

Sverre Fehn: Bøler samfunnshus
En prosessuell og arkitekturhistorisk analyse

Kjersti Sletholt



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo

Veileder: Espen Johnsen

Høsten 2017

Sverre Fehn: Bøler samfunnshus

En prosessuell og arkitekturhistorisk analyse



© Kjersti Sletholt, 2017

Sverre Fehn: Bøler samfunnshus

En prosessuell og arkitekturhistorisk analyse

Forfatter: Kjersti Sletholt

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Tittelblad

Fotografier: Bøler samfunnshus og bibliotek, samfunnshuset til venstre, biblioteket til høyre.

Fotograf: Ukjent for foto tatt på dagtid (ca. 1972).

Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Fotograf: Teigens Fotoatelier for foto tatt om kvelden/natten (1973).

Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.

Forord

Oppgaven er utført ved Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk (IFIKK), Universitetet i Oslo, under veiledning av professor Espen Johnsen. Takk til ham for kunnskapsrik veiledning, inspirerende forelesninger og arkitektursafarier i Oslo, Stockholm og Paris. Instituttet vil jeg takke for alle årene med glimrende forelesninger. En spesiell takk til studiekonsulent Linn A. Thorsen for utmerket tilretteleggelse og oppfølging gjennom bachelorgraden og nå masteroppgaven. En takk til ansatte ved Studiesalen, Nasjonalmuseet – Arkitektur, som har nedlagt et stort arbeid for fremskaffe det omfattende arkivmaterialet. Arkitektene Bjørn Larsen, Jon Kåre Schultz, Tom Wike og Thomas Willoch, bygningsingeniør Terje Orlien og byggherrens representant, Egil Berg, vil jeg takke for at de velvillig har stilt til intervju.

Med masteroppgaven – og bachelorgraden – har jeg realisert en drøm jeg hadde om å studere kunsthistorie og konservering etter artium i 1965. Valget den gangen om å studere realfag har gitt meg 40 spennende år innen molekylærbiologien, først som forsker, deretter som spesialrådgiver. År jeg ser tilbake på med glede. Med glede og takknemlighet ser jeg nå tilbake på årene som student ved IFIKK. Min interesse for kunst, arkitektur og kulturminnevern er mine høyt elskede foreldre kilden til, og i dyp takknemlighet dediseres avhandlingen til dem. Mine venner vil jeg takke for støtte og oppmuntring gjennom alle år. En spesiell takk går til min kjære venn Geir Ruud – snekker, musiker og poet – for at han trofast har bistått meg gjennom snart 30 år med rehabilitering og vedlikehold av to verneverdige bygårder på Byantikvarens gule liste. Og ikke minst, takket være ham er jeg i stand til å ivareta fritidseiendommen mine foreldre bygget for 55 år siden på stølsområdet Gamasama i Valdres, en samlingsplass fra middelalderen. Mitt paradys på denne jord.

Kjersti Sletholt

Oslo, 5. desember 2017

Sammendrag

Oppgaven er en prosessuell og arkitekturhistorisk analyse av Bøler samfunnshus. Arkitekt Sverre Fehn (1924–2009) fikk i 1962 oppdraget med å planlegge Bøler samfunnshus, og høsten 1972 stod de to bygningene samfunnshuset og biblioteket ferdig. Prosjekteringen av en svømmehall ble avsluttet i 1976 uten å være realisert.

Da Sverre Fehn i 1973 skrev om Bøler samfunnshus i fagtidsskriftet *Byggekunst*, presenterte han tre av fem uttegnede anlegg med fokus på de oppførte bygningene. Oppdraget og gjennomføringen er i meget liten grad omtalt i Fehns egen artikkel eller i de andre publikasjonene som beskriver anlegget. I denne oppgaven kartlegges og analyseres derfor både oppdraget, hva jeg identifiserer som fem ulike utkast til anlegget og selve byggeprosessen. Det er stor variasjon programmessig og arkitektonisk utkastene mellom. De tre første består av en enkelt bygning, mens i de to siste utkastene er anlegget delt i fire enheter: samfunnshus, bibliotek, svømmehall og fire sammenkjedete speiderhuler. For å belyse oppdragivers rolle, arkitektkontorets arbeid med prosjektet og byggeprosessen har jeg intervjuet oppdragsgiverens representant og Fehns medarbeidere på prosjektet. Sverre Fehns legendariske skissebøker, publiserte intervjuer og samtaler blir trukket inn som en kilde til hans egne refleksjoner rundt gjennomføringen av et prosjekt.

Sverre Fehn hadde bak seg en periode med flere viktige og banebrytende arbeider, da han fikk oppdraget i 1962. Allerede som nyutdannet arkitekt fikk han, sammen med studiekameraten Geir Grung, oppdraget med Museumsbygning for de Sandvigske Samlinger, Lillehammer (1949–55). Året etter kom det internasjonale gjennombruddet med Norges paviljong til Verdensutstillingen i Brussel (1956–58), etterfulgt av Den nordiske paviljongen i Venezia (1958–62). Alt fra starten av skapte Fehns byggverk debatt, men også kritikk. De var nyskapende i den romlige sammenstillingen, materialbruken og rasjonaliseringen av byggeprosessen.

I den arkitekturhistoriske analysen vurderes prosjektet i lys av samfunnsutviklingen og utbyggingen av Oslos forsteder og drabantbyer med behov for kulturtilbud i form av kino, idrettsanlegg, bibliotek, etc. Hvordan har dette påvirket utformingen av anlegget? Sverre Fehn hadde flere oppdrag parallelt med Bøler samfunnshus. Hvordan har disse arbeidene påvirket hverandre? Arkitektens tidligere arbeider trekkes også inn for å avdekke eventuelle felles trekk.

Helt fra studietiden av var Sverre Fehn en del av det internasjonale arkitektmiljøet, og han lot seg forme som arkitekt både under studietiden, på studieturer og i de første praksisår. Hvordan samtidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier har påvirket utformingen av

anlegget har derfor vært en sentral problemstilling. Analysen omhandler først og fremst det realiserte samfunnshuset og biblioteket, men de ulike utkastene til anlegget vil også trekkes inn i analysen.

Avhandlingen dokumenterer hvordan det realiserte samfunnshuset og bibliotekets viktige samfunnsmessige oppgave uttrykkes arkitektonisk og funksjonelt. Bygningene har flere felles trekk med Fehns tidligere og samtidige arbeider når det gjelder bruk av moduler, prefabrikerte elementer og ubehandlede naturmaterialer, samt eksperimentering med plastmaterialer. Et gjennomgående trekk er vektleggingen av tilgjengelighet som ble oppnådd enten ved ett gulvnivå eller ved å forbinde etasjene med ramper fremfor trapper.

Videre gir analysen gode holdepunkter for at Sverre Fehn i utformingen av samfunnshuset og biblioteket har vært inspirert av sentrale arkitekter i samtiden. Bygningene har flere likhetstrekk med ikoniske byggverk av Mies van der Rohe, Le Corbusier, Alison og Peter Smithson, Aldo van Eyck og Louis Kahn. Med Bøler samfunnshus og bibliotek skapte Sverre Fehn byggverk som avspeiler samtidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier: klassisisme, monumentalisme, brutalisme og strukturalisme.

INNHold

Forord	V
Sammendrag	VII
1 Introduksjon	1
1.1 Bakgrunn for valg av tema	1
1.2 Forskningshistorikk	2
1.3 Problemstillinger og struktur	3
1.4 Metode og teoretisk perspektiv	4
1.5 Kilder og litteratur	6
1.5.1 Arkivmateriale	7
1.5.2 Muntlige kilder	8
1.5.3 Litteratur	9
2 Referanserammen	11
2.1 Arkitekten	11
2.2 Samtidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier	16
3 Prosess – fra oppdrag til realiserte bygg	23
3.1 Oppdrag	23
3.2 Ulike utkast	24
3.3 Realiserte bygg	26
3.4 Konklusjon	29
4 Prosessuell analyse	31
4.1 Tegninger, modeller og fotografier	31
4.2 Skissebøker	35
4.3 Publiserte intervjuer og monografier	37
4.4 Intervjuer med oppdragsgiver og medarbeidere	39
4.4.1 Intervju med oppdragsgiver	39
4.4.2 Intervju med medarbeidere	40
4.5 Konklusjon	45
5 Arkitekturhistorisk analyse	47
5.1 Ideen om samfunnshus	47
5.2 Hvordan avspeiler bygningenes funksjon seg i utformingen?	49
5.3 Har bygningene felles trekk med arkitektens tidligere og samtidige arbeider?	50
5.4 Hvordan har samtidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier påvirket utformingen av bygningene?	52
5.5 Konklusjon	59
Bibliografi	63
Illustrasjoner	69

1 Introduksjon

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Oppgaven er en prosessuell og arkitekturhistorisk analyse av Bøler samfunnshus. Sverre Fehn (1924–2009) fikk oppdraget i 1962. To separate bygninger – samfunnshuset og biblioteket – stod ferdig høsten 1972, mens prosjekteringen av en svømmehall ble avsluttet i 1976 uten å bli realisert.

Min interesse for dette arbeidet av Sverre Fehn skriver seg tilbake til våren 2014, da jeg tok emnet KUN2132 – Norsk arkitektur og design 1950–70. Valget av dette anlegget som tema for en masteroppgave, ble tatt på bakgrunn av dets viktige samfunnsmessige funksjon, den lange prosjektperioden og arkitektens sentrale posisjon nasjonalt og internasjonalt.

Tiårene etter andre verdenskrig var en brytningstid for moderne norsk arkitektur og et gjennombrudd for norsk design. Institutt for filosofi, idé - og kunsthistorie og klassiske språk (IFIKK) ved Universitetet i Oslo har etablert et nasjonalt forskernettverk, *Norsk arkitektur og design 1950–70*, som inngår i instituttets satsing på modernismen.¹ Oppgaven er en del av denne satsingen.

Sverre Fehn har gitt en presentasjon i fagtidsskriftet *Byggekunst* (1973) av tre av fem uttegnede anlegg, men med fokus på det realiserede samfunnshuset og biblioteket.² Oppdraget og gjennomføringen er i liten grad omtalt i Fehns egen artikkel eller i de andre publikasjonene som beskriver anlegget.³ I denne masteroppgaven kartlegges og analyseres derfor alle faser av prosjektet: oppdraget, hva jeg identifiserer som fem utkast til anlegg og selve byggeprosessen. I den arkitekturhistoriske analysen leses anleggets utforming i lys av samfunnsutviklingen med utbygging av Oslos forsteder og drabantbyer med behov for bibliotek, kino og idrettsanlegg, andre arbeider av Fehn i prosjektperioden og tidligere i karrieren, samt tidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier.

Da Fehn fikk oppdraget i 1962 hadde han bak seg en periode med flere viktige og banebrytende arbeider. Allerede som nyutdannet arkitekt fikk han, sammen med studiekameraten Geir Grung, oppdraget med Museumsbygning for de Sandvigske Samlinger,

¹ Espen Johnsen, "Introduksjon", i *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*, red. av Espen Johnsen, 12–17 (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010), 12.

² Sverre Fehn, "Bøler Samfunnshus", *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 68–75.

³ Nicola Flora og Paolo Giardiello, i Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postiglione, *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 63–239 (Orfeus forlag AS, 1997), 98–101; Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn: The Thought of Construction*, (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1983), 44, 177–178; Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts* (New York: The Monacelli Press, 2009), 143–144.

Lillehammer (1949–55). Året etter kom det internasjonale gjennombruddet, Norges paviljong til Verdensutstillingen i Brussel (1956–58), etterfulgt av Den nordiske paviljongen, Biennalen i Venezia (1958–62).⁴ Alt fra starten av skapte Fehns byggverk generell interesse og faglig debatt, men også kritikk.⁵ De var nyskapende i den romlige sammenstillingen, materialbruken og rasjonaliseringen av byggeprosessen.⁶

Helt fra studietiden av var Fehn en del av det internasjonale arkitektmiljøet. Gjennom sin hovedlærer ved Statens arkitektkurs, Arne Korsmo, ble Fehn informert om CIAM (Congrès internationaux de l'architecture, 1928–59).⁷ Og med Korsmo som lederfigur var Fehn og flere andre fra samme studentkull med i etableringen av den norske CIAM-gruppen PAGON (Progressive Arkitekters gruppe Oslo Norge, 1950–56).⁸ Fehn mottok i 1997 Pritzker-prisen – ”arkitektens nobelpris” – den eneste norske arkitekten hittil.

1.2 Forskningshistorikk

Sverre Fehn (1924–2009) er en sentral arkitekt skrevet inn i både norsk, nordisk og internasjonal arkitekturhistorie. Christian Norberg-Schulz' artikkel ”Fra gjenreisning til omverdenskrise: Norsk arkitektur 1945–1980” i *Norges kunsthistorie* anses fortsatt for å være den beste faglige oversikten over norsk arkitektur i den aktuelle perioden.⁹ I utstillingskatalogen *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65* (2010) nyanseres etablerte oppfatninger av modernismen ved å lese utvalgte byggeprosjekter fra denne perioden med et nytt blikk.¹⁰ Nils-Ole Lunds bok *Nordisk arkitektur* gir en oversikt over den arkitektoniske utviklingen i Norden i perioden 1945–2000, mens William J. R. Curtis' *Modern Architecture since 1900* regnes som et referanseverk når det gjelder internasjonal arkitekturhistorie.¹¹ Flere av Fehns arbeider omtales i disse fagbøkene, men ikke Bøler samfunnshus.

⁴ Flora og Giardiello. ”Samlede arbeider”, 64–65, 73–76, 79–84.

⁵ Marja-Riitta Norri, ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”, i *Sverre Fehn : The Poetry of the Straight Line/Den rette linjes poesi*, red. av Marja-Riitta Norri og Maija Kärkkäinen, 45–51 (Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992), 45.

⁶ Per Olaf Fjeld, ”Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelse av et romlig instinkt”, i *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon – refleksjon – konstruksjon*, red. av Marianne Yvenes, 19–37 (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2008), 19–20.

⁷ Norri, ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”, 45.

⁸ Espen Johnsen, ”Brytninger mot modernismen: 1945–55”, i *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*, red. av Espen Johnsen, 32–65 (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010), 44–45.

⁹ Christian Norberg-Schulz, ”Fra gjenreisning til omverdenskrise: Norsk arkitektur 1945–1980.” i *Norges kunsthistorie: Inn i en ny tid*, red. av Knut Berg et al., bind 7, 7–92 (Oslo: Gyldendal, 1983).

¹⁰ Espen Johnsen, red. *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010).

¹¹ Nils-Ole Lund, *Nordisk arkitektur*, 3. utgave (København: Arkitektens Forlag, 2008); William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Third edition (London: Phaidon Press Limited, 1996).

I Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postigliones *Sverre Fehn: Samlede arbeider* beskrives samtlige realiserte og urealiserte prosjekter frem til 2003. Verksbeskrivelsene innledes med artiklene ”Mellom jorden og havet: Sverre Fehns arkitektur” av Francesco Dal Co og ”Sverre Fehns poetiske modernisme” av Norberg-Schulz; og avsluttes med et litteraturutvalg hvor en rekke tidligere publiserte artikler av og om Sverre Fehn gjengis. I bibliografien gis det en fullstendig oversikt over publiserte artikler av og om Sverre Fehn frem til 2003.

Utstillingskatalogen *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon – refleksjon – konstruksjon* (2008) ble utgitt i forbindelse med åpningsutstillingen i Nasjonalmuseet – Arkitektur. Bøler samfunnshus er ikke blant de 32 prosjektene som presenteres og omtales i katalogen.¹²

De to bøkene av Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn: The Thought of Construction* (1983) og *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts* (2009), delvis basert på samtaler med Fehn gjennom mange år, er en viktig kilde til Fehns tanker om temaer og egne verk. I begge bøkene omtales Bøler samfunnshus.¹³ Tidsskriftet *Arkitektur N* utga et eget nummer om Sverre Fehn rett etter hans død. Nummeret er ikke en verksoversikt eller oppsummering, men en samling artikler av arkitekter som i tekst og bilder gjenkaller sine møter med Sverre Fehn og hans arkitektur.¹⁴

Det foreligger ingen forskningsbasert litteratur om Bøler samfunnshus. Beskrivelsen av prosjektet i de tre nevnte monografiene er meget kortfattet og med fokus på det realiserte samfunnshuset og biblioteket. Fehns egen presentasjon av prosjektet i fagtidsskriftet *Byggekunst* er begrenset til tre av fem utregnede utkast til anlegget og det realiserte samfunnshuset og biblioteket.¹⁵ Oppdraget og gjennomføringen av prosjektet er i liten grad omtalt. Med denne oppgaven ønsker jeg derfor å gjøre en inngående prosessuell og arkitekturhistorisk analyse av Bøler samfunnshus, et offentlig anlegg av stor samfunnsmessig betydning.

1.3 Problemstillinger og struktur

Oppgaven består av fem kapitler, hvor de to hoveddelene, den prosessuelle og den arkitekturhistoriske analysen, omhandles i henholdsvis kapittel 4 og kapittel 5. I kapittel 3 beskrives kartleggingen av oppdraget, de ulike utkastene og det ferdigstilte anlegget. Kapittel

¹² Marianne Yvenes, red. *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon – refleksjon – konstruksjon* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2008).

