sui trampoli», *Domus* 195 (mars 1944), s. 26–27 og «Sistemazione degli interni: Sensibilità dei materiali», *Domus* 201 (sept. 1944), s. 314–19. Ingen av artiklene er signert, men de er sannsynligvis skrevet av Bo og Pagani, som sammen var ansvarlige for tidsskriftet fra og med mars 1944.

¹³ Håndskrevet notat på en studie, 1950/51, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo. Studien er trykket i Lepik og Bader 2014 (se fotnote 5), s. 198.

¹⁴ Zeuler R. M. de A. Lima: *Lina Bo Bardi*, (New Haven og London, 2013), s. 61–62.

¹⁵ Lina Bo Bardi: «Casas de Vilanova Artigas», *Habitat* 1 (oktober 1950), s. 2–16, sitert i Olivia de Oliveira: *Subtle Substance. The Architecture of Lina Bo Bardi* (São Paulo og Barcelona, 2006), s. 26–27. Ironisk nok måtte Bo Bardi også sette inn gardiner på framsiden av huset for å beskytte stuen og biblioteket mot morgensolen. Se Bo Bardi 2013 (se fotnote 8), s. 44.

¹⁶ Se João Masao Kamita: «The Modern Brazilian House» i Elisabetta Andreoli og Adrian Forty: *Brazil's Modern Architecture*, London 2004, s. 150–153 og Mindlin 1956 (se fotnote 10), s. 54–60.

¹⁷ Bo Bardi skriver i *Habitat* 10 i 1953: Ovnene er «et monument der populærarkitekturen skapte en overensstemmelse med moderne arkitektur».

¹⁸ Lina Bo: «Architettura e natura: La casa nel paesaggio», *Domus* 191 (nov. 1943), s. 464.

¹⁹ Hun presenterte allerede i 1940, noen måneder etter at hun uteksaminerte fra Facoltà di Architettura i Roma, et prosjekt i en spesialutgave av *Domus* («Numero speciale sulla Casa al Mare») som på detaljert vis krysset Middelhavets folkelige med modernistiske former. Prosjektet var blitt designet sammen med Carlo Pagani og minner om en ideell *villa marittima* – noe midt mellom Plinius den eldre *villa urbana* og *villa rustica*. Lina Bo og Carlo Pagani 1940 (se fotnote 7), s. 30–35.

²⁰ Vera Simone Bader: «From Italy to Brazil: From Vernacular Building to Modern Architecture» i Lepik og Bader 2014 (se fotnote 5), s. 93.

²¹ Kamita 2004 (se fotnote 16), s. 146. Kamitas argument bygger på den innflytelsesrike studien Casa Grande & Senzala av sosiologen Gilberto Freyre fra 1933.

²² Særlig på Museu das Missões i Rio Grande do Sul fra 1937, Argemiro Hungria Machado-huset i Rio de Janeiro fra 1942 og i prosjektet til landsbyen Monlevade i Minas Gerais fra 1934. Sistnevnte viser «en nøyaktig kombinasjon av moderne elementer som ramper og søyler og folkelige materialer som takstein og teglsteinsvegger». Roberto Conduru: «Tropical Tectonics» fra Andreoli & Forty 2004 (se fotnote 16), s. 98.

²³ Se Per Olaf Fjeld: *Sverre Fehn. The Pattern of Thoughts* (New York 2009), p. 235.

Veronika Kelldorfer, fra
utstillingen / [exhibition
view](#) *Cinematic Framing*,
Casa de Vidro, São Paulo,
2015, Foto / [Photo](#):
Veronika Kelldorfer.



I Tree house

Designed and built between 1950 and 52, Lina Bo Bardi's *Casa de Vidro* (glass house) is arguably one of the most enigmatic buildings in the history of modern architecture. After the construction was completed, the house, crowning a hillside in the newly developed Morumbi district of São Paulo, was visible already from far: an airborne glass box, hovering high above ground on super-slim stilts, much resembling the image of a space-ship ready to leave planet earth. Today, the house is enclosed by a jungle-like grove, reminiscent of the rainforest that once covered the whole region; the stilts now mingle with the lofty trees surrounding it.

Tree house, a work by Berlin-based artist Veronika Kellndorfer, shows the front façade of *Casa de Vidro* from below as a long stretched, glazed volume high up in the trees. Like all of Kellndorfer's photographic work, the image is digitally transformed, rasterized and silkscreened directly on glass; resulting in an at once spectral, almost disembodied and painterly representation of the house. In her 2015 exhibition "Cinematic framing" in *Casa de Vidro*, the artist positioned the semi-transparent work against the backdrop of the actual glass wall, transferring the outside view to the inside and merging artwork and architecture. Moreover, *Tree house* was installed on Lina Bo Bardi's famous glass easels, originally created to display the painting collection of the Museu de Arte de São Paulo, thus adding another layer of reflection, by referencing Bo Bardi's radical exhibition design.

Kellndorfer's exhibition at *Casa de Vidro* was part of her ongoing artistic research on Tropical Modernism.² From January to May 2017, the National Museum – Architecture will present an exhibition with newly commissioned work by Kellndorfer, aiming to evoke Bo Bardi's glass house in Sverre Fehn's glass pavilion and instigate a dialogue between the two buildings and their respective architects.

Born 2014, Bo Bardi was ten years Fehn's senior. From all that we know, Fehn and Bo Bardi never met, working in distant corners of the world. Neither were they connected through teaching assignments, informal networks, or common friends. Their work emerged under rather different climatic, political and economic conditions. However, under closer scrutiny, there are astonishing similarities and parallels to discover in their respective oeuvres.

Rather obvious is already their peculiar, rather sculptural use of reinforced concrete, prominent already in Fehn's Nordic Pavilion for the Venice Biennale (1958–62) and his Hedmark Museum (1967–71) as well as in Bo Bardi's *MASP – Museu de Arte de São Paulo* (1957–68) and *SESC Pompeia* (1977–86). From a contemporary perspective it is noteworthy, that both architects realized extensive re-habitation projects already in the early stages of their careers. From 1959 to 63 Bo Bardi transformed the run-down warehouse complex Solar da Unhão in Salvador, Bahia into the premises for the *Museu de Arte Moderna* and *Museu de Arte Popular*, while Fehn converted a few years later a huge barn into the main exhibition space of the Hedmark Museum. Many other adaptive reuse projects would follow, including the respective last designs of Bo Bardi and Fehn, the São Paulo City Hall (1990–92) and the National Museum – Architecture in Oslo (1997–2008).

More important in our context is the integration of glass walls in their designs. While working on *Casa de Vidro*, Bo Bardi planned a number of other projects featuring floor-to-ceiling glazing, including the Casas econômicas (Economical houses) and namely the Museu à Beira de Oceano in São Vicente. However, after the completion of *Casa de Vidro*, she abandoned transparent skins altogether, and only in her designs for *MASP* re-introduced glass walls for once. These glass walls connect *MASP* with the illustrious and ambivalent history of glazed exhibition spaces and hence as well with Sverre Fehn's three glass pavilions for the Brussels World Exposition (1956–58), the Venice Biennale and the National Museum – Architecture. Bo Bardi and Fehn not only planned and realized museum buildings, they as well immersed themselves in – by times controversial – exhibition designs, frequently using mirrors and glass props. For the exhibition "Life through Light" in the Brussels Expo pavilion, Fehn implemented acrylic glass showcases and columns as "an attempt to create a fabric without shadow."³ Bo Bardi in turn designed the already mentioned glass easels as part of the *MASP*'s permanent display.⁴ Above all, both architects shared an interest in folk- and religious art. Bo Bardi realized, among others, the exhibitions "Nordeste" 1963 at the Solar do Unhão in Salvador and "Mão de povo brasileiro" (The hand of the Brazilian people) 1969 at *MASP*, featuring handmade utensils, humble, everyday objects and religious folk art.⁵ Fehn designed in



1972 the exhibition “Norsk Middelalderkunst” (Norwegian artifacts from the Middle Ages) at the Henie-Onstad Kunstsenter in Høvikodden, which he redesigned and permanently installed 1979–80 as the medieval collection of Historisk Museum in Oslo.⁶

The most striking similarity between Bo Bardi and Fehn is perhaps the attention for traditional building methods and locally available materials, going along with a careful integration of their designs into the surrounding landscape. They belong to the comparably small group of architects with a deeply rooted respect for nature. Already in 1940 Bo Bardi stated “Architecture must be the key to landscape, transforming landscape, becoming landscape itself.”⁷ Fehn’s sketchbooks are filled with landscape studies; he continuously reflected the interdependence between nature, the build environment and the human condition. It seems to be only consequent, that both architects integrated trees into their buildings: Fehn in the Nordic Pavilion in Venice and Bo Bardi in *Casa de Vidro*.

II Glass house

Approaching *Casa de Vidro*, the visitor is caught by the spectacular view of the glass box high up in the trees. Sandwiched between the white horizontal plains of floor and ceiling, the glass walls appearing like a transparent skins wrapped around the building. The construction is remarkably lightweight, the façade ratio well pondered and the disposition of the entire building bold but subtle in its interrelation with the surrounding tropical garden. A steep, winding driveway leads right underneath the house, providing a parking space next to a suspended staircase. Made of slim steel profiles supporting slabs of natural granite, the slender structure is just another lightweight feature of the house. It leads the visitor first to a lending, providing a view on the garden, and in opposite direction further up into the house. The garden continues under the elevated volume, which even opens up to form “a sort of suspended patio”,⁸ framing a tree that penetrates the house. Upon entering, the visitor is facing the patio again, a light well glazed on three sides, allowing a view back into the garden and across the house into the main living space.

The entry hall is already part of the continuous main space, which is composed of a large, oblong living area towards the main front on the southeast, a dining area following behind a free-standing fireplace on the southwest, and the library



Alle bilder / All images:
Veronika Kellndorfer, fra
utstillingen / exhibition
view *Cinematic Framing*,
Casa de Vidro, São Paulo,
2015. Foto / Photo:
Veronika Kellndorfer.



situated towards the northeast, partly protected by the walled staircase. A mosaic flooring made of small, light-blue vitreous tiles continues throughout the space, while the gently curved roof rises towards the patio and descends again, providing an element of well needed divergence in the otherwise orthogonal structure. Stretched between floor and ceiling, the glass walls enclose the space on almost all sides. The light washes in through the front and the patio, filtered by the green leaves of the surrounding trees and the semi-transparent curtains. This is, by all means, a breathtaking space.

Before the jungle reconquered the hillside, gradually wrapping *Casa de Vidro*, the outside was ever present and the glass walls allowed a sweeping view over the surrounding hills and groves and beyond to São Paulo. Bo Bardi forewent the use of brise-soleil or blinds, elements common in Brazilian architecture of the time, aiming for the closest possible connection to the outside, to nature. In a programmatic text on the house, published 1953 in *Habitat*, she explains: “No decorative or compositional effect was sought in this house, as the aim was to intensify its

connection with nature, using the simplest possible means, in order to have the minimum impact on the landscape. The problem was to create an environment that was ‘physically’ sheltered, i.e. that offered protection from the wind and the rain, but at the same time remained open to everything that is poetic and ethical, even the wildest of storms.”⁹

At that time, Lina Bo Bardi was still a fairly unknown figure in the Brazilian architecture scene. However, *Casa de Vidro* is not her first building, as frequently claimed. In 1947, she designed and realized already the provisional premises of the *Museu de Arte de São Paulo*, situated on two floors of an office building owned by the entrepreneur Assis Chateaubriand, the driving force behind the museum.¹⁰ Chateaubriand had invited Bo Bardi’s husband, the Italian journalist and art dealer Pietro Maria Bardi, to join forces and become the Museum’s managing director. Together with her husband, Lina Bo Bardi immigrated 1946 to Brazil. *Casa de Vidro* was designed as a private residency for the couple, and at once as a meeting place for artists, architects and culturally interested members of the affluent class.¹¹

In the critical reception of Bo Bardi’s work, the impact of European architects, namely Le Corbusier and Mies van der Rohe, plays a decisive role. And indeed, there are a number of elements in its design, hinting towards *Villa Savoye* and the Tugendhat house. Moreover, in her articles for *Domus*, Bo Bardi repeatedly touched both buildings.¹² However, she never devoted an essay to either of the two masters; the focal point of her interest was clearly on utilitarian architecture. A frequently quoted reference for *Casa de Vidro* is the article “Case sui trampoli” (houses on stilts), published in *Domus* in March 1944. The article, a text-image collage laid out on a double page, juxtaposes modernist and classic buildings with vernacular architecture. It comprises the Romanic town hall of Como, three modernist houses – by Albert Fry, Luigi Figini, and Le Corbusier’s *Villa Savoye* – with an anonymous fisherman cabin on Lago Maggiore; all build on stilts. The town hall and the modernist houses are gathered on the left, whereas the fisherman’s shack occupies the entire right page. Already the weight granted the humble shack by the editors proofs their concern for simple,

utilitarian architecture. In that context, it is worth to note, that Bo Bardi initially planned to raise her house on “wood based on concrete or stone”¹³, quite resembling the fisherman’s shack. But since the house was too big to be supported by wooden posts, it was finally founded on Mannesmann steel tubes.¹⁴ Instead of looking backwards to Europe in order to uncover possible sources of inspiration for *Casa de Vidro*, it might be helpful to examine contemporaneous Brazilian architecture. All the more, since Bo Bardi resumed her critical writing in 1950, being co-founder and editor of the newly established magazine *Habitat*, and thus likely had insight in the major architectural endeavours throughout the country. Already in the first issue of *Habitat*, she published a comprehensive, richly illustrated article about the residential designs of João Batista Vilanova Artigas, pointing in particular to his use of glass walls: “Every house by Artigas breaks all the mirrors in the bourgeois drawing room. Inside Artigas’ houses everything is open, glass on all sides (...). The bourgeois who submits to being carried along by the new asks Artigas for a house, shocked by ‘so little privacy’ and blinded by so much brightness, hurries in to close off the glazing with heavy curtains, grow hedges, reinforce the doors – to continue with an untroubled life, well defended, between Chippendale furniture and hand-painted lampshades. (...) The houses of Artigas are spaces sheltered from bad weather, wind and rain, but they are not opposed to man. (...) A superficial observer might say that the house by Artigas is absurd, but it is a patient and courageous message of one who sees the first glimmers of a new era – the era of human solidarity.”¹⁵ But not only Vilanova Artigas realized generously glazed residential designs. At the same time Bo Bardi was working on *Casa de Vidro*, a number of other remarkable modernist houses had been planned and built in Brazil, many situated on slopes like *Casa de Vidro*, featuring stilts, broad glass walls, and inner courtyards. Among other, Affonso Eduardo Reidy’s 1952 Carmen Portinho House in Rio de Janeiro, and Oswaldo Arthur Bratke’s own house built 1951 in São Paulo.¹⁶

III Casa Rurale

From the main living space of *Casa de Vidro*, three small doors are leading inwards to the private and service areas of the house: one connecting the suite

of master bedroom, dressing room, and bathroom with the library, another one leading from the entrance hall to the guest rooms and finely a door between the dining area and the kitchen. Only the latter provides direct access to the service wing and the back entrance opening towards a small garden terrace. Stepping out onto the terrace, the visitor is confronted with a rather unexpected setting, partly tropical fairy tale garden, partly rural backyard. Right next to the house, a brick and an adobe oven, built by Caboclos (mestizo peasants),¹⁷ evokes the impression of a countryside farmhouse. This impression is even amplified upon turning back to the house and examining the rear façade: a white washed masonry wall with green painted wooden window shutters; restrained, simple and quite the opposite of the refined glass, steel and concrete construction of the front. Walking around the house towards the northeast side, one comes across an oblong courtyard, open to the garden but without any door leading back into the house; only four windows, equipped again with green painted shutters, looking out into the patio. At this point, it becomes obvious that the glass house has two faces. The front view, entirely glazed, reveals only half the truth, the rear is telling a whole different story. Arguably there is no other house among the 20th century classics that entails such a distinct double identity.

However much the rear part of the house may surprise the visitor, its design results from Lina Bo Bardi’s long standing occupation with vernacular architecture. Back in Italy, during the 1940s, she had published several articles in *Lo Stile* and *Domus*, reclaiming the sparse simplicity of rural architecture as an ally of the Modern Movement, juxtaposing best practice samples from both worlds. In “Architettura e natura: La casa nel paesaggio” (Architecture and Nature. The house in the countryside), published in 1943 in *Domus*, she emphatically proclaims: “The objective research of the modern world, destroyer of all superficiality, all preconceptions, every decorative style, has brought architecture back to the relation SOIL CLIMATE ENVIRONMENT LIFE, a relation which we see flourishing with wonderful primitivism in the most spontaneous of all architectural forms: rural architecture.”¹⁸ The text, her first contribution to *Domus* since 1940, is preceding her tenure as the magazine’s co-editor and hence must be read as programmatic.¹⁹ It continues the debate about Modernism and the

vernacular, that started 10 years before and was fostered by the critical writing of Giuseppe Pagano in *Casabella*.²⁰ For the Rationalists it was essential, to emphasise the connection between the restrained vocabulary of modernism with the simplicity of anonymous, vernacular building (*architettura minore*). Following Pagano, Lina Bo underlines the utilitarian character of rural architecture, adapting building forms and materials to the climatic and topographical necessities of the site and thus establishing a harmonic relationship between landscape and architecture. The links between tradition and Modernity as well as between nature and architecture are fundamental for Bo Bardi and informed her later architectural practice to a large extent.

Bo Bardi’s endeavour to bring the modernist house in accord with the *Casa rurale* is obvious in *Casa de Vidro*. But however important the Rationalist discourse on the vernacular for the conception of the house might be, it does neither explain its idiosyncrasy nor its janiform. I rather suppose, that the ground plan and general organization of the house hint towards a preoccupation with local Brazilian traditions.

It seems as if Bo Bardi employs central elements of colonial residential design, namely in her conception of the inner courtyard that divides the (master) sleeping rooms from the service area. Both, the secluded patio as well as the rather strict division between the service quarter from the main house seems to refer to the inner organization of the traditional Brazilian dwelling, deeply rooted in the colonial past. In his analyses of the development of the modern Brazilian house, João Masao Kamita points out: “Within the master’s house, however, a degree of antagonism was to be found in the very plan of the dwelling, where, for instance, the external balconies offered a generous opening on to the landscape while the inner rooms faced the internal secluded courtyard. (...) The house of the patriarchal family, despite its coherence and practicality, was obviously still bound by the logic of the authority of the clan chief, and the legitimization of slavery. The challenge was to overcome these archaic gestures without rejecting the cultural significance of the experience of such a ‘tropical space’. In short, the concern of Brazilian modern architecture would be to reconcile the individual and collective achievements of modern democratic society with the feeling of discretion and privacy that were present in those previous domestic examples (...), and thus suggest that it



Veronika Kelldorfer, fra utstillingen /
exhibition view *Cinematic Framing*,
Casa de Vidro, São Paulo, 2015.
Foto / Photo: Veronika Kelldorfer.





Veronika Kelldorfer, *Tree House*, 2014. Silketrykk på glass / [Silkscreen on glass](#), 150 × 236 cm. Christopher Grimes Gallery, Los Angeles. Fra utstillingen / [exhibition view](#) *Cinematic Framing*, Casa de Vidro, São Paulo, 2015. Foto / [Photo](#): Veronika Kelldorfer.



Veronika Kellndorfer, fra utstillingen / [exhibition view](#)
Cinematic Framing, Casa de Vidro, São Paulo, 2015.
 Foto / Photo: Veronika Kellndorfer.

was possible to be modern without losing one's cultural identity."²¹

Quite comparable with the Italian Rationalist discourse on rural architecture in the 1930s, their Brazilian contemporaries sought to reconcile vernacular forms and building technics with international modernism. Lucio Costa, one of the most influential figures in the Brazilian modernist movement, soon to be chief planner for the capital Brasilia, joins 1937 the newly created Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (Office for the National Artistic and Historic Heritage), an organisation devoted to restoration and reconstruction of the country's historical monuments. In his architectural and urban planning projects from the period, he follows a 'nativist' approach, combing traditional elements and materials with modernist formal vocabulary.²² Many residential designs, by Costa and other architects inclined to the nativist ideas, involve pitched roofs, courtyards, trellises and wooden shutters to protect windows and doors from the sun, all aspects considered worth recovering from the colonial houses.

The slightly sloping roof and the green painted shutters in the rear part of *Casa de Vidro* are well matching this tradition and thus reveal, to what extent Lina Bo Bardi's reflections on the correlation between modern and rural architecture resonates with a 'native' Brazilian discourse. However, the slightly irritating courtyard seems to manifest an even more conservative approach towards residential design, since a windowless wall conceals it entirely from the service wing. Moreover, the courtyard is not accessible from anywhere within the house. In that respect, the *casa rurale* echoes the glazed front lounge, which neither allows to step out-of-doors, since there is no door except from the main entrance. However much Bo Bardi was aiming for a close connection between the house, its inhabitants and the surrounding nature, her design is not supporting the direct contact with the outdoors. We can only speculate about her reasons to provide a stunning view on nature but no way out to really experience it. It seems likely, that the pristine glass prism, the very image of the 'minimal shelter' had been of greater importance than open-air features, that might have interfered with the design.

Resuming the comparison between Bo Bardi and Fehn, it is obvious, that here, for once, the two architects are at odds. Moreover, Fehn never allowed the light to just pour into his (private)

houses, filling the space up to the rim, even if he introduced floor-to-ceiling glazing, like in the Schreiner house (1959–63), or the house for Arne Sejersted Bødtker (1961–65). Instead, he provided zones of light and shadow, carefully carving the light.²³ Howsoever, in her later residential projects, the Valéria Cirell house in Morumbi (1957–58), and the Nogueiras house in Salvador (1958–64), Lina Bo Bardi dismissed the broad glass walls, using light in a more restrained way and instead providing direct access to the outdoors. Here they go again, conjoint, two architects, one from the North the other from the South, sharing – above all – the deep believe, that architecture can make a difference.

Notes

- ¹ Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, trans. Neville Plaice, Stephen Plaice, and Paul Knight (Oxford, 1986), p. 733; translated from *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt, 1959).
- ² Accompanying the exhibition *Lina Bo Bardi 100* (2014/15), the Architekturmuseum der TU Muenchen presented her artistic intervention *Tropical Modernism*, dealing with Bo Bardi's *SESC Pompeia*. Recently Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, showcased her exhibition *Tropical Modernism: Lina Bo Bardi*.
- ³ Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn. The Thought of Construction* (New York, 1983), p. 106.
- ⁴ In their use of glass, both architects seem to reference Carlo Scarpa's exhibition displays, namely his Canova Sculpture Gallery in Possagno (1955–57) and the Museum of Castelvecchio, Verona (1956–64). See Francesco Dal Co, "Fra Jorden og havet", in Christian Norberg-Schulz and Gennaro Postiglione, eds., *Sverre Fehn. Samlede arbejder* (Oslo and Milano, 1997), p. 15–16 and Natalie Hope O'Donnell, *Space as curatorial practice: the exhibition as a spatial construct*, Ph.D. diss. (Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2016), p. 241.
- ⁵ See Zeuler R.M. de A. Lima, "Between Cabinets of Curiosities and Teatro Povero: Lina Bo Bardi's Tactics of Display", in Andreas Lepik and Vera Simone Bader, eds., *Lina Bo Bardi 100. Brazil's Alternative Path to Modernism*, exh. cat. Architekturmuseum der TU Muenchen (Ostfildern, 2014), pp. 67–84.
- ⁶ Hope O'Donnell 2016 (see note 4), p. 218–248.
- ⁷ Lina Bo and Carlo Pagani, "Casa sul mare di Sicilia", *Domus* 152 (August 1940), p. 30.
- ⁸ Lina Bo Bardi, "House in Morumbi", in: *Stones Against Diamonds*, trans. Anthony Doyle and Pamela Johnston (London 2013), p. 43; translated from "Residência no Morumbi", *Habitat* 10 (1953). The magazine was founded and edited by Lina Bo Bardi and her husband, Pietro Mari Bardi.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Henrique E. Mindlin, *Modern Architecture in Brazil* (Rio de Janeiro and Amsterdam, 1956), pp. 182–83. The comprehensive overview on modern Brazilian architecture features as well *Casa de Vidro*, see pp. 42–43.
- ¹¹ The house was covered by architectural magazines both nationally and internationally, but in the decades to follow largely forgotten. Only in the last few years, and namely after the exhibition *The Insides are on the Outside*, curated 2012/13 by Hans Ulrich Obrist in *Casa de Vidro* and the *SESC Pompeia*, an increasing interest in her oeuvre is to be noticed. See Guilherme Wisnik, "A History of Lina Bo Bardi's Critical Reception", in Lepik and Bader 2014 (see note 5), p. 36.
- ¹² See Lina Bo and Carlo Pagani, "Casa sui trampoli", *Domus* 195 (March 1944), pp. 26–27 and "Sistemazione degli interni: Sensibilità dei materiali", *Domus* 201 (Sept. 1944), pp. 314–19. Neither of the articles is signed, but they are most likely written by Bo and Pagani, being jointly in charge of the magazine since March 1944.
- ¹³ Handwritten note on a study drawing, 1950/51, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo. The study is reproduced in Lepik and Bader 2014 (see note 5), p. 198.
- ¹⁴ Zeuler R.M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi*, (New Haven and London, 2013), pp.61–62.
- ¹⁵ Lina Bo Bardi, "Casas de Vilanova Artigas", *Habitat* 1 (October 1950), pp. 2–16, quoted in Olivia de Oliveira, *Subtle Substance. The Architecture of Lina Bo Bardi* (São Paulo and Barcelona, 2006), pp. 26–27. Ironically enough, also Bo Bardi had to introduce curtains on the main front of the house, to protect the living space and namely the library from the morning sun. See Bo Bardi 2013 (see note 8), p. 44.
- ¹⁶ See João Masao Kamita, "The modern Brazilian house", in: Elisabetta Andreoli and Adrian Forty, *Brazil's Modern Architecture*, London 2004, p. 150–153 and Mindlin 1956 (see note 10), p. 54–60.
- ¹⁷ Bo Bardi writes in her programmatic statement on the house, published 1953 in *Habitat* 10: The ovens are "a monument in which popular architecture establishe(d) an agreement with contemporary architecture".
- ¹⁸ Lina Bo, "Architettura e natura: La casa nel paesaggio", *Domus* 191 (Nov. 1943), p. 464.
- ¹⁹ Already in 1940, a few months after graduating from the Facoltà di Architettura, Rom, she presented a project in a special edition of *Domus* ("Numero speciale sulla Casa al Mare"), that carefully combined Mediterranean vernacular and modernist forms. The project, designed together with Carlo Pagani, resembles an ideal villa marittima, somewhat in the middle of Pliny the Elder's *villa urbana* and *villa rustica*. Lina Bo and Carlo Pagani 1940 (see note 7), pp. 30–35.
- ²⁰ Vera Simone Bader, "From Italy to Brazil: From Vernacular Building to Modern Architecture", in Lepik and Bader 2014 (see note 5), p. 93.
- ²¹ Kamita 2004 (see note 16), p. 146. Kamita's argument reassumes the influential 1933 study *Casa Grande & Senzala* by the sociologist Gilberto Freyre.
- ²² Most notably in the Museu das Missões, Rio Grande do Sul, 1937, the Argemiro Hungria Machado House, Rio de Janeiro, 1942, and in his project for the Monlevade village, Minas Gerais, 1934. The latter "shows a careful combination of modern elements, such as ramps and pilotis and vernacular materials, such as tiled roofs and brick walls." Roberto Conduru, "Tropical Tectonics", in: Andreoli & Forty 2004 (see note 16), p. 98.
- ²³ See Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn. The Pattern of Thoughts* (New York 2009), p. 235.

Klarhet og farge

Mies van der Rohes glasskonstruksjoner og
Villa Tugendhats forhistorie og innflytelse

Clarity and Colour

Glazed Structures by Mies van der Rohe.
Development and Impact of the Villa Tugendhat

Jahn Maruhn



Ludvig Mies van der Rohe, *Villa Tugendhat*, Brno.
Fasade mot hagen / [View from the garden](#). Foto / Photo:
Rudolf de Sandalo (MuMB-ODAU), 1930.



Villa Tugendhat inngår i den mest vellykkede perioden i Mies van der Rohes karriere i Europa. I likhet med andre foregangspersoner innen modernismen, som Walter Gropius og Erich Mendelsohn, fikk ikke Mies realisert så mange av ideene sine. Flere av de potensielle kundene hans valgte isteden andre arkitekter, som Heinrich Straumer, som bød på en form for nedtonet modernisme. Det var særlig vanskelig for de sene representantene for den moderne bevegelsen å finne tilhengere blant middelklassen i Tyskland. Den nye stilen virket fremdeles fremmed for middelklassen. Dette til tross for Bauhaus-bevegelsens arbeid, Weissenhof-huset, som hadde blitt bygget under Mies van der Rohes ledelse, og med vellykkede boligprosjekter i Berlin, Frankfurt, Karlsruhe og mange andre byer. Det er derfor ikke så overraskende at et av de viktigste arbeidene til den stadig unge modernistiske bevegelsen dukket opp i Brno, Tsjekkoslovakia.

Denne unge staten så at den hadde et behov for en særegen arkitektonisk stil med en sterk visuell identitet som både kunne speile den nye demokratiske republikken og distansere den fra førkrigstidens østerrikske arkitektoniske vokabular. For det andre var en ikke ubetydelig del av den tsjekkosllovakiske middelklassen klare til å gi uttrykk for sitt moderne verdenssyn. Det skrånende terrenget rundt Prahas slott *Hdracany* og åsene rundt Brnos gamleby er med sine tallrike formelle villaer et bevis på dette. En lang rekke moderne arkitekter, fra Adolf Loos til Bohuslav Fuchs, fikk modernismens formspråk til å harmonere med de tsjekkosllovakiske innbyggernes politiske aspirasjoner ved hjelp av kuber, flate tak, uavsluttede hjørner, glatte hvite fasader og glass fra gulv til tak. Det er dermed ikke så overraskende at Mies van der Rohe bygget sin mest nyskapende bolig på tjuetallet i Tsjekkoslovakia, og ikke i Tyskland.

Huset ble reist for ekteparet Grete og Fritz Tugendhat i årene 1927 til 1930. Nesten alle privathjemmene Mies fikk realisert på 1920-tallet i Tyskland, som hjemmet til Wolf, Lande, Esters, Henke og Fuchs, ble tegnet for samlere med et behov for plass til malerier og andre kunstverk. Her ble rommenes nærmest konvensjonelle karakter diktert av samlernes fordringer. De mer eksperimentelle bygningene Mies van der Rohe fikk oppført, var ikke boliger, men arkitektur med andre formål. Det kunne være et bestillingsverk fra næringslivet, slik som *The Glass Room* i Stuttgart,¹

eller – et ekstravagant unntak – den tyske paviljongen på Verdensutstillingen i Barcelona, som skulle symbolisere den nye republikkens moderne karakter.

Modernitet og teknologisk nyskaping var tett sammenvevd. Glasset kan sees som selve modernitetens høydepunkt og ble vurdert som det mest framtidrettede byggematerialet. I kontrast til den tradisjonelle veggen bygget opp av mursteiner stablet oppå hverandre med små vinduer, målbar glassets fysiske egenskaper det typiske ved modernismen. Siden slutten av 1800-tallet var det gjort store framskritt i å bruke glass i industribygninger. På oppdrag fra industrien leverte, ikke overraskende, de mest visjonære arkitektene de første arkitekturtegningene med tydelig bruk av glass. Med de uavsluttede hjørnene i Fagus-fabrikken i Alfeld and der Leine, dannet Walter Gropius opptakten til en glassbasert arkitektur. Så fulgte glasstrappene hans i idealfabrikken på Werkbund-utstillingen i Köln. På den samme utstillingen skapte Bruno Taut en paviljong for glassindustrien: krystallaktig, symbolistisk og utelukkende bygget opp av glass. Taut og Gropius fant sammen igjen i *The Glass Chain*, en arkitektgruppe grunnlagt av Taut med Tysklands revolusjonære omveltninger i november 1919 som bakteppe. Gropius, Hans og Wassily Luckhardt, Hans Scharoun og flere plukket opp tråden fra førkrigstiden og skrev brev i til hverandre under pseudonym, i revolusjonær ånd.² Glasset de brukte fikk en symbolsk betydning som metafor for både estetisk og sosial åpenhet.