¹³ Fjeld, *Sverre Fehn: The Thought of Construction*, 44, 177–178; Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*, 143–144.

¹⁴ ”Sverre Fehn: Prosjekter og refleksjoner”, *Arkitektur N*, 91. årgang, nr. 7 (2009).

¹⁵ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 68–75.

2 gir referanserammen for den prosessuelle og arkitekturhistoriske analysen. Første delen av kapitlet er en biografisk skisse over Fehn før og under arbeidet med Bøler samfunnshus: utdanning, studiereiser, praksis og sentrale prosjekter. I den siste delen omtales samtidsarkitektur, retninger, ideer og teorier som grunnlag for å sette arkitekten og Bøler samfunnshus inn i sin historiske, kontekstuelle sammenheng.

Den prosessuelle analysen har som målsetning å belyse forholdet til oppdragsgiver, arkitektkontorets arbeid med prosjektet og selve byggeprosessen. Derfor har jeg inndelt den i følgende problemstillinger:

1. *Hvordan var dialogen med oppdragsgiver? Påvirket oppdragsgiveren utkastenes utforming?*
2. *Hvordan arbeidet arkitektkontoret frem de ulike utkastene?*
3. *Hvordan ble byggeprosessen fulgt opp? Ble det gjort endringer i byggefasen?*

Den arkitekturhistoriske analysen har som målsetning å lese anleggets utforming i lys av samfunnsutviklingen med utbygging av Oslos forsteder og drabantbyer med behov for bibliotek, kino og idrettsanlegg; andre arbeider av Fehn i prosjektperioden og tidligere i karrieren; og samtidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier. Denne delen av oppgaven har følgende problemstillinger:

1. *Hvordan avspeiler bygningenes funksjon seg i utformingen?*
2. *Har bygningene felles trekk med arkitektens tidligere og samtidige arbeider?*
3. *Hvordan har samtidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier påvirket utformingen av bygningene?*

1.4 Metode og teoretisk perspektiv

Avhandlingen er en verksanalyse som baseres på både skriftlige og muntlige kilder. Analysen av de ulike utkastene og oppførte bygg baseres på arkitekturtegninger, modeller og foto i arkitektkontorets arkiv i Nasjonalmuseet – Arkitektur, samt Fehns egen presentasjon av prosjektet i *Byggekunst* (1973). Målet med min gjennomgang av tegnematerialet er å identifisere og beskrive de ulike utkastene, samt avklare i hvilken grad materialet kunne belyse hvordan arkitektkontoret hadde arbeidet frem de ulike utkastene. Analysen av Fehns presentasjon av prosjektet er basert på artikkelen i fagtidsskriftet *Byggekunst* og intervjuet han

ga i forbindelse med den offisielle åpningen.¹⁶ Den prosessuelle analysen baseres først og fremst på intervjuer av oppdragsgivers representant og Fehns medarbeidere på prosjektet, men Fehns skissebøker, publiserte intervjuer og samtaler blir også brukt for å kaste lys over gjennomføringen av et prosjekt, fra idé til gjennomføring.

Kunstteoretikere har forsøkt å analysere den kunstneriske prosess gjennom en kronologisk kartlegging av skisser og utkast. Det har ført til ulike teorier: skapelsesprosessen kan være basert på en gradvis utarbeidelse av formen, eller den kan ha ideen som utgangspunkt for den videre bearbeidelsen. Nils-Ole Lund trekker frem den tyske arkitekten Eric Mendelsohn som et eksempel på at en visjon etter nærmere bearbeidelse gir den endelige formen.¹⁷

Arkitekturhistorikeren/teoretikeren Beatriz Colomina har i flere av sine publikasjoner rettet søkelyset på fotografiens rolle i formidlingen og markedsføringen av arkitektur i mediene.¹⁸ I hennes bok *Privacy and Publicity* (1996) dokumenteres det hvordan to av modernismens mest innflytelsesrike arkitekter, Alfred Loos (1870–1933) og Le Corbusier (1887–1965), bevisst brukte – og delvis manipulerte – fotografiene av sine bygninger for å få frem det konseptuelle.¹⁹

I ”Colloborations: The Private Life of Modern Architecture” (1999/2000) har hun trukket frem et annet perspektiv som er høyst relevant i min prosessuelle analyse: De senere års publikasjoner kan tyde på en økende interesse for samarbeidsrelasjoner. Kritikere og historikere har dreid oppmerksomheten fra bygningen som et objekt og arkitekten som et enkeltstående individ, til arkitektur som samarbeid. Alle de involverte i prosjektet vises interesse: partnere, ingeniører, landskapsarkitekter, interiørdesignere, osv. Med dette skiftet har nødvendigvis også forskningsmetodene endret seg, og ofte er intervjuer en sentral del av kildematerialet.²⁰

Det er flere problematiske aspekter ved muntlige kilder som metode. Intervjuerens metode og forholdene rundt intervjuet vil være av stor betydning, videre vil personlige forhold som alder, kjønn, rase og klasse spille en rolle. Andre faktorer som vil påvirke utbyttet av intervjuet, er naturlig nok hvor langt tilbake i tid temaet for intervjuet ligger. For oppdragsgiverens representant og Fehns medarbeidere på Bøler samfunnshus har det gått 40–50 år. Minnene om prosjektet vil være svekket, og deres vurderinger i ettertid av

¹⁶ Fehn, ”Bøler samfunnshus”: 68–75; Ukjent forfatter, ”Arkitekten: Slik tenkte jeg –”, *Gamle Aker Budstikke*, 11.10.1972.

¹⁷ Nils-Ole Lund, *Arkitekturteorier siden 1945* (København: Arkitektens Forlag, 2010), 117.

¹⁸ Beatriz Colomina, ”The Media House”, *Assemblage*, No. 27 (Aug. 1995): 55–66; *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996).

¹⁹ Colomina, *Privacy and Publicity*, 12–14.

²⁰ Beatriz Colomina, ”Colloborations: The Private Life of Modern Architecture”, *Journal of Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 3, *Architectural History* 1999/2000 (Sept., 1999): 462–471.

arbeidssituasjonen vil høyst sannsynlig avvike fra deres opplevelse av situasjonen i den aktuelle perioden. Verdien av intervju som vitenskapelig metode avhenger av dens pålitelighet (reliability) og gyldighet (validity). Pålitelighet avhenger av graden av samsvar i intervjuobjektens informasjon over tid og i ulike situasjoner, mens gyldighet er avhengig om informasjonen kan testes opp mot primærkilder.²¹ Arkitektintervjuet har ofte blitt vurdert som lite pålitelig, mens Robert Proctor hevder at upåliteligheten i seg selv har betydning og kan føre til fortolkninger som er spesifikke for muntlige kilder.²²

Fehns medarbeidere på Bøler samfunnshus ble intervjuet kun en gang. En av medarbeiderne ble intervjuet over telefonen, de øvrige i møter som varte to til tre timer. Det ble gjort lydbåndopptak av intervjuene. I forkant av møtene hadde intervjuobjektene fått oversendt en kortfattet prosjektbeskrivelse og illustrasjoner av de fem utkastene og det realiserte samfunnshuset og biblioteket (tegninger, modeller, fotografier). Det fremgikk av prosjektbeskrivelsen at hovedformålet med intervjuet var å belyse oppdragsgivers rolle, prosjekteringsfasen og selve byggeprosessen. Det var også aktuelt å få deres vurdering av i hvilken grad parallelle oppdrag hadde påvirket prosjektet, Fehns inspirasjonskilder og hvordan han hadde forholdt seg til samtidens arkitektoniske teorier og praksis. Informasjonen innhentet gjennom disse intervjuene er sammenholdt med andre kilder, både primære (arkitektkontorets arkiv, Fehns *Byggekunst*-artikkel) og sekundære.

1.5 Kilder og litteratur

Sverre Fehn har gitt en presentasjon av Bøler samfunnshus i *Byggekunst* (1973).²³ Dette er den eneste artikkelen Fehn har publisert om anlegget. Bortsett fra et intervju i han ga i *Gamle Aker Budstikke* i forbindelse med den offisielle åpningen av samfunnshuset i 1972, har han heller ikke omtalt det i publiserte intervjuer.²⁴ Den eneste pressedekningen av anlegget er en artikkel om samfunnshuset i samme nummer av *Gamle Aker Budstikke* som intervjuet og en artikkel om biblioteket i *Dagbladet*.²⁵ Prosjektet er kortfattet beskrevet av Norberg-Schulz og

²¹ Alice Hoffman, "Reliability and Validity in Oral History", i *Oral History: An Interdisciplinary Anthology*, red. av David K. Dunaway og Villa K. Baun, 2. utg., 87–93 (Walnut Creek: AltaMira Press, 1996), 89.

²² Robert Proctor, "The Architect's Intention: Interpreting Post-War Modernism through the Architect Interview", *Journal of Design History*, Vol. 19, No. 4 (Winter, 2006): 295–307.

²³ Fehn, "Bøler Samfunnshus": 68–75.

²⁴ Marja-Riitta Norri, "About Rationalism of Spiritual Content", 246–248 og Mathilde Petri, "Sverre Fehn", 248–250, i Norberg-Schulz og Postiglione, *Sverre Fehn: Samlede arbeider*; Norri, "An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi", 45–51.

²⁵ Ukjent forfatter, "Arkitekten: Slik tenkte jeg –"; "Bøler Samfunnshus den første bygning i Norge med gjennomskinnelige vegger", *Gamle Aker Budstikke*, 11. oktober 1972: 4; Odd Winger, "Biblioteket som er blitt et sted å være: Nye prinsipper preger Deichmanskens Filial på Bøler", *Dagbladet*, 1973. Artikkelen har jeg fått tilsendt av Tom Wike. Kun årstall er synlig på kopien av *Dagbladets* artikkel. Søk i Nasjonalbibliotekets

Postiglione i *Sverre Fehn: Samlede arbeider* (1997) og av Fjeld i hans to bøker *Sverre Fehn: The Thought of Construction* (1983) og *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts* (2009), men oppdraget eller gjennomføringen er ikke omtalt.²⁶

1.5.1 Arkivmateriale

Arkitektkontorets arkiv, overrakt Nasjonalmuseet – Arkitektur i 2008, har vært den viktigste kilden for å studere tegninger og modeller av prosjektet. Det foreliggende materialet er meget omfattende, men skisser mangler. Jeg fikk tilgang på alt tegnematerialet, men kun et utvalg av de mange modellene med den begrunnelse at det ville være for tidkrevende å hente dem frem. Imidlertid er mange av modellene og tegningene digitalisert og tilgjengelig på DigitaltMuseum (totalt 93 treff).²⁷ Jeg har hovedsakelig benyttet dette fotomaterialet i avhandlingens illustrasjoner av Bøler samfunnshus. Det gjelder også for tidligere og samtidige byggverk av Fehn.

Det foreligger ingen dokumentasjon i arkitektkontorets arkiv om oppdraget eller gjennomføringen av prosjektet i form av byggetekniske beregninger, budsjetter, byggemeldinger eller ferdigattester. Kilden for denne type dokumentasjon har vært Plan- og bygningsetatens arkiv.²⁸ Det fremgår av byggemeldingen at byggherren var A/L Bøler Samfunnshus v/ BBL Ungdommens Selvbyggerlag. Jeg har kontaktet boligselskapets administrasjon som kunne opplyse at de manglet arkiv for så langt tilbake i tid. Ingen av dagens ansatte hadde vært involvert i prosjektet, men de hadde informasjon om hvem som hadde vært styreleder i den aktuelle perioden. Heller ikke søk i Byarkivet ga informasjon om oppdraget eller gjennomføringen. Saksmappen inneholdt kun et fåtall tegninger.

Utover arkitektkontorets tegninger, modeller og fotografier, omfatter arkivet Fehns korrespondanse (50 bokser) og hans legendariske skissebøker – totalt 177 over en periode på nesten 60 år (1947–2003).²⁹ Korrespondansen, i form av en vitnestevning i en sivilsak ved Oslo byrett, viste seg å være en meget nyttig kilde. Saken (nr. 210/76-IV-8) gjaldt spørsmålet om ansvar ved anskaffelse og bruk av brannfarlige bygningsplater, hvor byggherren A/L Bøler Samfunnshus saksøkte importøren av bygningsplatene. I dommen, som jeg har fått en kopi av

database ga ingen treff på prosjektet. Det er ikke søkt i mikrofilmarkivet, da pressedekningen har liten betydning sammenlignet med faglitteraturen.

²⁶ Flora og Giardiello, ”Samlede arbeider”, 98–101; Fjeld, *Sverre Fehn: The Thought of Construction*, 44, 177–178; Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*, 143–144.

²⁷ DigitaltMuseum, Sverre Fehn: Bøler samfunnshus.

<https://digitaltmuseum.org/search/?aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22Fehn%3A%22%2C%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22> (opp søkt 19.11.2017).

²⁸ Oslo kommune, Plan- og bygningsetaten, saksmappe Bølerlia 3 D, 164–59.

²⁹ De 177 skissebøkene har ID: NMK.2008.0734.122– 298 og dekker perioden 1947–2003.

fra Statsarkivet, gis det en beskrivelse av oppdraget og byggeprosessen, informasjon som ikke fremgår av Fehns egen presentasjon av prosjektet i *Byggekunst* (1973). Jeg har vært gjennom samtlige skissebøker; flere av skissene og tekstene gjelder konkrete arbeider, men ingen kan knyttes direkte til Bøler samfunnshus. De er imidlertid en meget viktig kilde til Fehns idéverden.

1.5.2 Muntlige kilder

De tre publiserte intervjuene med Fehn: ”About Rationalism of Spiritual Content”, ”Sverre Fehn: arkitekturteori” og ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”,³⁰ samt de to bøkene av Fjeld, Fehns medarbeider og nære venn, *Sverre Fehn: The Thought of Construction* (1983) og *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts* (2009), er benyttet som kilde når det gjelder Fehns tanker om temaer og egne verk. Førstnevnte bok er basert på samtaler Fjeld hadde med Fehn ukentlig over en periode på ca. to år. Ifølge forfatteren er alle ideene i boken Fehns egne. *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*, er basert på samtaler, skissebøkene, samt Fjelds notater fra Fehns forelesninger. Det er anvendt ulike teksttyper for å skille mellom forfatterens egne ord og Fehns. ³¹

For å belyse arkitektkontorets arbeid med Bøler samfunnshus, forholdet til byggherren og selve byggeprosessen, har jeg intervjuet flere av hans medarbeidere på prosjektet: arkitektene Thomas Willoch, Jon Kåre Schultz, Bjørn Larsen og Tom Wike, samt bygningsingeniør Terje Orlien. Willoch var ved arkitektkontoret i perioden 1960–63. Schultz var hos Fehn i perioden 1966–77 og var sentral i arbeidet med Bøler samfunnshus i hele denne perioden. Larsen og Wike var ved arkitektkontoret som studenter et års tid, deretter medarbeidere i perioden 1968–72 og 1976–81, henholdsvis. Orlien samarbeidet med Fehn i vel 40 år (1967–2008), og de hadde i en periode (1994–2006) også kontorer i samme bygg.

Jeg har ikke lyktes i å avklare hvilke arkitekter, utover Fehn selv, som tegnet på prosjektet i perioden 1962–1966. Samtlige tegninger er kun signert av Fehn. De intervjuede medarbeiderne satt heller ikke med informasjon om hvem som eventuelt var involvert i disse årene, hvorav tre av de totalt fem utkastene til Bøler samfunnshus ble utarbeidet. Det var et intervju med syv av Fehns medarbeidere, publisert i *Arkitektturnytt* få måneder etter hans død, som satte meg på sporet av Larsen og Wikes tilknytning til Bøler samfunnshus. Fehns

³⁰ Norri, ”About Rationalism of Spiritual Content”, 246–248; Petri, ”Sverre Fehn”, 248–250; Norri, ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”, 45–51.

³¹ Fjeld, *Sverre Fehn: The Thought of Construction*, 7; Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*, 6–7.

korrespondanse, arkivert i Nasjonalmuseet – Arkitektur, koblet Schultz til Bøler samfunnshus, samt en rekke andre prosjekter.³²

I etterkant av intervjuene med Fehns medarbeidere, hadde jeg et møte med byggherrens representant, Egil Berg, ansatt i Ungdommens Selvbyggelag i perioden 1950–1989, for å innhente informasjon om byggherrens rolle i prosjektet, fra oppdraget ble gitt i 1962 til prosjektet ble avsluttet i 1976. Styrelederen i den aktuelle perioden hadde ikke hatt befatning med saken, og hadde heller ikke dokumenter om den i sitt arkiv.³³

1.5.3 Litteratur

Utover Fehns presentasjon av sine prosjekter i fagtidsskriftet *Byggekunst*, og de tidligere nevnte monografiene *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, *The Thought of Construction* og *The Patterns of Thoughts*, har jeg benyttet meg av en rekke verk som referanse, hvorav de mest sentrale er *Modern Architecture since 1900* (2007) av William J. R. Curtis, *Arkitekturteorier siden 1945* (2001) av Nils-Ole Lund, *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65* (2010) redigert av Espen Johnsen og *Architecture Culture 1943–68* (1993) av Joan Ockman.