Forholdet mellom åpenhet og tette arkitektoniske elementer spiller en framtreddende rolle i Mies van der Rohes samlede arbeider. Å manipulere forholdet mellom inne- og uterom utgjør et typisk trekk der de to aldri ble vevet sammen. Han behandlet hver romlige sone selvstendig, samtidig som han plasserte rommene i et bevisst forhold til hverandre uten at de mistet sin uavhengighet. Til dette formålet er glass et ypperlig byggemateriale. Mies brukte også glassets gjennomsiktighet til å skille deler fra hverandre, slik at det oppstår en visuell sammenheng mellom inne og ute. Øyet kan se gjennom glass, men kroppen må finne en annen vei ut.

Mies begynte tidlig å studere forholdet mellom inne og ute. På begynnelsen av 1900-tallet hadde glass ennå ikke fått betydning som et materiale som både skiller og knytter sammen. Dette hang først og fremst sammen med

teknologiske begrensinger og den sterke stillingen tradisjonelle forestillinger om arkitektur hadde. Det fantes store glassplater, slike man ser i de store butikkfrontvinduene til varemagasinet *Wertheim* i Berlin (1896–1906),³ tegnet av Alfred Messel. Men tanken på å bruke stålrammer og stålkonstruksjoner i boliger hadde ikke fått utvikle seg.

På en annen måte enn i utstillingsvinduene fra forrige århundreskiftet, iscenesatte Mies forholdet mellom naturlige omgivelser og interiøret. Han skapte en rytme mellom faste vegger og åpninger ved sterke sammensetninger. I Riehlhuset (1907) reiser en tempellignende gavlvegg seg høyt over en skråning. Den står i kontrast til en tradisjonell front med relativt små vinduer. Søylene holder gavlen oppe nesten som et tympanon, og mellom dem får man bred utsikt over Griebnitzsee. Men man kan ikke gå ut i dette naturlige landskapet. Visuell tilgang er ikke det samme som fysisk tilgang. Veien ut i landskapshagen går ikke direkte gjennom søylegangen, men gjennom en liten sidedør i veggen i en høyreliggende hage som vekker minner om Biedermeier.

Arkitekten brukte også rikelig med glass i *Urbig-huset* (1915–1917). Bygningen særpreges av rytmen franske vinduer gir, slik de er plassert mellom abstraherte pilastere i fasadene på for- og baksiden. Nesten alle rommene i første etasje har direkte tilgang til uteområdet. På baksiden er den naturlige forbindelsen til innsjøen derimot sperret av et rekkverk som bare åpner for utsikt til terrengets bratte skråning ned mot vannet. Tilgjengelighet og barrierer danner slik sett kjernen i Mies van der Rohes arbeider. Dette var designprinsipper han satte opp tidlig og som han fortsatte å utvikle også mot slutten av sin karriere. Disse prinsippene styrte arkitekturen i stadig nye varianter.

Idealhuset i murstein (1924) er et tidlig høydepunkt i rekken av prosjekter der Mies søker å styre blikkets retning.⁴ Huset er bare kjent for oss gjennom samtidige fotografier av tegningene.⁵ Til tross for at det ikke finnes fullstendige planer og dokumentasjon, har dette urealiserte konseptet fra en tid da det ble bygget lite i Tyskland, gått inn i historien som et mesterverk. Planløsningen er avgrenset av frittstående vegger som gir bygningen en nærmest musikalsk kvalitet. I andre etasje alternerer de tette veggene med store vindusflater fra gulv til tak. Alle vinduene byr på utsikt, men blikket blir styrt av veggelementer som strekker seg langt ut i hagen. Men ingen panoramautsikt åpner seg, bare striper av landskapet. Omgivelsene



Ludvig Mies van der Rohe, *Villa Tugendhat*,
Brno. Fasade mot hagen / [View from the garden](#).
Foto / Photo: Rudolf de Sandalo (MuMB-
ODAU), 1930.

blir så å si porsjonert ut. Som i en barokk hage danner arkitekturen lange, rette akser som kontrollerer landskapet og som kan forlenges ut i evigheten. Veggene deler også hagen inn i ulike romlige soner. Tegningene presenterer selve bygningen, mens omgivelsene forblir usynlige. Som et idealkonsept som ikke forholder seg til et spesifikt sted, trenger heller ikke dette huset noen hageplan. Den hvite, nøytrale papirbakgrunnen forsterker inntrykket av at bygningen svever i luften. Arkitekturen særpreges av glass, tegl og linjer, og glasset markerer overgangene mellom de mange rommene.

På høyden av sin europeiske karriere tegnet og bygget Mies van der Rohe *Villa Tugendhat* i Brno. Arbeidet overlapper tidsmessig med byggingen av husene til Lange og Esters i Krefeld (1927–30), Barcelona-paviljongen og The Glass Room under Werkbund-utstillingen i Stuttgart (1927). *Villa Tugendhat* er den siste i denne rekken av prosjekter som kretser om glass. Samtidig markerer den høydepunktet og konklusjonen for Mies' mange villaer og herregårder.

Arkitekten konsentrerte seg mest om den store dagligstuen. Alle andre rom, som soverom og tjenerkamre, er underordnet stuen og legges til ved siden av og under det store presentasjonsrommet.⁶ Som så ofte i Mies' konseptet er inngangspartiet utydelig. Inngangsdøren er skjult for blikket til passerende på Schwarzfildstrasse. Man må lete etter den. Slik er det også med Lange-huset i Krefeld, der to nesten like store dører tilkjennegir overgangen fra ute til inne. Sammen formulerer dørene en gåte til en fremmed gjest: Hvilken dør skal man bruke? Selv i Mies' nasjonalgalleri i Berlin ser inngangene ut til å være en innrømmelse av praktiske hensyn: Gjестene må på et eller annet vis komme seg inn og ut av bygningen. Mies var ikke særlig interessert i å tegne innganger. Han konsentrerte seg heller om å gi menneskene som befant seg inni bygningen, et forhold til pseudo-naturlige, formgitte omgivelser.

Villa Tugendhat er en klassisk villa. Den står på en høy sokkel hevet over hagen, og bygningen tårner seg opp i enden av en bratt skrånende tom, slik mange italienske renessansevillaer gjør.⁷ I andre halvdel av 1920-årene ble det stadig mer vanlig å bygge boliger uten sokkel, slik at man enklere fikk tilgang til hagen i tråd med engelsk herregårdstradisjon. Likevel valgte Mies en klassisk tilnærming. *Villa Tugendhat* smelter ikke sammen med hagen, og det er heller ikke meningen. Mies



Ludvig Mies van der Rohe, *Villa Tugendhat*, Brno. Fasade mot øst med vinterhage / View of the eastside towards the winter garden. Foto / Photo: Rudolf de Sandalo (MuMB-ODAU), 1930.

snudde plasseringen på hodet: Han formet fasaden som vender mot veien lav og beskjeden, mens den virkelige forestillingen får man fra hagesiden. *Villa Tugendhat* kroner skråningen i enden av hagen nesten som et tempel. Hagen knytter også huset til en eldre villa bygget av Grete Tugendhats foreldre. Hvis det finnes en forestilling om et inngangsparti her, må det være i gangveien som fører fra foreldrehuset gjennom hagen og opp til en bred utetrapp og den lyse bygningen med fasader som glir over i glass.

I hjertet av villaen står det en pedestall med skulpturen *Torso av en jente* av Wilhelm Lehbruck fra 1913–14.⁸ Dette er det eneste kunstverket i *Villa Tugendhat*, noe som antyder at Mies foretrakk nokså tradisjonelle figurative skulpturer. Han virket ikke interessert i skulpturens abstraksjon, men forsøkte isteden å plassere den menneskelige skala inn i arkitekturen.

Onyksveggen omslutter figuren av en jente som er i ferd med å snu seg. Veggen skjuler henne sett fra biblioteket. Den høypolerte, nesten speilaktige og delvis gjennomskinnelige veggen av ganske sjelden stein gir Lehbruck-skulpturen et bakteppe. Den rene, hvite kunstige steinpedestallen står i sterk kontrast til onyksens bølgende mønstre. Veggens varme gulltone reflekteres i den halvmatte overflaten til jentas kropp. Veggen forankrer kunstverket omtrent slik som et trepanel i rokokkostil gjør.⁹ Skulpturen er plassert slik at jentas blikk er en forlengelse av torsoens vridning. Blikket passerer de store glasspanelene og videre ut over hagen og inn i evigheten. Ser man forbi dette nesten-hvite arbeidet, faller blikket på vinterhagen. Denne sonen går langs den ene enden av hovedrommet og er adskilt fra dette via en stor glassvegg. Rommet er fullt av eksotiske planter, nesten som et oransjeri. Med en yttervegg av glass skapes et kontrollert miljø med mest mulig lys til frodige vekster. Selv om du kan se ut gjennom glassfeltene, er hverken plantene i glasshuset eller de naturlige omgivelsene utenfor tilgjengelige fra hovedrommet.

Lehbrucks skulptur og dens omgivelser skaper ikke en enhet. Det store vindusfeltet mot hagen knytter innerrommet til uterommet, men det skaper også atskillelse mellom disse to sfærene. Det ligger for høyt over hagen til at omgivelsene, huset og kunstverket kan danne en harmoni. På et kreativt nivå, konkurrerer de snarere med hverandre. Forholdet mellom dem blir dermed mer komplekst. Skulpturen flyter på sett og vis

ut over hagen. Den står i et «glassbur», den gjør seg utilgjengelig, som om den skjuler seg i en *cella*. For selv om de besøkende ser glassvillaen fra langt hold når de nærmer seg hagen, kan de bare komme til målet via snirkende stier. De må ta den brede kalksteinstrappen som går parallelt med fasaden, og først når de har skiftet retning to ganger, kommer de til stuen, der de tydelig kan se Lehbrucks skulptur forfra. Det finnes med andre ord ingen enkel vei til gudinnen.

Mies fulgte et lignende prinsipp i planløsningen for The Glass Room i Stuttgart. Også her er en Lehbruck-skulptur det sentrale motivet i utstillingsarkitekturen. Den er synlig fra alle kanter, men den er utenfor rekkevidde, bak glassvegger.¹⁰ I Stuttgart er glass det uttalte tema. Et transparent materiale kan man se gjennom, men ikke passere gjennom. Man kan ønske seg det man ser, men man kan fremdeles ikke ta på det. Mies brukte også en variasjon av dette prinsippet i Barcelona-paviljongen. Her er skulpturen (denne gangen av Georg Kolbe) fremdeles arkitektorens sentrum. Den fungerer som en figurativ representasjon av et menneske, men Mies plasserte den i det ytterste hjørnet av paviljongen. Denne er også beskyttet av glassvegger, som kan være farget grå, brunaktige eller i en blåtone, slik som i Stuttgart-utstillingen. Og akkurat som i *Villa Tugendhat* er Kolbes verk trygt plassert mot et bakteppe av grønne steinvegger med kraftige marmoreringer som bronzen reflekteres i.¹¹ Selv om veggene ikke er gjennomsiktede, inngår de i et forhold mellom transparens og refleksjon. Figuren, som heter *Morgen*, ser ut til å reise seg og strekke armene grasiøst opp fra et mørkt vannbasseng, som hun også blir reflektert i. Barcelona-paviljongen har en voldsom symbolsk karakter, ikke minst fordi *Morgen* står for en ny start. Under verdensutstillingen i 1929 valgte den vordende tyske republikk å la Mies' arkitektur og Kolbes bronse være den moderne måten nasjonen skulle presentere seg på.¹²

På motsatt side legemliggjør Lehbrucks skulptur menneskets nærvær og *Villa Tugendhats* beboere. Stuen er i ikke bare en *cella* eller en scene, den er også en utkikkplattform. Villaen ligger høyt hevet på en sokkel og tilbyr strålende utsikt over den skrånende hagen, en eldre kårbolig og ned på byens tak. Men naturens og arkitektorens sfærer skal man bare få tilgang til og erfare på indirekte vis. Utsikten og veien er alltid adskilt. Mies' *tendens* til å skape rom som virker relativt

lave i forhold til lengden, er spesielt slående i *Villa Tugendhat*. En så uttalt preferanse for det horisontale minner om det brede kinolerretet. Den tydelig avgrensede glassflaten mellom gulvet og himlingen presenterer landskapet i et panorama. Glasset, som både adskiller og knytter sammen, gir et bilde av hagen som kan leses fra venstre mot høyre, omtrent som Nicolas Poussins eller Claude Lorrains pastorale landskaper. Som i et verk av hvilken som helst av disse Roma-baserte franske malerne er scenen avgrenset på høyre side av et stort, gammelt piletre. Betrakterens plassering er også nøye utvalgt. Beboere og gjester som ser ut gjennom de store glassvinduene og ut over hagen, landsbygda og byen, er ikke i ett med disse omgivelsene. De står over landskapet, men er ikke en del av det, de står som en forstenet, henrykket observatør. Poussin og Lorrain velger også synsvinkelen slik at man ikke trer inn i komposisjonen. Man forblir en isolert tilskuer til en arkadisk verden (i deres tilfelle *Campagna Romana*), en verden som man et århundre senere skulle få gå gjennom da man prøvde å framsette et lignende ideal med den engelske landskapshagen. Disse verdener ble igjen manet fram på mesterlig vis av Philip Johnson. I hans *Glass House* fra 1945 plasserte han Poussins *Landskap med Phocions gravferd*, malt i 1648, på en frittstående ramme i rommet. Dermed viser han maleriet i direkte relasjon til det kuperte landskapet, som man kan se fra alle sider gjennom de heldekkende vinduene. Landsbygda i New Canaan i Connecticut smelter sammen med *Campagna Romana*, og Poussins forestilling om Roma symboliserer i forlengelsen New Canaan. De store vinduene i Johnsons hus på bakketoppen kan åpnes. I motsetning til Mies' verk kan beboerne gå rett ut i friskluft. Likevel har heller ikke Johnsons glassarkitektur noen intensjon om å la hus og natur smelte sammen. De forblir selvstendige elementer i en helhetlig – og gjennomført teatralisk – komposisjon.¹³

I begynnelsen av 1930-årene begynte Mies å endre tilnærming. På tegningene til det ubygde Gericke-huset, Lemke-huset¹⁴ og atriumhusprosjektene er rommet plassert direkte på bakkenivå uten sokkel.¹⁵ Når det gjelder Gericke-huset, som var tenkt som et prestisjeprojekt, plasserte Mies en glasspaviljong foran bygningen.¹⁶ En stor del av fasaden åpner seg mot en innsjø i nærheten, mens glassrommet forsterker inntrykket av at huset ligger på toppen av en skråning, men likevel strekker seg langt innover på tomten. Men



Ludvig Mies van der Rohe, *Villa Tugendhat*, Brno.
Vinterhage, sett mot sør / [Winter garden, southern view](#).
Foto / [Photo](#): Rudolf de Sandalo (MuMB-ODAU), 1930.

det som stimulerte Mies, var en ny utfordring. Ikke å tegne en stor villa som kunne tilfredsstillende behovene og forventningene som stammet fra en storslått livsstil fra 1800-tallet, men en bolig for den yngre generasjonen, som kunne leve uten tjenere og som hadde mer beskjedne, men også mer intime, krav til hjemmet sitt. I de mindre bygningene han tegnet etter Gericke-huset, brukte Mies høye vegger for å skjerme huset og hagen mot innsyn. I atriumhusprosjektene, som i vid definisjon også omfatter tegningene til Hubbe-huset (tiltenkt en øy i Elbeelven i Magdeburg), huset til byggeutstillingen i Berlin og Ulrich Langehuset i Krefeld, utviklet arkitekten et nytt forhold i tematikken rundt åpenhet og avgrensning. Disse innadvendte husene særpreges av utstrakt bruk av heldekkende vinduer. Men der villaene fra andre halvdel av 1920-årene gir utsyn til hagen og landskapet gjennom de heldekkende vinduene, åpner de nå bare innerrommet til en innesluttet hage som er avstengt fra verden utenfor og som minner om en *hortus conclusus*. Inne og ute, hus og hage, kommer nærmere hverandre. Bare på noen få utvalgte steder gir veggene utsyn til omgivelsene, som kun skal oppfattes i korte øyeblikk, som ved bilderuter i en film. Naturen blir presentert i utsnitt, og som i Pücklers landskaphager forsvinner bildet nesten idet man legger merke til det.

Etter at Mies utvandret til USA, forandret hans oppfatning av forholdet mellom landskap og arkitektur seg nok en gang. Den løftede formen til Farnsworth-huset (1946–1951) er blant hans mest ikoniske verker, mens et av de første husene han tegnet i USA, kan hevdes å være hans mest tiltalende: Resor-huset, som dessverre aldri ble bygget (1937–1938). Farnsworth-huset skiller seg fra hans europeiske arbeider ved at det har en ramme i rent stål. Et glassinnrammet rom er festet til åtte stålsøyler som hever grunnplanet nesten til hodehøyde over bakken. Snarere enn å stå i en typisk hage er huset plassert midt i et landskap av plener, utvalgte trær og treklynger. Men på samme vis som i Europa er stuen omsluttet av glassvegger og hvitmalt stålelementer, og de store vinduene skiller inne fra ute. Heller ikke her er ruten mellom dem direkte. To terrasseplan lett forskjøvet i forhold til hverandre viser vei.¹⁷ Utsiktens retning og bevegelsens retning er ikke den samme.

For Resor-huset er situasjonen en helt annen. I tegningene foreslås det en struktur som ser ut til å sveve over Snake River. En elv renner under stuen i feriehuset, og elven selv er konseptets

fokus.¹⁸ Huset står på pidestaller av kampesteiner på høyre og venstre elvebredd, og en langstrakt stue spenner over elven. Glassvinduer kler begge sider, og den lange trekonstruksjonen rammer inn en panoramautsikt over et kupert landskap som strekker seg til fjellene. Ingen hage eller blomsterbed avgrensner huset. Isteden ligger det plantet i en åpen villmark som nærmest er uberørt av mennesker. Som i arkitektens tidlige år ser betrakteren ned på dette landskapet innenfra. Resor-huset er også et landsted som troner over naturen snarere enn å søke direkte kontakt med den. «Hverken avgrensning utover eller oppløsning av romlige grenser – det er disse to fenomenenes sameksistens som viser den virkelige betydningen til Mies' glassfasader»,¹⁹ skriver Yilmaz Dziewior. Og her treffer han spikeren på hodet. Både det å åpne og det å lukke hører sammen i designprosessen. Forskjellen mellom arkitekter og natur i Mies' bygningkonsept er spesielt tydelig i en tegning som tar form av en kollasj (et foto av landskapet i svart-hvitt) for å formidle en tanke om utsikten gjennom heldekkende vinduer. Kollasjen gjør det klart at det aldri var arkitektens tanke å skape en enhet i form av et direkte forhold mellom natur og arkitektur. Han sidestiller dem, han overlapper dem, men han holder dem adskilt. I Mies' univers er naturen fremmed for menneskene. Den er svart og hvit. Øyet ser ikke et naturlig bilde. Arkitekten tar dette perspektivskiftet et hakk videre i en annen kollasj til Resor-huset. Her er arkitektens skisse og landskapet i svart-hvitt smykket med kunst. Mies plasserer Paul Klees *Fargerikt måltid* fra 1928 i den perspektiviske framstillingen, men det lille maleriet blir forstørret ut over alle proporsjoner. Dermed undergraves forventningen om at et hus skal åpne seg mot landskapet og at et kunstverk skal pryde veggene. Mies gjør maleriet monumentalt og lar det flyte fritt i rommet, arkitekturen avdekker ikke mer enn fine konturlinjer, og utsikten til landskapet skifter til svart og hvitt. Resultatet er et nytt, intenst og spennende forhold.

Noter

- 1 Jf. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, Essen, 1985: 66–69.
- 2 Uwe M. Schneede, *Die abgesonderte Welt. Hermann Finsterlin und die Gläserne Kette*. Sitat fra <http://www.reinhard-doehl.de/forschung/finsterlin/schneede2.htm> (hentet 18. juli 2016)
- 3 Jf. Robert Habel, *Alfred Messels Wertheimbauten in Berlin, Der Beginn der Modernen Architektur in Deutschland. Mit einem Verzeichnis zu Messels Werken*, Berlin, 2009: 135–39.
- 4 Jf. Tegethoff: *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, Essen, 1985: 15.
- 5 Ibid. 43–44.
- 6 Denne marginaliseringen skaper funksjonelle motsetningsforhold, slik at en dør eksempelvis fører rett fra stuen til korridoren med toalettene.
- 7 Jf. den skrånende tomten til Palladios Villa Rotonda
- 8 Mies hadde allerede brukt en lignende utgave i The Glass Room i Stuttgart. Her var utgaven mye mørkere. Jf. Verena Dollenmaier, «Villa Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe – Wilhelm Lehbruck», i: *Barcelona Pavilion: Architecture & Sculpture: Mies van der Rohe & Kolbe*, utstillingskatalog (red.) Ursel Berger og Thomas Pavel, Berlin 2006: 110.
- 9 jfr: Jan Maruhn, «Spiegelungen und Reflexionen – Mies van der Rohe und das Rokoko», i: *Spiegel – Mies van der Rohe und die Geschichte von Glanz und Abglanz*, (red.) Wita Noack og Jan Maruhn, Berlin, 2015.
- 10 Lea Karmeke, «The Glass Room», i: *Barcelona Pavilion: Architecture & Sculpture: Mies van der Rohe & Kolbe*, utstillingskat., (red.) Ursel Berger og Thomas Pavel, Berlin, 2006: 102–107.
- 11 jfr: Ursel Berger, «Ludwig Mies van der Rohe and Sculpture», i: *Barcelona Pavilion: Architecture & Sculpture: Mies van der Rohe & Kolbe*, utstillingskatalog, (red.) Ursel Berger og Thomas Pavel, Berlin, 2006: 92–101.
- 12 Thomas Pavel, «The Barcelona Pavilion as a Media Event», i: *Barcelona Pavilion: Architecture & Sculpture: Mies van der Rohe & Kolbe*, utstillingskatalog, (red.) Ursel Berger og Thomas Pavel, Berlin, 2006: 52–89.
- 13 Jf. Franz Schulze, *Philip Johnson, Life and Work*, Vienna, New York, 1996: 211–223.
- 14 omhandlet i detalj i: Wita Noack, *Konzentrat der Moderne, Das Landhaus Lemke von Ludwig Mies van der Rohe*, 2007: særlig 149–152.
- 15 Jf. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, Essen, 1985: 124–129.
- 16 Jf. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, Essen, 1985: 114–115.
- 17 Jf. Yilmaz Dziewior, *Mies van der Rohe, Blick durch den Spiegel*, Köln, 2005: 79–100.
- 18 Jf. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, Essen, 1985: 126–129.
- 19 Yilmaz Dziewior, *Mies van der Rohe, Blick durch den Spiegel*, Köln, 2005: 173.

The *Villa Tugendhat*, by Mies van der Rohe, belongs to the most successful period of his career in Europe. Like other pioneers of modernism such as Walter Gropius and Erich Mendelsohn, Mies did not actually manage to build many of his designs; a greater number of clients chose architects who offered toned-down versions of modernism, such as Heinrich Straumer. In Germany, especially, the later figureheads of the modern movement found it hard to attract adherents among the middle class. Despite the work of the Bauhaus, despite the Weissenhof estate, which had been built under the direction of Mies van der Rohe, and despite the successful provision of housing in Berlin, Frankfurt, Karlsruhe and many other German cities, the new architectural style still seemed alien to the middle classes. It therefore comes as little surprise that one of the key works of the still-young modern movement appeared in Brno. Firstly, the equally young country of Czechoslovakia saw itself in need of a distinct architectural style with a strong visual identity that would reflect the democratic nature of the new republic and distance it from the Austrian architectural vocabulary of the pre-war period; secondly, a not inconsiderable part of the Czech middle class was ready to give outward expression to its modern attitude. The slopes near Prague's Hradcany castle and the hills around the historic centre of Brno bear testimony to this desire with countless formal villas. A long list of modern architects, ranging from Adolf Loos to Bohuslav Fuchs, brought modernism's vocabulary into harmony with the political aspirations of the Czech citizenry using cubic blocks, flat roofs, dissolved corners, smooth white facades and full-height glazing. So it is hardly surprising that, from 1927 to 1930, Mies van der Rohe built his most innovative private residence of the Twenties for a Czech couple, Grete and Fritz Tugendhat, and not in Germany. Almost all the private residencies which Mies realized in the 1920s in Germany, like the houses for Wolf, Lange, Esters, Henke and Fuchs, were designed for collectors with that need to provide room for paintings and other works of fine art, spaces whose rather conventional nature was dictated by the needs of a collection. The more experimental buildings that Mies van der Rohe did complete were not residential designs; they served other purposes. They were either business commissions, such as the exhibition design for the Glass Room in Stuttgart,¹ or – an extravagant exception – the German pavilion at the

International Exposition in Barcelona, which was intended to symbolise the modern character of the new republic.

Modernity and technological innovation were closely intertwined, and glass, as the epitome of modernity, was considered to be the most progressive construction material. In stark contrast to walls, to bricks stacked on top of each other to build structures with small, high rectangular windows, glass was the building material whose physical qualities typified modernism. It is hardly surprising that, after the huge advances made in the use of glass in industrial buildings since the end of the nineteenth century, the first architectural designs explicitly centred on glass were commissioned by businesses from visionary architects. Walter Gropius began the prelude to an architecture of glass with the dissolved corners of his Fagus Works in Alfeld an der Leine, followed by the glazed staircases of his ideal factory at the Werkbund exhibition in Cologne. At the same exhibition, Bruno Taut created a pavilion for the glass industry: crystalline, Symbolist and made completely of glass. Taut and Gropius came together again in *The Glass Chain*, a group of architects called into existence by Taut against the background of Germany's revolutionary upheavals of November 1919. Gropius, Hans and Wassily Luckhardt, Hans Scharoun and others picked up the glass threads of the pre-war period and, under fantasy pseudonyms, wrote each other letters that were inspired by the revolutionary spirit.² The glass that they used always had additional symbolic significance as a metaphor for openness in both the aesthetic and the social senses.

The relationship between openness and enclosed structures plays a prominent role in Mies van der Rohe's oeuvre. The way in which he manipulates the relationship between indoor and outdoor space is one of the characteristic features of his architecture. Never interwoven, indoors and outdoors are always kept separate. He treats each as a space of its own, but notwithstanding this independence, he takes great care to place them in relation to each other. For this, glass is an ideal building material. Mies also separates parts of a building from one another, but because glass is transparent, there is always a visual link between the inside and the outside. The eye can see through glass, but the body has to go outside by another route.

Mies studied the relationship between indoors and outdoors early in his architectural

career. In the early years of the twentieth century, glass had not yet acquired much importance as a separating-yet-connecting material; this was due first and foremost to technological limitations and to the influence of rather traditional notions of housing. Large panes of glass were already available – as is demonstrated, for example, by the large shopfront windows of the *Wertheim* department store in Berlin (1896–1906),³ designed by Alfred Messel, but the use of steel frames and steel constructions in housing as well had not yet been fully thought through.

Mies stages the relationship between the natural environment and the interior in a different way. He creates a rhythm of walls and openings, often setting them in stark juxtaposition. In the Riehl House (1907), for example, a temple-like gable façade, rising high above a slope, is combined with a traditional front and relatively small windows. The spaces between the pillars, on which the roof gable seems to bear like a tympanum, offer sweeping views over the Griebnitzsee, but do not provide a way of entering this natural landscape; visual access is not identical with physical access. The way into the landscape garden leads not directly from the loggia, but through a small side door in the wall of the upper-level, Biedermeier-style, house garden.

The architect also used glass generously at the Urbig House (1915–1917). The building is characterised by the rhythm of French windows between abstracted pilasters at the front and back. Almost every room on the ground floor gives direct access outdoors. At the rear, however, the direct route to the lake is blocked by a railing, which allows only views of the grounds as they slope steeply down to the waterside. Accessibility and barriers constitute Mies van der Rohe's core theme. Their design principles, which he devised early on and continued to develop, even in his late period, shaped his work in ever new variations.

An early highlight in his use of design to direct the gaze is his project for an ideal house in brick (1924).⁴ The house is known to us only from contemporary photographs of his drawings.⁵ Despite the lack of comprehensive plans and records, the unbuilt design, which dates from a period when very little was being built in Germany, has made history as a masterpiece. Mies created a floor plan that is defined by free-standing walls, which lend the building an almost musical quality. On the elevation, these walls alternate with large



Ludvig Mies van der Rohe, *Villa Tugendhat*, Brno. Stue, sett mot vinterhagen / Living room, view towards the winter garden. Foto / Photo: Rudolf de Sandalo (MuMB-ODAU), 1930.

windows that reach from the floor to the ceiling. All of the windows open up views outdoors, but the gaze is controlled by the large walls, which extend far into the garden. Instead of allowing a panoramic view, only snippets of landscape can be seen from inside; the surroundings are portioned out, so to speak. Similarly to a Baroque garden, there are long straight axes along which the architecture takes hold in the landscape and can be extended indefinitely. These strips of wall also divide the garden into different spaces. The drawings only show the architecture, leaving its environment invisible. As an ideal design,

unrelated to a specific place, this particular country house does not need a garden layout. The white neutral background of the paper reinforces the impression that the building is hovering in mid-air. Its architecture is defined by glass, brick and lines – whereby it is glass that marks the transitions between the numerous spaces.

At the height of his European career, Mies van der Rohe designed and built the *Villa Tugendhat* in Brno. The work on this masterpiece overlaps with the construction of the Lange and Esters houses in Krefeld (1927–1930), the Barcelona Pavilion and the Glass Room for the

Werkbund exhibition in Stuttgart (1927). *Villa Tugendhat* is the last in this series of designs that centre on the use of glass; at the same time it marks the climax and conclusion of a long series of villas and country houses.

At the focus of the architect's attention lies the large, main living room. All other sets of rooms, such as bedrooms and servants' rooms, are given secondary importance; they are arranged additively beside and above the large presentation room.⁶ As is so common in Mies's designs, the entrance situation is blurred. The entrance door is hidden from view for those on Schwarzfeldstrasse

– it has to be searched for. There is a similar situation at the Lange House in Krefeld, where two almost equally large doors mark the transition from outside to inside. They pose a riddle to the unacquainted visitor: which door should be used? Even at the National Gallery in Berlin, the entrances seem to be a mere concession to practical necessity: somehow the visitors have to get in and out of the building. Mies was not particularly interested in designing entrances. He rather focuses on giving people inside the building a relationship to pseudo-natural, designed surroundings.

The *Villa Tugendhat* is a classic villa. Set on a high plinth raised above the garden, the building perches at the top end of a steeply rising plot, much like many Renaissance villas in Italy.⁷ Although, in the second half of the Twenties, it was becoming ever more common practice to set residential buildings in their grounds without plinths, thus granting easier access to the garden in the English country house tradition, Mies chose the classical approach. His villa does not merge with the garden and is not meant to. Here, Mies reverses the situation: it is the side towards the road that he keeps low and restrained. The real show is reserved for the garden side. Like a temple, the *Villa Tugendhat* crowns the slope at the upper end of the garden, which connects it to the older villa built by Grete Tugendhat's parents. If there is any idea of an entrance situation, then it is manifest in the path that leads through the garden up to a broad flight of outdoor steps and the bright building with its facade dissolving into glass.

At the heart of the villa stands a pedestal with a sculpture by Wilhelm Lehmbruck, *Torso of a Girl*, Turning, from 1913–1914.⁸ It is the only work of art in the *Villa Tugendhat* and it suggests a preference, on the part of Mies, for rather traditional figurative sculpture. He seems not to be interested in abstraction in sculpture, rather seeking to put the human scale in relation to his architecture.

The onyx wall shelters the figure of the turning girl and screens her from the library. Highly polished, almost a mirror, the partially translucent wall of semi-precious stone serves as a stage backdrop for Lehmbruck's sculpture. The plain white artificial stone of the pedestal stands out clearly against the onyx with its wavy bands. The warm golden tone of the wall is picked up by the semi-matte finish of the girl's body. Like a Rococo boiserie, the wall anchors the work of art.⁹ The sculpture is positioned so that the girl's gaze, continuing the

slight twist of her torso, passes through the large panes of glass and sweeps across the garden, into the distance. If you look past this almost-white work, your own gaze falls on the winter garden. It runs along one end of the main room; from which it is separated by a pane of glass. Like an orangery, it is filled with exotic plants. Its outer skin is fully glazed, providing a controlled environment with a maximum of light for lush growth. Although you can see through out through the reflective panes, neither the plants in their glass house nor the natural environment beyond them are directly accessible.

Lehmbruck's sculpture and its surroundings do not form a unity. The broad garden window certainly does link the inside and the outside, but it separates both spheres at the same time. It is too high above the garden for the surroundings, the house and the work of art to enter into harmony. Instead, they compete with each other on a creative level. Their relationship thus becomes all the more complex. The sculpture floats above the garden. Set in its glass case', it eludes quick access, as if in retreat in a *cella*. For although visitors see the glass villa from afar as they approach through the garden, they can only arrive at their goal by circuitous routes. They must take the broad staircase of travertine that runs parallel to the facade and only after changing direction twice do they reach the living room, where they see Lehmbruck's sculpture obliquely from the front. There is no straight path to the goddess. Mies followed a similar principle in the area of the Glass Room in Stuttgart. Here too, a Lehmbruck sculpture is the central motif of the exhibition architecture: although visible from all sides, it remains out of reach, behind glass walls.¹⁰ In Stuttgart, glass is explicitly the theme. The transparent material can be seen through, but not passed through. You may desire what you see, but you still cannot touch it. Mies varies this principle in the Barcelona Pavilion. Here the focal point of the architecture still takes the form of a sculpture (this time by Georg Kolbe) that serves as a figurative representation of a human being, but Mies placed it in a far corner of the pavilion. It too is protected by glass walls, which are variously tinted in a grey, a brownish, or even a clear bluish tone, as in the Stuttgart exhibition space. As in the *Villa Tugendhat*, Kolbe's work is held securely by a backdrop of heavily veined, green stone walls in which the bronze is reflected.¹¹ Although not transparent, they nevertheless



Ludvig Mies van der Rohe, *Villa Tugendhat*, Brno. Stue, sett mot vinterhagen / Living room, view towards the winter garden. Foto / Photo: Rudolf de Sandalo (MuMB-ODAU), 1930.

address the relationship between transparency and reflection. The figure, titled *Morning*, seems to rise, gracefully stretching her arms, from a dark pool of water in which she is also reflected. The Barcelona Pavilion has a strongly symbolic character, not least because *Morning* stands for a fresh start: at the 1929 world exhibition, the nascent republic of Germany chose Mies's architecture and Kolbe's bronze as appropriately modern means of presenting itself.¹² In the *Villa Tugendhat*, conversely, Lehmbruck's sculpture simply reifies the presence of people, the occupants of the house. The living room, after all, is not just a *cella* or a stage, it is also a lookout platform. Elevated high on its plinth, the villa affords a magnificent view over the sloping garden and the older, parental villa, down to the roofs of the city. The realms of nature and architecture are, however, meant to be accessed and experienced indirectly. The view and the way are always separate.

Mies's tendency to create rooms that appear relatively low for their length is particularly striking in the *Villa Tugendhat*. Such an explicitly stated preference for the horizontal plane is reminiscent of widescreen cinema. The clearly delineated glazing strip between floor and ceiling presents the landscape in panoramic form. The separating, yet connecting glass offers the prospect of a garden



Ludvig Mies van der Rohe, *Villa Tugendhat*, Brno. Stue om natten med Lehbruck-skulpturen / Living room by night with the Lehbruck sculpture. Foto / Photo: Rudolf de Sandalo (MuMB-ODAU), 1930.

realm that can be read from left to right, rather like a pastoral landscape by Nicolas Poussin or Claude Lorrain. As in a work by either of these Rome-based French painters, the scene is bounded on the right-hand side by a large, old willow tree. The viewer's standpoint is also cleverly chosen. The residents and guests who look out through the large glass panes onto the garden, the countryside and the city, are not at one with this environment. Above the landscape, but not part of it, they are cast as the enraptured observer. Poussin and

Lorrain likewise choose the viewpoint in such a way that, instead of entering the composition, we become the detached viewers of an Arcadian world (in their case the Roman Campagna) – one that a century later could indeed be walked through, in the form of the English landscape garden, which sought to evoke a similar ideal. These worlds were conjured up once again in a masterly manner by Philip Johnson. In his *Glass House* of 1945, he placed Poussin's *Landscape with the Funeral of Phocion*, painted in 1648, on a freestanding

mount in the room, thus showing the image in direct relation to the hilly landscape, which can be seen on all sides through the full-height glazing. The countryside of New Canaan, Connecticut, merges with the Roman Campagna – and Poussin's notional Rome, by extension, comes to symbolise New Canaan. The large glass panes of Johnson's house on a hill can be opened; unlike Mies's work, they allow the occupants to walk out straight into the open air. Despite this, Johnson's architecture of glass likewise has no intention of merging House

and Nature. They remain independent elements of a comprehensive – and thoroughly theatrical – composition.¹³ At the beginning of the Thirties, Mies began to change his approach. The designs for the unbuilt Gericke House, for the Lemke House¹⁴ and for the courtyard house projects all set the interiors directly at ground level, without a plinth.¹⁵ In the case of the Gericke House, still conceived as a prestige project, Mies placed a glass pavilion in front of the building.¹⁶ A large part of the façade opens towards the nearby lake, while the glass room enhances the effect of a house that is perched on a slope and yet extends far into its grounds.

What stimulated Mies, however, was a new challenge. Not the design of a large villa to suit needs and expectations derived from a nineteenth-century stately lifestyle, but a dwelling for members of a younger generation, who could live without servants and who made more modest, but more intimate, demands of their homes. In these much smaller buildings, which he designed after the Gericke House, Mies used high walls to screen the house and garden from outside view. In the courtyard house projects, which in a broader sense include the designs for the Hubbe House (sited on an island in the River Elbe in Magdeburg), the house for the Berlin building exhibition and the Ulrich Lange House in Krefeld, the architect developed a new relationship to the subject of openness and enclosure. These introverted houses are characterised by extensive use of floor-to-ceiling glazing. But whereas the villas from the second half of the Twenties allow views of the garden and the landscape to unfold through full-height windows, the large panes now open up the interior only to introverted gardens; closed off from the world outside and thus recalling a *hortus conclusus*. Indoors and outdoors, house and garden, come closer to each other. Only in a few separate places do the walls permit a view of the surroundings, which are only to be glimpsed for a moment, like an image in a film. Nature is presented as excerpts and, as in Pückler's landscape gardens, the picture disappears almost as soon as it has been noticed.

After Mies had emigrated to the United States, his understanding of the relationship between landscape and architecture changed once again. The elevated form of the *Farnsworth House* (1946–1951) ranks among his most iconic creations, while one of the first houses that he designed in America is arguably his most appealing: the Resor House, which was sadly never built (1937–1938). Unlike his

European works, the *Farnsworth house* has a wholly steel supporting structure: the fully glazed volume is attached to eight steel columns, which raise the floor level almost to head height above the ground. Rather than a classical garden setting, the house lies in the midst of a landscape of lawns, specimen trees and groups of trees. Just as in Europe, however, the glass walls with their white-painted steel elements enclose the living room and the large panes separate the interior from the exterior. Here too, the route between them is not direct: two slightly offset terrace slabs indicate the way;¹⁷ the directions of view and of motion remain separate.

In the Resor House, the situation is entirely different. The design proposes a structure that appears to hover above the Snake River. A stream flows beneath the main living room of this holiday home, with the river itself as the focal element of the design.¹⁸ The house is raised on pedestals of boulders to the right and left of the stream's bed, spanned by the extended main living room. Glazed on both sides, the long wooden construction frames panoramic views of the rugged countryside stretching as far as the mountains. No garden, no flowerbeds cordon off the house, instead it is embedded in an open wilderness almost untouched by human activity. As in the early years, the observer looks down on this landscape from indoors. The Resor House, too, is a country seat that is enthroned above nature, rather than seeking direct contact with it. "Neither outward demarcation nor the dissolution of spatial boundaries – it is the simultaneity of these two phenomena that contains the real significance of the glass facades designed by Mies",¹⁹ writes Yilmaz Dziewior – and here he hits the nail on the head: opening and delimitation essentially belong together in the design process. The difference between architecture and nature in Mies's concept of building is particularly evident in a design drawing that uses collage (a black-and-white photo of the landscape) to convey an idea of the view through the full-height glazing. The collage makes clear that it was never the architect's intention to create unity in the form of a direct relationship between nature and architecture. He juxtaposes them, he overlays them, but he keeps them separate. Nature, in Mies's universe, is alien to people, it is black and white; the eye does not encounter a natural image. The architect takes this shift in perception one stage further in another collage for the Resor House. In this one,

the architectural sketch and the black-and-white landscape are enhanced with art: Mies mounts Paul Klee's *Colorful Meal* from 1928 on the architectural perspective – but the small painting is enlarged out of all proportion. The expectation that a house opens onto a landscape and a work of art adorns the walls is subverted. Mies monumentalises the painting and lets it float freely in the room, the architecture shows no more than fine contour lines, and the view of the landscape shifts into black and white. The result is a new, intense and exciting relationship.

Notes

¹ Cf. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, Essen, 1985, pp. 66–69.

² Uwe M. Schneede, *Die abgesonderte Welt. Hermann Finsterlin und die Gläserne Kette*. Quoted from <http://www.reinhard-doebl.de/forschung/finsterlin/schneede2.htm> (retrieved 18 July 2016).

³ Cf. Robert Habel, *Alfred Messels Wertheimbauten in Berlin, Der Beginn der Modernen Architektur in Deutschland. Mit einem Verzeichnis zu Messels Werken*, Berlin 2009, pp. 135–39.

⁴ Cf. Tegethoff: *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, Essen 1985, p. 15.

⁵ *Ibid.* pp. 43–44.

⁶ This marginalisation causes functional discrepancies, so that for instance a door leads directly from the main living room into the lobby of the toilets.

⁷ Cf. the sloping site of Palladio's Villa Rotonda.

⁸ Mies had already used a similar version in the Glass Room in Stuttgart; here the version was much darker, cf. Verena Dollenmaier, "Villa Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe – Wilhelm Lehbruck", in: *Barcelona Pavilion: Architecture & Sculpture: Mies van der Rohe & Kolbe*, exhib. cat., eds. Ursel Berger and Thomas Pavel, Berlin 2006, p. 110.

⁹ Cf. Jan Maruhn, "Spiegelungen und Reflexionen – Mies van der Rohe und das Rokoko", in: *Spiegel – Mies van der Rohe und die Geschichte von Glanz und Abglanz*, eds. Wita Noack and Jan Maruhn, Berlin 2015.

¹⁰ Lea Karmeke, "The Glass Room", in: *Barcelona Pavilion: Architecture & Sculpture: Mies van der Rohe & Kolbe*, exhib. cat., eds. Ursel Berger and Thomas Pavel, Berlin 2006, pp. 102–107.

¹¹ Cf. Ursel Berger, "Ludwig Mies van der Rohe and Sculpture", in: *Barcelona Pavilion: Architecture & Sculpture: Mies van der Rohe & Kolbe*, exhib. cat., eds. Ursel Berger and Thomas Pavel, Berlin 2006, pp. 92–101.

¹² Thomas Pavel, "The Barcelona Pavilion as a Media Event", in: *Barcelona Pavilion: Architecture & Sculpture: Mies van der Rohe & Kolbe*, exhib. cat., eds. Ursel Berger and Thomas Pavel, Berlin 2006, pp. 52–89.

¹³ Cf. Franz Schulze, *Philip Johnson, Life and Work*, Vienna, New York 1996, pp. 211–223.

¹⁴ Comprehensively dealt with in: Wita Noack, *Konzentrat der Moderne, Das Landhaus Lemke von Ludwig Mies van der Rohe*, 2007, in particular pp. 149–152.

¹⁵ Cf. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, Essen 1985, pp. 124–129.

¹⁶ Cf. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, Essen 1985, pp. 114–115.

¹⁷ Cf. Yilmaz Dziewior, *Mies van der Rohe, Blick durch den Spiegel*, Cologne, 2005, pp. 79–100.

¹⁸ Cf. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, Essen 1985, pp. 126–129.

¹⁹ Yilmaz Dziewior, *Mies van der Rohe, Blick durch den Spiegel*, Cologne, 2005, p. 173.



Ludvig Mies van der Rohe, *Villa Tugendhat*, Brno.
Hagefasaden om natten / [Garden front by night](#). Foto /
[Photo](#): Rudolf de Sandalo (MuMB-ODAU), 1930.

Fra samlingen:

Det norske glasshuset

1936–1974

From the Architecture Collection:

The Norwegian Glasshouse

1936–74

Markus Richter

Arne Korsmo, *Villa
Stenersen*, Vinderen, Oslo.
Foto / Photo: ukjent /
unknown, ca. 1939.





Den opprinnelige hensikten med et hus er å gi ly. Huset skulle beskytte både mot det plagsomme været og potensielle inntrengere og fiender. Et glasshus, derimot, gir riktignok ly mot storm og regn, men en grunnleggende funksjon er helt utelatt. Glasshuset pakker ikke inn og skjuler beboerne fra forstyrrelsene fra verden utenfor. I stedet eksponerer glasshuset dem mot den evige solen og fremmedes nysgjerrige blikk. Det inviterer verden inn – og blir en slags kokongens antitese.

Et glasshus virker derfor ikke som noe åpenbart valg i et værhardt klima langt mot nord. Den relativt sett dårlige isolasjonen heldekkende vinduer kan gi, framstår ikke som særlig egnet for en lang vinter. Likevel ble glassvegger introdusert i norsk boligarkitektur allerede på 1930-tallet. Og på 1960-tallet ble de et vanlig syn, på samme måte som store verandaer og balkonger, som man snarere ville forvente å finne på den sørlige halvkule enn langt mot nord. Sannsynligvis er glassvegger så utbredt i norsk arkitektur fordi kjærligheten til naturen står så sterkt her i landet. Det tette båndet til naturen er et tydelig trekk ved norsk kultur, og dermed virker glassvegger fra gulv til tak med bred utsikt til naturen forlokkende.

Forholdet mellom huset og naturen, inne og ute, kommer tydelig fram i en beskrivelse av Geir Grungs hus på Jongskollen (1961–63) skrevet av P.A.M. Mellbye i *Bonytt* i 1964: «En kjølig vårnatt i et glasshus på en åskant utenfor Oslo. Fri utsikt gjennom glass hele horisonten rundt, slik at byens lys dekker den ene retningen og nattemørket med reflekser av en kjempestor, brennende peisrot i den annen retning. Det er et lavt rom, beregnet på å sitte i, og bare kunne se rett ut når man sitter. [...] Alt er beregnet på at mennesker skal føle seg direkte plantet i miljøet [...] Grensene mellom inne og ute, mellom kulde og varme, mellom teknikk og natur, er forsvunnet [...] Befrikk for noe, men litt febril, seiler man videre i glassrommet under nattehimmelen, fylt av dramatik og en dristig lengsel etter å møte en hylende regnstorm som man kunde le av.»

Mellbyes beskrivelse låter som et ekko av Arne Korsmos og Grete Prytz' opplevelser i en dramatisk storm i det berømte glasshuset Mies von der Rohe tegnet for Edith Farnsworth (1945–1951). Korsmo-paret reiste rundt i USA på Fulbrightstipender og ble kjent med Edith Farnsworth i Chicago. De bodde i hennes den gang uferdige hus på landet og var de første overnattingsgjestene der. Om natten herjet en storm området. De var kun

beskyttet av glassveggene, som lå som et tynt skall rundt huset, og nærkontakten med naturkreftene gjorde et varig inntrykk på paret. Opplevelsen inspirerte trolig utformingen av deres eget glasshus på Vettakollen i Oslo. Korsmo-parets beretning om den stormfulle natten i Farnsworth-huset minner også om programerklæringen Lina Bo Bardi skrev om sitt glasshus i São Paulo. I *Habitat 10* fra 1953 skrev hun: «Problemet var å skape et rom som fysisk sett ga ly, det vil si beskyttet mot vind og regn, men som samtidig var åpent mot alt som er poetisk og etisk, selv den villeste storm.»

Arne Korsmos hus på Vettakollen (1952–1955) ble tegnet sammen med Christian Norberg-Schulz som ett av tre rekkehus. Det var det første glasshuset som ble bygget i Norge etter krigen og okkupasjonen. Da krigen brøt ut, hadde Korsmo allerede planlagt et hus til finansmannen og kunstsamleren Rolf Stenersen (1937–1939) med heldekkende glassvegger. Grunnplanet skulle åpne seg ut mot hagen via store vinduer. Stuen skulle strekke seg langs hele hagefronten til førsteetasjen og være bygget i glassbyggestein som ble punktert av vinduer i normal størrelse. Her skulle kunstsamlingen vises fram. Det ser ut til at Korsmo helst ville ha holdt den imponerende glassbyggesteinveggen ren, omtrent som i Pierre Chareaus *Maison de Verre* i Paris (1928–1932). Takket være en nylig donasjon har Nasjonalmuseet – arkitektur samlet alle skisser, planer og papirer som er knyttet til Villa Stenersen. Det finnes flere bildekollasjer der Korsmo har byttet ut vinduene med glassbyggestein. Ove Bang tegnet et hus med glassvegger parallelt med Villa Stenersen: *Villa Ditlev-Simonsen* (1936–1937). Huset ble bygget med heldekkende vinduer bare i førsteetasje, mens andre etasje åpnes via en inntrykket balkong i den ellers massive hvite kubens. Men tidlige skisser viser en litt mindre og asymmetrisk utforming med en glassvegg over hele fasaden ut mot hagen. Av åpenbare årsaker ble det ikke bygget flere boliger med store glassvegger under okkupasjonen. Som Ernst Bloch skrev mens han var i eksil i California på den tiden: «Det brede vinduet som ikke viser mer enn verden utenfor, trenger besnærende fremmede, ikke en masse nazister. Døren som er i glass helt ned til gulvet, må ha sollys som trenger seg inn, ikke Gestapo.»

Husene Arne Korsmo og Geir Grung tegnet på henholdsvis Vettakollen og Jongskollen for seg og familien, er de eneste «ekte» glasshusene i Norge. De er basert på Mies Farnsworth-hus

og Phillip Johnsons *Glass House* i New Canaan i Connecticut (1945–1949). Christian Norberg-Schultz' hus, som ble tegnet og planlagt sammen med Korsmos hus, har en fasade med vekselvis glass og trepaneler. Dermed gir den både skygge og lys. Men et glasshus er ikke et drivhus. Det trenger ikke å være helt dekket av glass. I stedetfor å gjøre fokusområdet unødvendig snevert definerer vi «glasshus» som en bygning der man har tatt i bruk brede glassvegger som går fra gulv til tak.

Med den definisjonen i mente kan man si at en rekke severdige glasshus dukket opp i Norge på 1950- og 1960-tallet. Mange av dem ble tegnet av Korsmos tidligere studenter, som Håkon Mjelva, Sverre Fehn og også Are Vesterlid og Arkitimgruppen, men først og fremst Geir Grung. Han er den mest produktive av «glassarkitektene» i landet med hus som *Kollenborg* i Bærum (1958–1960), *Wetha* i Oslo (1961), *Schott* i Bergen (1968–1969), *Bache-Wiig* i Masfjorden (1974), hans eget hus på Jongskollen og den slående vakre utformingen av urealistiske *Villa Wahlstrøm* (1959). Men også Sverre Fehn fikk bygget flere private boliger med glassvegger i disse årene. Blant de mest nevneverdige eksemplene er *Villa Schreiner* på Kringsjø i Oslo (1959–1963). Huset er løftet fra bakken og ligger rundt en kjerne av teglstein, noe som minner om Mies' Farnsworth-hus. Fehn hadde opprinnelig tenkt å sette heldekkende vinduer mot høydedraget i vest, men siden Schreiner-familien insisterte på et mer lukket soverom, stengte han veggen delvis og åpnet opp hjørnet med store vinduer isteden. Glasshjørnet ble et slags varemerke for hans arkitektur og går igjen blant annet i *Villa Underland* i Ski (1960–1962) og *Villa Norrköping* – sannsynligvis hans mest radikale bolig. Mens alle hushjørnene er dekket av glass, har ikke de fire rommene som omringer kjernen, noen åpning overhodet. Lyset kommer isteden inn gjennom høye, horisontale lysganger. Huset skaper dermed et spill mellom lys- og skyggesoner. Dette kan sies å være et spesifikt norsk bidrag til glasshustradisjonen.

The primordial purpose of a house is providing shelter; it should offer protection against the inconvenience of climate as well as possible intruders or enemies. A glasshouse, however, affords cover against storm and rain indeed, but it largely denies the very function of a shelter. It does not enwrap or hide its inhabitants from the disturbance of the outside world; instead, it exposes them to the relentless sun or the inspection of strangers; it invites the outside world in and is thus the opposite of a cocoon.

Consequently, in the harsh northern climate, a glasshouse seems not an obvious choice. The comparably poor isolation of floor-to-ceiling glazing appears inappropriate for the long lasting cold season. Nevertheless, as early as in the 1930s, glass walls were introduced into Norwegian residential architecture, and they became an almost common feature by the 1960s, very much like expansive verandas and balconies, features one would expect in the warmer southern hemisphere, but not high up in the North. The dissemination of glass walls in Norwegian architecture is most likely a result of the ubiquitous national appreciation of the outdoors. The close connection to nature is a common feature in Norwegian culture, and thus floor-to-ceiling glass walls providing a sweeping view into the outdoors appears to be a rather attractive concept.

The relationship between house and nature, inside and outside, is evident in a portrayal of Geir Grung's house at Jongskollen (1961–63) by P.A.M. Mellbye, published in 1964 in *Bonytt*: "A cold spring night in a glasshouse on a ridge outside Oslo. The wide view through the glass walls encompasses the entire horizon, the lights of the city covering one direction, the reflections of a huge, burning fireplace the other. It is a low space, intended to sit, and just look out while sitting. [...] Everything is designed to make the inhabitants feel as if they were placed straight in the environment. [...] The borders between inside and outside, cold and warmth, technic and nature disappears. [...] Released but somewhat febrile, we sail away in the glass room under the night sky full of drama, with an audacious longing to meet a howling rainstorm, which one could laugh at."

Mellbye's description seems to echo Arne Korsmo and Grete Prytz' experience of a dramatic storm in the famous glasshouse that Mies van der Rohe designed for Edith Farnsworth (1945–51). The Korsmos travelled the US on Fulbright scholarships and became friendly with Edith Farnsworth in Chicago. Staying in her still

unfinished countryside house as the first overnight guests, they experienced a storm raging during the night. The close contact with the forces of nature, protected only by the glass walls wrapped like a light skin around the house, made a lasting impression on the Korsmos and probably inspired the design of their own glasshouse on Vettakollen in Oslo. The Korsmos' account of the stormy night in the *Farnsworth house* is also reminiscent of Lina Bo Bardi's programmatic statement about her own glasshouse in São Paulo. In *Habitat 10*, 1953, she stated, "The problem was to create an environment that was 'physically' sheltered, i.e. that offered protection from the wind and the rain, but at the same time remained open to everything that is poetic and ethical, even the wildest of storms."

Arne Korsmo's house on Vettakollen (1952–55), designed in partnership with Christian Norberg-Schulz as one unit in a row of three attached houses, was the first glasshouse in Norway to be built after the years of war and occupation. On the verge of the occupation, Korsmo had already planned a private home featuring floor-to-ceiling glazing for the financier and art collector Rolf Stenersen (1937–39). While the ground floor opens up towards the garden with huge glass panes, the living room stretching over the entire garden front on the first floor, designed as a display for his art collection, features a glass brick wall punctuated by regular sized windows. It seems as if Korsmo would have preferred to keep the impressive glass brick wall pure, similar to Pierre Chareau's *Maison de Verre* in Paris (1928–32). In the collection of Nasjonalmuseet – Arkitektur – which, thanks to a recent donation, holds all sketches, plans and other records related to *Villa Stenersen* – there are a number of photo collages in which Korsmo substituted the windows with glass bricks. Concurrently with *Villa Stenersen*, Ove Bang also designed a house implementing walls of glass: *Villa Ditlev-Simonsen* (1936–37). Whereas the house in its realized form only offers floor-to-ceiling glazing on the ground floor, dominated by the massive white cuboid of the upper floor, earlier sketches reveal a slightly smaller, asymmetrical design with a glass wall covering the entire garden façade. For obvious reasons, no further residential projects employing broad glass walls were carried out during the years of occupation. As Ernst Bloch wrote in his Californian exile around that time: "The broad window full of nothing but outside world needs an outdoors full of attractive strangers, not full of Nazis; the glass door right down to the floor

really requires sunshine to peer and break in, not the Gestapo."

The houses that Arne Korsmo on Vettakollen and Geir Grung on Jongskollen designed for themselves and their families are the only "true" Norwegian glasshouses modelled after Mies' *Farnsworth house* and Phillip Johnson's *Glass House* in New Canaan, Connecticut (1945–49). Christian Norberg-Schulz' house, conceived and planned together with Korsmo's house, introduces a façade that alters between glass and opaque wall panels, simultaneously providing shadow and light. However, a glasshouse is not a greenhouse; it does not need to be entirely glazed. Instead of needlessly narrowing down the field of investigation, we rather define "glasshouse" here as a structure encompassing broad floor-to-ceiling walls of glass.

Following that definition, a good number of remarkable glasshouses emerged in Norway during the 1950s and 60s, many of them designed by former students of Korsmo's, like Håkon Mjelva, Sverre Fehn, Are Vesterlid and the Arkitem group, and first and foremost Geir Grung. With his houses *Kollenborg* in Bærum (1958–60), *Wetha* in Oslo (1961), *Schott* in Bergen (1968–69), *Bache-Wiig* at Masfjorden (1974), his own iconic house at Jongskollen and the stunning design for the unrealized *Villa Wahlstrøm* (1959), Grung is the most prolific "glass architect" in the country. However, Sverre Fehn also realized several private homes featuring glass walls during these years. Among the most notable examples counts *Villa Schreiner* at Kringsjå, Oslo (1959–63). This house is elevated from the ground using stilts and arranged around a brick core – somewhat reminiscent of Mies' *Farnsworth House*. Fehn had originally planned to introduce floor-to-ceiling glazing all along the west elevation, but since the Schreiners insisted on having a more enclosed bedroom, he partly closed the wall and opened up the corner with glass panes instead. The glass corner became a trademark of sorts for his architecture, appearing in houses such as *Villa Underland* in Ski (1960–62) and *Villa Norrköping*; probably his most radical residential design. While the corners of the house are completely glazed, the four rooms surrounding the service core have no additional openings at all; instead, light washes in from tall, horizontal clerestory windows. Thus, the house provides an interplay of light and shadow zones. This feature is arguably a specific Norwegian contribution to the glasshouse tradition.

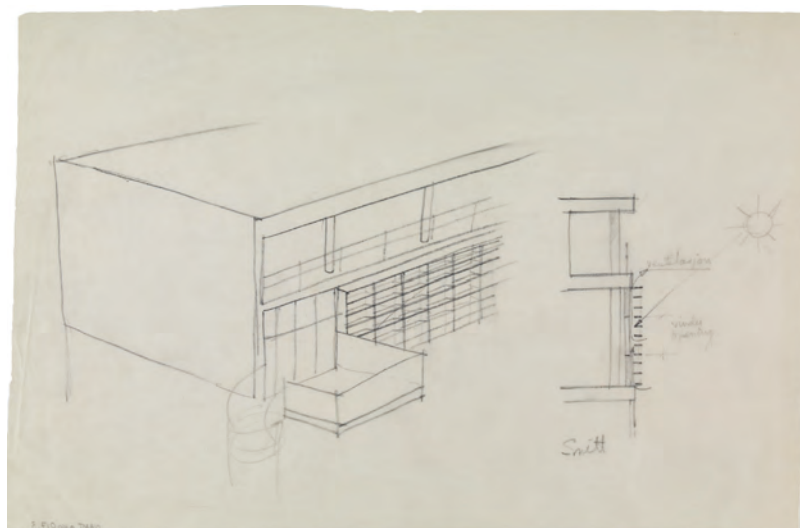




Arne Korsmo, *Villa Stenersen*.
Bildekollasjer / **Photomontage**,
1939–1940. Vinduene i førsteetasje
er byttet ut med glassbyggstein /
**the windows in the first floor are
substituted with glass bricks**.
Foto / **Photo**: Teigens Fotoatelier,
16,8 x 23 cm.

Arne Korsmo, *Villa Stenersen*.
Bildekollasjer / **Photomontage**,
ca. 1939–1940. Foto / **Photo**:
Teigens Fotoatelier, 22,8 x 17,2 cm.

Arne Korsmo, *Villa Stenersen*.
Skisse / **Sketch**. Blyant på
transparentpapir / **Pencil on tracing
paper**, ca. 1937, 26,4 x 40,4 cm.





Ove Bang, *Villa Ditlev-Simonsen*, Sinsen, Oslo.
Foto / Photo: Teigens Fotoatelier, ca. 1937.

Ove Bang, *Villa Ditlev-Simonsen*, fasadeoppriss /
elevation. Penn på transparent papir / Pencil on tracing
paper, 1936, 28,6 x 37,3 cm.

Ove Bang, *Villa Ditlev-Simonsen*. Skisse / Sketch.
Blyant, blekk og fargeblyant på transparent papir /
Pencil, colour pencil and ink on tracing paper, 1936,
57,6 x 90,8 cm.







Arne Korsmo / Christian Norberg-Schulz, *Planetveien*, Vettakollen, Oslo. Fugleperspektiv / [Bird's eye view](#) / Blekk og fargekritt på transparentpapir / [Ink and crayon on tracing paper](#), ca. 1952, 22 x 31,5 cm.

Venstre / [Left](#):

Arne Korsmo / Christian Norberg-Schulz, *Planetveien 14* (*Norberg-Schulz hus*). Foto / [Photos](#): Christian Norberg-Schulz, ca. 1955.

Høyre / [Right](#):

Arne Korsmo / Christian Norberg-Schulz, *Planetveien 12* (*Korsmo hus*). Foto / [Photo](#): Arne Korsmo, ca. 1955.

Arne Korsmo / Christian Norberg-Schulz, *Planetveien 12*. Foto / [Photo](#): Teigens Fotoatelier, ca. 1955.