³² Jan Karlsen, ”Månedens kontor: Sverre Fehns verktøykasse”, *Arkitektturnytt*, nr. 05 (2009). <https://www.arkitektturnytt.no/nyheter/sverre-fehns-verktoykasse> (oppsøkt 19.11.2017); Schultz’ sluttattest i boks med korrespondanse for perioden 1975–79 i Nasjonalmuseet – Arkitektur.

³³ Telefonsamtale 08.10.2015 med styrelederen i den aktuelle perioden, Kai Ekanger.

2 Referanserammen

Formålet med kapitlet er å gi den nødvendige kontekst for den prosessuelle og arkitekturhistoriske analysen av Bøler samfunnshus. Den første delen er en oversikt over Sverre Fehns utdannelse, studiereiser, praksis og sentrale prosjekter før og under arbeidet med Bøler samfunnshus. Av biografiske hensyn har jeg bevisst valgt å gi en kort beskrivelse av hans virke etter realiseringen av samfunnshuset og biblioteket i 1972. Sverre Fehn er en arkitekt som i stor grad lot seg påvirke av og forme som arkitekt både under studietiden, på studiereiser og i sine første praksisår. Han var meget internasjonalt orientert, samtidig som han må leses og forstås i en norsk arkitekturhistorisk kontekst. Selv om hans produksjon kan leses i ulike faser, vender han ofte tilbake til enkelte tidlige impulser, slik at det er nødvendig å kjenne til hans arkitektoniske virksomhet over tid. I kapitlets andre del redegjøres det for arkitektoniske retninger, ideer og teorier som preget samtiden.

2.1 Arkitekten

Sverre Fehn (1924–2009) avbrøt studiene på Norges landbrukshøgskole på Ås og begynte i 1946 på Statens arkitektkurs i Oslo. Eksamen ble avlagt i 1949. I to intervjuer har Fehn vist til sine to lærere Arne Korsmo (1900–1968) og Knut Knutsen (1903–1969) og deres store innflytelse – Korsmo med sin intuitive tankeverden og Knutsen med sitt arkitektursyn: anonymitet, beskjedenhet og det antimonumentale.³⁴ Korsmo var en døråpner til Europa og USA, og gjennom ham ble Fehn informert om CIAM (Congrès internationaux de l'architecture moderne, 1928–1959) og møtte sentrale arkitekter som også ble hans venner: Jørn Utzon (1918–2008), Aldo van Eyck (1918–99) og ekteparet Alison (1928–93) og Peter Smithson (1923–2003).³⁵

Med Korsmo som lederfigur var Fehn og flere andre fra samme studentkull med i etableringen av den norske CIAM-gruppen PAGON (Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge, 1950–56). Sentral i gruppen var også Utzon og Christian Norberg-Schulz (1926–2000), utdannet ved den modernistiske arkitektskolen ETH i Zürich under Sigfried Giedion og med nettverk i Europa og USA.³⁶

³⁴ Petri, "Sverre Fehn", 249.

³⁵ Norri, "An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi", 45.

³⁶ Johnsen, "Brytninger mot modernismen: 1945–55", 44–45. Da gruppen i 1952 publiserte sitt programskrift i et monografnummer av *Byggekunst* (nr. 6–7) bestod den av Korsmo, Fehn, Norberg-Schulz, Utzon, P.A.M. Mellbye, Geir Grung, Håkon Mjelva, Odd Østbye, Carl Corvin, Robert Esdaile og Erik Rolfsen.

Fehn fulgte Jørn Utzons råd og reiste i 1951 til Marokko for å studere den såkalte primitive arkitekturen og publiserte i 1952 en artikkel i *Byggekunst* om sine inntrykk.³⁷ I sin tale ved overrekkelsen av Pritzker-prisen – ”arkitektens nobelpris” – i 1997 refererte Fehn til det han skrev den vinteren i Afrika: ”Min reise sydover i dag til Marokko for å studere den primitive lokale arkitekturen er ikke en oppdagelsesreise for å utforske ting. Tvert imot kjenner man seg igjen. Frank Lloyd Wrights hus i Taliesin må se ut som disse, spredt ut og med den samme grove materialstrukturen, og Mies van der Rohes vegger, med det samme preget av uendelighet. Og her finner du Le Corbusiers dikt om terrassen og taket i den moderne byplanen.”³⁸

I 1953 fikk Fehn et fransk stipend som ga ham mulighet til å arbeide ett år uten lønn på den franske arkitekten Jean Prouvés kontor i Paris.³⁹ Prouvé (1901–1984) var helt sentral for den teknologiske utviklingen innen fransk arkitektur og design, og han stod bak en rekke prototyper for masseproduksjon av hus, bygningselementer og møbler, hvor fokus var på det konstruktive med innovativ bruk av stål- og aluminiumsplater.⁴⁰ Fehns valg var helt bevisst – han var interessert i Prouvés arbeid med prefabrikerte hus og tok erfaringene med seg videre i sin virksomhet.⁴¹

Under sitt opphold i Paris var Fehn ved flere anledninger i Le Corbusiers studio i 36 rue de Sevre for å se på arbeidene. Disse besøkene har han selv omtalt som en viktig del av sin opplæring.⁴² I denne perioden deltok Fehn på noen møter i CIAMs utøvende komité CIRPAC (Comité international pour la résolution des problèmes de l’architecture contemporaine), og var til stede da Le Corbusier tok avskjed med CIAM – i den gamle UNESCO-bygningen.⁴³ Fehn deltok også på CIAMs møte i Aix-en-Provence i 1953, hvor en gruppe av unge arkitekter fikk i oppdrag å forberede det neste møtet – CIAM X – som skulle holdes i Dubrovnik i 1956. Gruppen fikk derfor betegnelsen Team X eller Team 10.⁴⁴ Fehn var ikke medlem av Team 10 eller deltok på deres møter, dels av økonomiske grunner, dels av manglende interesse for deres

³⁷ Sverre Fehn, ”Marokansk primitiv arkitektur”, *Byggekunst*, nr. 5 (1952): 73–78.

³⁸ ”Hvert menneske er en arkitekt”, Sverre Fehns tale ved overrekkelsen av Pritzker-prisen (1997), i *Arkitektur N*, 91. årgang, nr. 7 (2009): 64–65.

³⁹ *Ibid.*, 64.

⁴⁰ Le musée Jean Prouvé (1901–1984), <http://www.jeanprouve.com> (oppsøkt 4.11.2016).

⁴¹ Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*, 34.

⁴² Norri, ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”, 45.

⁴³ Petri, ”Sverre Fehn”, 249.

⁴⁴ <http://www.team10online.org> (oppsøkt 11.10.2016).

Opprinnelig bestod gruppen av fire medlemmer: Jaap Bakema, Georges Candilis, Rolf Gutman og Peter Smithson, senere utvidet med Giancarlo De Carlo, Aldo van Eyck, Alison Smithson og Sandra Woods. Team 10 hadde sitt siste møte i 1981.

motstand mot Le Corbusier, særlig hans urbane verden og det monumentale. Men forbindelsen til Team 10 var tett, da han mottok all posten fra dem og distribuerte den videre til PAGON.⁴⁵

Fehns karriere fikk en oppsiktsvekkende start da han sammen med studiekameraten Geir Grung i 1950 vant konkurransen om Museumsbygning for de Sandvigske Samlinger, Lillehammer (1949–1956). Seieren var meget prestisjefylt, da landets ledende arkitekter deltok i konkurransen. Vinnerforslaget var tilpasset et vanskelig terreng og var kompromissløst moderne i sitt formspråk, en holdning som på den tiden ble avvist av mange norske arkitekter.⁴⁶ Arkitektenes neste realiserte prosjekt var Økern aldershjem (1952–55), en langstrakt en-etasjes bygning med to indre gårder som gir beboerne både en beskyttet frihet og en følelse av fellesskap.⁴⁷ Begge de to realiserte prosjektene var nyskapende i den romlige sammenstillingen, materialbruken og rasjonaliseringen av byggeprosessen.⁴⁸

Fehns internasjonale gjennombrudd, Norges paviljong til verdensutstillingen i Brussel (1956–58), senere revet, var et romeksperiment og en avansert form for prefabrikasjon som lett kunne settes sammen og tas fra hverandre med 48 bolter. Veggelementene var i betong, dørene i glass, de limte tredragerne i norsk furu og de bærende søylene i plexiglass. Deler av taket var i et transparent plastmateriale som bidro til en glidende overgang mellom inne og ute.⁴⁹ Samme år som Brussel-paviljongen stod ferdig, vant Fehn konkurransen om den nordiske paviljongen til biennalen i Venezia (1958–62). Oppgaven hadde to utfordringer: det skulle konstrueres et tak som beskyttet maleriene og skulpturene mot direkte sollys. Derved ble det samtidig skapt en atmosfære av Nordens ”skyggeløse verden”. En rekke praktfulle trær skulle bevares – de ble en del av bygningens indre.⁵⁰

Eneboligen var viktig for utviklingen av Fehns arkitektur; flere av dem var et resultat av et nært og personlig samspill med oppdragsgiverne. Karakteristiske fellestrekk er en geometrisk plan, ildsted og sentral plassering av kjøkken og bad; ofte ble møbler og fast inventar tegnet av Fehn. Hans første bolighus, Villa Schreiner (1959 –63), som han kalte *Hommage au Japon*, har en lett trekonstruksjon og en plan organisert rundt en kjerne (kjøkken og bad) med høytsittende sidelys.⁵¹ Kjerneløsningen kan være inspirert av Jean Prouvé; mens fasadens åpenhet, sammenføyninger, skyvedører og -vegger har likhetstrekk med det

⁴⁵ Petri, ”Sverre Fehn”, 249.

⁴⁶ Norberg-Schulz, ”Sverre Fehns poetiske modernisme”, i Norberg-Schulz og Postiglione, *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 19.

⁴⁷ Norberg-Schulz, ”Sverre Fehns poetiske modernisme”, 20.

⁴⁸ Fjeld, ”Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelse av et romlig instinkt”, 19–20.

⁴⁹ *Ibid.*, 23–24.

⁵⁰ *Ibid.*, 24–25, 46.

⁵¹ Sverre Fehn, ”Hommage au Japon”, *Byggekunst*, nr. 8 (1964): 208–211.

tradisjonelle japanske hus.⁵² Huset representerer en viktig utvikling av Mies van der Rohes ”frie plan” og ”klare konstruksjon”.⁵³ Villa Norrköping (1963–64) har, i likhet med Schreiner-huset, en plan utviklet rundt en våtkjerne bestående av kjøkken og bad. Den symmetriske planen tegner et gresk kors, som i Palladios Villa Rotunda; avhengig av familiens behov kan boligflaten rundt kjernen avdeles fra ett til ni rom ved hjelp av skyvedører.⁵⁴

Fehns arbeider utover på 1960-tallet viser en utvikling i behandlingen av rommet, formen og lyset. Diagonaler og friere bevegelser kommer i tillegg til de modulære planene og konstruksjonen trer klarere frem. Disse kvalitetene kommer tydelig til uttrykk i Villa Bødtker (1961–65). I de i to vinnerutkastene, Spiraltoppen restaurant og hotell i Drammen (1961) og et boligfelt i Tønsberg (1967), tok Fehn i bruk tønnehvelvet, et motiv som han også brukte i flere andre arbeider. Hedmarksmuseet på Domkirkeodden, Hamar (1967–1970), et mesterverk fra denne perioden, består av en rekke ramper og åpne korridorer som leder gjennom låvebygningen med steinvegger fra bisperesidensen som lå her i middelalderen. Fehn har løst oppgaven med å gjøre ruinene tilgjengelige uten at konstruksjonen griper inn i de gamle steinmurene.⁵⁵

I 1970-årene hadde Fehn en rekke viktige konkurranseprosjekter, hvorav utkastet til utvidelsen av Nasjonalgalleriet på Tullinløkka (1972) står helt sentralt. En langstrakt, lav bygning skulle plasseres mellom Nasjonalgalleriet, Historisk museum og universitetsanlegget på Karl Johans gate. Fehns løsning var en regelmessig inndelt, modulær plan av kvadratiske enheter dekket av kupler med lysåpning sentralt, og med et mangfold av ramper, trapper og servicekjerner.⁵⁶

Utover Bøler samfunnshus (1962–1972) og middelalderutstillingene på Høvikodden (1972) og Historisk museum, Oslo (1979–80), ble kun ett av 1970-tallets prosjekter realisert, og det var Skådalen skole, undervisnings- og veiledningssenter for hørselhemmede (1971–77). Skolen var den første skolen for døve i Skandinavia som baserte seg på åpne klasserom. I utformingen av anlegget la Fehn vekt på at det visuelle og taktile skulle kompensere for fraværet av lyd. Løsningen består av flere bygninger tilpasset barnas alder, og hvor de mange kroker, nisjer, trapper balkonger og korridorer bidrar til å gi hver enhet liv. Fehns begrunnet valget av halvsirkelen som form på klasserommene med at det er den naturlige form for læring, samtidig

⁵² Eva Madshus, ”Villa Schreiner, Oslo, 1959–63”, i *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon – refleksjon – konstruksjon*, red. av Marianne Yvenes, 61.

⁵³ Norberg-Schulz, ”Sverre Fehns poetiske modernisme”, 21.

⁵⁴ Eva Madshus, ”Villa Norrköping, Sverige, 1963–64”, i *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon – refleksjon – konstruksjon*, red. av Marianne Yvenes, 64.

⁵⁵ Norberg-Schulz, ”Sverre Fehns poetiske modernisme”, 23–24.

⁵⁶ *Ibid.*, 26–27.

skaper den trygghet.⁵⁷ Skådalen skole ble en skandale som det tok ett år å bringe til opphør og Fehns praksis var ute av drift i syv år.⁵⁸ Skandalen ble utløst av en artikkel i *Dagbladet* lørdag 20. desember 1975, slått opp over fire spalter på førstesiden under overskriften ”Betonghelvete for døve barn. Byggeskandale til 28 millioner kroner.”⁵⁹

Etter Skådalen skole forandret Fehn sitt arkitektoniske uttrykk. Det modulære svekkes og erstattes av figurale elementer; det enkle og romlige blir tilført et visuelt lag. Utviklingen kommer tydelig til uttrykk i Villa Busk (1987–90) og Norsk Bremuseum i Fjærland (1989–91).⁶⁰ Bremuseet ble innledningen på flere viktige oppdrag hvor Fehn igjen satte unike spor: Aukrustsenteret i Alvdal (1993–96), Ivar Aasen-tunet i Ørsta (1996–2000) og Nasjonalmuseet – Arkitektur på Bankplassen i Kvadraturen (1997–2008). Bremuseet, Aukrustsenteret og Ivar Aasen-tunet er alle lange, smale bygningskropper, hvor plassering, utforming og materialvalg avspeiler omgivelsene, mens tilbygget til Groschs bankbygning fra 1830 er en videreutvikling av paviljongene i Brussel og Venezia. Fehns to siste arbeider, ombyggingen av Gyldendalshuset (1995–2007) og Nasjonalmuseet – Arkitektur (1997–2008), ble samtidig de første han fikk utført i sentrum av Oslo.⁶¹

Parallelt med sitt virke som arkitekt var Fehn professor ved Arkitektthøgskolen i Oslo fra 1971 og til han gikk av med pensjon i 1995; kun avbrutt av ett år som gjesteprofessor ved Cooper Union i New York.⁶² Fehn var æresmedlem av det norske, finske, skotske, britiske og amerikanske arkitektforbundet og av de kongelige akademiene i København og Stockholm. Han mottok en rekke utmerkelser, bl.a. gullmedalje fra det franske arkitekturakademiet (1993), Heinrich Tessenow-medaljen i gull (1997) og samme år Pritzker-prisen – ”arkitektens nobelpris”.⁶³

⁵⁷ Norberg-Schulz, ”Sverre Fehns poetiske modernisme”, 27.

⁵⁸ Norri, ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”, 50–51.

⁵⁹ Artikkelen, samt lederen, ble innklaget til Pressens Faglige Utvalg 20.2.1976 av Norske Arkitekters Landsforbund. Kilde: Arkitektkontorets arkiv i Nasjonalmuseet – Arkitektur, korrespondanse 1954–1979.

⁶⁰ Norberg-Schulz, ”Sverre Fehns poetiske modernisme”, 28–29.

⁶¹ Eva Madshus, ”Å stille ut SVERRE FEHN stiller ut”, i *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon – refleksjon – konstruksjon*, red. av Marianne Yvenes, 16.

⁶² Fjeld, ”Sverre Fehn og bearbeidelse av et romlig instinkt”, 30.

⁶³ ”Bibliografi”, i *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon – refleksjon – konstruksjon*, red. av Marianne Yvenes, 146–147.