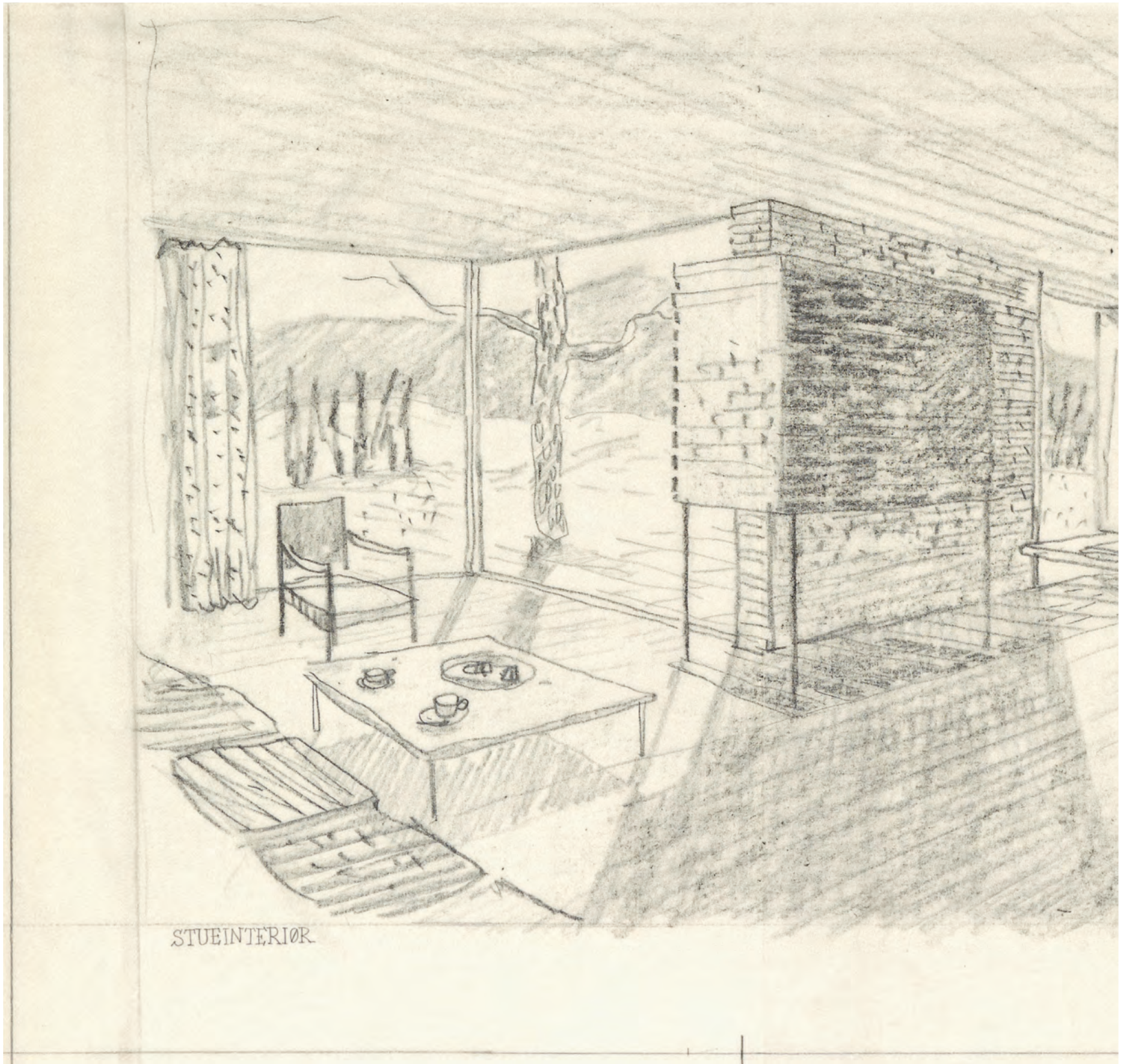




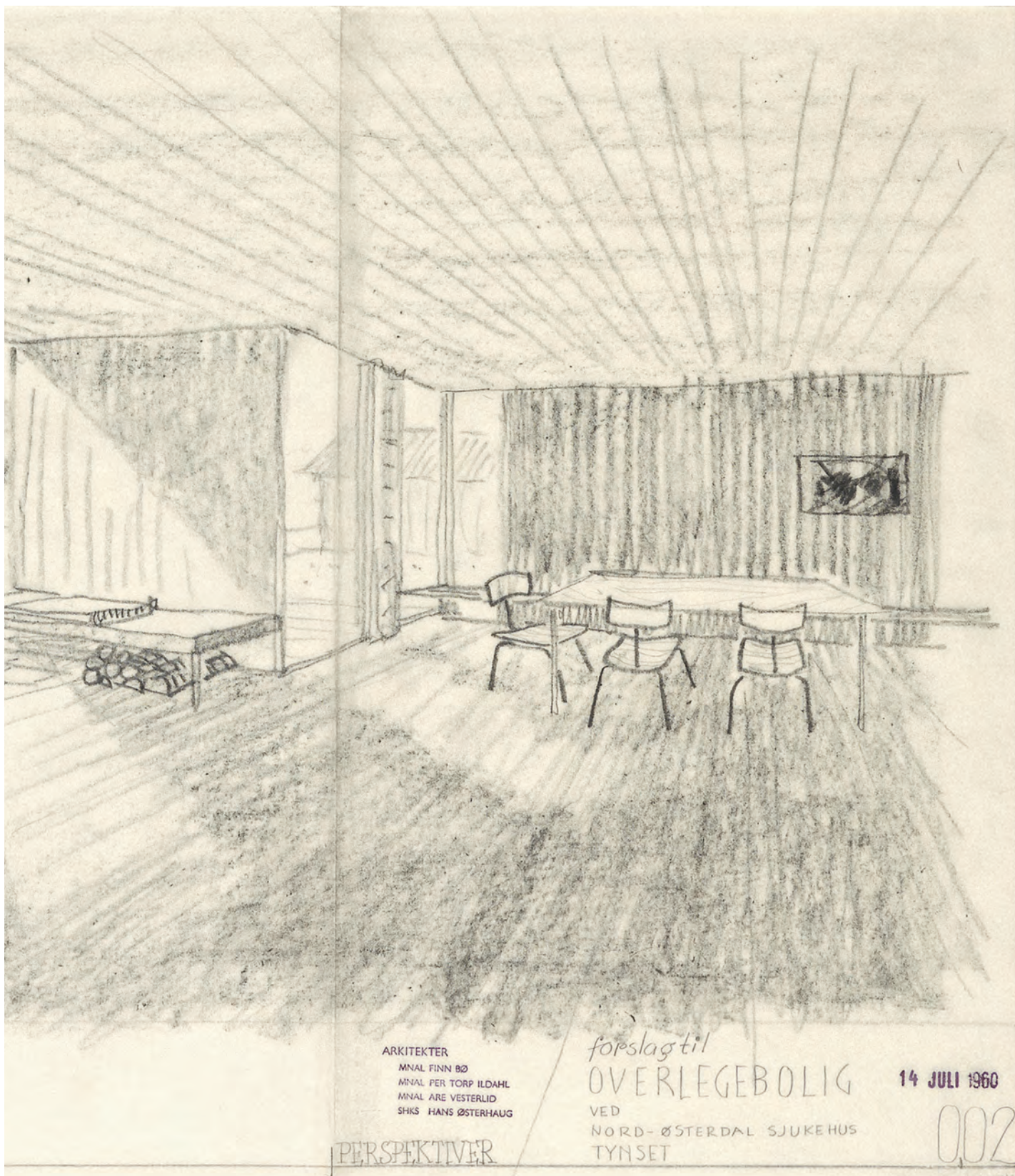
Enebolig Besserud 1959



Begge bilder / [Both photos](#):
Jens og Wenke Selmer, *Enebolig Brostup Breien*,
Besserud, Oslo (revet / [demolished](#)).
Foto / [Photo](#): Jens Selmer, 1960.



STUEINTERIØR



Finn Bø, Per Torp Ildahl, Are Vesterlid, Hans Østerhaug, *Overlegebolig på Tynset*. Blyant på transparent papir / Pencil on tracing paper (detalj / detail), 1960.

ARKITEKTER
MNAL FINN BØ
MNAL PER TORP ILDAHL
MNAL ARE VESTERLID
SHKS HANS ØSTERHAUG

PERSPEKTIVER

forslag til
OVERLEGE BOLIG
VED
NORD-ØSTERDAL SJUKEHUS
TYNSET

14 JULI 1960

002



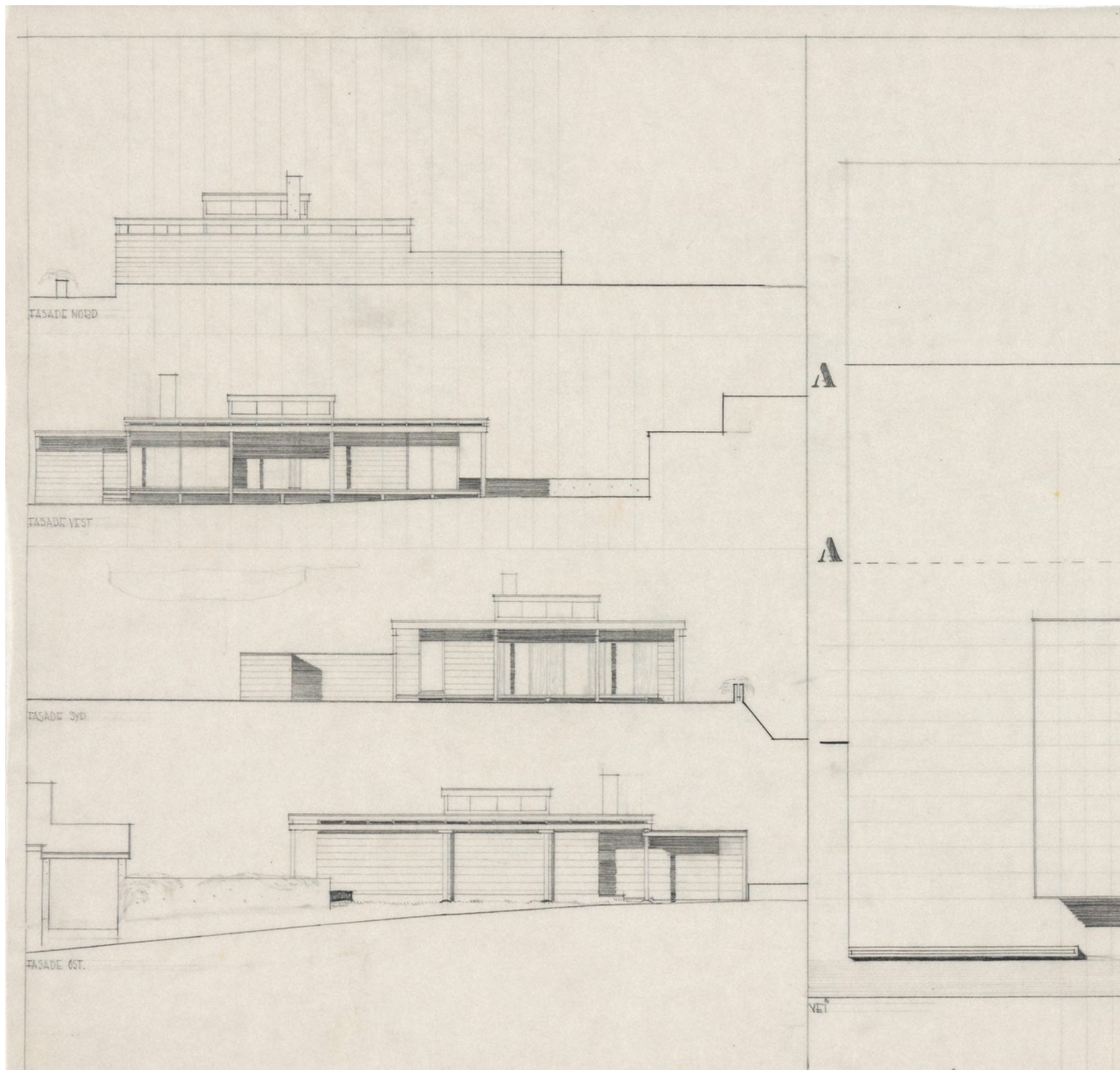
Geir Grung, *Villa Wethal*, Tåsen, Oslo.
Foto / Photo: Bjørn Winsnes, 1961.

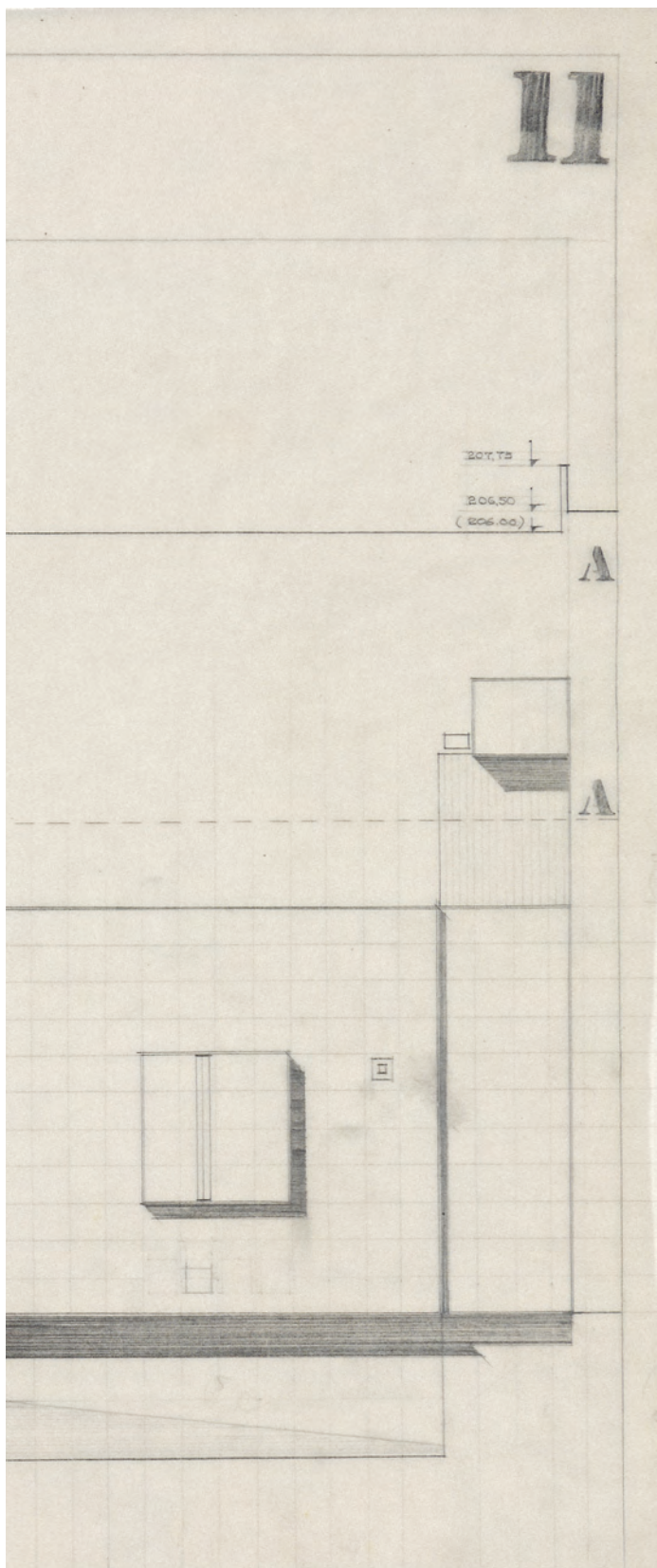






Alle bilder / *All photos:*
Sverre Fehn, *Villa Underland*, Ski, Akershus.
Foto / *Photo:* Teigens Fotoatelier,
ca. 1962.





Sverre Fehn, *Villa Schreiner*, fasadeoppriss / elevation.
Blyant på transparentpapir / Pencil on tracing paper,
44 x 60 cm, 1960.

Begge bilder / Both photos:
Sverre Fehn, *Villa Schreiner*.
Foto / Photo: Teigens Fotoatelier, ca. 1963.

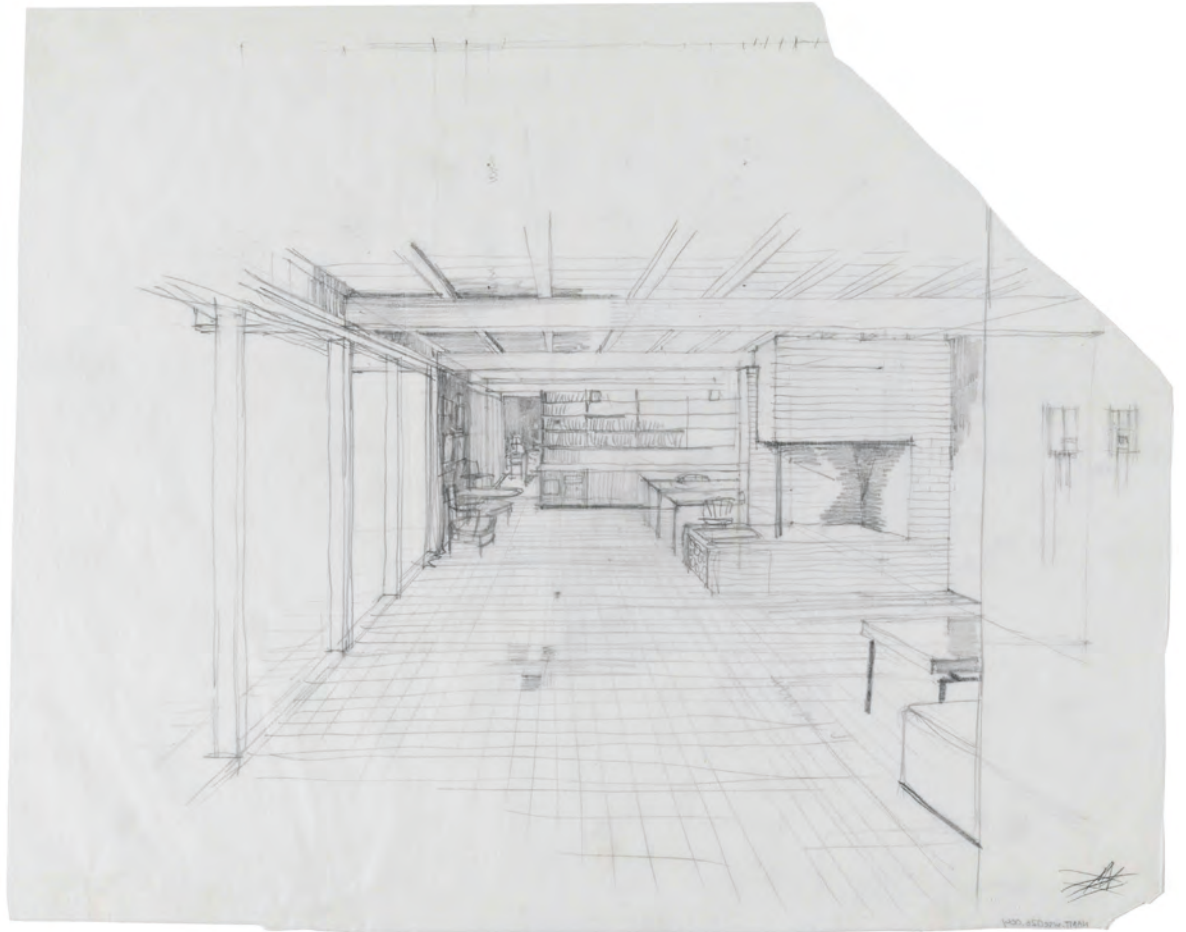
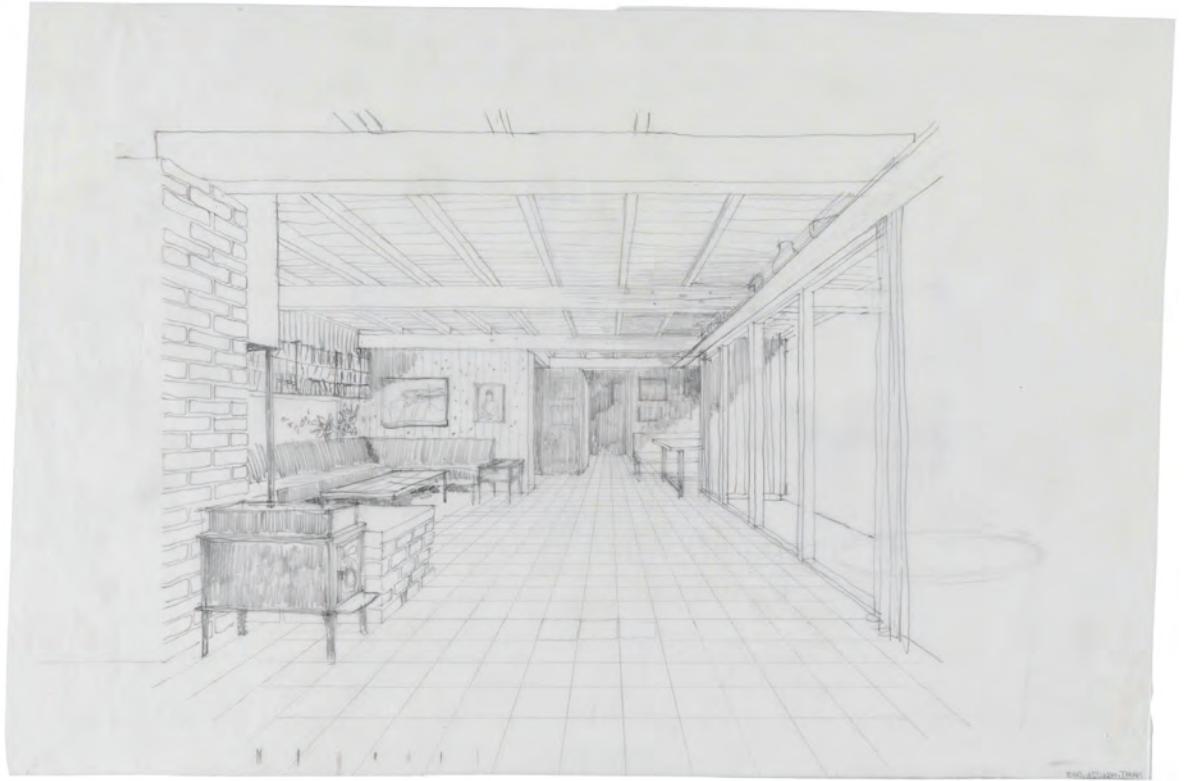
Begge bilder / Both photos:

Jens og Wenke Selmer, *eget hus / own house*,
Gråkammen, Oslo. Foto / Photo: Teigens Fotoatelier,
ca. 1964.

Jens og Wenke Selmer, *eget hus / own house*. Blyant på
transparent papir / Pencil on tracing paper, 30,1 x 42,2 cm,
ca. 1963.

Jens og Wenke Selmer, *eget hus / own house*. Blyant på
transparent papir / Pencil on tracing paper, 36,2 x 45,2 cm,
ca. 1963.







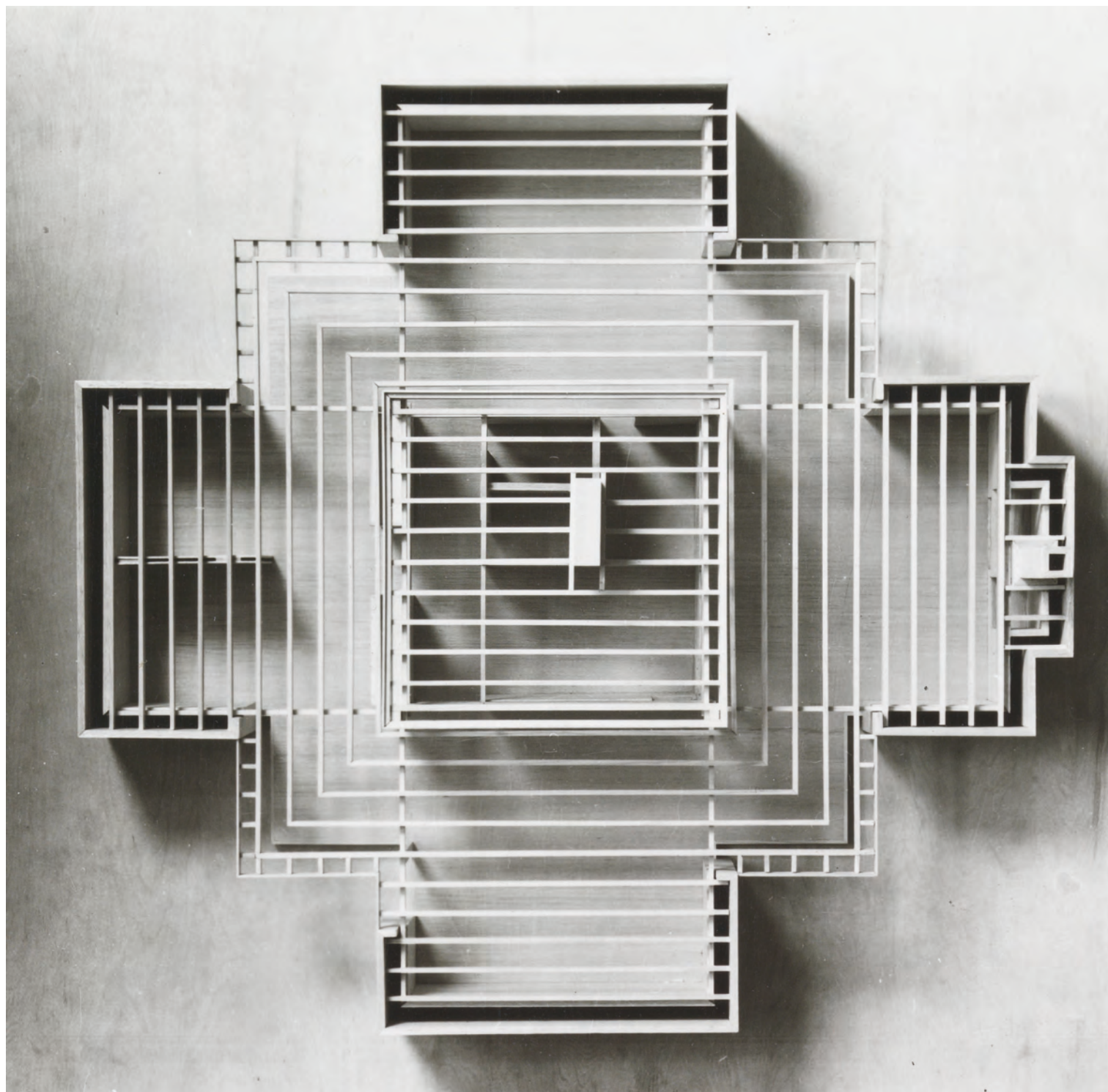


Geir Grung, *eget hus / own house*, Jongskollen, Bærum.
Foto / Photo: Bjørn Winsnes, 1963.

Geir Grung, *eget hus / own house*, Jongskolln, Bærum.
Foto / Photo: Johan Brun, 1963.

Geir Grung, *eget hus / own house*, Jongskollen, Bærum.
Foto / Photo: ukjent / unknown, ca. 1964.







Sverre Fehn, *Villa Norrköping*, modell.
Foto / Photo: ukjent / unknown, ca. 1964.

Sverre Fehn, *Villa Norrköping*.
Foto / Photo: Teigens Fotoatelier, ca. 1964.

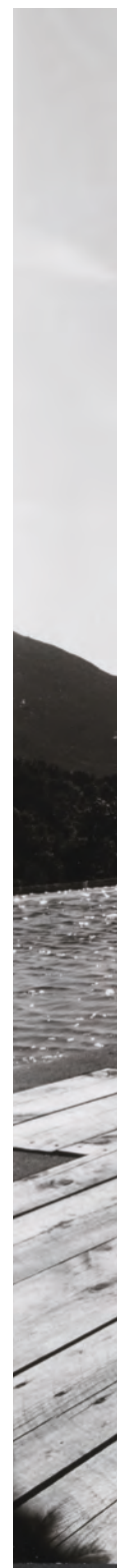
Sverre Fehn, *Villa Norrköping*.
Foto / Photo: ukjent / unknown, ca. 1964.





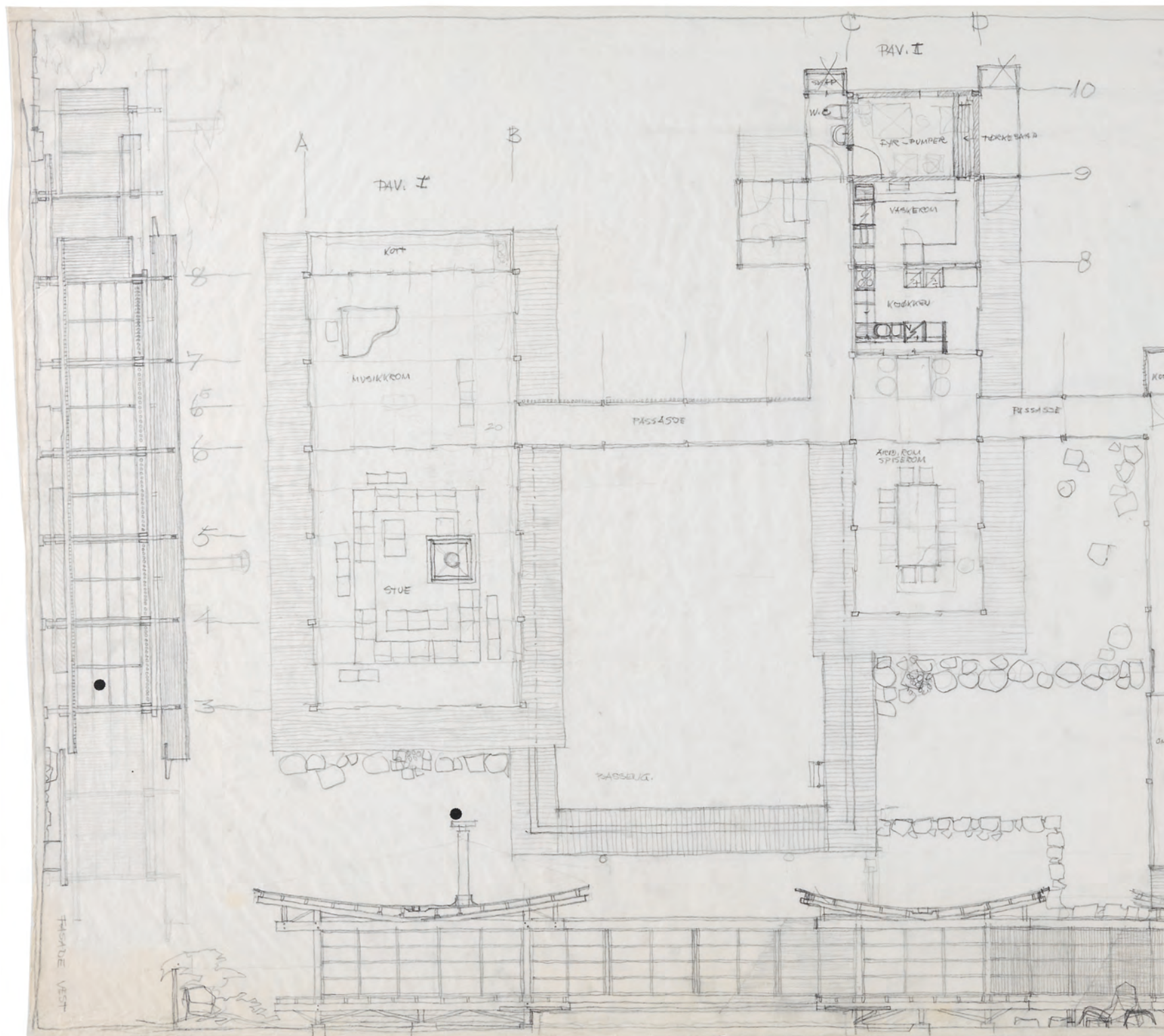
Alle bilder / All photos:
Geir Grung, *Villa Helge Schott*.
Foto / Photo: Bjørn Winsnes, ca. 1970.



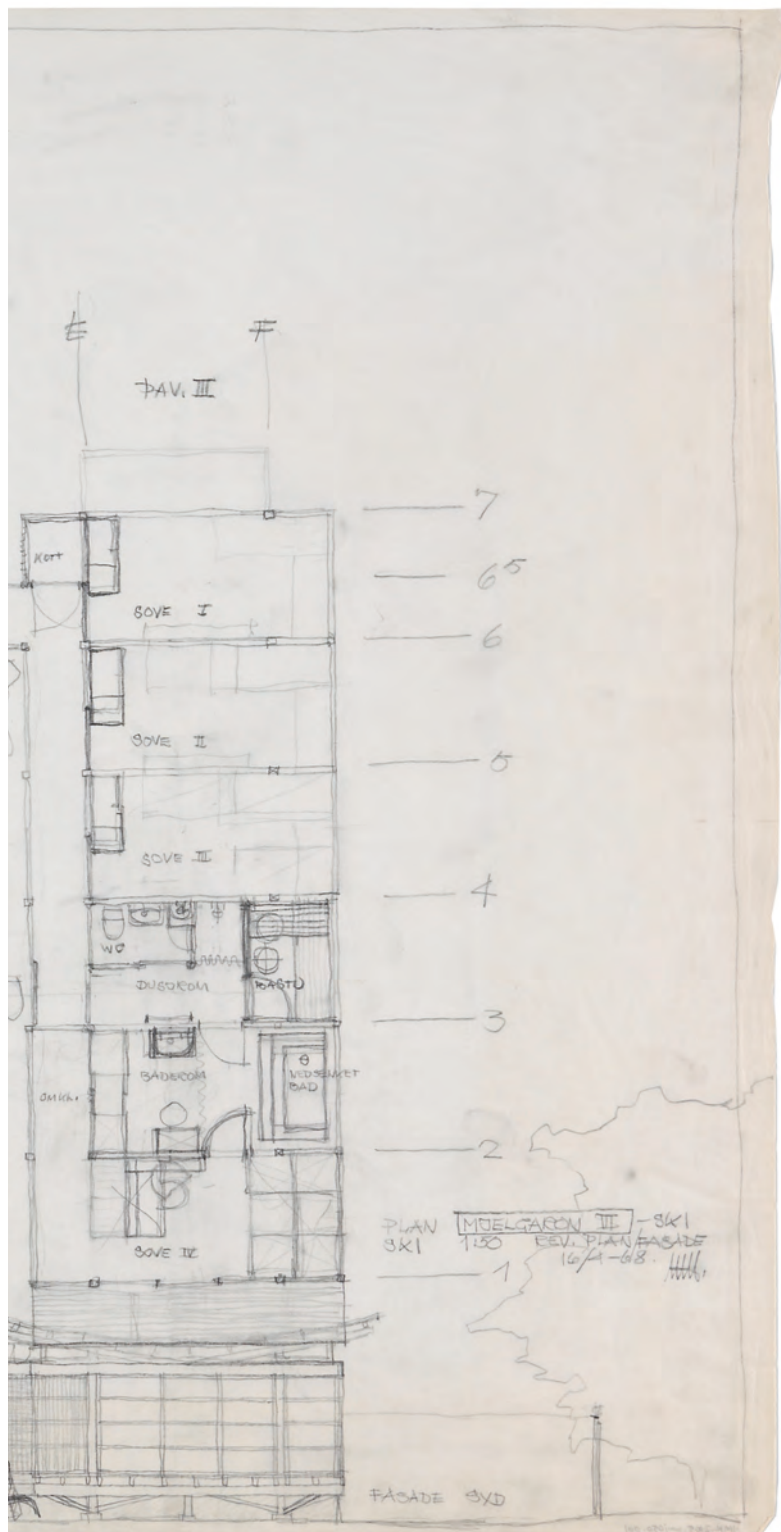




Begge bilder /
Both photos:
Geir Grung,
Villa Bache-Wiig.
Foto / Photo: Bjørn
Winsnes, ca. 1970.