2.2 Samtidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier

Etter krigen stod store deler av Europa overfor de samme utfordringene når det gjaldt gjenreisningen av bombete byer. I Norge omfattet plan- og byggearbeidet 24 byer og tettsteder, i tillegg til de enorme ødeleggelsene i Finnmark og Tromsø. Byplanleggingen var delt i to strategier: desentralisere storbyveksten ved å bygge ut mindre enheter rundt byene, eller skape lokale sentra i distriktene der man samler fellesanlegg. Ulike arkitektoniske retninger preget norsk arkitektur de første ti årene (1945–55), før modernismen igjen ble den dominerende i perioden 1955–65.⁶⁴

Nyempirisme og tradisjonisme

I Fehns studietid og første praksisår etter krigen var moderne norsk arkitektur dominert av to retninger. Arkitekter som før annen verdenskrig hadde tilknytning til Mot Dag-bevegelsen, det radikale tidsskriftet *PLAN* og Socialistiske Arkitekters Forening (SAF), fikk etter krigen sentrale posisjoner og stor politisk innflytelse på Oslos byplanlegging med utbygging av drabantbyer som Lambertseter. De stod for en pragmatisk nyempirisme, hvor det skulle bygges videre på funksjonalismen, men med integrering av regionale og historiske trekk. I deres problemorienterte tilnærming ble det lagt vekt på høy teknisk og hygienisk standard og tilgang på grøntarealer, mens det estetiske måtte vike. Deres fremste ideologer og nettverksbyggere var Frode Rinnan og Erik Rolfsen, Oslos byplansjef fra 1947.⁶⁵

En annen gruppe toneangivende arkitekter i hovedstaden, bl.a. Arnstein Arneberg, Magnus Poulsson, Gudolf Blakstad, Herman Munthe-Kaas og Finn Bryn, var positive til funksjonalismens ideer om rom- og planløsninger og utvikling av nye byggemetoder, men det sentrale for dem etter krigen var å ivareta en norsk og regional kulturtradisjon. Trekk fra den nasjonale og klassisistiske arkitekturhistorien ble forenklet og abstrahert. I motsetning til nyempiristene som ønsket å skape en anonym og tidløs arkitektur, basert på samfunnsmessige studier, søkte disse arkitektene etter individuelle kunstneriske løsninger.⁶⁶

Modernisme

En tredje retning var CIAM-gruppen PAGON (Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge, 1950–56) som representerte modernismen. Det er – som tidligere nevnt – i denne gruppen vi finner Fehn. Han var som flere innen gruppen, sterkt påvirket av Mies van der Rohe (1886–

⁶⁴ Johnsen, ”Brytninger mot modernismen: 1945–55”, 32–33.

⁶⁵ Ibid., 37–38.

⁶⁶ Ibid., 41–44.

1969), med fokus på samspillet mellom konstruksjon, modul, rom og natur; fleksible og åpne planløsninger; og med stål, betong og glass som foretrukne materialer. PAGONs modernistiske prosjekter, deriblant også de som Fehn og Grung samarbeidet om, har også regionale trekk, og man ser en påvirkning fra bl.a. Gunnar Asplund, Alvar Aalto og Frank Lloyd Wright. Det var imidlertid den mer system- og modulbaserte arkitekturen til tidligere Bauhaus-arkitekter og det amerikanske ekteparet Charles og Ray Eames som var gruppens viktigste referanser. Ideologisk synes gruppen å være påvirket av den ledende arkitekturteoretikeren Sigfried Giedion. PAGON ønsket å fornye modernismen, og i sitt programskrift publisert i 1952 i et monografisk nummer av *Byggekunst*, etterlyste de mellomkrigstidens ”vitalitet og fornyende radikalisme”. I sine prosjekter ville de bringe inn psykologiske og eksistensielle aspekter.⁶⁷ Her kan eksempelvis nevnes Fehn og Grungs Økern aldershjem.

Det monumentale og det organiske

Å skape nye fellesrom og møteplasser ble mye diskutert i de første etterkrigsårene. En slik bestrebelse kan også ses i forlengelsen av å skape nye lokale identiteter med gyldighet til Bøler samfunnshus, selv om vi er et par tiår senere. Monumentalitet var et sentralt tema i den internasjonale arkitekturdebatten på 1940–50-tallet, initiert av Giedion. I samarbeid med arkitekten José Luis Sert og billedkunstneren Fernand Léger hadde han i 1943 skrevet ”Nine Points of Monumentality”, et manifest på ni punkter om behovet for en ny monumentalitet: ”Folk ønsker bygninger som representerer deres samfunnsmessige og sosiale liv, og denne type monumenter må skapes gjennom et samarbeid med byplanleggeren, arkitekten, billedkunstneren, billedhuggeren og landskapsarkitekten.” Debatten nådde sitt høydepunkt da *Architectural Review* publiserte symposiet ”In Search of a New Monumentality” (1948) med bidrag fra flere kjente arkitekter og arkitekturhistorikere/-teoretikere. Størst var uenigheten mellom Giedion, som hevdet at modernismens arkitektur kunne videreutvikles og tilfredsstillende monumentenes symbolske og kulturelle funksjon, og Gregor Paulsson som avviste at det skulle være behov for monumentalitet i et demokratisk samfunn, da det for ham var forbundet med makt og undertrykkelse.⁶⁸

⁶⁷ Johnsen, ”Brytninger mot modernismen: 1945–55”, 48. Da gruppen i 1952 publiserte sitt programskrift i et monografnummer av *Byggekunst* (nr. 6–7), bestod den av Arne Korsmo, Christian Norberg-Schulz, Sverre Fehn, P.A.M. Melbye, Geir Grung, Håkon Mjelva, Odd Østbye, Carl Corvin, Robert Esdaile, Erik Rolfsen og Jørn Utzon.

⁶⁸ Espen Johnsen, ”Ny monumentalitet eller antimonumentalitet?”, i *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*, red. av Espen Johnsen, 82–91 (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010), 82; Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 14.

Ideene om en organisk arkitektur preget samtidens arkitekter, både nyempiristene og modernistene, men begrepet ble brukt og oppfattet forskjellig. For mange var Frank Lloyd Wrights arkitektur en viktig referanse.⁶⁹ Treet var en sentral metafor for Wright, og den tredelte strukturen – røtter, stamme og grener – preget hans konstruksjoner.⁷⁰ Den amerikanske arkitekten Louis Sullivan (1856–1924) var sannsynligvis den første som brukte begrepet: Arkitekturen skulle være en del av en helhet og inngå organisk i et helhetssyn i.⁷¹ For Bruno Zevi, forfatteren av den innflytelsesrike boken *Towards an Organic Architecture* (1950), var det organiske en sosial idé og ikke en formal holdning. Ydmykt forhold til natur og terrengbehandling og bruk av naturlige materialer var en utbredt forståelse av begrepet, ofte med henvisning til Knut Knutsens arkitektur. Og Knutsens ideer om det organiske syntes å ha preget Fehn utover på 1950-tallet og fremover. For andre arkitekter, bl. a. Arne Korsmo, innebar det organiske en intuitiv og spontan prosjekteringsprosess. Den organiske analogi, hvor formen vokste naturlig frem av innholdet, tilsvarende en plante eller et skjell, var en annen forståelse av begrepet. Flere av Arne Korsmos og Jørn Utzons samarbeidsprosjekter i årene 1946–52 bærer preg av en organisk prosjekteringsprosess og bruk av naturanalogier, men har også modernistiske trekk.⁷²

CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne, 1928–1959)

Den internasjonale arkitektorganisasjonen ble etablert for å fremme og realisere modernismens arkitekturidealer, og den kom til å spille en viktig rolle i spredningen av idégrunnlaget for moderne arkitektur og byplanlegging. I organisasjonens berømte Athen-charter fra 1933 ble byen oppdelt i fire funksjoner: bo, arbeid, rekreasjon og transport.⁷³

Da CIAM holdt sitt 9. møte i Aix-en-Provence (1953) uttrykte de yngre arkitektene sin misnøye med toppstyringen av organisasjonen, som siden etableringen hadde vært styrt av Le Corbusier som ideolog og Giedion som arrangør og skribent.⁷⁴ Dens idéverden var for dogmatisk, og dens synspunkter på byen var for rasjonelle og egnet seg dårlig til å løse etterkrigstidens utfordringer. En gruppe yngre arkitekter fikk i oppdrag å arrangere den neste – og tiende CIAM-kongressen – som skulle avholdes i Dubrovnik i 1956. Gruppen fikk derfor navnet Team X eller Team 10.⁷⁵

⁶⁹ Johnsen, "Brytninger mot modernismen", 55.

⁷⁰ Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, 114–116.

⁷¹ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 18.

⁷² Johnsen, "Brytninger mot modernismen", 55–56.

⁷³ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 60.

⁷⁴ *Ibid.*, 61.

⁷⁵ <http://www.team10online.org> (oppsøkt 11.10.2016)

I debatten på møtet i Aix-en-Provence ble begrepet identitet introdusert. Det var ikke lenger nok å bygge funksjonelle og teknisk gode boliger, man skulle også kunne knytte seg til sine boliger. Det tradisjonelle funksjonsbegrepet ble derved utvidet med psykologiske behov.⁷⁶ Team 10s ideer om en identitetsskapende arkitektur hadde mange fellestrekk med de problemstillinger som PAGON arbeidet med. I sine prosjekter ønsket også PAGON-medlemmene å trekke inn psykologiske og eksistensielle aspekter.⁷⁷

Nybrutalisme

Team 10-representantene Alison og Peter Smithson var sentrale innenfor denne stilretningen. *Béton brut* – rå betong – ga opphav til betegnelsen på retningen, brukt av deres nære venn Reyner Banham i hans velkjente essay ”The New Brutalism” i *Architectural Review* (1955).⁷⁸ Samtidig utviklet ekteparet Smithsons programmet *The New Brutalism*, basert på tre grunnleggende prinsipper: grunnplanen skulle formidles i eksteriøret, strukturen skulle være tydelig og materialene skulle brukes i sin opprinnelige tilstand – *as found*.⁷⁹ Det var en viktig målsetning å forholde seg objektivt til virkeligheten – samfunnets kulturelle kjensgjerninger, dets drifter og teknikker. Ofte ble det i prosjekteringsprosessen tatt utgangspunkt i sosiale problemstillinger, identitet og sted.⁸⁰

Smithsons Hunstanton School (1949–54) regnes som et av nybrutalismens første verk. Det kjennetegnes ved en symmetrisk plan, bærende stålkonstruksjoner, eksponerte rør og ledninger og upusset murverk. I oppbygning og materialvalg minner skolen om Mies første bygninger på Illinois Institute of Technology, Chicago (1939–56). Samtidens arkitekter var sterkt influert av Rudolf Wittkowers bok om renessansens arkitektur, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949), og Mies som var den mest palladianske av modernismens arkitekter, ble idealet blant de engelske brutalistiske arkitekter.⁸¹ Men som så mange ganger tidligere, var Le Corbusier igjen en pioner. I boligblokken Unité d’habitation i Marseille (1946–52) ble den rå betongen, med spor av forskalingsbordene, brukt som et estetisk fasadeuttrykk for første gang, videreutviklet i det skulpturale pilegrimskapellet i Ronchamp (1951–55) og de

Opprinnelig bestod gruppen av fire medlemmer: Jaap Bakema, Georges Candilis, Rolf Gutman og Peter Smithson, senere utvidet med Giancarlo De Carlo, Aldo van Eyck, Alison Smithson og Sandra Woods. Team 10 hadde sitt siste møte i 1981.

⁷⁶ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 236.

⁷⁷ Johnsen, ”Brytninger mot modernismen”, 48.

⁷⁸ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 79.

⁷⁹ Nils Georg Brekke, Per Jonas Nordhagen og Siri S. Lexau. *Norsk arkitekturhistorie: Frå steinalder og bronsealder til det 21. Århundre*, 2. utgåva (Oslo: Det Norske Samlaget, 2008), 381.

⁸⁰ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 79.

⁸¹ *Ibid.*, 80.

offentlige bygningene i Punjabs nye administrative hovedstad, Chandigarh (1951–63).⁸² Og hans Maisons Jaoul (1951–55) – med takhvelvinger, utkragete betongbjelker, grovt murverk og upusset betong – ble etterlignet av mange.⁸³

I årene som fulgte, spredte det brutalistiske formspråket seg utover i verden. I Skandinavia ble det reist en rekke kirkebygg i brutalistisk stil – kraftfulle, markante og kompromissløse.⁸⁴ Fransiskanerklosteret St. Hallvard i Oslo (1958–66) av Kjell Lund og Nils Slaatto er med sin geometri – kvadratet og sirkelen – og materialvalg et karakteristisk eksempel på en brutalistisk bygning. Markuskyrkan i Björkhagen (1955–63) av Sigurd Lewerentz er tatt med i Reyner Banhams bok *The New Brutalism Ethics* fra 1966, men mangelen på en regelbundet geometri ga imidlertid forfatteren klassifiseringsproblemer.⁸⁵ I Danmark utviklet arkitektene Knud Friis og Elmar Moltke Nielsen en utgave av brutalismen som kom til å prege en rekke kurssentre, hoteller og gymnaser.⁸⁶

Strukturalisme og åpen form

CIAMs siste møte, i Otterlo (1959), har spilt en viktig rolle for formuleringen av arkitekturretningen strukturalisme. I oppgjøret med den funksjonsoppdelte by – bo, arbeid, rekreasjon, transport – argumenterte flere for en hierarkisk oppdelt by, bestående av hus, gater og distrikt, bundet sammen av et kommunikasjonsnett. For andre var det kommunikasjonsarealene som skulle strukturere en bebyggelse eller en bygning. I den store utbyggingen av universitetene på 1960- og 1970-tallet var det denne versjonen av strukturalismen som fikk størst betydning, men den ble supplert med et planleggingsnett som styrende for den funksjonelle og konstruktive organiseringen.⁸⁷ Lund, som sammen med Slaatto, hadde en rekke strukturalistiske prosjekter, blant annet Norges Bank (1973–85) og Veritas (1979–95), har karakterisert strukturalisme som et komposisjonsprinsipp basert på adderte geometriske enheter med mellomliggende soner av varierende størrelse og karakter.⁸⁸

På Otterlo-møtet holdt den polske arkitekten Oskar Hansen et innlegg som han kalte ”Den åpne form i arkitekturen – det store antalls kunst”. Hansen vektla det individuelle, da han fryktet at masseproduksjonen skulle drepe det viktigste, nemlig beboernes egne ønsker om et individuelt forhold til sine boliger og omgivelser. Hans synspunkter kom til å bli delt av mange

⁸² Brekke, Nordhagen og Lexau, *Norsk arkitekturhistorie*, 381.

⁸³ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 80–83.

⁸⁴ *Ibid.*, 83.

⁸⁵ *Ibid.*, 92–93.

⁸⁶ *Ibid.*, 84.

⁸⁷ *Ibid.*, 69–70.

⁸⁸ *Ibid.*, 74–75. Hentet fra *Byggekunst*, nr. 2, 1982: 66, viet strukturalismen og med norske eksempler.

arkitekter. På 1960-tallet kom åpenheten først og fremst til uttrykk som konstruktiv og funksjonell fleksibilitet, på 1970-tallet som et ønske om å involvere beboerne i byggeprosessen.⁸⁹

I motsetning til Hansens vektlegging av det åpne, fleksible og individuelle, fremhevet Aldo van Eyck det permanente og kollektive. Hans barnehjem i Amsterdam fra 1955, Orphanage , er med sine kvadratiske moduler ofte blitt brukt som et forbilde på en foranderlig arkitektur, men i sin presentasjon av prosjektet tok han et oppgjør med troen på fremtiden. Tiden var kommet for å forene det nye med det gamle og å gjenoppdage den menneskelige naturs arkaiske prinsipper.⁹⁰

Van Eycks synspunkter avspeilet en generell holdning. På 1950-tallet var arkitektene opptatt av å studere den såkalte primitive eller anonyme arkitekturen i land hvor industrikulturen ennå ikke hadde ødelagt de lokale byggetradisjonene. Marokko gjorde et sterkt inntrykk på Fehn, og Utzon viste til det enkle liv i ørkenen når han skulle fortelle hvor inspirasjonen kom fra. Til Otterlo-møtet hadde man invitert en antropolog, Herman Haan, for å fortelle om livet i Sahara, for bedre å kunne forstå det fundamentale i vår tilværelse, og hvilke basale behov vår bosetning skulle tilfredsstille.⁹¹

Louis Kahn og idealismen

Den amerikanske arkitekten Louis Kahn (1901–1974) var invitert til Otterlo-møtet for å holde den avsluttende forelesningen. Han var kjent for sin virksomhet som lærer på universitetene i New Haven, Boston og Philadelphia, og han var i gang med byggingen av Richards Medical Research Building ved University of Pennsylvania (1957–62). Prosjektet var allerede vel kjent gjennom mange publikasjoner, og det realiserte bygget skulle de kommende år få stor innflytelse på arkitekter over hele verden og gjøre ham berømt som arkitekt.⁹²

Kahn presenterte sin filosofi, *Form and Design*, for første gang på Otterlo-møtet, senere omskrevet og distribuert bredt. Begrepet ”form” var for Kahn ensbetydende med ideen om ”what a thing want to be”, mens ”design” var formidlingen.⁹³ Det var et sentralt poeng i hans forelesning at arkitektenes oppgave er å finne ut hva en ting ønsker å være, før de forsøker å utvikle sin design, problemets løsning. Kahns filosofi fikk stor betydning på 1960-tallet; han satte ord på en følelse, som mange har følt, at utenfor en selv er det et mål – et ideal – å strebe

⁸⁹ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 62–64.

⁹⁰ *Ibid.*, 67–69.

⁹¹ *Ibid.*, 67.