Håkon Mjelva, *Mjølgaron III* (eget hus / own house), plan og fasadeoppriss / plan and elevation. Blyant på transparent papir / Pencil on tracing paper, 65 x 103,1 cm, 1968.



Håkon Mjelva, *Mjelgaron III*. Foto / Photo: ukjent / unknown, ca. 1973.
Håkon Mjelva, *Mjelgaron III*. Foto / Photo: Are Carlsen, 1998.

Bestemt for bygningsfaget: **Hermann Schirmers unge år**

Da Hermann Schirmer arrangerte den første oppmålingsturen for elever på Kunst- og Håndverkskolen i 1895, var han femti år gammel og hadde kalt seg arkitekt siden han var tjue. Læregjerningen har gitt Schirmer en helt sentral rolle i norsk arkitekturhistorie, men biografien hans er mer eller mindre ukjent. Denne artikkelen vil forsøke å bøte hullene ved å tegne et portrett av den motvillige arkitekten Schirmer jr. på 1860-tallet.¹

Destined for architecture: **Hermann Schirmer's early years**

In 1895, Hermann Schirmer arranged his first surveying trip for his students at the School of Arts and Crafts. He was then aged 50, and had considered himself an architect since he was 20 years old. While Schirmer's role as a teacher made him a key figure in the history of Norwegian architecture, little is known about his life. This article attempts to remedy some of this deficit by drawing a portrait of Schirmer, the unwilling architect, during the 1860s.¹

Bente Aass Solbakken



1. Hermann Schirmer, *Utsikt fra mitt vindu*, Bergen 1862. Blyant og lavering på blått papir, 345 x 245 mm. Riksarkivet, Schirmer 56.60.

1. Hermann Schirmer, *View from my Window*, Bergen 1862. Pen and wash on blue paper, 345 x 245 mm. The National Archive, Schirmer 56.60.

Da Norsk Arkitekturmuseum ble oppretta i 1975, fikk institusjonen overført diverse materiale som Norske Arkitekters Landsforbund hadde stuet bort gjennom årenes løp. Blant dette var en pakke merket «Schirmer» som etter alt å dømme hadde levd et langt og stille liv på loftet i Josefines gate.² Senere har materialet fått en del oppmerksomhet fordi pakken inneholdt de lenge savnede tegningene til *Christiania Theater*. Størsteparten av innholdet var Hermann Schirmers tegninger fra egen studietid på 1860-tallet, og disse utgjør noe av grunnlaget for denne teksten.³

«Opvokset blant Architekter»

Hermann Schirmer vokste opp i et hjem godt forankret i Christianias kulturelite. Faren, arkitekt Heinrich Ernst Schirmer (1814–1887), var tett knyttet til Intelligenskretsen, med Johan Sebastian Welhaven (1807–1873) som en nær venn. H.E. Schirmer hadde bodd i Christiania siden 1838 og var en sentral aktør i hovedstadens kulturliv.⁴ Han og Sophie Ottilia Major (1821–1861) giftet seg i 1843. De fikk barna Sophie (f. 1843), Hermann (f. 1845) og Adolf (f. 1850). I 1846 flyttet familien inn i eget hus i Nye Slotsgate (senere St. Olavs gate 23).⁵ I første etasje hadde H.E. Schirmer arkitektkontor, og her skulle begge sønnene komme til å tilbringe mye tid. Hermann begynte arkitektutdanningen sin på farens kontor tidlig. Senere formulerte han det som om denne avgjørelsen ble tatt over hodet på ham: «opvokset blandt arkitekter blev jeg i 1860 bestemt for bygningsfaget».⁶ Mengdene av skisser og studietegninger han produserte i løpet av 1860-tallet vitner om at han tok studiene alvorlig selv om han ikke alltid gjøv løs med samme begeistring. Som han betrodde dagboka i 1865: «[...] det var med den største Ulyst jeg tog fat paa et græsk Ornament.»⁷

Da han var 15 år, flyttet Hermann til Bergen for å studere tegning under arkitekt og maler Frants Wilhelm Schiertz (1813–1887). Schiertzene var venner av familien Schirmer, og Hermann bodde hjemme hos dem i to år (ill. 1). Tegningene fra denne perioden viser en utvikling fra terping på skyggeprosjeksjoner til gode studier av landskap og bygninger. Begge somrene i Bergens-perioden dro han på studieturer på Vestlandet hvor han tegnet både landskap og byggeskikk (ill. 2).

Høsten 1862 reiste Hermann tilbake til Christiania hvor han fortsatte studiene, særlig av

gresk og romersk antikk, ved å tegne etter ulike plansjeverk (ill. 3 og 4). Ved siden av studiene assisterte han ved farens kontor hvor han fikk (bitte)små egne prosjekter, som en gipsrosett for familievennen Bernhard Dunker (1809–1870).⁸ Den tette forbindelsen mellom de to familiene var kanskje nær ved å bli enda tettere. Hermann var glad i husets datter Mathilde (senere gift Schjøtt), og håpte vel en stund at det skulle bli de to.⁹ *Skinderbukten* på Malmøya, Dunkers elskede landsted, var ferdigstilt etter H.E. Schirmers tegninger i 1847.¹⁰ En del år seinere var dette antagelig åstedet for Hermann Schirmers første oppdrag av en viss størrelse, nemlig et enkelt naust (ill. 5).¹¹ Da naustet sto ferdig, hadde Hermann reist til Tyskland. Faren sendte sin dom per brev. Mari Hvattum påpeker at dette brevet er et sjeldent eksempel på hvordan H.E. Schirmer «betraktet forholdet mellom sted, stil, historie og kunstnerisk skapen.»¹² I tillegg er det en leksjon til sønnen og en kritikk av hvordan han hadde løst oppgaven:

Jeg var forleden paa Malmö og saa Nostet i færdig Stand det saa godt ud, men der manglede Noget, der burde være sat et kunstnerisk Stempel paa. Det bør være en ufravigelig Regel for dit hele Liv at du naar du bygger det allermindste den ubetydeligste Gjenstand, gjør den simpel og hensigtsmessig, men paa en eller anden Maade, paa et etter andet Sted, maa der staa skrevet, her har en kunstner været virksom det er i vor Tid den eneste Maaade paa hvilken en Kunstner skiller sig fra Haandverkeren i det han sætter et poetisk Stempel paa sit Værk.

Jeg vilde gjerne have sat noget Stempel paa Gavlene men jeg er glad at jeg ikke har gjort det. Derimod har jeg fundet ud noget andet som naar det vækker dit bifald, du ogsaa skal udføre naar du kommer tilbage. Jeg sad omtrent ved Dunkers Brygge der saa jeg Taglinien af Nostet tittle frem over Fjeldryggen og da fandt jeg Manglen. Taglinien slutter ikke til Omgivelsene. Men tenkte jeg det var snart at afhjælpes naar man bortog de kjedelige Mønstene og lagde et Tagbord og Kambord samt paa Enden over Gavlernes anbringe Rostra eller Skibsnabler saaldes som de de gamle Kirker i Borgund og andre Steder. [...] Men Du maa gjøre det ikke jeg og jeg kjender ikke engang de rigtige Former.¹³

Hvattum understreker at H.E. Schirmers agenda ikke var å skape et nasjonalt uttrykk: «Ornamentets jobb var å etablere et poetisk stempel som gjorde bygningen til et forståelig hele. [...] Stil, for det tidlige 1800-tallet var et overnasjonalt anliggende – en felles europeisk referanse som kunne forstås uavhengig av nasjonale skiller.»¹⁴ Det er uvisst om Hermann satt på en mønekam og utsmykket gavlene med drageornamenter, kanskje utsmykket han heller naustet med et klassisistisk philale-formet ornament. I alle fall tegnet han en slik utsmykning til enden av mønet på et ikke nærmere angitt hus for den samme Dunker (ill. 6).

Hermann og søsteren Sophies Tysklandsreise sommeren 1864 er dokumentert gjennom flere tegninger. De reiste over København og Lübeck til Leipzig, hvor de tok inn hos farens søster, Wilhelmine. Snart lot Hermann Sophie være igjen hos tanten og begynte den egentlige studiereisen. De første dagene skrev han utførlig i dagboka, men stoppet raskt opp (et addendum gjennomgår reiseruten). Reiseskissene og de mindre oppmålingene han tegnet denne sommeren, vitner om at all terpingen han hadde vært gjennom, hadde betalt seg og at han var blitt en god tegner (ill. 7-9). På denne turen tvang han seg til «at udføre enhver begyndt Studie efter yderste Evne, forat tvinge min Utaalmodighed, og venne meg til at gjøre Arbeider fuldt ferdige».¹⁵

I slutten av september reiste Hermann tilbake til Christiania sammen med Sophie. Han var ør av opplevelsen av å ha vært på egen hånd for første gang og temmelig fornøyd med seg selv. Da han kom hjem, ble alt vanskeligere. I mai 1865 skrev han om det siste året: «Mit indre er i denne Tid meget forandret. [...] Ro og uro skiftes ad, saa det er vanskelig at fastholde hvad man tænker».

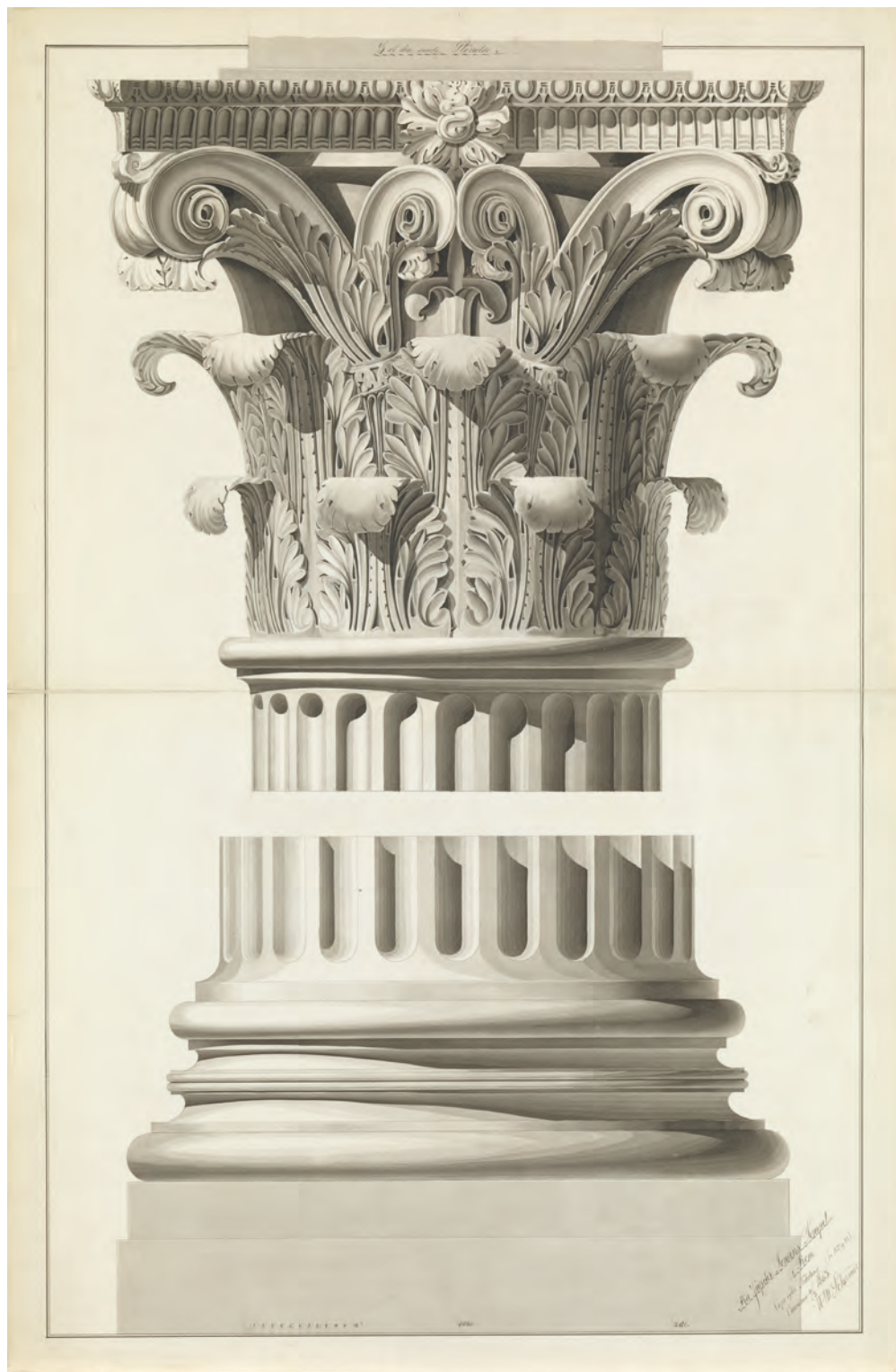
Domkirken i Trondhjem

Sommeren 1865 var Hermann Schirmer i Trondhjem. Meningen var at han skulle lage en oppmåling av kirken slik den en gang hadde vært. Han fikk oppdraget av Olaves Larsen i Kristiansund via faren. Larsen skulle lage en modell av kirken og trengte tegninger.¹⁶

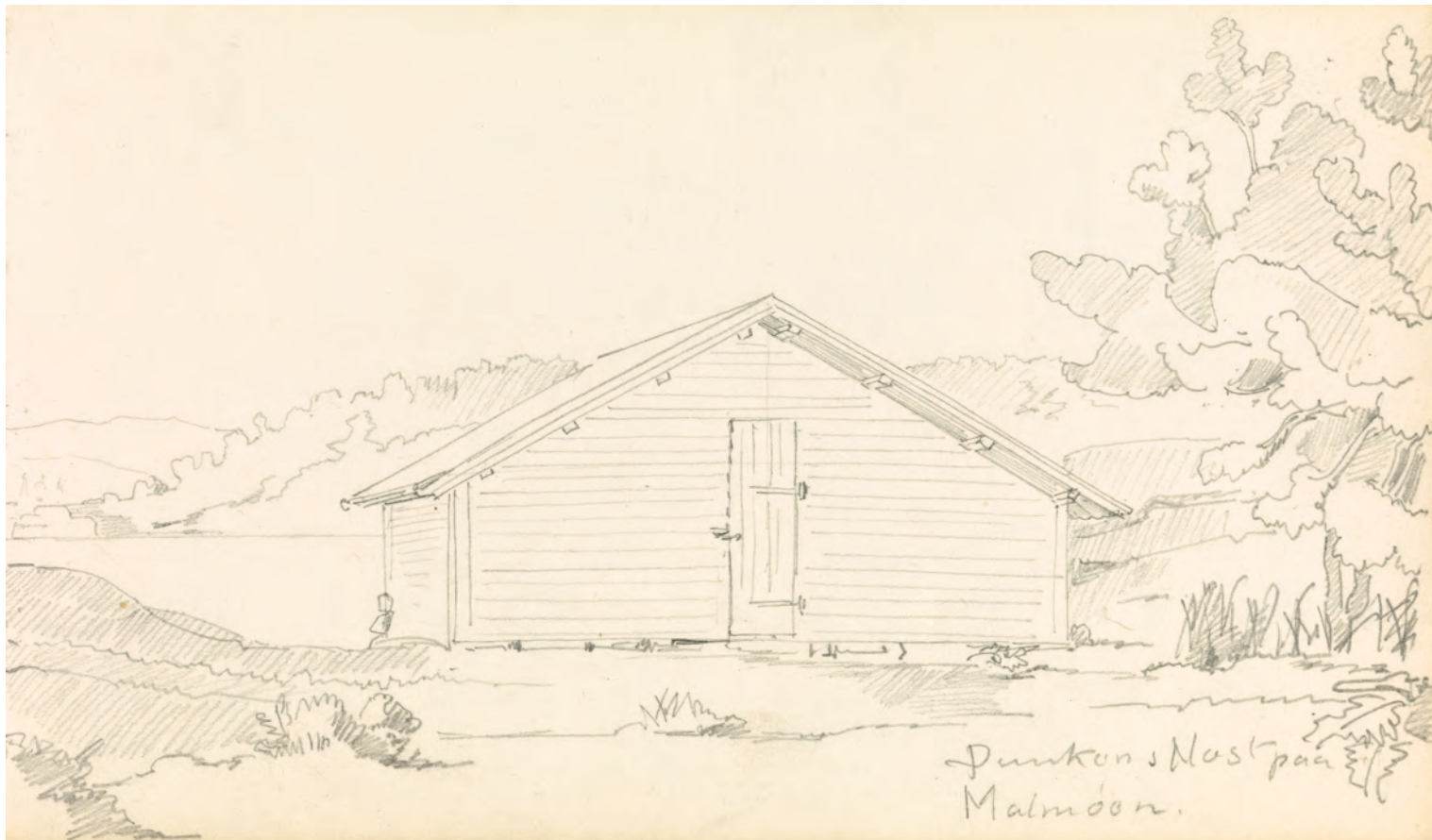
På tampen av 1841 hadde H.E. Schirmer fått i oppdrag av regjeringen å undersøke Trondhjem domkirkes forfatning og komme med forslag til hva som kunne gjøres. Fra han la fram sitt første forslag i 1842, ble domkirken diskutert både i Stortinget



2. Hermann Schirmer, *Nordre Dalen*, 21. juli 1863. Blyant og akvarell på blått papir, 232 x 299 mm. Nasjonalmuseet – Stifelsen Arkitekturmuseet. Foto: Øyvind Andersen.
2. Hermann Schirmer, *From the Farm Nordre Dalen*, 21 July 1863. Pencil and watercolour on blue paper, 232 x 299 mm, The National Museum/photo: Øyvind Andersen.



3. Hermann Schirmer, *Jupiter Tonans-templet i Roma*, 11. mars 1863. Penn og lavering på papir, 988 x 655 mm. Nasjonalmuseet – Stiftelsen Arkitekturmuseet. Foto: Frode Larsen. 3. Hermann Schirmer, *From the Temple of Jupiter Tonans in Rome*, 11 Mars 1863. Pen and wash on paper, 988 x 655 mm. The National Museum/photo: Frode Larsen.



5. Hermann Schirmer, *Dunkers naust på Malmö*, 1864. Blad i skissebok. Nasjonalbiblioteket. 5. Hermann Schirmer, *Boathouse for Mr. Dunker*, (1864). The National Library.

og alle andre steder. Det ble skrevet en mengde utredninger, uttalelser og inserater, og det eskalerte på begynnelsen av 1860-tallet.¹⁷ «Fra 1862 og framover ble det lansert stadig nye forslag og nedsatt stadig nye kommisjoner», skriver Hvattum og legger til: «På dette tidspunktet begynner historien å fortone seg som en hallusinatorisk evig gjenkomst.»¹⁸

Det var omtrent på dette tidspunktet Hermann Schirmer bega seg til Trondhjem for å studere domkirken, et monument som hadde vært en del av farens liv lenger enn ham selv (han fylte 20 år sommeren 1865). Domkirken må vært grundig diskutert på arkitektkontoret i St. Olavs gate, og det er sannsynlig at Hermann kjente farens ulike forslag til restaurering. Et av farens forslag var, kanskje ikke helt alvorlig ment, å la kirken stå som ruin. Hermann derimot mente, i alle fall i dagboka, at dette var den beste løsningen:

Domkirken bør efter min formening ikke restaureres, men kun renskes for Skam. [...]

Nu at samle alle disse Dele, der hver for sig have lige stor archæologisk Interesse saledes, at alle kom til sin Raadighed, er umuligt. Det eneste Middel til at bevare Kirken den fortjente Intresse er, at lade den staa urørt og naar Skjæbnen vil med Fred lade den synke i sin Grav. Alt Menneskeligt er forgjengelig, og derfor er det ingen Skam at det forgaar.¹⁹

Hermanns tanker om hvordan han ville ha restaurert kirken om han nå likevel måtte, reflekterte ingen av farens synspunkter: «skal Thronhjems Domkirke restaureres, da skal dette gjøres frit, ligesaa frit som under hver af de byggende Erkebisper, thi vi ere frie kunstnere, og skulde ikke nedverdige os til at være Copister.»²⁰ Som nevnt var Hermanns egentlige oppgave i Trondhjem å lage en plan av hvordan kirken hadde vært da den var fullført – før dansketid og reformasjon. Han oppsummerte oppdraget i brev hjem, og avviste i samme slengen at det var meningsfullt:

Thronhjems domkirke er et Agregat af til forskjellige Tider udførte, og i ufuldendte Tilstand sammensatte Brudstykker. Disse have maaske engang været samlede til et Hele; men ligger nu i Ruiner.

Min Opgave da jeg reiste hid var, saavidt Tid og andre Omstendigheder tillode det, at udføre hvorledes denne Forbindelse maa have været, hvorledes Kirken har set ud i den

saakaldte ferdige Tilstand. Den Tilstand hvori den befandt sig da Midlerne til at bygge forsvandt, og videre Forøgelse gjordes umuligt.

Mangfoldige enkeltheder ere som ovenfor antydte ikke fuldendt i den Tid de begyndte, men først lang Tid efter, og i denne Tids Stiil.

Disse [uleselig ord] Dele staa nu og pege hen paa et Futurum der aldrig er kommet, og vildlede derfor Granskeren, der altsaa først skal udfinde at de ere forferdigede i forskjellige Perioder, og dernest hvordan Begynderen har tænkt sig Fuldendelsen.

[...]

Mig synes Domkirken kan lignede med de neapolitanske Karjoler Goethe omtaler. De maatte kun repareres ikke gjøres nye, og blive derved tilslut ukjendelige, idet alt Oprindelig forsvandt. [...] Denne neapolitanske Flikningsmethode maa dog engang ophøre. Jeg kan ikke fortsette den. Flere gange har jeg tvunget mig til at begynde en større Opmaalning, men en indre Motbydelighed har ladet mig kaste Arbeidet bort.

Grundplan uden opnaalige Gjennemsnit. Facaden uden Grundplanen. Alt dette bliver dog Lapværk og Flikgods, og dertil er jeg ikke Skabt. At begynde arbeidet med den Bevisthed at deraf intet Hele bliver, gjør Arbeidets Fuldendelse umuligt for mig, da nettop min Hovedbestrebelse er at skabe saa fuldstændige Værke jeg formaaer. Mig forekommer det nedverdiggende at benytte sin Tid til Opmaalningen af Uregelmessigheder der grunder sig paa uordentligt Anlæg af Bygningen, og det er et Muldvarpsarbeide jeg ikke kan bekvemme mig til.

Disse Følelser bølgede flere Dage i mig, og det blev Intet udrettet. Da besluttede jeg at nedbryde alle Hindringer og studere frit. See, undersøge og tegne de Ting min Forstand ingav mig vilde være til min og Kunstens Udvikling, samt idetheletaget at benytte de Midler jeg fandt paa min Vei til Aandens Udvikling, for at denne atter kan føde Skabninger vore Efterkommere kunne nyde godt af. Derved hedrer jeg bedst mine Forfædres Minde.²¹

Også i dagboka skrev han at han ikke vil kaste seg bort på muldvarpstudier, han ville være kunstner: «Det maa ogsaa i Architecturen begynde en ny skabende Tid, og jeg har det sikre Haab at kunde

blive et virksomt Led i en saadan Produktionskjede.»²² Som han skrev hjem, begynte han å tegne studier av de deler av kirken som interesserte ham mest. Han tegnet også maleriske motiver uten særlig bygningshistorisk interesse, som av en plante som vokste ut av en veggsprekke (ill. 10). (Denne nokså ordinære tegningen synes å være den eneste bevarte fra Trondhjems-sommeren). Snart utvidet han studiene til ikke bare å gjelde utvalgte partier av kirken, men også intense studier av billedhugger Hans Michelsens (1789–1859) apostler. Den unge Schirmer ville blitt temmelig forskrekket om noen hadde fortalt ham at han senere skulle komme til både å skrive *Kristkirken i Nidaros* og dessuten drive muldvarparbeid nærmest på heltid.

Da Hermann Schirmer valgte å reise til Trondhjem, var det ikke bare for oppdragets skyld, men også fordi han ville vekk. I et brev hjem skrev han om «en trang til roligt og uforstyrret Tankeløb.»²³ Forholdet til faren hadde vært turbulent siden han kom hjem fra Tyskland høsten før, men det bedret seg gjennom brevene til og fra Trondhjem. I et av dem innledet Hermann med et Goethe-sitat (en forfatter både far og sønn satte høyt, og som Schirmer trøstet seg med og søkte støtte hos gjennom hele 1860-tallet) fra dikterens selvbiografi, *Dichtung und Wahrheit*.²⁴ Dette kan tolkes som innrømmelse av å ha strittet imot noe («die Anforderungen anderer ungeduldig ablehnen»). På dette tidspunktet var Hermann Schirmer ikke lenger overbevist om at han ville arbeide som arkitekt.

Ungdomsdagbøkene hans er gjennomsyret av eksistensielle kriser og drøftelser, religiøse utlegninger og spørsmål om hvordan han skulle kunne gjøre det gode. Det kan synes som om den sterke moralske pliktfølelsen var noe han var blitt oppdratt til. Ifølge Hvattum var H.E. Schirmers syn at «Kunstneren er utpekt av naturen (som i dette tilfellet nærmest er ensbetydende med Gud) som et redskap, forpliktet til uegennyttig å arbeide for menneskehetens beste.» Videre hevder hun at for H.E. Schirmer var kunst med nødvendighet bundet sammen med moral.²⁵ Disse idealene ble overført til sønnen, som lengtet etter å gjøre det gode gjennom kunsten.

Heftye-villaen på Frognerseteren

I folketellingen for 1865 oppga Hermann arkitekt som yrke. Han må altså ha ment seg om ikke

utlært, så ikke lenger bare student. Det var også omtrent på denne tiden han begynte å benevne seg «Architekt Schirmer jr». Det største prosjektet fra denne perioden som med sikkerhet kan attribueres ham, er *Heftye-villaen*, påbegynt høsten 1865.

Wilhelm von Hanno og H.E. Schirmer var Thomas Heftyes (1822–1886) foretrukne arkitekter, og hadde tegnet både landstedet *Sarabråten* (1856) ved Nøkle vann og herskapshuset *Frognæs* (1859) på Skarpsno. Da Heftye ønsket et hus på Frognerseteren, henvendte han seg igjen til Schirmer, som ga oppdraget videre til assistenten Schirmer jr.

Thomas Heftye var genuint interessert i norsk byggeskikk, til og med ved murvillaen *Frognæs* fikk han oppført et stabbur.²⁶ Han kjøpte Frognerseteren i 1864. Året etter var han på gjennomreise i Telemark og fikk se et hus ved Kviteseidvannet som han falt for. Han ønsket at det nye huset på Frognerseteren skulle tegnes med utgangspunkt i dette «Thelemarkske Hus». I følge Tonte Hegård hadde byggherren både sterke og detaljerte oppfatninger om hvordan huset skulle utformes. Det er liten grunn til å tro at Hermann Schirmer skal ha vært særlig begeistret over dette bundne oppdraget, og hans forsøk på å ta seg friheter ble møtt med bryske irettesettelser fra Heftye.²⁸

Heftye-villaen er oppført i sinklaft, i to etasjer med saltak. Hovedfasaden hadde åpen rundbuet sval i begge etasjene, fem fag nede og tre øverst, med karnapper på hver side (ill. 11). Tegningene viser at buene ble planlagt med utskjæringer, men disse ble aldri utført (ill. 12).²⁹ Ifølge Jens Christian Eldal var *Heftye-villaen* mer i pakt med samtidens importerte trearkitektur enn forbildet i Telemark, men likevel et hus med «røtter i norsk jord.»³⁰

Hvattum har pekt på hvordan *Sarabråten* og *Heftye-villaen* ble sammenlignet og satt opp mot hverandre, den første som en kullisseaktig pastisj og den siste som ekte norsk; kultureliten betraktet *Sarabråten* med økende skepsis, og etter hvert ble huset «betraktet nærmet som et falsum – en maniert etterligning».³¹ Videre ser Hvattum *Heftye-villaen* som en uavhengighetserklæring og Hermann Schirmers forsøk på å finne tilbake til det opprinnelig norske.³² Sett i lys av utviklingen er det lett å forstå hvorfor hun drar den slutningen, men det er likevel lite som tyder på at Schirmer var opptatt av nasjonal arkitektur på dette tidspunktet. Alle ambisjoner i den retning bør antagelig

tilskrives byggherren, som jo også la uvanlig strenge føringer. I 1866 hadde Schirmer helt andre ambisjoner enn å lokalisere det norske. I dagboka nevnte han ikke prosjektet selv om han drøftet vidt og bredt både nasjon og stil:

Da nu vaar Tid ingen markert Charakter har, ingen fast Stiil, ingen ordnede Fornødenheder og deraf flydende faste Former, saa slutter jeg deraf at den er i Udvikling og har sin Glandsperiode i Fremtiden. Det er mit inderligste, mit mest brændende Ønske at kunde faa et Overblik over Tidens Retning, for derved med fuld Kraft at hjælpe den fram, og paa samme Tid befæste Civilisationen i Folket, at det udsaaede Korn kan bære mange Fold i en veldyrket Ager. Det er ikke nok at samle godt Sædekorn, man maa samtidig ploie den Ager hvori det skal saaes. Det er hva saa mange Lærde forsømmer. De samle Material, men glæmme at bygge.³³

I midten av februar hevdet Schirmer å ha hatt en åpenbaring: «Det gikk for første gang op for mig at min egen Kunst Architecture virker paa samme Maade som Maleri og Plastik, ved Stemning, og at det virkelig staar i Architectens Magt at bibringe Andre de Hovedfølelser der beherskede ham i Fødselsstunden. Først nu kand jeg med klar Bevisthed arbeide og rykke min Kunst op blandt de skjønne».³⁴ Han klarte ikke å fastholde denne tanken og slet stadig med å forsone seg med en karriere som arkitekt: «Nei, de kjender mig ikke herhjemme. De see mig kun som Architect. Hvad Tid skal jeg da opnaa at de indse hvorledes jeg betragter denne Del af mig. Ja, denne Del, thi der er et høiere Maal, et høiere Jeg gjør seg gjeldende end det der træder fram ved mine architectoniske Frembringelser. Hvad dette er ved jeg ikke klart».³⁵ I denne perioden var Schirmer omskiftelig og forvirret, og noen måneder seinere igjen forlikt med arkitekturen:

Endelig har jeg opnaaet at faa nogenlunde fast Grund i mit architectoniske Studium. [...] Den dybe Beundring jeg har følt for Grækerne at alt hvad de frambragte, har altid været min Rettesnor. Tillige har det været mig bevidst at deres Chultur ikke har været anvendbare paa Jordens nuværende Beboere, men den klare rolige bevidste Sandhedstræben der gjennemmande Alt hvad de have skabt, kan nu

som da være ideel. Det udvidede kjendskab til Naturen og det store vide Erfaringsfeldt der ligger mellem os og dem gjør at vi kunne stræbe efter andere Maal, men hindrer os ikke paa andere Veie at tilegne os deres energiske rolige Gang. Grækerne dels kjendte dels anede Stoffet, men behandlede alt med Ærefrygt. Middelalderen gjenneførede det uroligt i alle Retninger, og omskabte det i de vidunderligste Skikkelser. Vaar Pligt er ved hjælp af den ved Middelalderens Vilkaarlighed vundne Erfaring, ved den større Bevægelighed den har sat os i besiddelse av at bygge videre paa hvad Grækerne have begynt. Vi leve altså i en græsk Renaissancetid.³⁶

Schirmers betraktninger om «Grækerne» påvirket antagelig tegningene til *Heftye-villaen* mer enn oppfatninger om nasjonal arkitektur, og noen av detaljene var preget av klassisisme (ill. 13).³⁷ Det ser ut til at det som hovedsakelig opptok tankene til Schirmer store deler av 1866 var å komme seg ut av landet.

Akademistudent

I 1866 søkte Schirmer statens reisestipend. Han oppga å ville studere et halvt år under professor Georg Hermann Nikolai (1811–1881) ved akademiet i Dresden, og, hvis det fantes midler, å reise videre til Italia. Stipendsøknaden ble anbefalt på bakgrunn av vedleggene som man mente tydet på et stort talent for arkitektonisk tegning.³⁸ Da Schirmer mottok tilsagnsbrevet 29. august, gjenga han det henrykt *in extenso* i dagboka. Likevel var han usikker på om han virkelig skulle dra, før han brått bestemte seg i oktober:

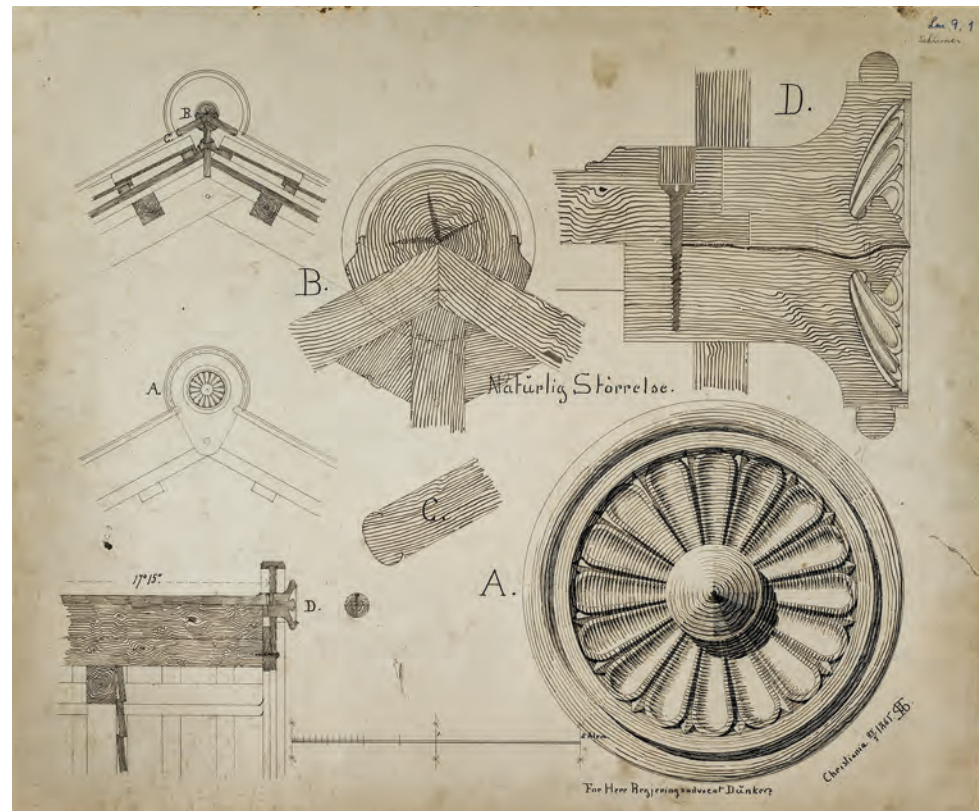
Ja jeg reiser. Hvorledes det skete ved jeg ikke og er for urolig til eftertanke, men det slog ned i mig som et Lynglimt, reis!! I disse blytunge Forhold føler intet Menneskehjerte sig frit, intet Bryst kan hæve sig uden at den spidsborgerlige Snusfornuft lægger Fingeren paa Næsen — min. [...] Er man da støbt i en bestemt Form og har ikke Lov til at udvikle sig efter sin indre Trang. Det drog ind i mig som et Lynglimt, reis. Jeg styrte ned paa Toldboden og bestormede Expeditionerne med Spørgsmaal. Veien er aaben, den er virkelig aaben hele Vinteren, og jeg reiser. Det

gjennemzittret hvert Lem. Jeg har altid kjæmpet mod mine Lidenskaber, dennegang følger jeg en bestemt indre Trang. Jeg Taabe troede at kunde forandre Forholdene herhjemme inden jeg reiste, og arbeidet mig blot dybere ind i dem. Jeg kan nu begribe min tiltagende Ulyst til Forretningerne, jeg blev inviklet mere og mere i dem istedetfor at afvikle dem. Hvad der er paabegynt skal jeg bringe tilende snarest muligt, og legge alle mine øvrige Studer til side; men saa reiser jeg. Inden 1867 maa jeg være i Tyskland.³⁹

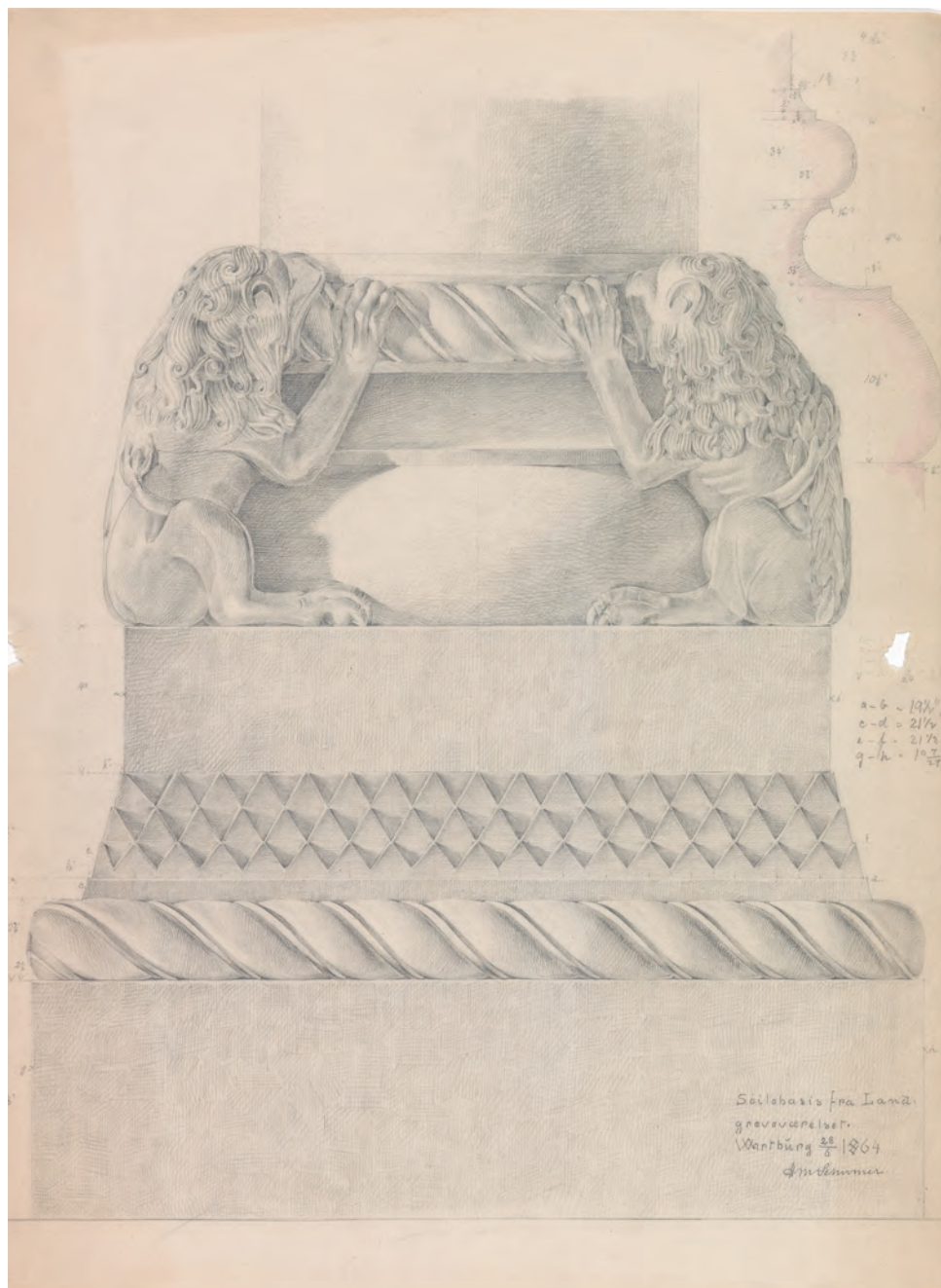
Den 4. desember forlot båten Christiania, og Schirmer var på vei. En drøy uke seinere, etter å ha stoppet i København og Berlin, var han framme. Planene fra stipendsøknaden, om å studere arkitektur, løste seg opp. Den nyslåtte studenten virret i flere retninger. I et tilbakeblikk noen år seinere skrev han: «Da jeg Vinteren 1866 forlod Hjemmet var mit Sind i stærkt Oprør, jeg havde en sikker Bevidsthed om at eie Evner til andet, end at bygge Huse; men hvor jeg skulde vende mig hen, derom havde jeg intet Begreb, og styrtede mig derfor ind paa alle de Baner, som jeg følte nogenlunde Evner til at betræde.»⁴⁰

Noe av det første han gjorde, og som han virkelig likte, var å følge forelesningene til litteratur- og kunsthistoriker Hermann Theodor Hettner (1821–1882). Hettner holdt to forelesningsrekker, én i kunsthistorie og én i kulturhistorie. Schirmer fulgte begge. Han valgte glatt anatomi framfor bygningsmateriellære, bygningskalkulasjon og matematikk («Er hjerteglad over at være kommen ind i de anathomiske Forelæsninger. De aabne Blikket for naturen, og giver Sjælen ganske anden Fylde end Bygningsmateriellære og Calculationsundervisningen.»⁴¹) I tillegg fulgte han Nicolais forelesninger i bygningshistorie. Avsmaken for Baukunde til tross, bevarte tegninger tyder på at han var innom denne undervisningen også (ill. 14).

I Dresden var han på sett og vis fornøyd, han hadde råderett over sin egen tid, han ble stadig betatt av lykteskinnet i Elben, og han hadde tanten i Leipzig ikke langt unna. Men han var fortsatt forvirret og rastløs, og da Hettner avsluttet forelesningsrekkene sine hadde akademiet tapt sin glans; «den beste Ledsning jeg her har nydt, bortfalder» skrev han, og videre «Med Akademiet er det ikke videre bevendt. Der arbeides kun paa teknisk Færdighed, og Brugbarhed i det praktiske Liv.



6. Hermann Schirmer, *Ornament for regjeringsadvokat Dunker*, 25. mai 1865. Penn og lavinger på papir, 440 x 530 mm. Riksarkivet, Schirmer 9.1. 6. Hermann Schirmer, *Ornament designed for Mr. Dunker*, 25.5.1865. Pen and wash on paper, 440 x 530 mm. The National Archive, Schirmer 9.1.



7. Søylebase fra Landgreveværelset på Wartburg, 28. juni 1864. Blyant og lavering på papir, 456 x 341 mm. Nasjonalmuseet – Stiftelsen Arkitekturmuseet. Foto: Andreas Harvik. 7. Hermann Schirmer, *Column Base from the Landgrave's Room at Wartburg*, 28 June 1864. Pen and wash on paper, 456 x 341 mm. The National Museum/photo: Andreas Harvik.

At give Studiet et høiere Sving ligger udenfor de nuværende Professorers Evner. Det er en tør Bog, som engang gjennemlæst ikke giver mere Næring.»⁴² Noen måneder seinere hadde han fødselsdag, og ga seg selv følgende gaver: Goethes samlede verker, en kikkert, latinundervisning, og beslutningen om å legge arkitekturen helt til side for en stund.⁴³

Schirmers dagbok vitner om en svermerisk og ustadig ung mann. Han fikk ingen nære venner i Dresden, og var ofte ensom. Det hender ofte, skrev han, «at en inderlig Længsel efter Venne- og Virkekreds kommer over mig. Her lever jeg dog i et fremmet Land, og bliver af Alle betragtet som Reisende.»⁴⁴ På nyåret 1868 ble han alvorlig syk. Akkurat hva sykdommen besto i er uklart, og det finnes få kilder. I et udatert brevutkast til faren skrev han at legen diagnostiserte ham med overanstrengelse og befalte forsiktighet. Kuren var opphold på landet, et meget høyt inntak av melk, og dessuten et sydlig klima den kommende vinteren. Mange år seinere antydet han at sykdommen var like mye psykisk som fysisk: «Jeg mindes klart en Dag nede mellem Fjelderne i Overbayern, hvor jeg laa da jeg var syg, for mange Aar siden og samlede Kræfter. [...] Jeg var dengang [uleselig ord], sammentrykket, i Brist av Kanalen til Udløb af det indre Liv, der væltede sig i abnorme Skikkelser».⁴⁵ Han var på kurbad i Reichenhall. Her begynte han så vidt han å tegne igjen etter å ha latt skisseboka ligge under hele Dresden-oppholdet. Men det meste av tiden benyttet han til å skrive.

Forfatterdrøm

Våren 1869, mens han fortsatt var rekonvalesent, mente Schirmer at sykdommen hadde kommet som et resultat av hans sprikende arbeid og forsøk på å dekke mange felter:

Paa denne Maade vandt jeg naturligvis ingen, eller kun ringe reel Viden, og forblev i Urolighed, Sundheden undergroves, og brød endelig forrige Vaar sammen. Denne Sygdom, og end mer den lange Helbredelsestid har for mig været til Velsignelse. Der stilledes udenfra ingen Fordringer til mig, og jeg havde Tid til at bringe mit Sind i Orden. Poesien, som Goethe havde ført mig ind i, var blandt mine Studier stedse traadt merer i Forgrunden, og denne Digter, hvad der gruperer seg om han,

Grækerne, til dels Romerne, og enderlig vore egne Digtere, dannede i den lange Rekonvalescenstid mit udelukkende Studium. Under det fredelige Maanerophold vovede jeg endelig et selvsændigt Forsøg, og begyndte Haakon Adalsteensfostre.⁴⁶

Allerede mens han var ved akademiet skrev han flere og flere dikt, de fleste viste han kanskje ikke til noen, men brevene til søsteren Sophie var bestrødd med lyriske elementer. Han hadde også forsøkt seg som oversetter av Goethe.⁴⁷

Schirmers skjønnlitterære skriving hvilte til han var tilbake i Kristiania i juli 1869. Siden påske hadde han vært som rekonvalesent i Nord-Italia sammen med Sophie og bodd i flere uker i Venezia (ill. 15). Da de kom hjem til Christiania, hadde faren flyttet til Trondhjem og tatt opp igjen arbeidet med domkirken. Hermann, Adolf og Sophie bodde alene i St. Olavs gate vinteren 1869–1870.⁴⁸ Det er fra dette tidspunktet Schirmers selvstendige praksis gjerne regnes. Men før han tok opp igjen arkitekturen, forsøkte han å virkeliggjøre drømmen om å bli forfatter.

Familien Schirmer var teatergale. H.E. Schirmer satt årevis i direksjonen ved Christiania Theater, og antagelig så familien alt som ble oppført. Hermann besøkte teateret alle steder han kom og kritiserte ofte både tekst og skuespillerprestasjoner i dagbøkene. Tilbake i Christiania i 1869 skrev Schirmer ferdig stykket han hadde påbegynt ved kuroppholdet i Reichenhall, og tilegnet det Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910).⁴⁹ I løpet av 1870-tallet ble de to nære venner, og hadde en fortrolig og hjertelig brevveksling.

«Kong Haakon» ble sendt Christiania Theater vedlagt et brev hvor Schirmer presenterte stykket som en tragedie. I tilfelle direksjonen skulle være interessert, vedla han også en liste til rollebesetning og tilføyde at hans søster Sophie ønsket seg til scenen og gjerne ville debutere som Dronning Gunhild.⁵⁰ Direksjonen foretok en ganske kontant refusering, og et forsøk på få å dramaet utgitt falt også i fisk. Sophie derimot, lyktes med sine ambisjoner om å bli skuespiller, og debuterte på Christiania Theater i 1870.⁵¹

Jeg har ikke funnet noe som tyder på at Schirmer forsøkte seg som dramatiker ved flere anledninger, responsen på dette ene stykket var ikke nettopp oppmuntrende. I 1873 fikk han trykket (for egen regning antagelig) en kort roman, eller fortelling som han kalte det selv: En Fortælling om

Einar. Boka ble utgitt anonymt med undertittelen *Meddelt af en aandsbeslægtet*.⁵² Historien er bygd opp dels av en forteller, dels av brev fra Einar til vennen Olaf, og dels av Einars (hjelpeløse) poesi. Både disse formale karakteristikaene og selve handlingsforløpet minner om Goethes *Den unge Werthers lidelser* (1774). Einar forelsket seg i Emma, Emma så ut til å elske Einar tilbake. Familien hennes motsatte seg forbindelsen, Einar ble slynget ut i den mørkeste fortvilelse, nedbrutt tok Einar livet sitt ved å kaste seg utfor en foss i Telemark. Fortelleren avslutter det slik:

Hvor stive og kolde sto ikke Ordene her tilbage, som Monument for den glødende Strøm, der engang drog gjennem Einars Sjæl, og dog kunne vi ikke negte dem vor Sympathie. De fængsle Tanken, bringe Phantasien i Bevægelse, og bag dem see vi Mindets lokkende Skikkelser, der vinker til at træde nærmere. Nu vel! —derfor lode vi dem glide frem, disse sammenslyngede Billeder, og i hver Sjæl, som ved dem føler sit Hjertes Strænge vibrere, der høre de hjemme.⁵³

Om Schirmer, i likhet med Goethe, diktet med utgangspunkt i egen biografi er usikkert. Hans egne brev og dagbøker var langt mindre lidenskapelige enn dem han lot Einar forfatte. Men han må ha hatt sterke forhåpninger til denne boka. Han fikk den publisert uten forlag, og annonserte for den med små rubrikkannonser i dagsavisene. Annonseringen til tross, det synes ikke som om boka fikk noen form for oppmerksomhet, verken fra kritikere eller publikum. Hermann hadde nok håpet at nettopp Einar skulle gi ham et litterært gjennombrudd og redde ham fra arkitekturen. At verket ble ignorert må ha vært et sviende nederlag. Det ser ut til at han ga opp skjønnlitteraturen etter denne fadesen.

Arkitekt allikevel

Den stigende interessen for nasjonale kunstuttrykk i andre halvdel av 1800-tallet falt sammen med Bismarcks krigføring mot Danmark i 1864 og den fransk-tyske krig først på 1870-tallet. Dette medførte en anti-tysk holdning i den norske offentligheten, og et stadig vanskeligere arbeidsmarked for H.E. Schirmer.⁵⁴ Hermanns lange opphold på kurbad og den etterfølgende reisen må også ha betydd

en betydelig utgift for familien. Antagelig var det både ventet og nødvendig at Hermann begynte å bidra til familiens inntekter. Dermed var han nødt til å vende tilbake til arkitekturen, delvis med sin egen temmelig halvhjertede praksis, delvis på farens kontor. I 1873 fikk han endelig fast inntekt da han ble ansatt i deltidstilling ved Tegneskolens bygningsklasse. Ingenting tyder på at han da så på lærergjærningen som noe annet enn tørt erverv for å skaffe smør på brødet. Denne ansettelsen var kanskje også en tydeliggjøring av at ungdomsårene var forbi, forfatterdrømmen knust, og at han hadde strandet som arkitekt til tross bestrebelsene på å unnsnippe. Som vi vet, var det likevel arbeidet på skolen som gjorde ham til en avgjørende figur i arkitekturhistorien omkring tjuve år seinere da han ble overlærer i Ornamentklassen.⁵⁵

Kilder

Eldal, Jens Christian. *Historisme i tre: «Sveitserstil», byggeskikk-romantikk og nasjonal egenart i europeisk og norsk trearkitektur på 1800-tallet*. Dr.philos.-avhandling i kunsthistorie. Oslo: Universitetsforlaget, 1998.

Hegard, Tonte. *Romantikk og fortidsvern: Historien om de første friluftsmuseene i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.

Hvattum, Mari. «En Medkjæmper for den gode Sag': Heinrich Ernst Schirmer og Intelligensens arkitektur». *Kunst og Kultur* 93, nr. 1 (2010): 2–13.

Hvattum, Mari. *Heinrich Ernst Schirmer: Kosmopolittenes arkitekt*. Oslo: Pax Forlag, 2014.

Schirmer, Hermann. [Utgitt anonymt]. *Bidrag til fremstilling af Kristiania arkitektur i det nitende aarhundrede: Slottet, Universitetet, Logen*. Kristiania: Kristiania kunstnerforening, 1880.

Schirmer, Hermann. «Dagbok». 1865–1866. Nasjonalbiblioteket. Schirmers etterlatte papirer. Ms. fol. 1879 d.

Schirmer, Hermann. «Dagbok fra Dresden». 1866–1867. Nasjonalbiblioteket. Schirmers etterlatte papirer. Ms. fol. 1879 d.

Schirmer, Hermann. «Dagbok fra Italia». 1868–1869. Nasjonalbiblioteket. Schirmer etterlatte papirer. Ms. fol. 1879 d.

Schirmer, Hermann. «Dagbok fra Thronhjøm». 1865. Nasjonalbiblioteket. Schirmers etterlatte papirer. Ms. fol. 1879 d.

Schirmer, Hermann. [Utgitt anonymt]. *En Fortælling om Einar: meddelt af en Aandsbeslegtet*. Christiania, 1873.

Seip, Elisabeth, (red.) *Chr. H. Grosch: Arkitekten som ga form til det nye Norge*. Oslo: Peter Hammers Forlag, 2001.

Weidemann, Lars F.H. *Stamtavle over slekten Weidemann (samt over slegterne Major, Schirmer og grene av slegterne Sommerfeldt, Norgrenn, Sørensen, Nielsen m.fl.)*. Trondhjem, 1892.

Noter

¹ At Schirmers biografi er så vidt ukjent, skyldes ikke mangel på kilder. Tvert imot, kildene til både hans private og hans profesjonelle liv er fullstendig overveldende. Nasjonalbiblioteket finnes en stor samling kalt «Schirmerske brever» som inneholder deler av familiens korrespondanse, hovedsakelig Hermann Schirmers. Det er også en delvis ordnet og omfangsrik samling kalt «Schirmers etterlatte papirer». Her finnes dagbøker, skissebøker, utallige manuskripter, en mengde dokumentasjon om norske fortidsminner, korrespondanse og notater av ymse slag. Den såkalte «Schirmer-samlingen» i Riksarkivet er like innholdsrik og rommer en mengde tegninger relatert til arkitektpraksisen.

² Elisabeth Seip, (red.) *Chr. H. Grosch: Arkitekten som ga form til det nye Norge* (Oslo: Peter Hammers Forlag, 2001), x.

³ I tillegg til teatertegnene inneholdt pakken også oppmålte planer til universitetsbygget og diverse tegninger knyttet til slottsparken. Min tese er at dette materialet var havnet hos Schirmer under arbeidet med boken *Bidrag til fremstilling af Kristiania arkitektur i det nitende aarhundrede: Slottet, Universitetet, Logen*, (Kristiania: Kristiania kunstnerforening, 1880).

⁴ Se Mari Hvattum, «En Medkjæmper for den gode Sag': Heinrich Ernst Schirmer og Intelligensens arkitektur», *Kunst og Kultur* 93, nr. 1 (2010): 2–11; idem, *Heinrich Ernst Schirmer: Kosmopolittenes arkitekt*, (Oslo: Pax Forlag, 2014), passim.

⁵ Om Schirmers eget hus, se Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 114–116.

⁶ Hermann Schirmer, utkast til søknad om post som teknisk konsulent ved Indredepartementets brannforsikringskontor, udatert, Nasjonalbiblioteket, bs. 201.

⁷ Hermann Schirmer, «Dagbok», 1865–1866, Nasjonalbiblioteket, Schirmers etterlatte papirer, Ms. fol. 1879 d, innførsel datert 16.11.1865.

⁸ Se tegninger i Riksarkivet, RA/EA-5930/T/T0066/To66a/0119-0120.

⁹ Se Hermann Schirmer, «Dagbok fra Dresden», 1866–1867, Nasjonalbiblioteket, Schirmers etterlatte papirer, Ms. fol. 1879 d, innførsel datert 20. juni 1867.

¹⁰ For mer om *Skinderbukten*, se Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 117–119.

¹¹ Se Bernhard Dunker til Hermann Schirmer, Nasjonalbiblioteket, bs. 201.

¹² Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 135.

¹³ H.E. Schirmer til Hermann Schirmer, Christiania 27.6.1864. Nasjonalbiblioteket, bs. 201.

¹⁴ Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 135.

¹⁵ Hermann Schirmer, «Dagbok fra Thronhjøm», 1865, Nasjonalbiblioteket, Schirmers etterlatte papirer, Ms. fol. 1879 d, innførsel datert 18. juli.

¹⁶ Schirmer, «Dagbok fra Thronhjøm», 1865, innførsel datert 26. august. Se også brev fra Olaves Larsen til Hermann Schirmer, Nasjonalbiblioteket, bs. 201.

¹⁷ For en grundig fremstilling av H.E. Schirmers arbeid med domkirken i Trondhjem, se Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, kapittel 2 «Fortidsminner».

¹⁸ Ibid., 60.

¹⁹ Schirmer, «Dagbok fra Thronhjøm», 1865, innførsel datert 1. juli.

²⁰ Ibid.

²¹ Hermann Schirmer til H.E. Schirmer, Thronhjøm 16. juli 1865. Nasjonalbiblioteket, bs. 201.

²² Schirmer, «Dagbok fra Thronhjøm», 1865, innførsel datert 4. juli.

²³ Hermann Schirmer til H.E. Schirmer, Trondhjem 16. juli 1865. Nasjonalbiblioteket, bs. 201.

²⁴ «[Denn] wenn wir in früherer Zeit leidenschaftlich unsern eigenen Weg gehen, und, um nicht irre zu werden, die Anforderungen anderer ungeduldig ablehnen, so ist es uns in späteren Tagen höchst erwünscht, wenn irgend eine Teilnahme uns aufregen und zu einer neuen Tätigkeit liebevoll bestimmen mag.»

²⁵ Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 32.

²⁶ Tonte Hegard, *Romantikk og fortidsvern: Historien om de første friluftsmuseene i Norge*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1984), 69.

²⁷ For en grundig presentasjon av *Heftevillaen*, se ibid., 69–73.

²⁸ Ibid., 69.

²⁹ Ibid., 71. Se også tegninger i Riksarkivet, RA/EA-5930/T/T0066/To66a/0168-0177.

³⁰ Jens Christian Eldal, *Historisme i tre: «Sveitserstil», byggeskikk-romantikk og nasjonal egenart i europeisk og norsk trearkitektur på 1800-tallet*. Dr.philos.-avhandling i kunsthistorie, (Oslo: Universitetsforlaget, 1998), 204.

³¹ Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 206.

³² Ibid., 206–207.

³³ Schirmer, «Dagbok», 1865–1866, innførsel datert 13. februar 1866.

³⁴ Ibid., innførsel datert 16. februar 1866.

³⁵ Ibid., innførsel datert 22. februar 1866.

³⁶ Ibid., innførsel datert 1. mai 1866.

³⁷ Jens Christian Eldal, «Schirmer, Herman Major», i *Norsk kunsterleksikon*, (red.) Nasjonalgalleriet (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), bind 3, 476.

³⁸ «Statsstipend til vitenskapsmenn (forfattere og kunstnere. Budsjettterminene 1857/60-1863/66. Søknader, bevilgninger, innberetninger», Riksarkivet, RA/S-3568/D/Df/L0001/0001.

³⁹ Schirmer, «Dagbok», 1865–1866, innførsel datert 18. oktober 1866.

⁴⁰ Hermann Schirmer, «Dagbok fra Italia», 1868–1869, Nasjonalbiblioteket, Schirmer etterlatte papirer, Ms. fol. 1879 d, innførsel datert 22. mai 1869.

⁴¹ Schirmer, «Dagbok fra Dresden», 1866–1867, innførsel datert 19. desember 1886.

⁴² Ibid., innførsel datert 1. mars 1867.

⁴³ Ibid., innførsel datert 20. juni 1867.

⁴⁴ Ibid., innførsel datert 9. november 1867.

⁴⁵ H. Schirmer til Bjørnstjerne Bjørnson, 31. januar 1878. Nasjonalbiblioteket, bs. BB 2.

⁴⁶ Schirmer, «Dagbok fra Italia», 1868–1869, innførsel datert 22. mai 1869.

⁴⁷ «Egmont / Et sorgespil i fem Optog / af / Goethe / Oversat af Schirmer», påbegynt nyttårsnat 1867–68. Nasjonalbiblioteket, Ms. fol. 1879 f

⁴⁸ Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, note 165 til kapittel 2.

⁴⁹ Manuskriptet «Kong Haakon Dramatisk Digtning af Schirmer» er bevart. Nasjonalbiblioteket, Ms. fol. 1879 e.

⁵⁰ Hermann Schirmer, Concept til brev til Christiania Theaters direksjon, 27. november 1869. Nasjonalbiblioteket, Ms. fol. 1879 e.

⁵¹ Lars F.H. Weidemann, *Stamtavle over slekten Weidemann (samt over slegterne Major, Schirmer og grene av slegterne Sommerfeldt, Norgrenn, Sørensen, Nielsen m. fl.)*, (Trondhjem: 1892), 32.

⁵² Hermann Schirmer, *En Fortælling om Einar: meddelt af en Aandsbeslegtet*, (Christiania: 1873).

⁵³ Ibid., 55–56.

⁵⁴ Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 193.

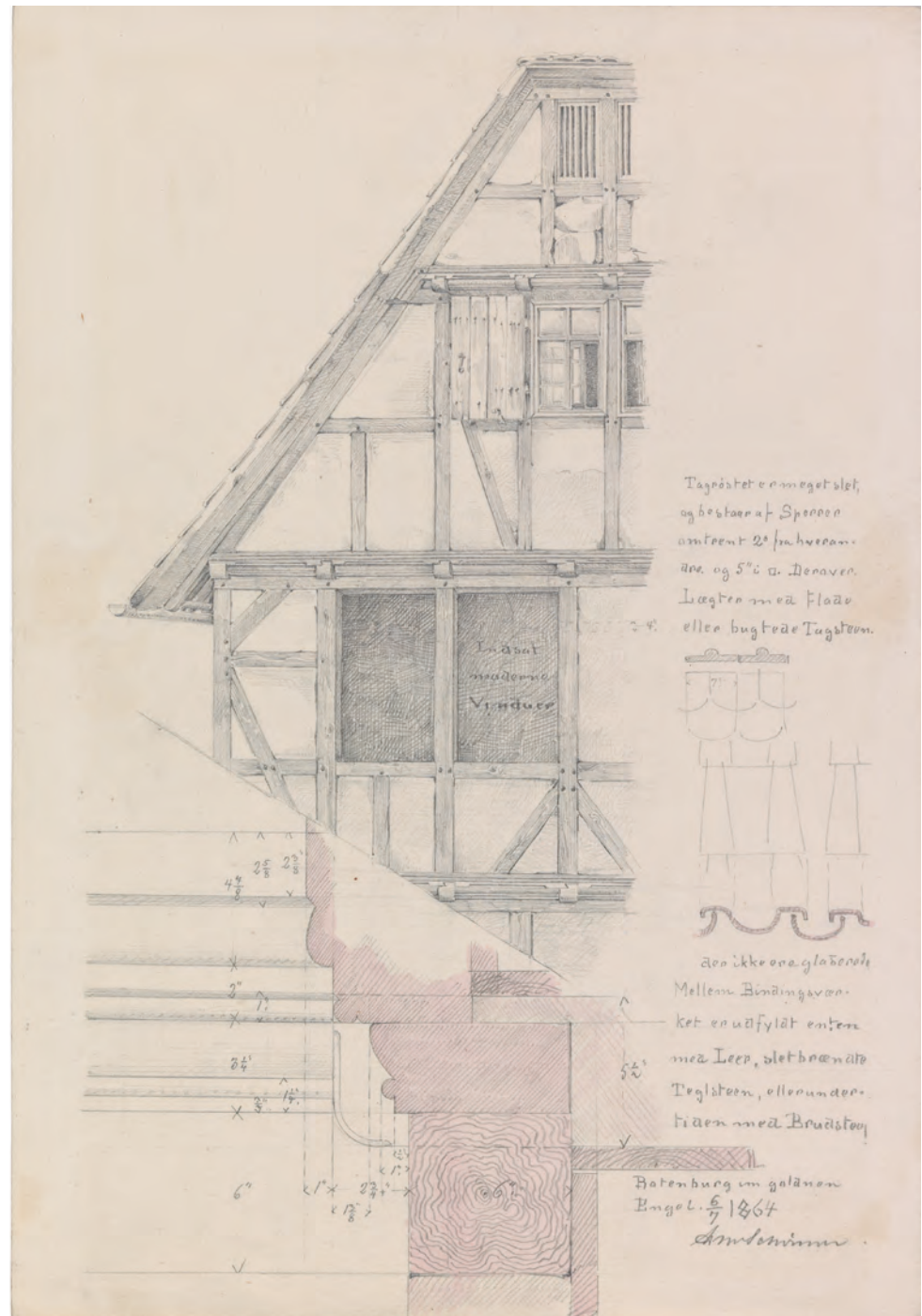
⁵⁵ I mellomtiden kjempet han utallige kamper på de mest ulike fronter, og engasjerte seg sterkt i venstre-bevegelsen. Denne delen av Schirmers biografi vil bli belyst i min kommende ph.d.-avhandling (2017).