⁹² *Ibid.*, 96.

⁹³ Joan Ockman. *Architecture Culture 1943–1968* (Columbia Books of Architecture, 1993), 270.

etter som man ikke når, enten på grunn av manglende evner eller ytre omstendigheter. Og både som arkitekt og filosof brukte Kahn historien. Han trakk frem Parthenon som et av de mest storslåtte byggverk han kjente til; og i likhet med Platon som viste til benken som idé, viste Kahn til at bak de mange tilfeldige hus ligger ideen hus.⁹⁴

⁹⁴ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 101–104.

3 **Prosess – fra oppdrag til realisering**

Hvordan Sverre Fehn fikk oppdraget er ikke berørt i hans egen presentasjon av prosjektet i fagtidsskriftet *Byggekunst* (1973) eller i de andre publikasjonene hvor anlegget omtales. I *Byggekunst*-artikkelen beskriver Fehn tre av – i følge ham selv – fem uttegnede anlegg. Følgelig har min målsetning vært å kartlegge oppdraget og identifisere de to utkastene til anlegg Fehn har utelatt i presentasjonen av prosjektet. Det vil gis en sammenlignende beskrivelse av samtlige utkast.

Bøler er en drabantby beliggende sydøst i Oslo med grense til Østmarka; området strekker seg fra Østensjøvannet til Nøklevann. Navnet kommer fra Bøler gård, og har sin opprinnelse i det norrøne *bæl* for gård. Utbyggingen av Bøler startet i 1954; de tre karakteristiske høyblokkene, tegnet av arkitektene Preben Krag og Jens Selmer, ble reist i 1957, samme år stod Bøler skole ferdig. Første del av drabantbyens forretningscenter ble tatt i bruk i 1961, etterfulgt av et mindre tilbygg i 1965, arkitekt for sentret var Thomas Tostrup. Bølers første kirke, tegnet av arkitektene Harald Hille og Odd Kjell Østby, ble flyttet fra landbruksutstillingen på Ekeberg i 1959 som en midlertidig løsning, men var i bruk frem til 2009. Den nye kirken, tegnet av arkitektene Hansen & Bjørndal, ble vigslet i 2011.

3.1 **Byggeoppdrag**

Det fremgår av min kilde – dommen i Oslo Byrett – at A/L Bøler Samfunnshus tidlig på 1960-tallet begynte arbeidet med å få reist et samfunnshus på Bøler. Allerede i startfasen ble Sverre Fehn muntlig engasjert til å forestå planleggingen. Formell kontrakt mellom arkitekten og A/L Bøler Samfunnshus ble inngått først 25.05.1966.⁹⁵ Kommunen bidro med et rente- og avdragsfritt lån på 3,5 millioner kroner, pluss midler til prosjekteringen. Bidraget fra A/L Bøler Samfunnshus var på 2 millioner, og det var også andelslaget som skulle stå for den daglige driften, uten videre kommunal støtte.⁹⁶ Det fremgår av Fehns presentasjon av Bøler samfunnshus i fagtidsskriftet *Byggekunst* at han startet på oppgaven i 1962. Byggesaken ble drevet frem av en lokal plankomit  som nedla et stort arbeid overfor kommunen for å få gjennomført sine planer. To bygninger, samfunnshus og bibliotek, sto ferdig i 1972.⁹⁷

⁹⁵ Dom i Oslo Byrett, sak nr. 210/76 – IV – 8 (1980): 5.

⁹⁶ Ukjent forfatter, ”Bøler Samfunnshus den første bygning i Norge med gjennomskinnelige vegger”, *Gamle Aker Budstikke*, 11.10.1972: 4.

⁹⁷ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 68.

Byggemeldingen for samfunnshuset ble undertegnet 10.08.1970, men ferdigattesten forelå først 21.03.1977, fem år etter ferdigstillelsen av de to bygningene.⁹⁸

3.2 Ulike utkast

I *Byggekunst*-artikkelen har Fehn beskrevet tre utregnede anlegg, men med fokus på de to realiserte bygningene – samfunnshuset og biblioteket.⁹⁹ Arkitektkontorets arkiv- og tegnesamling i Nasjonalmuseet – Arkitektur har vært min viktigste kilde for å studere tegninger og modeller av utregnede anlegg. Det var en tidkrevende oppgave å gå gjennom det store antall tegninger, da de var arkivert usortert i ruller merket Bøler samfunnshus 1962–72. En rull var merket Bøler svømmehall 1971.¹⁰⁰ Utover de publiserte anleggene datert 1962, 1966 og 1970, har jeg identifisert anlegg datert 1964 og 1968. I dette kapitlet gis det en sammenlignende beskrivelse av samtlige fem utkast til anlegget.

Prosjektet fra 1962 (ill. 1–3) skiller seg ut fra de øvrige ved at kjernen i anlegget var en kinosal som også kunne benyttes til teater. Bibliotek og avdeling for voksne og for barn/ungdom lå rundt denne salen. Hver avdeling hadde separat inngang, men det var også mulig å sirkulere fra en avdeling til en annen. Den innvendige ”gaten” i anlegget skulle tjene både som lysgård og lydskille, mens den store vestibylen skulle imøtekomme behovet for utstillinger av billedkunst, da denne drabantbyen har sin egen kunstnerkoloni.

Denne planen ble imidlertid forkastet på grunn av kommunens skepsis til å bygge kinoer i drabantbyene, og man konsentrerte seg isteden om et samfunnshus hvor det skulle legges til rette for fysiske aktiviteter.¹⁰¹ På Nasjonalmuseet – Arkitektur foreligger det tegninger fra 1964 hvor både bowlingbane og svømmehall inngår (ill. 5). Eksteriørmessig har anlegget av 24.04.1964 klare likhetstrekk med det første utkastet til samfunnshus: langstrakte, lave bygningskropper med flatt tak (ill. 2 og 4). En modell og en fasadetegning datert 12.08.1964 viser en helt annen utforming (ill. 6 og 7). Ideen om en lang, lav bygning er åpenbart forkastet; anlegget består nå av to fløyer i nitti graders vinkel, hvor gårdsrommet er avgrenset av murer og beskyttet av en spektakulær, buet skjerm. Det flate taket er beholdt, men den ene fløyens tak er utstyrt med flere båtformede strukturer.

Utkastet fra 1966 (ill. 8–10) omfatter også bowlingbane og svømmehall; likeledes er den spektakulære skjermen beholdt. Det som skiller dette prosjektet arkitektonisk fra de

⁹⁸ Oslo kommune, Plan- og bygningsetaten, saksmappe Bølerlia 3 D, 164–59.

⁹⁹ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 68–75.

¹⁰⁰ Nasjonalmuseet – Arkitektur, 44 NMK.2008.0734.029.

¹⁰¹ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 69.

foregående, er først og fremst radene av takhvelvinger. Utkastet ble prosjektert til minste detalj og sendt på anbud, men prisen ble for høy, først og fremst på grunn av at det forretningsmessige grunnlaget for det store bowlinganlegget sviktet. De ulike avdelingene ønsket etter hvert å operere for seg selv og viste liten interesse for integrert aktivitet.¹⁰²

I den videre omarbeidelsen ble anlegget delt i fire enheter: samfunnshus med voksen- og ungdomsavdeling, barneavdeling med speiderhuler, bibliotek og svømmehall. Denne utformingen gjorde det mulig å skjære ned på anlegget, uten omarbeidelser, hvis prisen skulle bli for høy.¹⁰³ Det foreligger to utkast med denne inndelingen, datert 1968 og 1970, men med forskjellig utforming. I det upubliserte anlegget fra 1968 viser situasjonsplanen (ill. 12) at samfunnshuset og svømmehallen, begge rektangulære og av samme størrelse, ligger side om side og rett overfor det rektangulære biblioteket og de fire kjegleformete speiderhulene, kun atskilt av en smal vei som løper mellom de to hovedveiene Bølerlia og Bølerskrenten. Samfunnshuset, svømmehallen og biblioteket har samme takutforming. Den ene delen av bygningen har flatt tak, den andre delen pulttak, atskilt av vegg med sammenhengende vindusbånd (ill. 11). Byarkivet er kilden for plan- og fasadetegningene av prosjekt 1968; i det tilgjengelige materialet i arkitektkontorets arkiv i Nasjonalmuseet – Arkitektur identifiserte jeg ingen tegninger av dette utkastet til anlegg.

I den publiserte modellen av det endelige prosjektet (1970) er det rektangulære samfunnshuset, det kvadratiske biblioteket, begge med flatt tak, og svømmehallen med buet tak, gruppert rundt en åpen plass (ill. 14). Da alle inngangene vender ut mot denne kulturplassen, vil den få vestibylens funksjon.¹⁰⁴ Speiderhulene ligger noe tilbaketrasket mellom samfunnshuset og svømmehallen (ill. 14). Den publiserte modellen av samfunnshusets interiør viser en åpen planløsning og en konstruksjon basert på søyler og kassett-tak (ill. 15).¹⁰⁵

Samtlige utkast til samfunnshus hadde som målsetning å hindre direkte innsyn. I de tidligere prosjektene ble det løst ved murer eller baldakiner og med våtrommene som mellomsoner. Om natten ville disse anleggene ha fremstått som mørke bygg. Etter hvert ble trangen til å lage et mer utadvendt anlegg sterk, men samtidig uten innsyn for å ikke gå på bekostning av ideen om felleskapets private rom. I det endelige utkastet til samfunnshus ble det derfor prosjektert med yttervegger i glassbygggesten, men da dette materialet har dårlig varmeisolerende evne, ble løsningen å benytte dekanphanelementer som har en tilfredsstillende

¹⁰² Fehn, "Bøler Samfunnshus": 69.

¹⁰³ Ibid., 69–70.

¹⁰⁴ Ibid., 70.

¹⁰⁵ Ibid., 69.

K-verdi/isoleringsevne, og er gjennomskinnelige samtidig som de hindrer innsyn.¹⁰⁶ Fehns beskrivelse av ytterveggene i *Byggekunst*-artikkelen stemmer imidlertid ikke med opplysningene han ga i byggemeldingen: ”Tresprosser med fast innsatt isolerglass, luftvinduer til å åpne.”¹⁰⁷

Planarbeidet med svømmehallen fortsatte i flere år etter at biblioteket og samfunnshuset var reist; i Nasjonalmuseet – Arkitektur foreligger det tegninger datert så sent som 1976. Etter mange år med planlegging ble prosjektet stoppet ved en enkelt telefon fra myndighetene, ifølge Per Olaf Fjeld, medarbeider og venn av Fehn.¹⁰⁸ Det ble senere bygget en svømmehall på området, innviet i 1980, men da med Endresen og Grevskott Larsen som arkitekter.¹⁰⁹

3.3 Realiserte bygg

Bøler samfunnshus og Deichmanske bibliotek, filial Bøler, stod ferdig høsten 1972.¹¹⁰ Samfunnshuset ble tatt i bruk 1. september, mens den offisielle åpningen ble foretatt av Oslos ordfører Brynjulf Bull 16. oktober.¹¹¹

I forkant av den offisielle åpningen hadde avisen *Gamle Aker Budstikke* et intervju med Sverre Fehn, samt en egen artikkel om samfunnshuset under overskriften ”Bøler Samfunnshus den første bygning i Norge med gjennomskinnelige vegger”. I intervjuet, ”Arkitekten: Slik tenkte jeg –”, begrunner Fehn valget av den gjennomskinnelige fasaden med ønsket om et lyst og vennlig lokale. Glass ville ha blitt svært kostbart; dessuten holder det dårlig på varmen. Det nye materialet som ble benyttet, er så varmeisolerende at gulvvarme er tilstrekkelig. Selv om samfunnshuset kan virke grått i regnvær, vil det lyse som en lampe når mørket faller på (ill. 20 og 21). Etter arkitektens oppfatning vil bygget fremstå vakkert mot piletrærne i den planlagte parken. Hovedideen bak anlegget var tre bygninger rundt en plass – samfunnshus, bibliotek og en bygning for sportslige aktiviteter – hvor plassen skulle spille en sentral rolle. Det var allerede kjøpt inn møbler så man kunne sitte ute å lese.

Samfunnshuset

I Fehns presentasjon av anlegget i *Byggekunst* (1973) får bruken av det nye materialet dekapan bred omtale, ledsaget av illustrerende fotografier. Det lysfølsomme materialet virker livløst når

¹⁰⁶ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 71.

¹⁰⁷ Oslo kommune, Plan- og bygningsetaten, sakmappe Bølerlia 3 D, 164–59.

¹⁰⁸ Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*, 144.

¹⁰⁹ Oslo kommune, Plan- og bygningsetaten.

¹¹⁰ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 68.

¹¹¹ Ukjent forfatter, ”Arkitekten: Slik tenkte jeg –”, *Gamle Aker Budstikke*, 11.10.1972.

været er grått og trist, men spiller opp for fullt når solen skinner, både utvendig og innvendig. Men, som Fehn skriver, dekaplan er først og fremst et materiale som tilhører natten eller den mørke årstid. Når aktivitetene utfolder seg, vil hele bygningen lyse som en kjempelampe (ill. 21). Da materialet kan ta lysprosjektering og eventuell filming innenfra og ut, er det også mulig å omdanne fasaden til store lysbilder. Den transparente veggen erstatter muren med plakaten, limkosten og papiret (ill. 22). Fordi dekaplan-platene slipper dagslyset gjennom, var det tilstrekkelig med få og små vinduer, derved ble problemet med innsyn redusert (ill. 20 og 21). Platenes tykkelse er 0,36 cm, øvrige dimensjoner tilsvarer byggets modul på 1,50 x 0,70 m, og de var enkle å montere.¹¹²

Samfunnshusets tak er en kassettkonstruksjon i betong, 1,50 x 1,50 m, understøttet av runde betongsøyler, diameter 30 cm, i en innbyrdes avstand på 9 x 9 m. Den rektangulære bygningen består av åtte konstruksjonseenheter på 9 x 9 m, hvilket gir en grunnflate på 648 m² (ill. 17). Etasjene (underetasje, 1. og 2. etasje) er forbundet med ramper (ill. 23).¹¹³ Samfunnshusets 1. etasje er inndelt i en voksenavdeling og en ungdomsavdeling; under ungdomsavdelingen er det et bomberom som kan benyttes til forskjellige formål.¹¹⁴

Samfunnshuset ble planlagt for å være mest mulig fleksibelt – hele huset skulle kunne fungere som ett rom eller deles opp i mindre enheter (ill. 17). Det inneholder også områder som ikke er klart definerte rom, men som skal ta vare på ”mellom-miljøet”, for å bruke Fehns egne ord.¹¹⁵ I intervjuet med *Gamle Aker Budstikke* trekker Fehn frem salens planløsning som gjør det mulig å ta flere mennesker enn man hadde regnet med, og etter arkitektens oppfatning virker den demokratisk på grunn mangel på retning. Rampen som forbinder første og andre etasje går over i en korridor som løper mellom fasadeveggen og møterommene/kontorene (ill. 24). Da rommene har glassfasade mot den store salen i 1. etasje, kan de fungere som losjer; direkte kontakt med salen oppnås ved å åpne vinduene (ill. 23).

Under mitt arbeid med masteroppgaven har jeg besøkt anlegget for å registrere hvordan det nå fremstår. Samfunnshuset avviker sterkt fra bildene publisert i *Byggekunst* i 1973, både innvendig og utvendig. Åpenbart har bygningen vært gjennom ombygning(er) som har medført at den åpne, fleksible romløsningen har gått tapt. I motsetning til på de publiserte interiørbildene er alt malt – vegger, vinduer, søyler, tak – i hvitt eller sort. Mest dramatisk er imidlertid

¹¹² Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 70–71.

¹¹³ Ibid., 70.

¹¹⁴ Ukjent forfatter, ”Arkitekten: Slik tenkte jeg –”, *Gamle Aker Budstikke*, 11.10.1972.

¹¹⁵ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 71.

endringen av fasaden, hvor det kun er dekaphan i de to øverste radene, mens de to nederste radene er erstattet av teglstein, de resterende av glass (ill. 26).

Min gjennomgang av Fehns korrespondanse i Nasjonalmuseet – Arkitektur satte meg på sporet av årsaken til ombyggingen av fasaden. Den inneholdt en vitnestevning i en sivil sak hvor byggherren, A/L Bøler Samfunnshus, saksøkte A/S International Clipper. Det fremgår av dommen i Oslo byrett, oversendt fra Statsarkivet, at saken gjaldt spørsmål om ansvar ved anskaffelse og bruk av brannfarlige bygningsplater.¹¹⁶ Ved en befaring sommeren 1972 hadde Oslo brannvesen blitt oppmerksom på dekaphan-platene, og satte som betingelse for brukstillatelse at det ble søkt departementet om dispensasjon for bruken av dem.¹¹⁷ Først i begynnelsen av 1975 ble det foretatt en brannteknisk undersøkelse av platene, som konkluderte med at de var brannfarlige. Fehn brukte påsken på å komme med forslag til løsning, og han var selv med på ombyggingen som gikk raskt. Fehn hadde argumentert sterkt for, og fikk tillatelse til, å beholde dekaphan i de to øverste radene for å sikre en brukbar varmeisolasjon og tilstrekkelig med dagslys.¹¹⁸ Saksøkeren, A/L Bøler Samfunnshus, trakk arkitekten og hans forsikringsselskap inn i saken, forliket som ble inngått 17. august 1977 innebar at forsikringsselskapet dekket ca. halvparten av det ombyggingen var kostnadsberegnet til.¹¹⁹ A/S International Clipper, importøren av platene, produsert i Sverige av A. B. Armerad Plast, ble frifunnet.¹²⁰

Biblioteket

Ifølge intervjuet i *Gamle Aker Budstikke* valgte Fehn yttervegger av betong fordi det er så robust at det tåler planter; om får år ville den plantede villvinen dekke fasaden. Det kvadratiske biblioteket er på en etasje, betongveggenes høyde er 2,10 m, tilsvarende den bekvemme høyden på en bokhylle, mens feltene over består av dobbelt termoglass (ill. 25). En *brise-soleil* (solskjerm) i betong løper langs det sammenhengende vindusbåndet på den sydøstre og den sydvestre fasaden (ill. 18). Byggets innvendige kjerne, som inneholder ventilasjonshus, toaletter, spiserom og lager, ble delvis støpt i betong, delvis murt. Bokhyllene løper langs og i samme høyde som veggene, derved frigjøres gulvflaten (ill. 25). Alle møblene ble tegnet til huset, bortsett fra stolene av Alvar Aalto.¹²¹

¹¹⁶ Dom i Oslo byrett, sak nr. 210/76–IV–8.

¹¹⁷ Ibid., 7.

¹¹⁸ Ibid., 11–13.

¹¹⁹ Ibid., 15–16.

¹²⁰ Ibid., 45.

¹²¹ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 70–71

Biblioteket har samme konstruksjonssystem og modulstørrelser som samfunnshuset: kassett-tak i betong, 1,50 x 1,50 m, understøttet av runde betongsøyler, diameter 30 cm, i en innbyrdes avstand på 9 x 9 m. Bygget består av fire konstruksjonsenheter på 9 x 9 m, hvilket gir en grunnflate på 324 m² (ill. 19).¹²²

Jeg registrerte under min befaring at biblioteket ikke hadde blitt utsatt for like dramatiske inngrep som samfunnshuset. Den åpne planløsningen er beholdt, men ytterveggene, opprinnelig i naturlig grå betong, er nå malt rustrøde. Innvendig er fremdeles alle overflater ubehandlet, i motsetning til i samfunnshuset.

Det fremgår av Bøler Samfunnshus Sa sine nettsider, datert 29. mai 2016, at biblioteket nå holder døgnåpent. Samfunnshuset huser, i tillegg til et fritidssenter/klubb for barn og ungdom og et klatresenter, en barnehage med tre avdelinger fordelt på ulike alderstrinn, samt utleielokaler for andelshavere. Mange år med mangel på ressurser har satt sine spor, men en bedret økonomi etter omlegging av driften gjør det mulig ”å gjenreise det flotte bygget bydelen fikk for snart 45 år siden” – for å sitere nettsiden. De langsiktige vedlikeholdsplanene omfatter blant annet total renovering av tak og vinduer, samt det sanitære og elektriske anlegget.¹²³

Anlegget står på Byantikvarens Gule liste og omtales på deres nettsider som et modernistisk anlegg av høy verdi. Det fremgår av omtalen at den planlagte svømmehallen med det store buede taket ikke ble realisert på grunn av mangel på penger, til tross for innsamling blant Bøler-beboerne.¹²⁴

3.4 Konklusjon

A/L Bøler Samfunnshus begynte tidlig på 1960-tallet arbeidet med å få reist et samfunnshus på Bøler. Allerede i startfasen ble Sverre Fehn muntlig engasjert til å forestå planleggingen, men den formelle kontrakten mellom arkitekten og A/L Bøler Samfunnshus ble inngått først 25.05.1966. Byggesaken ble drevet frem overfor kommunen av en lokal plankomité.

Gjennom å studere arkivmaterialet i Nasjonalmuseet – Arkitektur og Byarkivet har jeg identifisert to utegnede anlegg, datert 1964 og 1968, utover de publiserte anleggene fra 1962, 1966 og 1970. Så vel programmessig som arkitektonisk er det stor variasjon fra utkast til utkast. De tre første utkastene bestod av en enkelt bygning, de to siste av fire: samfunnshus, bibliotek,

¹²² Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 70–71.

¹²³ Bøler Samfunnshus Sa.

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=279231062429121&id=279227615762799(Bøler (oppført 28.10.2017).

¹²⁴ Byantikvaren i Oslo, Bøler samfunnshus, svømmehall og bibliotek.

<https://byantikvaren.no/2017/06/17/boler-samfunnshus-svømmehall-og-bibliotek/> (oppført 28.10.2017).

svømmehall og fire sammenkjedete speiderhuler. Det realiserede samfunnshuset og biblioteket stod ferdig i 1972.

4 Prosessuell analyse

Kapitlet innledes med en analyse av tegninger, modeller og fotografier av prosjektet. Da hovedformålet er å belyse oppdragsgivers rolle, arkitektkontorets arbeid med prosjektet og selve byggeprosessen, har analysen følgende problemstillinger:

1. *Hvordan var dialogen med oppdragsgiver? Påvirket oppdragsgiveren utkastenes utforming?*
2. *Hvordan arbeidet arkitektkontoret frem de ulike utkastene?*
3. *Hvordan ble byggeprosessen fulgt opp? Ble det gjort endringer i byggefasen?*

Problemstillingene er i liten grad berørt i publikasjonene hvor prosjektet beskrives, men det foreligger annet skriftlig materiale som kan bidra til å belyse temaet: I publiserte intervjuer gir Fehn selv et innblikk i gjennomføringen av et prosjekt, fra idé til byggeplass. Fehns skissebøker over en periode på nesten 60 år og Fjelds to monografier, delvis basert på samtaler, er viktige kilde til hans tanker rundt en rekke temaer.¹²⁵ Sentralt i analysen står mine intervjuer av oppdragsgivers representant og Fehns medarbeidere på prosjektet.

Jeg har valgt å inndele kapitlet i henhold til mitt kildemateriale og avslutte med en konklusjon basert på de ulike kildene.

4.1 Tegninger, modeller og fotografier

I arkitektkontorets arkiv i Nasjonalmuseet – Arkitektur finnes det et stort antall arkitekturtegninger og modeller av Bøler samfunnshus, samt et fåtall fotografier.¹²⁶ Jeg fikk tilgang på alt tegne- og fotomaterialet, men kun et begrenset utvalg av modellene. Jeg har derfor benyttet meg av DigitaltMuseums omfattende fotomateriale når det gjelder modeller av de ulike utkastene til Bøler samfunnshus.¹²⁷

Tegnematerialet omfatter fem ulike utkast, datert 1962, 1964, 1966, 1968 og 1970. Av det sist daterte anlegget ble samfunnshuset og biblioteket ferdigstilt i 1972, mens svømmehallen og de fire sammenkjedete speiderhulene aldri ble realisert. Tegnematerialet viser imidlertid at prosjekteringen av svømmehallen fortsatte frem til 1976. Tegningene av de fem ulike utkastene viser alle fasade, grunnplan og snitt. Situasjonsplanen vises for de to siste utkastene (1968 og

¹²⁵ Norri, "An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi", 45–51; Norri, "About Rationalism of Spiritual Content. Interview with Sverre Fehn", 246–248; Petri, "Sverre Fehn", 248–250; Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.122–298 (1947–2003); Fjeld, *Sverre Fehn: The Thought of Construction*; Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*.

¹²⁶ Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.

¹²⁷ DigitaltMuseum, Sverre Fehn: Bøler samfunnshus.

<https://digitaltmuseum.no/search/?aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22samfunnshus%22%20fehns%3F%3A%22bøler%22> (oppøkt 17.11.2017).

1970), hvor prosjektet består av fire enheter: samfunnshus, bibliotek, svømmehall og speiderhuler. Detaljeringsgraden er meget høy for samtlige utkast. Anlegget av 1966 ble, i likhet med det endelige, prosjektert ned til minste detalj og sendt ut på anbud, men forkastet av økonomiske årsaker.¹²⁸

I min gjennomgang av det store antall tegninger fant jeg ingen skisser eller tegninger av varierende detaljeringsgrad som kunne belyse hvordan arkitektkontoret hadde arbeidet frem de ulike utkastene til anlegget. Det fremgår heller ikke av det publiserte materialet om Bøler samfunnshus.¹²⁹ I mine intervjuer med Fehns medarbeidere på prosjektet var det følgelig en sentral problemstilling (jf. kap. 4.4).

Ingen av de fem uttegnede anleggene er vist i perspektiv, det foreligger heller ikke en aksonometrisk fremstilling av byggverkene. Begge disse metodene er velegnet for å gi et inntrykk av byggets tredimensjonale form og kan utarbeides både i målestokk eller mer skisseaktig. Ved aksonometri vises byggets tredimensjonalitet uten bruk av optiske forstyrrelser eller et mer scenografisk perspektiv. Metoden ble først utviklet av den franske ingeniøren Auguste Choisy (1841–1909) og senere tatt i bruk av bl.a. De Stijl-arkitektene Theo van Doesburg og van Eastern.¹³⁰ Denne form for arkitekturtegning er det nærmeste man kan komme modellens objektivitet, men den har større potensial til å vise både plan, eksteriør, interiør og elevasjon i en og samme tegning, og den kan utarbeides raskt.

Fehn har åpenbart foretrukket å bruke modeller, da det er laget modeller av samtlige utkast. Der anlegget består av separate bygninger – samfunnshus, bibliotek, svømmehall og speiderhuler – er modellen utformet som en tredimensjonal situasjonsplan med angivelse av bygningenes plassering på tomten, parkeringsplassen med biler og det omkringliggende veinettet (ill. 11 og 14). En av de to modellene av det endelige prosjektet, avbildet i *Byggekunst*-artikkelen, viser samfunnshusets interiør (ill. 15). Intensjonen med modellen er åpenbart å vise samfunnshusets konstruksjon, et kassett-tak båret av søyler og vegger basert på modulære elementer. Utarbeidelsen av modeller på alle stadier i prosessen kan tyde på at de har vært et viktig ledd i prosjekteringen. De har også fått en dominerende plass i Fehns presentasjon av prosjektet i fagtidsskriftet *Byggekunst*, i likhet med fotografiene av de ferdigstilte bygningene.

¹²⁸ Fehn, "Bøler Samfunnshus": 69.

¹²⁹ Fehn, "Bøler Samfunnshus": 68–75; Norberg-Schulz og Postiglione, *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 98–101; Fjeld, *Sverre Fehn: The Thought of Construction*, 44, 177–178; Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*, 143–144.

¹³⁰ Choisy, Auguste (1841–1909), "The axonometric projections".

<https://www.igi-global.com/dictionary/axonometric-representations-of-choisy/53973>; Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 116–118.

Arkitekturhistorikeren/-teoretikeren Beatriz Colomina har i flere publikasjoner rettet søkelyset på fotografiernes rolle i formidlingen og markedsføringen av arkitektur i mediene. Hun viser til hvordan to av modernismens mest innflytelsesrike arkitekter, Alfred Loos og Le Corbusier, bevisst brukte – og også manipulerte – fotografiene av sine bygninger.¹³¹ Fremstillingen av Villa Savoye i *Oeuvre complète* avviker fra andre publiserte fotografier av det realiserte bygget ved at to av søylene er maskert. Le Corbusier har også modifisert fotografiene av Villa Schwob i *L'Esprit Nouveau*, både hva fasaden og tomten angår, slik at byggverkets formale egenskaper kommer bedre frem. Begge eksemplene kan tyde på at konseptet bak byggverket var det sentrale, overordnet en realistisk fremstilling av det ferdigstilte bygget i terrenget. Det mest slående ved fotografiet av Villa Schwob er imidlertid elimineringen av hagen og det bratte terrenget, derved blir bygningen et objekt uavhengig av sted.¹³² Le Corbusier har i flere av sine tekster vist til arkitekturens og tomtens relative autonomitet.¹³³

I presentasjonen i fagtidsskriftet *Byggekunst* har Fehn, i likhet med Le Corbusier, brukt fotografiene av det realiserte samfunnshuset for å fremme det konseptuelle: Artikkelenes første side er dominert av et fotografi hvor bygningen fremstår lysende som en lampe i kveldsmørket (ill. 21), ytterligere to fotografier viser hvordan fasaden lar seg omdanne til lysbilder (ill. 22). Fotografiene viser et ”levende” samfunnshus som kommuniserer med omgivelsene. Dette har Fehn oppnådd ved å la samfunnshuset bli avbildet på kveldstid – uten modifisering av fotografiene. Kontrasten mellom samfunnshuset slik det fremstår i *Byggekunst*-artikkelen (ill. 21) og på et fotografi tatt i dagslys, hentet fra DigitaltMuseum (ill. 20), er slående: på sistnevnte fremstår samfunnshuset livløst og lukket. I avisartikkelen og intervjuet gitt i forbindelse med den offisielle åpningen, har det transparente fasadematerialets ulike uttrykk på dag- og kveldstid blitt trukket frem, mens fotomaterialet i *Byggekunst*-artikkelen vektlegger samfunnshuset slik det fremstår når det er mørkt.

Et interessant aspekt ved Fehns presentasjon av prosjektet i *Byggekunst* er den manglende omtalen av tomten og omgivelsene. Utover forsidebildet inneholder artikkelen kun ett fotografi, tatt i dagslys, med biblioteket i forgrunnen og samfunnshuset i bakgrunnen, hvor en kan skimte noe bebyggelse mellom trærne. Det dominerende førstesidebildet formidler, i likhet med Le Corbusiers avbildning av Villa Schwob, et autonomt anlegg – uavhengig av sted.

¹³¹ Colomina, ”Le Corbusier and Photography”: 6–23.

¹³² Ibid., 12–14.

¹³³ Colomina, *Privacy and Publicity*, 318.

Interiørbildene av det realiserte samfunnshuset vektlegger, i likhet med modellen, de konstruksjonsmessige forhold: kassett-taket båret av søyler og vegger basert på modulære elementer. Et gjennomgående trekk ved fotografiene er den manglende visuelle kontakten med verden utenfor. Fotomaterialet av det realiserte samfunnshuset skal åpenbart formidle to sentrale aspekter: De som oppholder seg inne, opplever det som lukket; oppmerksomheten skal være rettet mot de aktivitetene som foregår i bygget. De som ser det utenfra, opplever på kveldstid et levende, kommuniserende samfunnshus.

Ved å benytte et transparent fasademateriale reduserte Fehn behovet for vinduer til et minimum. Derved oppnådde han et samfunnshus beskyttet mot innsyn, men også mot utsyn, slik interiørbildene så tydelig formidler. Det er i denne sammenheng fristende å gå tilbake i arkitekturhistorien og sammenligne med hvordan Loos og Le Corbusier brukte vinduet. I sin bok, *Urbanisme* (1925), gjengir Le Corbusier en uttalelse av Loos: ”En kultivert person ser ikke ut av vinduet, det er av matt glass; det er der kun for å slippe lyset inn, ikke for å se ut av.” På fotografiene av flere av Loos’ villaer manifesterer dette poenget seg med all tydelighet; ikke bare har vinduene matt glass eller er dekket av florlette gardiner, men ofte er en sofa plassert med ryggen mot vinduet. Derved skapes en fysisk og psykologisk situasjon –sittende i sofaen vil blikket ledes innover i rommet, og man får en oversikt som legger til rette for kontroll.¹³⁴

I motsetning til hos Loos er vinduene aldri tildekket av gardiner på fotografiene av Le Corbusiers villaer; møbler hindrer heller ikke tilgjengeligheten til vinduet. Blikket skal fritt kunne rettes ut mot omgivelsene og med huset som utsiktsramme.¹³⁵ Le Corbusier har sammenlignet sitt horisontale vindu med en kameralinse, hvor huset representerer kameraet.¹³⁶ Den sentrale rampen, karakteristisk for bl.a. Villa La Roche og Villa Savoye, gjør det mulig å oppleve omgivelsene fra mange synsvinkler; den innbyr til bevegelse og blikket ledes utover. Men rampen spiller også en viktig rolle for den arkitektoniske opplevelsen av huset. I Villa La Roche, bolig og galleri for en kunstsamler, blir vandringen både en arkitektonisk og kunstnerisk promenade. Fehns begrunnelse for å velge rampe fremfor trapper mellom etasjene, var å gjøre samfunnshuset så tilgjengelig som mulig. Dette arkitektoniske grep illustreres i avbildningen av rampene, hvor den ene fører opp til 2. etasje, den andre ned til underetasjen. Da rampene løper langs kompakte vegger, har vandringen åpenbart kun en funksjon: å komme fra en etasje til en annen (ill. 23).

¹³⁴ Colomina, *Privacy and Publicity*, 234–238.

¹³⁵ *Ibid.*, 283.

¹³⁶ *Ibid.*, 311–312.