When the Norwegian Museum of Architecture was founded in 1975, it took custody of various materials that had been stowed away over the years by the National Association of Norwegian Architects (NAL). These included a package marked “Schirmer”, which in all likelihood had enjoyed a long and peaceful existence in the attic of the NAL’s headquarters in Oslo.³ Subsequently, the contents of this package have received considerable attention, as they turned out to include the long-lost drawings to the *Christiania Theater*. Most of the contents of the package consisted, however, of Hermann Schirmer’s drawings from his student years in the 1860s. These are one of the sources on which this article is based.

“Having grown up surrounded by architects”

Hermann Schirmer grew up in a home that was anchored firmly within Christiania’s cultural elite. His father, the German-born architect Heinrich Ernst Schirmer (1814–1887), had close links with the capital’s intelligentsia and was a good friend of Johan Sebastian Welhaven (1807–1873). H. E. Schirmer had lived in Christiania since 1838 and was a leading participant in the capital’s cultural life.³ He married Sophie Ottilia Major (1821–1861) in 1843. They had three children: Sophie (born 1843), Hermann (born 1845) and Adolf (born 1850). In 1846, the family moved into their own house on Nye Slotsgate (subsequently St. Olavs gate 23).⁴ H. E. Schirmer’s architectural practice had its offices on the ground floor, and both sons would come to spend a great deal of time there. Hermann began studying to become an architect within his father’s practice at an early age. According to his subsequent account, Hermann had no choice in the matter: “having grown up among architects, in 1860 it was decided that I was destined for the profession”.⁵ The quantities of sketches and study drawings that he produced in the course of the 1860s bear witness to the fact that he took his studies seriously, even though he did not always express an equal level of gusto. As he confided to his diary in 1865: “[...] it was with the greatest lack of enthusiasm that I set to work on a Greek ornament.”⁶

When he was 15 years old, Hermann travelled to Bergen to study drawing with the architect and artist Frants Wilhelm Schiertz (1813–1887).



8. Hermann Schirmer, *Bindingsverkhus*, 6. juli 1864. Blyant og lavering på papir, 316 x 219 mm. Nasjonalmuseet – Stiftelsen Arkitekturmuseet. Foto: Andreas Harvik. 8. Hermann Schirmer, *Timber Frame House*, 6 July 1864. Pencil and wash on paper, 316 x 219 mm. The National Museum/photo: Andreas Harvik.



9. Hermann Schirmer, *St. Georg-domen i Limburg an der Lahn*, 12. august 1864. Penn på papir, 315 x 498 mm. Nasjonalmuseet – Stiftelsen Arkitekturmuseet. Foto: Dag Ivarsoy.
9. Hermann Schirmer, *Saint George's Cathedral in Limburg an der Lahn*, 12 August 1864. Pen on paper, 315 x 498 mm. The National Museum/photo: Dag Ivarsoy.

The Schiertzes were friends of the Schirmers, and Hermann lived with the Schiertzes for two years (ill. 1). Hermann's drawings from the period show how he progressed from producing diligent studies of shadow projections to high quality studies of landscapes and buildings. During both summers of his stay in Bergen, Hermann made research trips around Western Norway, where he drew both landscapes and styles of building (ill. 2).

In the autumn of 1862, Hermann returned to Christiania where he continued his studies, particularly of Ancient Greek and Roman architecture, by making copies from various illustrated volumes (ill. 3 and 4). Alongside his studies, he worked as an assistant in his father's office, where he was allocated some (very) small projects of his own, such as designing a plaster rosette for Bernhard Dunker (1809–1870), a family friend.⁷ The close links between the Schirmer and Dunker families almost became even closer. Hermann was fond of Mathilde Dunker (later Mathilde Schjøtt), and for a while seems to have hoped to marry her.⁸ *Skinderbukten*, the Dunkers' beloved country residence on the island of Malmøya in the Oslo Fjord, had been completed in 1847 in accordance with plans drawn up by H. E. Schirmer.⁹ Some years later, it was probably the site of Hermann Schirmer's first commission of any significance, namely a simple boathouse (ill. 5).¹⁰ Before the boathouse was completed, Hermann had travelled to Germany. His father sent his verdict in a letter. Mari Hvattum points out that this letter is a rare example of how H. E. Schirmer "regarded the relationship between site, style, history and artistic creation."¹¹ In addition, it intended to provide his son with instruction and a critique of the finished building:

I was on Malmøya the other day and saw the completed boathouse. It looked good, but something was lacking, there should be an artistic imprint put on it. It should be a hard and fast rule for your whole life that when you build the very smallest, the most insignificant, object, you should make it simple and appropriate, but in one way or another, in one place or another, it must proclaim that an artist has been here, since in our time the only way in which an artist can distinguish himself from a craftsman is by placing a poetic imprint on his work.

I would probably have put some sort of imprint on the gables, but I am happy that



10. Hermann Schirmer, *Plantestudie*, 27. juli 1865. Penn på papir, 467 x 592 mm. Nasjonalmuseet – Stiftelsen Arkitekturmuseet. Foto: Annar Bjørgli. 10. Hermann Schirmer, *Plant Study*, 27 July 1865. Pen on paper, 467 x 592 mm. The National Museum/photo: Annar Bjørgli.

I have not done so. On the other hand, I have discovered something else that, if it gains your approval, you must take care of when you return. I was sitting more-or-less next to the Dunkers' quay when I saw the roof-line of the boathouse peeping up above the ridge of the hill and it was then that I identified what was lacking. The roof-line does not accord with the surroundings. I thought that this could be quickly remedied, however, if one took away the unexciting ridge tiles and constructed a roof board and ridge crest, and also placed carved decorations at the ends of the gables, as in the old churches in Borgund and other places. [...] But you must do this, not me, and I do not even know the correct shapes.¹²

Hvattum emphasizes that H. E. Schirmer's agenda was not to create a national style: "The work of ornament was to establish a poetic imprint that made the building into a comprehensible whole. [...] Style, in the early 19th century, was a supra-national matter – a shared European reference point that could be understood regardless of national differences."¹³ We do not know whether Hermann added a ridge crest to the roof and ornamental dragon's heads to the gables – perhaps he decorated the whole boathouse with classicist phiale-shaped decorations. In any event, we know that he designed a phiale-shaped decoration for the end of the roof ridge on a unspecified house designed for Bernhard Dunker (ill. 6).

Hermann documented the trip that he made with his sister Sophie to Germany in the summer of 1864 in a number of drawings. They travelled via Copenhagen and Lübeck to Leipzig, where they visited their father's sister, Wilhelmine. Before long, Hermann had left Sophie at their aunt's house and begun his real research trip. He described the first few days of his trip at length in his diary, but the entries soon tail off (his itinerary is listed in an appendix). The travel sketches and small survey drawings he made over that summer are evidence that his diligence in completing drawing exercises had paid off, and he had become a fine draughtsman (ill. 7–9). During his travels he forced himself to "complete every study I began to the very best of my ability, in order to restrain my impatience, and accustom myself to completing my work thoroughly."¹⁴

At the end of September, Hermann and Sophie returned to Christiania. He was elated

with his first experience of independence and rather pleased with himself. After his return home, however, everything became more difficult. In May 1865, he wrote about the past year: "My inner being has changed very much during this period. [...] Tranquillity and disturbance keep shifting places, so it is difficult to keep hold of what one is thinking."

Trondhjem Cathedral

Hermann spent the summer of 1865 in Trondhjem. It was intended that he would make survey drawings of the cathedral in its former state. Olaves Larsen of Kristiansund had asked Hermann, via his father, to do this work. Larsen needed the drawings as he had been engaged to make a model of the cathedral.¹⁵

In late 1841, H. E. Schirmer had been commissioned by the Norwegian government to investigate the condition of Trondhjem Cathedral and make proposals about possible measures for its preservation. From the time H. E. Schirmer presented his first proposal in 1842, the cathedral became a subject of debate in both the Norwegian parliament and other places. Numerous reports, statements and notices were prepared, with a marked escalation in the early 1860s.¹⁶ As Hvattum writes: "From 1862 onwards, there was a constant stream of new proposals and a constant appointing of new commissions." She adds: "At this point the story begins to resemble an eternal hallucinatory cycle of reappearances."¹⁷

It was at around this time that Hermann travelled to Trondhjem to study the cathedral, a monument that had been part of his father's life from since before Hermann was born (Hermann's 20th birthday was in the summer of 1865). The cathedral must have been the subject of lengthy discussions at the architectural practice in St. Olavs Gate, and it is likely that Hermann was familiar with his father's various proposals for its restoration. One of his father's suggestions, although it may not have been intended entirely seriously, was to let the cathedral stand as a ruin. Hermann, however, at least in his diary, considered that this was the best solution:

In my opinion, the cathedral should not be restored, but simply cleaned of degradation. [...]

To restore all the parts, which in themselves are each of equally great archaeological interest, so that all realize their proper disposition is impossible. The only means to preserve for the cathedral its deserved interest is to allow it to stand untouched and when Fate so determines allow it peacefully to sink into its grave. All mankind is transitory, and accordingly it is no shame that this will come about.¹⁸

Hermann's thoughts as to how he would restore the cathedral if he were nonetheless compelled to do so, did not reflect any of his father's views: "If Trondheim's Cathedral is to be restored, then this shall be done freely, just as freely as under each of the archbishops that commissioned building works, since we are free artists, and should not devalue ourselves by becoming copyists."¹⁹ As already mentioned, Hermann's real assignment in Trondhjem was to create a plan showing the appearance of the cathedral when it had first been completed – before the advent of Danish rule and the Reformation. He summarized his assignment in a letter home, and simultaneously rejected the meaningfulness of this approach:

Thronhjem's cathedral is an aggregate of fragments constructed in various periods that have been put together in an unfinished state. These were perhaps once gathered into a whole, but now lie in ruins.

My task when I travelled here, in so far as time and other circumstances permitted, was to discern how this composite must have existed, how the cathedral appeared in its so-called completed condition. That condition in which it found itself when the means to build it disappeared, and its further expansion became impossible.

As indicated above, multiple details were not completed in the period in which they were begun, but only long afterwards, and in the style of that later period.

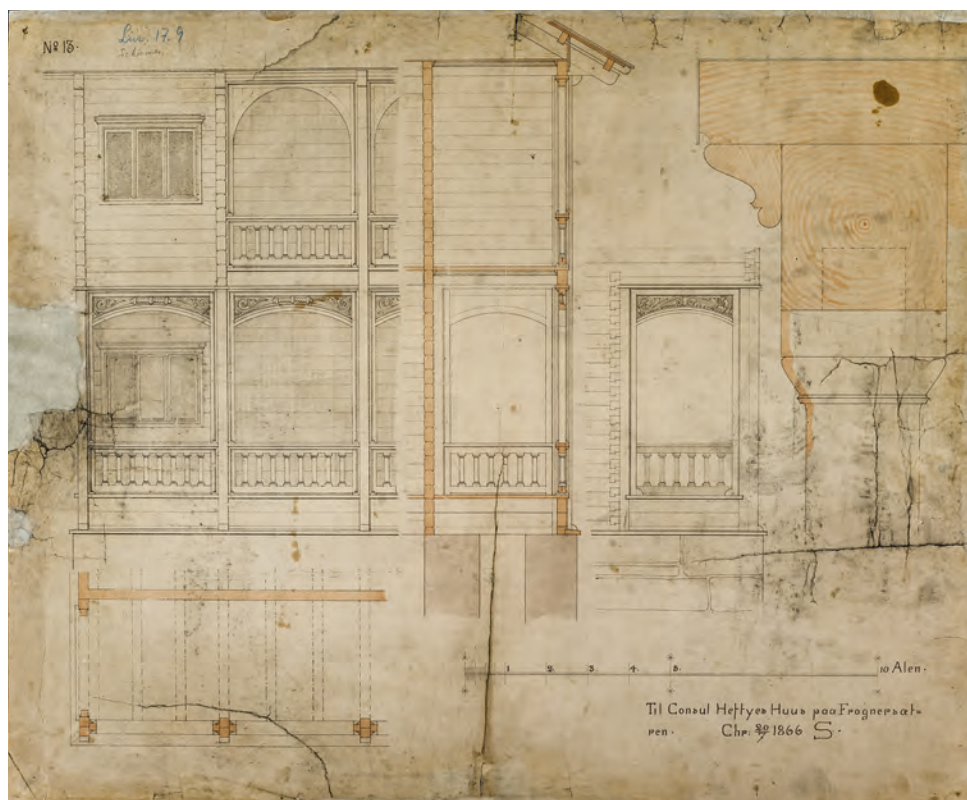
These [illegible word] sections now stand and point towards a future that has never arrived, and accordingly mislead the investigator, who first has to discover that they were completed in different periods, and thereafter how the person who began them had intended to complete them.

[...]



11. Hermann Schirmer, *Heftyevillaen*, 1865–1867. Foto: ukjent, ant. 1869. Oslo Museum, OB.NW4699.

11. Hermann Schirmer, *The Heftye House*, 1865–1867. Photo: Unknown, probably 1869. Oslo Museum, OB.NW4699.



12. Hermann Schirmer, *Konsul Heftyes hus på Frognerseteren*, 20. juli 1866. Penn og lavering på papir, 435 x 500 mm. Riksarkivet, Schirmer 17.7. 12. Hermann Schirmer, *Consul Hefty's House at Frognerseteren*, 20 July 1866. Pen and wash on paper, 435 x 500 mm. The National Archive, Schirmer 17.7.

In my opinion, the Cathedral can be compared with the Neapolitan horsecarts described by Goethe. The horsecarts could only be repaired, not restored, and thus ultimately became unrecognizable, in that everything original about them had disappeared. [...] This Neapolitan method of repair has to end at some point. I cannot continue it. I have forced myself several times to begin a large-scale survey, but an inner revolt has forced me to toss the work aside.

Ground plan without available cross sections. A facade without a coherent plan. All this just becomes a botched patchwork, and that's something I'm not made for. Beginning a project with the knowledge that no whole will become of it makes the completion of the work completely impossible for me, since my primary endeavour is to create works that are as complete as I can make them. To me it seems degrading to spend my time on surveying irregularities that are based on the disorganized construction of the building, and it is a "mole's work" that I cannot bring myself to do.

These feelings churned inside me for several days, and nothing was accomplished. Then I decided to break down all obstacles and study freely. To observe, investigate and draw those things my intellect suggested to me would be beneficial both for myself and the development of my art, and on the whole to make use of those means I found on my way to spiritual development, so that in turn could give birth to creations from which our heirs could benefit. In that way I am best honouring my forefathers' memory.²⁰

Also in his diary he wrote that he did not want to waste his efforts on "mole studies", he wanted to be an artist: "A new creative period also has to begin within architecture, and I have the certain hope to be able to become a useful link in such a chain of production."²¹ As he wrote home, he began to draw studies of those parts of the cathedral that interested him most. He also drew artistic motifs of no particular architectural or historical interest, such as a plant growing out of a crack in a wall (ill. 10). (This somewhat mundane drawing seems to be the only extant drawing from Hermann's summer in Trondheim.) Soon he developed his studies to include not only selected parts of the church, but also intense studies of the apostles carved by the

sculptor Hans Michelsen (1789–1859). The young Schirmer would no doubt have been rather horrified if someone had told him that later he would come not only to write a book about the cathedral but also to engage in “mole work” virtually full-time.

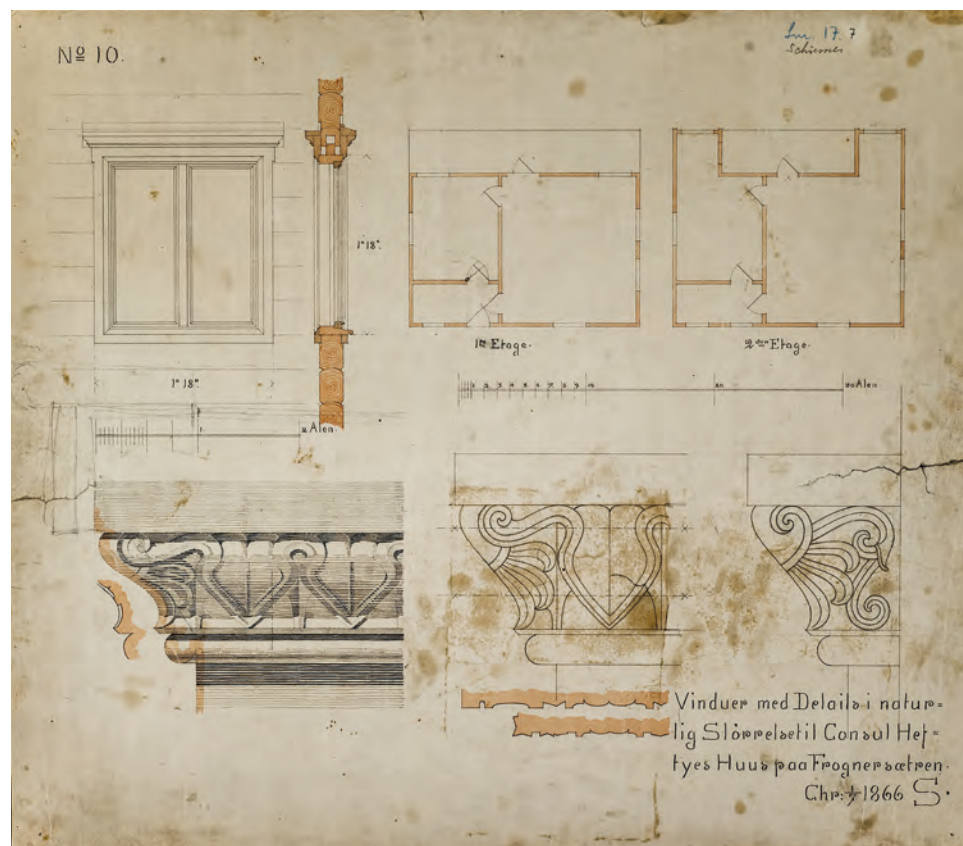
When Hermann decided to travel to Trondhjem, it was not only for the sake of the work, but also because he wanted to get away. In one letter home he wrote about “the need for a tranquil and undisturbed process of thought”.²² His relationship with his father had been turbulent since he had returned home from Germany the previous autumn, but it improved through the letters sent to and from Trondhjem. Hermann began one of them by quoting from Goethe (from the poet’s autobiography *Dichtung und Wahrheit* [*Poetry and Truth*] – both father and son were great admirers of Goethe, whose works provided a source of consolation and support for Hermann throughout the 1860s).²³ The quotation could be interpreted as an admission of having struggled against something, (“we impatiently repel the demands of others”). At this time, Hermann was no longer convinced that he wanted to be an architect.

His youthful diaries are steeped in existential crises and discussions, religious interpretations, and questioning as to how he would be able to do what was good. It may seem as if this strong sense of moral duty was something instilled in him by his upbringing. According to Hvattum, H. E. Schirmer’s view was that “The artist is appointed by nature (which in this case is almost virtually synonymous with God) as a tool, obliged to selflessly work in the best interests of humanity.” In addition, she claims that for H. E. Schirmer, art was a moral necessity.²⁴ These ideals were transmitted to his son, who yearned to do good through his art.

The Heftye House at Frognerseieren

In the 1865 census, Hermann described himself as an architect. Accordingly he must have thought of himself as, if not yet a fully trained architect, at least no longer merely a student. It was also at around this time that he began to call himself “Architect Schirmer Jr.”. The largest project from that period that can be definitively attributed to him is the Heftye House at Frognerseieren, commenced in the autumn of 1865.

Wilhelm von Hanno and H. E. Schirmer were Thomas Heftye’s (1822–1886) preferred

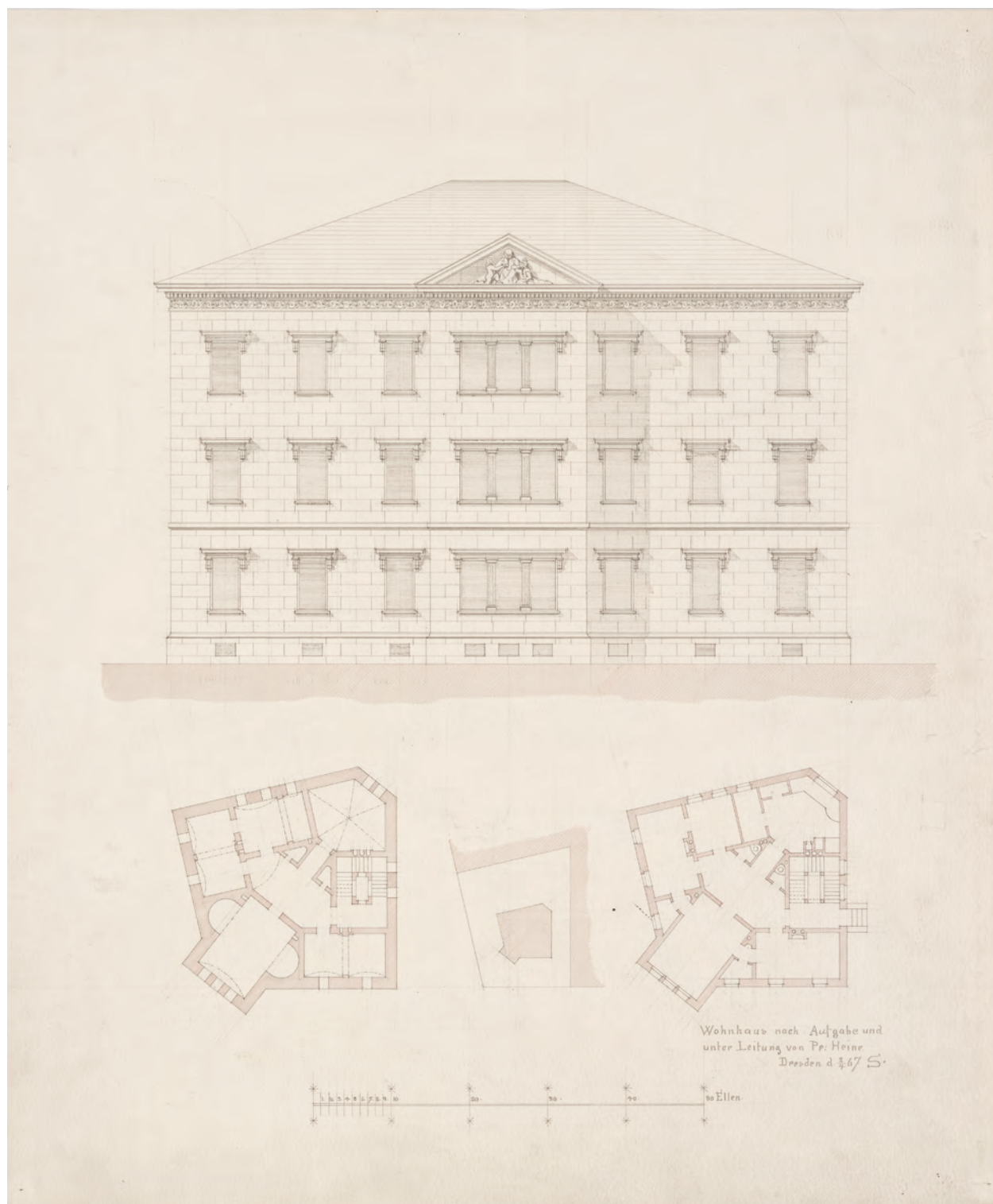


13. Hermann Schirmer, *Vinduer med detaljer til Konsul Heftyes hus på Frognerseieren*, 1. juli 1866. Penn og lavering på papir, 510 x 620 mm. Riksarkivet, Schirmer 17.9. 13. Hermann Schirmer, *Window Design for Consul Heftye's House at Frognerseieren*, 1 July 1866. Pen and wash on paper, 510 x 620 mm. The National Archive, Schirmer 17.9.

14. Hermann Schirmer, *Bolighus etter oppgave fra professor Heine, 2.* april 1867. Penn og lavinger over blyant på papir, 500 x 420 mm. Nasjonalmuseet – Stiftelsen

Arkitekturmuseet. Foto: Annar Bjørgli.

14. Hermann Schirmer, *Design for a House after assignment by Professor Heine, 2* April 1867. Pen and wash over pencil on paper, 500 x 420 mm. The National Museum/photo: Annar Bjørgli.



architects, and had designed both his country residence *Sarabråten* (1856), by Lake Nøklevann, and his town mansion *Villa Frognæs* (1859) in Christiania's Skarpsno neighbourhood. When Heftye wanted a house at Frognerseteren, he turned once again to Schirmer, who passed on the commission to his assistant, Schirmer Jr.

Thomas Heftye had a genuine interest in Norwegian building traditions, and even had a *stabbur* (a wooden farm storehouse on pillars) constructed next to his town residence, *Villa Frognæs*, which was built of brick.²⁵ He bought Frognerseteren in 1864. The following year he was travelling through the county of Telemark and was entranced by a house next to Lake Kviteseidvannet. He wanted his new house at Frognerseteren to be designed based on this "Telemark-ish" house.²⁶ According to Tonte Hegård, Heftye had strong and detailed opinions about the design of his new house. There is little reason to think that Hermann Schirmer would have been particularly enthusiastic about this restrictive commission, and his attempts to take liberties were brusquely rejected by Heftye.²⁷

The *Heftye House* at Frognerseteren is a two-storey building constructed of logs laid horizontally and interlocked on the ends with notches. The house has a gable roof. The main façade has open arches on both storeys, with five partitions on the lower floor and three on the upper floor (ill. 11). The drawings show that the arches were planned to have carved decorations, but these were never carried out (ill. 12).²⁸ According to Jens Christian Eldal, the *Heftye House* was more in accord with contemporary foreign styles of wooden architecture than with the house seen by Heftye in Telemark, but nonetheless was a house with its "roots in Norwegian soil."²⁹

Hvattum has shown how *Sarabråten* and the *Heftye House* were compared with each other, with the former being seen as a theatrical pastiche and the latter as genuinely Norwegian. Norway's cultural elite viewed *Sarabråten* with growing scepticism, and gradually the house came to be "seen almost as a falsehood – a mannered imitation".³⁰ In addition, Hvattum sees the *Heftye House* as a declaration of independence and Hermann Schirmer's attempt to rediscover an authentically Norwegian building style.³¹ With the benefit of hindsight, it is easy to understand how she comes to this conclusion, but nonetheless there is little to suggest that Schirmer was interested

in a national style of architecture at this point. All ambitions in this respect should probably be attributed to the client, who laid down unusually strict guidelines. In 1866, Schirmer's ambitions were of a completely different nature than identifying what was authentically Norwegian. In his diary, he did not mention the project, even though he engaged in a wide-ranging discussion of both national identity and style:

Since our time lacks any distinct character, any fixed style, or any established essentials, and accordingly has flexible standard forms, I conclude that it is still developing and that its golden age lies in the future. It is my innermost, my most burning desire to be able to gain an oversight of the trend of our own time, so that I can put all my effort into pushing it forward and at the same time entrenching civilization among the people, so that sown grain can bear abundant crops in a well-cultivated field. It is not enough to gather good grain, one must also plough the field where it is to be sown. That is what so many learned people forget. They gather material, but forget to build.³²

In mid-February, Schirmer claimed that he had had a revelation: "I realised for the first time that my own art, architecture, operates in the same way as painting and sculpture, through atmosphere, and that it really is within the power of the architect to endow others with the primary urges that overwhelmed him in the moment of creation. For the first time I can work with clarity of thought and elevate my art to a state of beauty."³³ He did not manage to keep hold of this idea, and struggled constantly to reconcile himself to a career as an architect. "No, they do not recognize me here at home. They see me only as an architect. How long will it take me to get them to understand how I view this part of myself? Yes, this part, for it is a higher aim, a higher self that is asserting itself than the one that emerges in my architectural creations. What this is, I do not know precisely."³⁴ During this period Schirmer's mood was volatile and troubled, and some months later he once again reconciled himself to architecture:

"Finally I have managed to reach some somewhat steady ground in my architectural studies. [...] The deep admiration I have felt for the

Greeks and all they produced, has always been my guiding principle. Previously I have been convinced that their culture had no relevance for the current inhabitants of the Earth, but the clear calm conscious quest for truth that pervaded all they created may now provide an ideal model. The expanded knowledge of Nature and the great broad fields of experience that lie between us and them mean that we could strive after other goals, but do not prevent us in other ways from emulating their energetic, serene progress. The Greeks had some knowledge and some sense of Matter, but treated everything with reverence. The Middle Ages carried this forward restlessly in all directions, and recreated this in the most wonderful forms. Our duty is to build further on what the Greeks began, by putting into practice the Middle Ages' arbitrarily gained experience with the greater freedom which that experience has given us. Accordingly we are living in an era of Greek renaissance.³⁵

Schirmer's ideas about "the Greeks" probably influenced his drawings for the Heftye House more than ideas about a national style of architecture, and some of the architectural details show classical influences (ill. 13).³⁶ It appears that Schirmer was preoccupied during much of 1866 by the idea of spending time away from Norway.

The academy student

In 1866, Schirmer applied for a state travel scholarship. His application stated that he wished to study for six months under Professor Georg Hermann Nikolai (1811–1881) at the academy in Dresden, and, if sufficient funding were available, to travel on to Italy. His application was recommended for approval on the basis of its attachments, which were thought to suggest a great talent for architectural drawing.³⁷ When Schirmer received his acceptance letter on 29 August, he was overjoyed and copied the letter in full into his diary. Even so, he remained in a state of uncertainty as to whether he would actually travel, until he suddenly made up his mind in October:

Yes, I will travel. How I came to this decision I do not know, and I am too restless to ponder it, but it came to me like a bolt of lightning,

travell! In these heavy-as-lead conditions no human heart can feel itself free, no breast can raise itself without oh-so-bourgeois common-sense planting its finger on *my* nose. [...] So is one created in a particular form and without permission to develop oneself in accordance with one's inner compulsion. It came to me like a bolt of lightning, travel. I rushed down to the customs office and overwhelmed the officers with questions. The way is open, it is really open for the whole winter, and I will travel. This set every limb quivering. I have always fought against my passions, this time I am following a specific inner compulsion. I, fool that I am, imagined I could change the circumstances here at home before I left, but only succeeded in getting myself more caught up them. I can now appreciate my growing aversion to business, I became more and more entangled in these feelings instead of getting rid of them. Things that are already begun I will bring to a conclusion as quickly as possible, and I will put all my remaining studies to one side; and then I will travel. Before the start of 1867, I must be in Germany.³⁸

On 4 December, his ship departed from Christiania and Schirmer was on his way. After a whole week of travelling, and after stopping in Copenhagen and Berlin, Schirmer arrived in Dresden. The plans outlined in his scholarship application, to study architecture, came to nothing. The newly minted student wavered between several different directions. With hindsight, several years later he wrote: "When I left home in the winter of 1866, my mind was in a state of great turmoil. I had a definite awareness that I possessed the ability to do things other than to build houses; but where should I turn? I had no idea, and accordingly threw myself into all the possibilities that I felt myself halfway competent to attempt."³⁹

One of the first things he did, and which he really enjoyed, was to attend lectures by the literature and art historian Hermann Theodor Hettner (1821–1882). Hettner held two series of lectures, one on art history and one on cultural history. Schirmer attended both series. He chose to study anatomy rather than construction materials, structural calculations and mathematics ("I am truly delighted to have gained entry to the lectures on anatomy. They open my eyes to nature, and give the soul a rather different satisfaction

than studies of building materials and structural calculations."⁴⁰) He also followed Nicolai's lectures on the history of architecture. In addition, despite Schirmer's distaste for architectural and construction classes, surviving drawings suggest that he also attended these (ill. 14).