I sterk kontrast til fasadens få og små vinduer har møterommene i andre etasje en glassvegg med vinduer mot den store salen i første etasje, dokumentert gjennom fotografier av både modell og realisert samfunnshus (ill. 15 og 23). Bildematerialet illustrerer et sentralt poeng: Fra møterommene kan man følge aktivitetene i den store salen, og ved å åpne vinduene kan man oppnå direkte kontakt.¹³⁷

Byggekunst-artikkelens fotografier av det realiserte biblioteket er begrenset til to – ett av eksteriøret, ett av interiøret – til sammenligning er hele 14 viet samfunnshuset. De to fotografiene dokumenterer imidlertid sentrale arkitektoniske og funksjonelle trekk ved biblioteket: solskjermen som løper langs vindusbåndet, konstruksjonssystemet – kassett-tak understøttet av runde betongsøyler – og bokhyllene langs veggene for å frigjøre gulvflaten for plassering av bl.a. bord og stoler (ill. 25).

4.2 Skissebøker

Jeg har gått gjennom samtlige av Fehns legendariske skissebøker i arkitektkontorets arkiv i Nasjonalmuseet – Arkitektur: totalt 177 over en periode på nesten 60 år (1947–2003).¹³⁸ Flere av skissene og tekstene i disse bøkene gjelder konkrete prosjekter, men ingen kan knyttes direkte til Bøler samfunnshus. De er imidlertid en kilde til Fehns tanker om temaer relevante for den skapende prosessen. ”Det gjelder å gi form til det som allerede er i oss”.¹³⁹ Dødens rolle i denne prosessen reflekterer Fehn over i en skissebok fra 1974: ”All konstruksjon fødes av tanken på døden. Konstruksjonens hemmelighet er det som ikke er fattbart. Det selvfølgelig gir ingen konstruksjon.”¹⁴⁰ Ti år senere vender Fehn tilbake til tanken på døden og dens irrasjonelle rolle, men trekker nå inn den rasjonelle delen av prosessen: Dimensjonen fødes via materialet når den konstruktive tanke treffer jorden (ill. 27).¹⁴¹

En av tekstene fra slutten av 70-tallet – ”et poem til naturen” – er viet Palladio og Le Corbusier: Det Palladio skapte med sine fire retninger i Villa Rotunda, skapte Le Corbusier fem hundre år etter ved å erobre bakken, ære jorden med sine søyler og himmelen med sine terrasser. Mens Palladio skapte himmelen med kuppelen og solen gjennom dens åpning, skapte Le Corbusier himmelen med horisonten og terrassen; og begge ga de kvadratet sin rett med de fire himmelretningene (ill. 28). De neste to sidene er viet Fehns syn på funksjonalismen: ”Jeg tror

¹³⁷ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 71.

¹³⁸ Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.122–298.

¹³⁹ Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.131 (1970).

¹⁴⁰ Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.133 (1974).

¹⁴¹ Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.168 (1984).

mer på funksjonalismen som en renessanse (for) naturdyrkelsen, – dyrkelse av sol, bevegelse og helse. Funksjonalismen har sitt utspring i helbredelse ved hjelp av en arkitektur som beskriver sitt forhold til himmel og jord, gir du jorden til jorden, himmelen til himmelen, gir du mennesket naturen (ill. 29).¹⁴² Jorden, himmelen og horisonten er temaer Fehn reflekterer over i flere av sine skisser.

Inntrykkene fra sin første reise til Marokko (1951) har Fehn formidlet i to av skissebøkene.¹⁴³ I Marokko møtte han en enkel måte å bygge på: ”Og så huset på sletten med lerkrukken. Det må være det enkleste.” Og i Tiznit, en fabelaktig by helt på høyden med hans forestillinger, finner Fehn nøkkelen til Utzon, alle hans farger og skygger.¹⁴⁴ I 1987 gjentok Fehn reisen til Marokko, men da sammen med kolleger og studenter ved Arkitekthøgskolen i Oslo. I beskrivelsen av bygningene trekkes både Lewerentz og Palladio inn: ”Ingen bygninger har glass. Jeg tenker på Lewerentz og murstenene som dekker alle flater. Arabeskene/ – Hvilken verden mellom Palladio og fortellingene på veggene i hans villaer, til denne anonymitet. Det tatoverte hus / I Renessansen forsvant evigheten. Denne ble erstattet med universet.”¹⁴⁵

Det er nærliggende å anta at Fehn hadde Lewerentz’ to ikoniske kirkebygg, Markuskyrkan i Björkhagen (1955–63) og Sankt Petri kyrka i Klippan (1962–66), i tankene. Begge byggverkene har en fasade bestående utelukkende av teglstein og med få, små vinduer (ill. 30 og 31). I Markuskyrkan brytes teglsteinsfasaden kun av vindusåpningene, da de rammeløse vinduene er montert på innsiden. Lewerentz hadde bestemt at ingen stein skulle kuttes, følgelig måtte alle tilpasninger gjøres ved å variere bredden på fugene.¹⁴⁶ Det gjorde muren mer levende, ytterligere forsterket av murenes individuelle håndlag. De to kirkebyggene synliggjør nettopp det som er motivet – to hender – i en skisse noen år senere: Hendene former og setter sitt avtrykk (ill. 34). I teksten viser Fehn til Roma og et sitat: ”Den største roman i arkitekturhistorien er skrevet med en bokstav, en brent teglsten.”¹⁴⁷ Fehn har også tidligere vist til Lewerentz, men da i form av en jernsøyle (ill. 32),¹⁴⁸ karakteristisk for kirkerommet i Sankt Petri kyrka i Klippan. Den dominerende jernsøylen transformeres til et kors, som derved får både en symbolsk og bærende funksjon (ill. 33).¹⁴⁹

¹⁴² Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.145 (1979).

¹⁴³ Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.124–125.

¹⁴⁴ Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.125 (Maroc 1951).

¹⁴⁵ Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.195 (Marocco – 1987).

¹⁴⁶ Sigurd Lewerentz, ”Markuskyrkan i Skarpnäck”, *Arkitektur*, nr. 9 (1963): 246; Nicola Flora, Paolo Giardiello og Gennaro Postiglione, *Sigurd Lewerentz* (London: Phaidon Press Limited, 2013), 336–337.

¹⁴⁷ Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.239 (1994).

¹⁴⁸ Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.157 (1981).

¹⁴⁹ Flora, Giardiello og Postiglione, *Sigurd Lewerentz*, 336–337.

4.3 Publiserte intervjuer og monografier

I intervjuene gir Fehn et innblikk i hvordan han nærmer seg en oppgave. Først kartlegges de praktiske sidene – tomt, mål, funksjonelle krav – klientens ønsker og preferanser. Fornemmelsen av løsningen er der fra begynnelsen av, problemet er å få gravet den frem. Den må filtreres gjennom tidligere erfaringer og lage sin vei gjennom jungelen av tidligere tegninger, for til slutt å stå frem i sin egen naturlige form.¹⁵⁰ Fehn la ikke skjul på betydningen av sine inspirasjonskilder: ”Du realiserer dig igennem andres idéverden. Der går ikke noget af mig av den grund.” Mosaikken av inntrykk utgjør det arkitektoniske rom; fra dette rommet som utvider eller trekker seg sammen ved nye erobringer, hentes det som er nødvendig for å realisere et prosjekt.¹⁵¹

I det Fehn omtalte som den poetiske idé, ligger forutsetningen for å lykkes: ”Det hjelper ikke hvor god arkitekt du er, hvis du ikke har mulighet til å la dine poetiske ideer komme til uttrykk i byggverkene, vil du mangle selve forutsetningen for arkitektur... Utgangspunktet for tegningen av enhver bygning må være basert på en poetisk konstruksjon.” Den sterkeste poetiske konstruksjon var for Fehn ideen om liv etter døden; og han viste til gotiske katedraler – kirker generelt – og pyramider som bemerkelsesverdige strukturer knyttet til religion, død og oppstandelse. ”En irrasjonell idé må bæres oppe av rasjonell struktur. I den gotiske katedral er sten anvendt på den mest økonomiske måten, en struktur kan ikke bli mer elegant; frembragt for å ramme inn en fullstendig irrasjonell idé om livet etter døden.”¹⁵²

Fehn la stor vekt på bygningens forhold til landskapet: Jo mer hensynsløst dette kan utformes, dess sterkere kommer naturen og arkitekturen frem. ”Spændingen mellom det, du setter på jorden, og jorden selv, landskabets topografi, skaber på en måde din arkitektur.”¹⁵³ Men naturen selv må behandles varsomt; Fehn forsøkte å bevare hvert eneste tre.¹⁵⁴

Reisen til Marokko i 1951 fikk stor betydning for Fehn. I Afrika møtte han en enkel måte å bygge på – en kube i ørkenen, en liten dør, kanskje et vindu. Skyggene er skarpe og gir landskapet konturer, i motsetning til i Norden. Under ørkenens brennende sol fikk Fehn en større forståelse for den nordiske atmosfære: trær, gress, regn og snø. Erfaringen forandret hans holdning til nordisk klima og materialer, og fikk ham til blant annet å behandle treverk med stor omhu.¹⁵⁵ Hvert materiale – som tre, murstein, stål – har sitt eget språk, og det

¹⁵⁰ Norri, ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”, 49.

¹⁵¹ Petri, ”Sverre Fehn”, i 249–250.

¹⁵² Norri, ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”, 46–47.

¹⁵³ Petri, ”Sverre Fehn”, 250.

¹⁵⁴ Norri, ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”, 48.

¹⁵⁴ Ibid., 49.

¹⁵⁵ Ibid.

karakteristiske språket må ikke misbrukes. Fehns begrunnelse for å ikke bruke maling var at ved å velge tre som materiale, hadde han også valgt dets typiske farge; det samme gjaldt for murstein og stål.¹⁵⁶

I intervjuene trekker Fehn frem en rekke arkitekter som har hatt betydning for ham. Arne Korsmo beskrives som en fantastisk stimulerende lærer, som ga en basisk innføring i arkitekturen og åpnet vinduet mot Europa. Gjennom ham ble Fehn kjent med CIAM og møtte Jørn Utzon, Aldo van Eyck og Alison og Peter Smithson. Besøkene Fehn avla i Le Corbusiers studio, det året om han arbeidet hos Jean Prouvé (1952), omtaler Fehn som en viktig del av sin opplæring.¹⁵⁷ Fehn var inspirert av Mies når det gjaldt planløsninger – ”han hadde sans for gulvet og hans mure gav dig horisonten.” Men etter hvert benyttet Fehn søyler og bjelker i sine konstruksjoner og forholdet til naturen endret seg. Wright ble beundret for sin bruk av sten; Utzon satte et kryss over Europa, synliggjorde Mexico og Asia og innførte derved en ny dimensjon. I intervjuet gir Fehn en illustrerende beskrivelse av Lewerentz’ vakre kirke i sten – nærmest en hule, med en jernsøyle...praktfullt.¹⁵⁸ Det er åpenbart Sankt Petri Kyrka i Klippan Fehn har i tankene (ill. 33).

De to bøkene av Per Olaf Fjeld, Fehns medarbeider og nære venn, representerer en meget viktig kilde når det gjelder Fehns tanker om temaer og egne verk. Den første, *Sverre Fehn: The Thought of Construction* (1983) er basert på samtaler, mens i den siste, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts* (2009), har forfatteren brukt både samtaler, forelesningsnotater og skissebøker som grunnlag, men anvendt ulike skrifttyper for å skille mellom egne ord og Fehns. Jeg har valgt å basere meg på Fehns refleksjoner, med hans egne ord, i sistnevnte monografi, som kan supplere mine to øvrige kilder: skissebøkene og intervjuene.

I likhet med i skissebøkene og intervjuene trekker Fehn frem det som ligger bak konstruksjonen. Arkitektur beskrives som en reise fra idé til vår konkrete verden. Det vil alltid være en diskusjon om hvordan man skal forholde seg til de menneskelige mål. Det bygningsmaterialet man velger, vil bidra til det arkitektoniske uttrykket, men det har sine iboende egenskaper og begrensninger.¹⁵⁹ Man kan bygge med murstein, i en gitt dimensjon, igjen og igjen; variasjonen ligger i fugenes bredde – det Fehn omtaler som mursteinveggs språk – og som alltid minner ham om Lewerentz.¹⁶⁰ Betongen kan støpes i en hvilken som helst

¹⁵⁶ Norri, ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”, 47.

¹⁵⁷ Ibid., 45.

¹⁵⁸ Petri, ”Sverre Fehn: arkitekturteori”, 248–249.

¹⁵⁹ Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*, 68.

¹⁶⁰ Ibid., 209.

form, som masse er den uendelig – uten begrensninger.¹⁶¹ Mens den formen treet gir våre bygninger, er basert på en rette linje. I motsetning til stein, jern eller glass, har trematerialet kvaliteter som gjør at vi mennesker kan leve med det nær huden. Men i et tidsperspektiv er det forgjengelig – det tilhører evigheten, mens en murvegg tilhører historien.¹⁶²

Alt som bygges må forholde seg til jordens overflate, følgelig blir horisonten et viktig aspekt i all arkitektur. Det fundamentale spørsmålet blir hvor vi mennesker skal plasseres i forhold til horisonten i det arkitektoniske rom. For å illustrere hvordan han har løst dette, trekker Fehn frem en rekke prosjekter: Spiraltoppen restaurant og Lægeforeningens kurscenter har enkle horisonter i et åpent landskap, mens i Venezia-paviljongen ble det etablert et platå – gulvet – som en arkitektonisk horisont. I Hedmarkmuseet ble gjenstandene utstilt over og under horisonten; Bergverksmuseet, Røros, ble utformet som en bro mellom himmel og jord; Tullinløkka-prosjektet var en arkitektonisk reise over horisonten; museet for Wasaskipet en underjordisk reise.¹⁶³

I sine samtaler med Fjeld, i likhet med i intervjuene, trekker Fehns frem landskapets betydning for utformingen av sin arkitektur: Landskapet omtales som bygningens arkitekt, og presisjonen er avhengig av plasseringen i landskapet.¹⁶⁴ Fehn brukte ofte å sammenligne Palladios Villa Rotunda og Le Corbusiers Villa Savoye i sine forelesninger: Palladio nærmest skrur bygningen til jorden, ved å bygge et nytt rom i det landskapelige rom, gjøres jorden til en labyrint. Når Le Corbusier tre hundre år senere skaper sin villa med takterrasse, uten kjeller og loft, erobres himmelen; mysteriet går tapt, men samtidig nærmer vi oss jorden på en annen måte.¹⁶⁵

4.4 Intervjuer med oppdragsgiver og medarbeidere

4.4.1 Intervju med oppdragsgiver

Oppdragsgiveren, A/L Bøler Samfundshus, startet tidlig på 1960-tallet arbeidet med å få reist et samfunnshus. Sverre Fehn ble muntlig engasjert til å forestå planleggingen, og allerede i 1962 forelå det første utkastet til anlegget. Den formelle kontrakten ble inngått først 25.05.1966.¹⁶⁶

¹⁶¹ Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*, 181

¹⁶² *Ibid.*, 191.

¹⁶³ *Ibid.*, 108.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, 138–139.

¹⁶⁶ Dom i Oslo Byrett, sak nr. 210/76 – IV – 8 (1980): 5.

I byggemeldingen, datert 10.8.1970, er A/L Bøler Samfundshus v/Ungdommens Selvbyggerlag oppgitt som byggherre. Den er underskrevet av Sverre Fehn og forretningsfører Egil Berg på vegne av BBL Ungdommens Selvbyggerlag.¹⁶⁷ Egil Berg (født 1922) var ansatt i Ungdommens Selvbyggerlag i perioden 1950–1989, og har i intervjuet bekreftet at han hadde fulgt prosjektet helt fra det tidlig på 1960-tallet ble vedtatt å bygge et kulturhus på Bøler og med Sverre Fehn som arkitekt. Utover de programmessige og økonomiske rammene hadde det ikke lagt blitt føringer fra byggherrens side overfor Fehn, ifølge Berg.¹⁶⁸

4.4.2 Intervju med medarbeidere

Thomas Willoch, ved Fehns arkitektkontor i perioden 1960–63, har i et telefonintervju opplyst at han hadde deltatt på de innledende møtene med Oslo kommune i 1962. Utover det hadde han ikke vært involvert i prosessen, og kunne heller ikke gi opplysninger om hvem som eventuelt hadde bidratt i denne første fasen.¹⁶⁹ Et intervju med syv av Fehns medarbeidere, publisert i *Arkitektnytt* få måneder etter hans død i 2009, satte meg på sporet når det gjaldt medarbeidere på prosjektet i perioden 1966–76: Arkitektene Bjørn Larsen og Tom Wike, samt bygningsingeniør Terje Orlien.¹⁷⁰ Min gjennomgang av Fehns korrespondanse i Nasjonalmuseet – Arkitektur førte meg til Jon Kåre Schultz, arkitekten som viste seg å ha vært en meget sentral medarbeider i hele denne perioden.¹⁷¹ Ingen av dem kunne bidra med opplysninger om hvem som eventuelt hadde vært involvert i prosjektet før 1966.

I forkant av møtene hadde intervjuobjektene fått oversendt en kortfattet prosjektbeskrivelse, vedlagt illustrasjoner av de fem utkastene og det realiserte samfunnshuset og biblioteket (tegninger, modeller, fotografier). Det fremgikk av det oversendte materialet at hovedformålet med intervjuene var å belyse oppdragsgivers rolle, prosjekteringsfasen og selve byggeprosessen. Men det var også aktuelt å få deres vurdering av i hvilken grad parallelle oppdrag hadde påvirket prosjektet, hvilke inspirasjonskilder Fehn hadde hatt, og hvordan han hadde forholdt seg til samtidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier. Det ble gjort lydopptak av intervjuene som varte i minimum en, maksimum tre timer.