In Dresden Schirmer was in some ways content. He had control over his own time, he was constantly entranced by the reflected light in the River Elbe, and his aunt in Leipzig was not far away. But he was still troubled and restless, and when Hettner concluded his series of lectures, life at the academy lost its gloss, "the best lectures I have enjoyed have come to an end," he wrote, adding "There is not much point in the academy any more. There is work only on technical skills, and functionality in everyday life. Giving the studies a higher sweep lies beyond the abilities of the current professors. It is a dry book, which after being read through once provides no further nourishment."⁴¹ Some months later Schirmer celebrated his birthday, and gave himself the following gifts: the complete works of Goethe, a telescope, Latin lessons, and a decision to put architecture aside entirely for a while.⁴²

Schirmer's diaries bear witness to a romantic and volatile young man. He made no close friends in Dresden, and was often lonely. He wrote that often "an inner yearning for a circle of friends and colleagues comes over me. Here I am living in a foreign country, and I am viewed by everyone as a traveller."⁴³ At the beginning of 1868 he became seriously unwell. The precise nature of his illness is unclear, and there are few sources. In an undated draft letter to his father, he writes that the doctor had diagnosed him with over-exertion, and had advised caution. The cure was a stay in the country, with a high intake of milk, and in addition a stay in a southern climate during the coming winter. Many years later, Hermann suggested that his illness was just as much psychological as physical: "I remember clearly a day in a valley between the mountains of Upper Bavaria, where I lay many years ago when I was sick and was regaining my strength. [...] At that time I was [illegible word], my mind was oppressed, I lacked an outlet for my inner life, which roiled around in abnormal apparitions"⁴⁴ Schirmer visited a spa in Riechenhall. Here he began to draw again, after having abandoned his sketchbook during the whole of his time in Dresden. But he used most of the time to write.

Literary ambitions

In the spring of 1869, while he was still convalescent, Schirmer expressed the opinion that his illness had been the result of the diffuse nature of his work and his attempts to cover many different fields:

In this way I naturally succeeded in nothing, and gained no, or only little, real knowledge, and remained in a state of disturbance, my health was undermined, and finally gave way completely. This illness, and even more the long period of recovery, were to me a blessing. No external demands were placed on me, and I had time to put my mind into order. Among my studies, poetry, which I had been drawn towards by Goethe, came ever more into the foreground and this poet, and the contexts around him, the Greeks, and to some extent the Romans, and finally our own poets, formed my sole field of study during my long period of convalescence. During this peaceful many-month-long period, I finally attempted my own work, and began work on *Haakon Adalsteensfostre*.⁴⁵

Even during his time at the academy, Schirmer was writing more and more poetry. He probably kept most of his poetry private, but his letters to his sister Sophie were scattered with lyrical phrases. He also made an attempt at translating works by Goethe.⁴⁶

Schirmer's literary efforts lapsed until his return to Christiania in July 1869. Since Easter that year, he had been convalescing in northern Italy accompanied by Sophie, and had stayed for several weeks in Venice (ill. 15). When he and Sophie returned to Christiania, his father had moved to Trondhjem and resumed his work on the cathedral. Hermann, Adolf and Sophie lived alone in St. Olavs Gate during the winter of 1869–1870.⁴⁷ This is usually taken as the time when Schirmer started his own independent architectural practice. But before he resumed work as an architect, he attempted to realize his dream of becoming an author.

The Schirmers were a stage-struck family. For many years, H. E. Schirmer sat on the board of Christiania Theater, and his family probably saw everything performed there. Hermann went to the theatre in all the places he visited and often commented on both the scripts and the

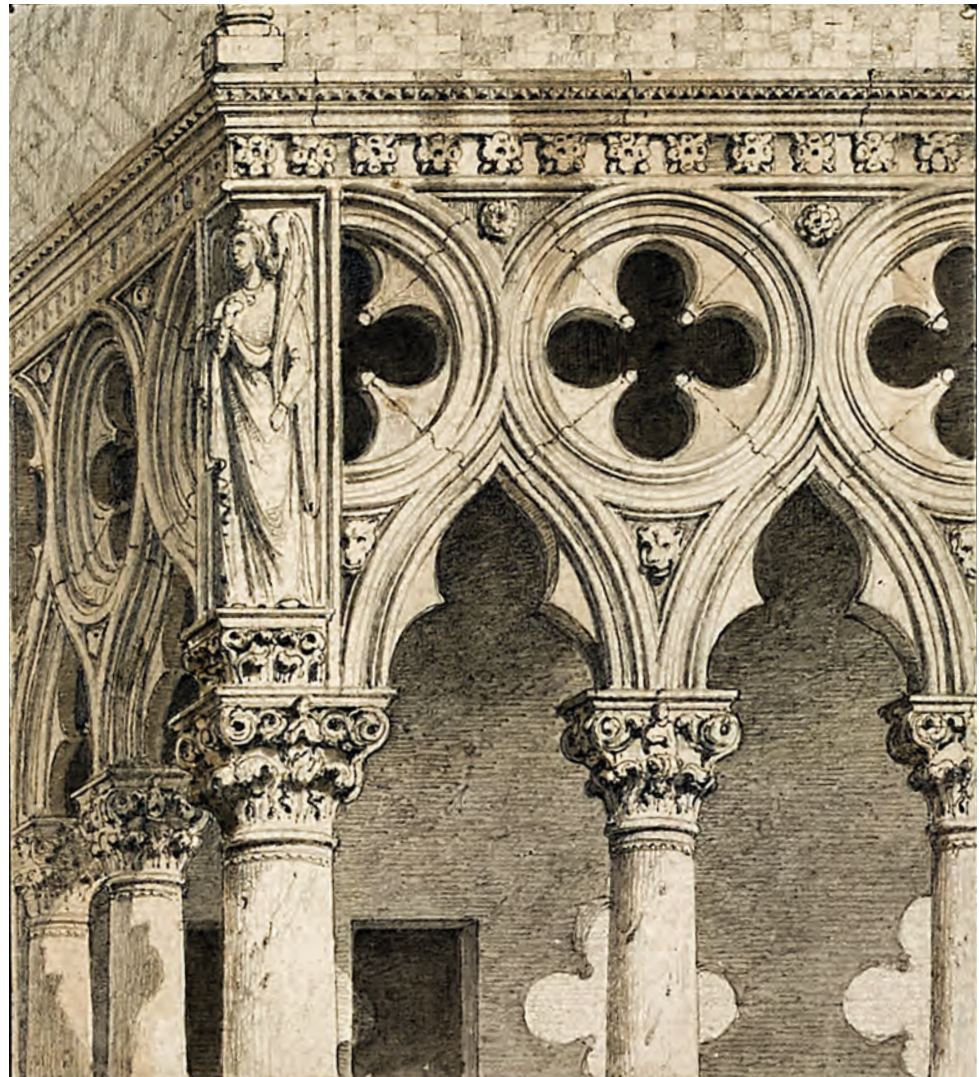
performances in his diaries. Back in Christiania in 1869, Hermann finished writing a play he had begun during his cure at Reichenhall, and dedicated it to Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910).⁴⁸ During the 1870s, the two men became close friends and engaged in a heart-to-heart correspondence.

Hermann's play *King Haakon* was submitted to the Christiania Theater accompanied by a letter in which Hermann presented the play as a tragedy. In the event that the board were interested, he also attached a cast list and added that his sister Sophie wanted to become an actress and was eager to make her debut as Queen Gunhild.⁴⁹ The board was rather abrupt in its rejection, and an attempt to get the drama published also came to nothing. Sophie however, succeeded in her theatrical ambitions, and made her debut at the Christiania Theatre in 1870.⁵⁰

I have not found anything to suggest that Schirmer tried his hand as a playwright on any further occasions, and the response to this one play was scarcely encouraging. In 1873 he published (most likely at his own expense) a short novel, or story as he himself called it: *A Story about Einar*. The book was published anonymously, with the subtitle *Told by a soulmate*.⁵¹ The narrative is structured partly as told by a narrator, partly from letters addressed by Einar to his friend Olaf, and partly from Einar's (appalling) poetry. Both these formal characteristics and the plot itself are reminiscent of Goethe's *The Sorrows of Young Werther* (1774). Einar falls in love with Emma, and Emma appears to reciprocate Einar's love. Emma's family oppose the connection, Einar is cast out in the deepest despair, and in utter desperation takes his own life by throwing himself over a waterfall in Telemark. The narrator ends the story as follows:

*The words remained so very hard and cold, like a monument to the red-hot flow that once ran through Einar's soul. Even so, we could not deny them our sympathy. They capture our thoughts, trigger the imagination, and behind them we see the enticing apparition that is memory, beckoning us to tread closer. Thus now! —and so we allow them to glide forth, these intertwined images, and in every soul that feels its heartstrings resonating with them, they are at home.*⁵²

It is uncertain whether Schirmer, like Goethe, wrote poetry using his own life as a starting point. His own



15. Hermann Schirmer, *Dogepalasset i Venezia*, (1869). Blyant og lavering, 120 x 105 mm. Riksarkivet, Schirmer 54.6.
15. Hermann Schirmer, *The Ducal Palace in Venice*, (1869). Pencil and wash, 120 x 105 mm. The National Archive, Schirmer 54.6.

letters and diaries are far less passionate than those he allowed Einar to write. But he must have had great expectations of this book. He self-published the book, and advertised it in the classified sections of daily newspapers. Despite these advertisements, the book seems to have attracted no attention whatsoever, either from critics or the general public. Hermann had no doubt hoped that Einar would secure his literary breakthrough and save him from life as an architect. The fact that the book was ignored must have been a painful defeat. It seems that he abandoned literary fiction after this disaster.

An architect all the same

The growing interest in a national Norwegian style of art in the second half of the 19th century coincided with Bismarck's invasion of Denmark in 1864 and the Franco-Prussian war in the early 1870s. These events resulted in an anti-German sentiment among the Norwegian public, and it became increasingly difficult for H. E. Schirmer to find work.⁵³ Hermann's long stay at the spa and his subsequent travels must also have represented a significant financial burden for the family. Presumably it was both expected and necessary for Hermann to start contributing to the family's income. Accordingly he was forced to return to architecture, partly with his own rather half-hearted practice, and partly in his father's practice. In 1873, he finally gained a regular income when he was employed as a part-time lecturer in architecture at the Drawing School in Christiania. There is nothing to suggest that he saw his teaching activities as anything other than a sterile means of making a living. This appointment was perhaps also a confirmation that his youthful years were past, his literary dreams crushed, and that he had ended up as an architect, despite his endeavours to avoid this fate. As we know, however, it was nonetheless his work at the school that was to make him a decisive figure in architectural history approximately 20 years later, when he became senior lecturer in the Ornament Class.⁵⁴

Sources

- Eldal, Jens Christian. *Historisme i tre: "Sveitserstil", byggeskikk-romantikk og nasjonal egenart i europeisk og norsk trearkitektur på 1800-tallet*. Oslo: Universitetsforlaget, 1998.
- Hegard, Tonte. *Romantikk og fortidsvern: Historien om de første frilufsmuseene i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.
- Hvattum, Marit. "En Medkjæmper for den gode Sag": Heinrich Ernst Schirmer og Intelligensens arkitektur. *Kunst og Kultur* 93, no. 1 (2010): 2–13.
- Hvattum, Marit. *Heinrich Ernst Schirmer: Kosmopolittenes arkitekt*. Oslo: Pax Forlag, 2014.
- Schirmer, Hermann. "Dagbok fra Thronhjelm." 1865. The National Library. The Schirmer Papers. Ms. fol. 1879 d.
- Hvattum, Marit. "Dagbok." 1865–1866. The National Library. The Schirmer Papers. Ms. fol. 1879 d.
- Hvattum, Marit. "Dagbok fra Dresden." 1866–1867. The National Library. The Schirmer Papers. Ms. fol. 1879 d.
- Hvattum, Marit. "Dagbok fra Italia." 1868–1869. The National Library. The Schirmer Papers. Ms. fol. 1879 d.
- Hvattum, Marit. *En Fortælling om Einar: meddelt af en Aandsbeslegtet*. Christiania 1873.
- Seip, Elisabeth, ed. *Chr. H. Grosch: Arkitekten som ga form til det nye Norge*. Oslo: Peter Hammers Forlag, 2001.
- Weidemann, Lars F.H. *Stamtavle over slekten Weidemann (samt over slekterne Major, Schirmer og grene av slekterne Sommerfeldt, Norgrenn, Sørensen, Nielsen m. fl.)*. Trondhjem 1892.

Notes

- 1 The fact that so little is known about Schirmer's life is scarcely due to a lack of sources. On the contrary, the quantity of source materials relating to both his private and professional lives is completely overwhelming. For a start, the National Library of Norway has a large collection known as the "Schirmer Letters". This includes parts of the family's correspondence, mainly Hermann Schirmer's. There is also a partially organized and wide-ranging collection known as "Schirmer's surviving papers". This includes diaries, sketchbooks, innumerable manuscripts, a mass of documentation about Norwegian heritage sites, correspondence and miscellaneous notes. Finally, the so-called "Schirmer Collection" in the National Archives is equally rich and varied, and also includes a quantity of drawings relating to his architectural practice.
- 2 Elisabeth Seip, ed. Chr. H. Grosch: Arkitekten som ga form til det nye Norge (Oslo: Peter Hammers Forlag, 2001), x.
- 3 See Mari Hvattum, "En Medkjæmper for den gode Sag': Heinrich Ernst Schirmer og Intelligensens arkitektur", *Kunst og Kultur* 93, no. 1 (2010): 2–11; idem, *Heinrich Ernst Schirmer: Kosmopolittenes arkitekt*, (Oslo: Pax Forlag, 2014), passim.
- 4 About Schirmer's own house, see Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 114–116.
- 5 Hermann Schirmer, draft application for the position of technical consultant at the Interior Ministry's Fire Prevention Office, undated, National Library of Norway, bs. 201.
- 6 Hermann Schirmer, "Dagbok," 1865–1866, The National Library, The Schirmer Papers, Ms. fol. 1879 d, 16 November 1865.
- 7 See drawings in the National Archives, RA/EA-5930/T/To066/To66a/0119–0120.
- 8 See Hermann Schirmer, "Dagbok fra Dresden," 1866–1867, The National Library, The Schirmer Papers, Ms. fol. 1879 d, 20 June 1867.
- 9 About Skinderbukten, see Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 117–119.
- 10 See Bernhard Dunker to Hermann Schirmer, National Library of Norway, bs. 201.
- 11 Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 135.
- 12 H.E. Schirmer to Hermann Schirmer, Christiania 27 June 1864, National Library of Norway, bs. 201.
- 13 Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 135.
- 14 Hermann Schirmer, "Dagbok fra Throndhjem," 1865, The National Library, The Schirmer Papers, Ms. fol. 1879 d, 18 July 1865.
- 15 Ibid., 26 August 1865. See also a letter from Olaves Larsen to Hermann Schirmer, National Library of Norway, bs. 201.
- 16 For a thorough study of H.E. Schirmer's work with the cathedral, see Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, chapter 2 "Fortidsminner".
- 17 Ibid., 60.
- 18 Schirmer, "Dagbok fra Throndhjem," 1 July.
- 19 Ibid.
- 20 Hermann Schirmer to H.E. Schirmer, Throndhjem 16 July 1865, National Library of Norway, bs. 201.
- 21 Schirmer, "Dagbok fra Throndhjem," 4 July.
- 22 Hermann Schirmer to H.E. Schirmer, Throndhjem 16 July 1865, National Library of Norway, bs. 201.
- 23 "[Denn] wenn wir in früherer Zeit leidenschaftlich unsern eigenen Weg gehen, und, um nicht irre zu werden, die Anforderungen anderer ungeduldig ablehnen, so ist es uns in späteren Tagen höchst erwünscht, wenn irgend eine Teilnahme uns aufregen und zu einer neuen Tätigkeit liebevoll bestimmen mag."
- 24 Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 32.
- 25 Tonte Hegard, *Romantikk og fortidsvern: Historien om de første frilufsmuseene i Norge*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1984), 69.
- 26 A thorough study of the Hefye House is given in *ibid.*, 69–73.
- 27 Ibid., 69.
- 28 Ibid., 71. See also drawings in the National Archive, RA/EA-5930/T/To066/To66a/0168–0177.
- 29 Jens Christian Eldal, *Historisme i tre: "Sveiserstil", byggeskikk-romantikk og nasjonal egenart i europeisk og norsk trearkitektur på 1800-tallet*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1998), Dr.philos-thesis, 204.
- 30 Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 206.
- 31 Ibid., 206–207.
- 32 Schirmer, "Dagbok," 13 February 1866.
- 33 Ibid., 16 February 1866.
- 34 Ibid., 22 February 1866.
- 35 Ibid., 1 May 1866.
- 36 Jens Christian Eldal, "Schirmer, Herman Major", in *Norsk kunstnerleksikon*, ed. Nasjonalgalleriet (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), vol. 3, 476.
- 37 "State scholarships for scholars (authors) and artists. Budget periods 1857/60–1865/66. Applications, approvals, reports," the National Archives, RA/S-3568/D/Df/L0001/0001.
- 38 Schirmer, "Dagbok," 18 October 1866.
- 39 Hermann Schirmer, "Dagbok fra Italia," 1868–1869, The National Library, The Schirmer Papers, Ms. fol. 1879 d, 22 May 1869.
- 40 Schirmer, "Dagbok fra Dresden," 19 December 1886.
- 41 Ibid., 1 Mars 1867.
- 42 Ibid., 20 June 1867.
- 43 Ibid., 9 November 1867.
- 44 H. Schirmer to Bjørnstjerne Bjørnson, 31 January 1878. The National Library, bs. BB 2.
- 45 Schirmer, "Dagbok fra Italia," 22 May 1869.
- 46 "Egmont / A tragedy in five acts / by / Goethe / translated by Schirmer", begun New Year's Eve 1867–68. National Library of Norway, MS. fol. 1879 et seq.
- 47 Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, footnote 165, chapter 2.
- 48 The manuscript of Schirmer's dramatic poem about King Haakon (*Kong Haakon Dramatisk Digting af Schirmer*) is extant. National Library of Norway, MS. fol. 1879 e.
- 49 Hermann Schirmer, *Concept til brev [draft letter]* to the board of Christiania Theater, 27 November 1869. National Library of Norway, MS. fol. 1879 e.
- 50 Lars F.H. Weidemann, *Stamtavle over slekten Weidemann (samt over slekterne Major, Schirmer og grene av slekterne Sommerfeldt, Norgrenn, Sørensen, Nielsen m. fl.)*, (Trondhjem, 1892), 32.
- 51 Hermann Schirmer, *En Fortælling om Einar: meddelt af en Aandsbeslegtet*, (Christiania, 1873).
- 52 Ibid., 55–56.
- 53 Hvattum, *Heinrich Ernst Schirmer*, 193.
- 54 In the interim he fought innumerable battles on the most diverse fronts, and become strongly involved in liberal politics. This aspect of Schirmer's life will be illuminated in my forthcoming PhD thesis (2017).

Norsk arkitekturbibliografi 2015 (et utvalg)

Andresen, Cecilie: *En tunnelbanestasjon basert på menneskelige verdier? – en kontekstuell analyse av Håkon Mjelvas arbeid med Grorud T-banestasjon (1962–66) i lys av senmodernismens holdning til arkitektur og drabantbyutvikling*. Oslo. UiO. (Masteroppgave)

Aspen, Jonny og John Pløger: *Den vitale byen*. Oslo. Scandinavian Academic Press. 303 s.

Berre, Nina (red.): *Arkitekturårbok 2015*. Oslo: Pax Forlag. 128 s.

Berre, Nina (kurator): *Forms of freedom: African independence and Nordic models*. Oslo. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. 45 s.

Cirelli, Julie (red.); contributions by Erling Dokk Holm ... [et al.]: *Built by the sea: villas and small houses: Lund Hagen Architects*. Stockholm. Arvenius+Orfeus. 256 s.

Gjerland, Leif: *Oslos elleve byer: historien om en byutvikling*. Oslo. Dreyer. 212 s.

Hansen, Yvonne Merethe Brenden: *Nasjonalitet og modernitet? – en arkitekturhistorisk analyse av tre utvalgte eneboliger av Andreas Bjercke og Georg Eliassen fra 1916–1921*. Oslo. UiO. (Masteroppgave)

Hvattum, Mari: *Hva er arkitektur?* Oslo. Universitetsforlaget. 148 s.

Johnsen, Åshild Kanstad: *Ulla & Bendik bygger by*. Oslo. Gyldendal. 34 s.

Julsrud, Ottar: *Bygg med mening: Statsbygg 1816–2016*. Bergen. Fagbokforlaget. 254 s.

Kittang, Dag: *Trebyen Trondheim – modernisering og vern: ein studie av byplandebatten 1960–2005*. Bergen. Fagbokforlaget. 292 s.

Lunde, Anne Marit (red. og kurator): *Arkitekturstriper*. Oslo. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. 96 s.

Lundevall, Tarald: *Arkitekturarbeid: profesjonskunnskap for arkitekter*. Bergen. Vgmostad & Bjørke. 146 s.

Mansfield, Mark Robert: *Modernism and national romanticism in the work of architect Magnus Poulsson (1881–1958)*. Oslo. AHO. 440 s. (CONTEXT, avhandling)

Schlegel, Julia Dorothea: *The gap between design and vision: investigating the impact of high-end visualization on architectural practice*. Oslo. AHO. XII, 259 s. (CONTEXT, avhandling)

Skjelstad, Tone Vibeke: *Et badeanlegg i Oslofjorden*. Oslo. UiO. (Masteroppgave)

Snøhetta: people process, projects. Oslo. Press. 297 s.

Støa, Eli, Stig Larsæther og Annemie Wyckman (red.): *Utopia revisited: towards a carbon-neutral neighbourhood at Brøset*. Bergen. Fagbokforlaget. 344 s.

Timber construction: stargazing tower in Rindal: AAR 4565. Trondheim. NTNU. 165 s.

Tvinnereim, Helga Stave: *Sverre Pedersen – pioner i norsk byplanlegging*. Oslo. Kolofon. 490 s.

«Understanding postmodern architecture: a Norwegian perspective: seminar». Oslo. AHO. 61 s.

Vassøy, Tina Holtan: *Gjenbruk av bygg i utstillingspraksis*. Oslo. UiO. (Masteroppgave)

Contributors

Bente Aass Solbakken (b. 1975) is an art historian who has worked since 2006 as a curator at the National Museum – Architecture. She is currently writing a PhD dissertation at the University of Oslo about the Norwegian architect Herman Schirmer and the architectural culture in Kristiania around 1900.

Øystein Aasan (b. 1977) graduated from the Oslo National Academy of the Arts and is currently living in Berlin. Since 2004 he has held a number of exhibitions in Norway and abroad, including at the Kunsthalle Lingen, Astrup Fearnley Museet (Oslo), Momentum Biennale (Moss), the Migros Museum of Contemporary Art (Zurich), Liverpool Biennale and the National Museum (Oslo). Aasan has published essays and reviews in several international journals.

Ingerid Helsing Almaas is an architect (MNAL) and serves as the editor-in-chief of *Arkitektur N*.

Cecilie Andersson is the rector of the Bergen School of Architecture. After graduating as an architect, she has taught architecture and also practised at HLM Arkitektur and Helen & Hard, working on various projects related to annexes and transformation. In 2012 she took her PhD degree at the Norwegian University of Science and Technology (NTNU) with the dissertation *Migrant Positioning in Transforming Urban Ambience*, which focused on urban villages and migrants' relations to their surroundings in China.

David Basulto (b. 1981) is a Chilean architect and the co-founder, CEO and editor-in-chief of ArchDaily and its network of sites in English, Spanish, Portuguese and Chinese. He is curating the Nordic Pavilion at the 15th International Architecture Biennale.

Nina Berre (b. 1964) is an architect and architectural historian. After previously serving as the director of the Norsk Form foundation, she is now the director of the Department of Architecture at the National Museum of Art, Architecture and Design and the chair of the Oslo Architecture Triennale. She has worked as an educator, curator and author and is also the editor of the *Norwegian Architecture Yearbook* and the *AsBuilt Classic* series.

Einar Bjarki Malmquist is an architect (MNAL) and an editor at *Arkitektur N*.

Gaute Brochmann (b. 1980) graduated from the Oslo School of Architecture and Design with a master's degree from the Institute of Urbanism. He has previously worked as the editor of *Arkitektnytt* and is currently working as an architect, journalist and architecture critic in *Morgenbladet*.

James Taylor-Foster (b. 1993) is a British designer, curator, writer, editor and broadcaster. He lives between the UK, the Netherlands and Italy and is *ArchDaily*'s European editor-at-large. He is assistant curator for the Nordic Pavilion at the 15th International Architecture Biennale.

Mikael Godø (b. 1968), *cand. mag.*, is a journalist and writes about architecture and urban development for *Dagbladet* and *Arkitektnytt*. He is also an author and has written two novels and a young adult non-fiction book about film.

Ulf Grønvold (b. 1947) is a retired architect who graduated from Kingston Polytechnic in London. His career has included stints as the editor of *Byggekunst*, director of the Norwegian Museum of Architecture, project manager for the National Museum's new complex and vice-president of ICAM.

Lisbet Harboe is an architect, researcher and teacher at the Oslo School of Architecture and Design (AHO). She is associate professor with a PhD from AHO. Her research interests include Arctic urbanism, place-specific strategies and innovative urban practices.

Christian Hermansen Cordua is an architect and professor at the Oslo School of Architecture and Design (AHO). He leads AHO's Scarcity and Creativity studio, which designs and erects buildings the world over from the Lofoten Islands in Northern Norway to Chile.

Tor Inge Hjemdal (b. 1973) is an architect who works as the director of architecture at the Norwegian Centre for Design and Architecture (DogA). He has wide-ranging experience as a project leader, curator, moderator, lecturer and educator and has served as an examiner and critic in both Norway and abroad. In 2010 and 2012 he contributed to the Venice Architecture Biennale.

Mari Hvattum is an architect and a professor of architecture history at the Oslo School of Architecture and Design. She has written about architectural history and contemporary architecture and has published several books, including *Heinrich Ernst Schirmer: Kosmopolittenes arkitekt* (Heinrich Ernst Schirmer: The cosmopolitans' architect, 2014) and *Hva er arkitektur?* (What is architecture? 2015).

Jan Maruhn (b. 1960) is an art historian and writer with a focus on modern architecture and its relation to visual art. He is director of the BBK Sculpture Workshop in Berlin and lecturer at Freie Universität Berlin.

Atir Khan (b. 1991) graduated as an architect from the Norwegian University of Science and Technology (NTNU) in Trondheim and AHK in Amsterdam. During his studies he served as a Norwegian representative in the European Architectural Students Assembly (EASA). This past year he has worked on producing and presenting exhibitions at the National Museum – Architecture.

Tanja Lie (b. 1970) is a partner at Lie Øyen Arkitekter. She spent many long hours majoring in art history and modern architecture at the University of Oslo, before having much more fun becoming an architect, mostly at the Oslo School of Architecture and Design.

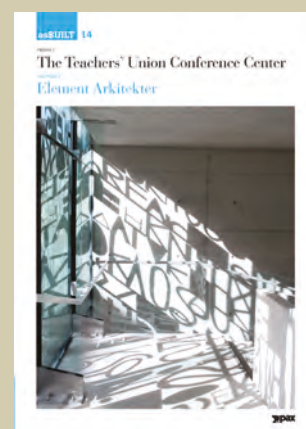
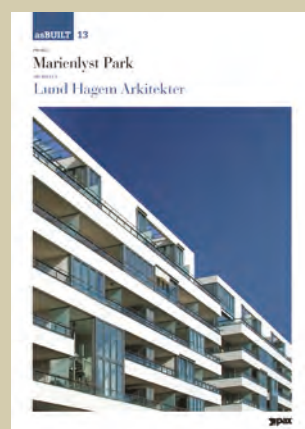
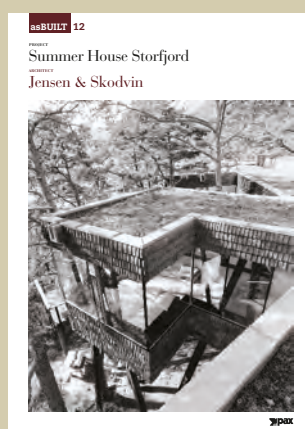
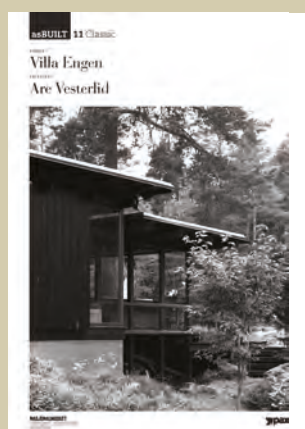
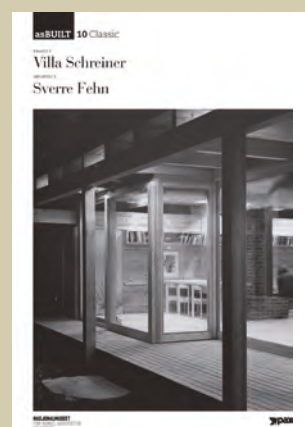
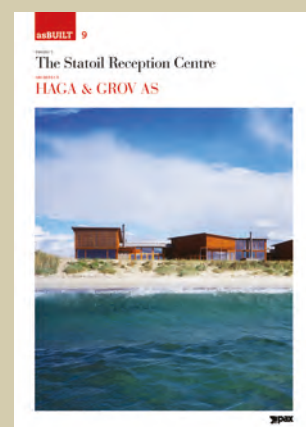
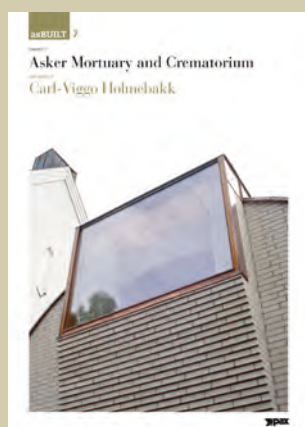
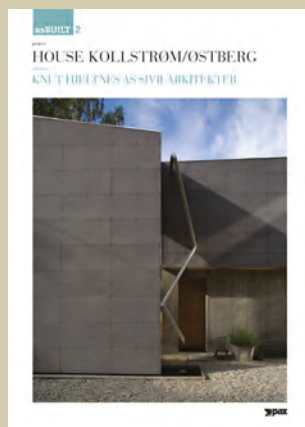
Anne Marit Lunde (b. 1967) graduated as an architect from Technische Universität in Vienna and Hochschule der Künste in Berlin. Since 2004 she has worked as a curator at the National Museum – Architecture.

Ingrid Lønningdal (b. 1981) is a visual artist with a master's degree from the Oslo National Academy of the Arts and an assistant professor at the Oslo School of Architecture and Design. She has recently published the book *Borgen: Et sted for kulturproduksjon* (Borgen: A place for cultural production). In 2017 she will hold solo exhibitions at Oslo Kunstforening and the Trøndelag Centre for Contemporary Art (TSSK) in Trondheim.

Markus Richter (b. 1964) has studied art history, literature and philosophy at Freie Universität Berlin. He works as a curator and author, having written books such as *Megastructure Reloaded* and *Wir sind alle Astronauten: Universum Richard Buckminster Fuller im Spiegel zeitgenössischer Kunst* (We are all astronauts: The universe of Richard Buckminster Fuller as reflected in contemporary art).

Joakim Skajaa (b. 1978) graduated as an architect from the Bergen School of Architecture (BAS) in 2004. He founded and runs the architectural firm Eriksen Skajaa Arkitekter along with Arild Eriksen in Oslo and teaches at BAS and the Oslo School of Architecture and Design.

Knut Åsdam (b. 1968) is an artist, filmmaker, author and professor at Nordland kunst- og filmfagskole, a college in Northern Norway for art and cinematography. Åsdam's primary interests include contemporary society and people's relationship to the psychological, political and material changes to which they are exposed. He is currently working on two movies and a radio drama about contemporary Europe and its outskirts.



- 1 Mantey Kula: *Pålsbu Hydro Power Station* | kr 149,-
- 2 Knut Hjeltnes: *House Kollstrøm/Østberg* | kr 149,- Utsolgt
- 3 Reiulf Ramstad: *Østfold University College* | kr 149,-
- 4 Space Group: *V-House* | kr 299,-
- 5 Jarmund/Vignæs: *Farm House* | kr 299,- Utsolgt
- 6 Arne Henriksen: *Two Summerhouses* | kr 299,-
- 7 Carl-Viggo Hølmehakk: *Asker Mortuary and Crematorium* | kr 299,-
- 8 Atelier Oslo + AWP: *Lanternen* | kr 299,-
- 9 Haga & Grov AS: *The Statoil Reception Centre* | kr 299,-
- 10 Sverre Fehn: *Villa Schreiner* | kr 299,-
- 11 Are Vesterlid: *Villa Engen* | 299,-
- 12 Jensen & Skodvin: *Summer House Storffjord* | kr 399,-
- 13 Lund Hagem Arkitekter: *Marienlyst Park* | kr 299,-
- 14 Element Arkitekter: *The Teachers' Union Conference Center* | kr 299,-
- 15 Are Vesterlid: *Sørum Farm* | kr 399,-