Schultz, som var hos Fehn i perioden 1966–77, hadde vært sentral i arbeidet med Bøler samfunnshus, bibliotek og svømmehall. Parallelt hadde han tegnet på og vært prosjektleder for

¹⁶⁷ Oslo kommune, Plan- og bygningsetaten, saksmappe Bølerlia 3 D, 164–59.

¹⁶⁸ Egil Berg i intervju 16.03.2016.

¹⁶⁹ Thomas Willoch i telefonintervju 03.10.2015.

¹⁷⁰ Karlsen, ”Månedens kontor: Sverre Fehns verktøyskasse”.

¹⁷¹ Fehns sluttattest til Jon Kåre Schultz, Boks med korrespondanse 1975–79, Nasjonalmuseet – Arkitektur, NMK.2008.0734.

Hedmarksmuseet på Domkirkeodden, Hamar (1967–69), og Skådalen skole for hørselshemmede, Oslo (1971–77). Han hadde også vært involvert i flere urealiserte prosjekter: regulerings- og bebyggelsesplan med boligtyper i Tønsberg (konkurransen i 1967), Norges paviljong til verdensutstillingen i Osaka (konkurransen i 1970), det nye museumsanlegget på Tullinløkka (konkurransen i 1972) og bibliotek i Trondheim (konkurransen i 1977).¹⁷² Larsen, ved arkitektkontoret i 1968–72, hadde tegnet på samfunnshuset og biblioteket, Wike (1976–81) på svømmehallen. De hadde begge vært involvert i Skådalen skole, Wike også i Tullinløkka-prosjektet, konkurransene om bibliotek i Trondheim og nytt kulturhus i Stavanger (1979), samt utkast til Bergverksmuseet i Røros (1979).¹⁷³ Begge hadde vært hos Fehn en kort periode som studenter, henholdsvis i 1964 og i 1972–73.

Det fremkom under intervjuene at ingen av arkitektene hadde hatt direkte kontakt med oppdragsgiveren, det var det kun Fehn som hadde hatt. De hadde ikke erfart at det ble lagt føringer når det gjaldt den arkitektoniske utformingen. Ifølge Schultz ville det heller ikke blitt akseptert av Fehn.

I arbeidsprosessen hadde Fehn først og fremst lagt vekt på funksjon og konstruksjon, og i mindre grad på det teoretiske og idémessige aspektet. Men han kunne være poetisk i sin omtale av søylen og broen/rampen. Søylen er ”vennen du møter når du kommer inn, og som bærer hele rommet”, mens i broen/rampen ”ligger hele fortellingen som du kan hekte prosjektet på.” Beskrivelsen av søylen knyttet Wike til Skådalen skole, broen/rampen til konkurransene om bibliotek i Trondheim og nytt kulturhus i Stavanger, samt utkastet til Bergverksmuseet på Røros. Ofte snakket Fehn om å ”trekke det store snittet”, og som et illustrerende eksempel brukte Wike Tullinløkka-prosjektet, hvor snittet gikk fra Theatercafeen, gjennom Nationaltheatret og Aulaen med Munchs maleri av solen, til museumsplassen hvor broer/ramper skulle knytte sammen Universitetet, Nasjonalgalleriet, og Historisk museum.

Funksjonene skulle ordnes slik at bygget ble lett å bruke. Fehn hadde vært meget opptatt av hvordan arkitekten Sharon på en fantastisk elegant måte hadde løst dette i Berlin Philharmonie (1957–63). Ved å vandre gjennom den lange vestibylen frem til konsertsalen får man hentet billettene, hengt av seg klærne og tatt en drink, uten å måtte gå tilbake.¹⁷⁴ Vektleggingen av det funksjonelle kommer tydelig til uttrykk i Bøler samfunnshus og bibliotek. Samfunnshuset ble konstruert for å gi maksimum fleksibilitet, slik at brukerne kunne utnytte bygget etter egne ønsker og behov. Hele huset skulle kunne fungere som en stor ”stue”, eller

¹⁷² Jon Kåre Schultz i intervju 03.11.2015.

¹⁷³ Bjørn Larsen og Tom Wike i fellesintervju 03.09.2015.

¹⁷⁴ Wike i fellesintervju 03.09.2015.

deles opp i mindre romenheter. Biblioteket har en funksjon og består av ett rom med en innvendig våtromskjerne. Både samfunnshuset og biblioteket ble bygget for å være tilgjengelig for alle – det finnes ikke trapper eller terskler i de to bygningene.

Arkitektene Larsen og Wike mintes A4-arket Fehn hadde hatt hengende på veggen med dimensjonene for glattkant og teglstein, samt de menneskelige mål – avhengig av alder – for bl.a. brystningshøyde og øyehøyde, stående og sittende. *Modulor*, systemet Le Corbusier utviklet basert på menneskekroppen og det gyldne snitt, hadde vært et viktig veiledende konstruksjonsprinsipp.¹⁷⁵ Allerede i artikkelen ”Le Corbusier i Chandigarh”, publisert i 1956, henviser Fehn til *Modulor I* (1950) og *Modulor II* (1955), de to bøkene Le Corbusier publiserte om systemet.¹⁷⁶ Prinsippet ble anvendt i Bøler bibliotek med ”betongvegger som er lik den bekvemme høyden for en bokhylle: 2,10 m.”¹⁷⁷ For Skådalen skole (1971–77) hadde arkitektkontoret laget sin egen modulor for konstruksjon av møbler tilpasset barnas alder.¹⁷⁸ Konstruksjonsmessig hadde Fehn vektlagt fire elementer: gulvet, muren, taket, og søylen som bærer av taket. Mellom det beskyttende taket og muren kom glasset, ikke som et element, men nødvendig for lysinngangen.¹⁷⁹

Jørn Utzon og Jean Prouvé var to arkitekter Fehn hadde stor respekt for; Utzon ble omtalt som en konstruksjonens mester, og den som hadde drevet den konstruktive arkitektur lengst.¹⁸⁰ Av byggverk Fehn hadde vært opptatt av, viste Wike til det gamle nasjonalbiblioteket i Paris, Aldo van Eycks Amsterdam Orphanage (1955–1960) og Louis Kahns Trenton Bath House, New Jersey, USA (1955). Ifølge Wike var taket på det nye museet på Tullinløkka inspirert av kuppeltaket i Paris’ gamle nasjonalbibliotek (ill. 35). Taket ble prosjektert som en serie av kupler, hvor hver kuppel var en selvstendig enhet hvilende på fire runde betongsøyler i en avstand av 9 x 9 m (ill. 36 og 37). Amsterdam Orphanage har, i likhet med Tullinløkka-prosjektet, moduler bestående av fire runde betongsøyler som understøtter takets kupler, men ble av intervjuobjektene ikke trukket frem som en inspirasjonskilde (ill. 38). Det ville vært nærliggende, da likhetstrekkene er åpenbare.

Bøler samfunnshus og bibliotek har, i likhet med Tullinløkka-prosjektet, et tak understøttet av runde betongsøyler i en innbyrdes avstand på 9 x 9 m, men taket er en kassettkonstruksjon – 1,50 x 1,50 m – i betong. Det var nettopp søylene, et av Fehns fire

¹⁷⁵ William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 412.

¹⁷⁶ Sverre Fehn, ”Le Corbusier i Chandigarh”, *Byggekunst*, nr. 8 (1956): 197–206. (Chandigarh er stavet feil i tittelen, men korrekt i teksten.)

¹⁷⁷ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 70.

¹⁷⁸ Schultz i intervju 03.11.2015.

¹⁷⁹ Larsen og Wike i fellesintervju 03.09.2015.

¹⁸⁰ Larsen og Wike i fellesintervju 03.09.2015.

elementer, Larsen og Wike viste til i forbindelse med Kahns Trenton Bath House (ill. 39). Bygningens fire kvadratiske betongblokker, som danner et gresk kors, omgir et åpent atrium. De store åpne, kvadratiske søylene i hjørnene bærer det pyramideformede taket. Kahn har omtalt badehuset som et vendepunkt i sin designfilosofi: ”From this came a generative force which is recognizable in every building which I have done since.”¹⁸¹

De tre arkitektene – Larsen, Wike og Schultz – var samstemmige med hensyn til Le Corbusiers og Kahns betydning for Fehn. Når det gjaldt Le Corbusier viste alle tre til *Modulor*-systemet som et viktig veiledende konstruksjonsprinsipp (ill. 40). Larsen og Wike trakk frem Kahns bruk av søyler, mens Schultz omtalte Kahn som ”Fehns indre kraft”; på arkitektkontoret lå det alltid fremme bøker av Kahn. I denne sammenheng trakk jeg frem min vurdering av Le Corbusiers innflytelse på de realiserte bygningene: Den rå betongen (*beton brut*), de sammenhengende vindusbåndene og de vertikale solskjermene (*brise-soleil*) i biblioteket, er alle karakteristiske trekk som ble utviklet og brukt av Le Corbusier for bl.a. boligblokken *Unité d’habitation* (1946–52) og de offentlige bygningene i Chandigarh (1951–63).¹⁸² Innvendig har Bøler samfunnshus og parlamentsbygningen i Chandigarh klare likhetstrekk: de bærende søylene og den innvendige rampen som forbinder etasjene (ill. 41).

Overfor intervjuobjektene viste jeg til at Bøler samfunnshus og bibliotek med sin geometriske form, basert på kvadratet, bruken av søyler og rå betong, kan leses som uttrykk for samtidens arkitektoniske retninger: klassisisme, monumentalitet og brutalisme. Men ifølge Larsen brukte ikke Fehn disse betegnelsene. Hans tilnærming var ”Slik skal det løses.”, aldri ”Hvordan skal det se ut?” Additiv arkitektur var en betegnelse Larsen fant mer korrekt for å beskrive de to realiserte bygningene.

Schultz kom til Fehns arkitektkontor i 1966, Larsen i 1968, og de hadde følgelig ikke vært involvert i utarbeidelsen av de tre første utkastene til Bøler samfunnshus, datert 1962, 1964 og 1966. Utkastet datert 1968 (ill. 11) består, i likhet med det endelige utkastet (ill. 14), av fire enheter: samfunnshus, bibliotek, svømmehall og fire sammenkjedete speiderhuler. Speiderhulene i de to utkastene er identiske, mens de øvrige enhetene har ulik utforming. Larsen husker ikke hvorfor utkastet av 1968 ble forkastet. Det som skulle bli det endelige utkastet, hadde startet som en stålkonstruksjon, men så vidt han kunne erindre kom de rådgivende ingeniørene Arne Neegård (død 1970) og Terje Orlien med et innspill om å benytte plastformer,

¹⁸¹ Trenton Bath House.

http://www.wikiwand.com/en/Trenton_Bath_House (oppsøkt 04.06.2016)

¹⁸² Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier 1887–1965: The Lyricism of Architecture in the Machine Age* (Köln: Taschen, 2003), 58; 75–79.

modul på 1,5 m og ribbedekke. De planlagte stålsøylene ble forkastet til fordel for betongsøyler. Larsen antok at det var av økonomiske grunner det ble gjort konstruksjons- og materialmessige endringer.

Under arbeidet med min semesteroppgave, ”Sigurd Lewerentz: Markuskyrkan i Björkhagen (1955–63)”, i KUN4130 – våren 2015, oppdaget jeg at speiderhulene – Fehns egen betegnelse – har samme form som Markuskyrkans speiderhytte (ill. 42). Under intervjuene av Larsen, Wike og Schultz viste jeg derfor et fotografi av speiderhytten med spørsmål om de var klar over kopieringen, hvilket alle svarte benektende på. Fehn hadde aldri nevnt Markuskyrkan eller andre byggverk av Lewerentz. Schultz kunne imidlertid erindre at han sammen med Fehn hadde besøkt et annet av Lewerentz’ mesterverk, Sankt Petri kyrka i Klippan (1962–66). Det er nærliggende å anta at Fehn var vel kjent også med Markuskyrkan. Allerede i 1963 ble kirken beskrevet av den danske arkitekten Kay Fisker i tidsskriftet *Arkitekten*, og av de norske arkitektene Knut Knutsen og Kjell Lund i *Byggekunst*.¹⁸³ Sistnevnte innleder sin artikkel med en beskrivelse av det krukkeformete speiderhuset – ”et lite Pantheon som på sin måte og i største beskjedenhet uttrykker en like klar verdensorden som templet i Rom.” Som illustrasjon har han valgt et fotografi av anlegget med speiderhuset i forgrunnen og selve kirkebygningen i bakgrunnen. I denne sammenheng trakk Schultz trakk frem Fehns store evne til innlevelse i brukernes behov. Speiderhulene skulle, i likhet med eventyrrommene i utkastet til bibliotek i Trondheim og de halvsirkelformete klasserommene i Skådalen skole for døve, gi barna trygghet.

Arkitektkontorets arkiv i Nasjonalmuseet – Arkitektur inneholder et stort antall tegninger og modeller av de ulike utkastene til Bøler samfunnshus, men ingen skisser. Ifølge de tre arkitektene hadde det imidlertid vært utstrakt bruk av skisser, men de ble kastet. Schultz viste spesielt til konkurranser, hvor de kunne bruke en hel dag på å rydde opp. Fehns klare melding var: ”Hvis i tvil om å kaste – kast!” Alt måtte tegnes ned til hver minste detalj – ingenting ble bygget uten tegninger – og i så stor målestokk at alle detaljer kom frem.

Schultz hadde ledet de ukentlige byggemøtene og vært på byggeplassen hver dag, Fehn en gang i blant. Til tross for sin sentrale rolle var Schultz ikke kjent med ombyggingen av samfunnshuset i 1975, som en følge av resultatet av den branntekniske undersøkelsen av dekaphanplatene.¹⁸⁴

¹⁸³ Kay Fisker, ”Markuskirken i Björkhagen”, dansk *Arkitektur*, nr. 1 (1963): 1–17; Knut Knutsen, ”En mesterarkitekt i Norden”, *Byggekunst*, nr. 3 (1963): 68; Kjell Lund, ”Det glömda språket”, *Byggekunst*, nr. 3 (1963): 61–62.

¹⁸⁴ Dom i Oslo byrett, sak nr. 210/76–IV–8, 11.

Terje Orlien, Fehns rådgivende ingeniør gjennom vel 40 år (1967–2008), fremhevet Fehns materialbevissthet og konstruktive innsikt. Han hadde vært meget lydhør overfor innvendinger fra entreprenører og håndverkere.¹⁸⁵ I likhet med arkitektene hadde heller ikke Orlien hadde hatt kontakt med byggherren A/L Bøler Samfundshus, eller deres forretningsfører BBL Ungdommens Selvbyggerlag. Orlien hadde deltatt på noen av byggemøtene og vært med på ferdigbefaringen. Under den hadde Fehn reagert på at man, uten å samråde seg med ham, hadde sluppet til ungdommen med farger og innredning. Brannsjefen i Oslo hadde kommet med merknader til dekaplan-platene – han hadde omtalt dem som meget brannfarlige. Problemet ble løst ved å erstatte platene med tegl og glass, en ombygging som ble gjennomført umiddelbart ifølge Orlien.¹⁸⁶

4.5 Konklusjon

Tegnematerialet omfatter fem ulike utkast til anlegg datert 1962, 1964, 1966, 1968 og 1970. I min gjennomgang av det store antall tegninger fant jeg ingen skisser eller tegninger av varierende detaljeringsgrad som kunne belyse hvordan arkitektkontoret hadde arbeidet frem de ulike utkastene til anlegg. Det er laget modeller av samtlige fem utkast, hvilket kan tyde på at de har vært et viktig verktøy i prosjekteringen. De har fått en dominerende plass i Fehns presentasjon av prosjektet i fagtidsskriftet *Byggekunst*, i likhet med fotografiene av det realiserte samfunnshuset og biblioteket. Fotografiene illustrerer sentrale konseptuelle og konstruksjonsmessige forhold. Bygningenes forhold til terrenget eller omgivelsene omtales ikke, og synliggjøres i liten grad gjennom billedmaterialet.

Ingen av skissene eller tekstene i de 177 skissebøkene, som dekker en periode på nesten 60 år (1947–2003), kan knyttes direkte til Bøler samfunnshus. Men de er en kilde til Fehns idéverden. Døden, jorden, himmelen og horisonten er sentrale temaer i hans refleksjoner. I flere av skissebøkene vises det til Palladio, Le Corbusier og Lewerentz.

I de publiserte intervjuene gir Fehn et innblikk i arbeidsprosessen og sine inspirasjonskilder. Utgangspunktet for tegningen av enhver bygning må være basert på en poetisk konstruksjon. Og den sterkeste poetiske konstruksjon er ideen om liv etter døden. Enda klarere uttrykker Fehn det i en av sine skissebøker: ”All konstruksjon fødes av tanken på døden.” Men en irrasjonell idé må bæres oppe av en rasjonell struktur. Fehn la stor vekt på bygningens forhold til landskapet. ”Spændingen mellom det, du setter på jorden, og jorden selv, skaber på en måte din arkitektur.” Hvert materiale – tre, murstein, stål – har sitt eget språk; med

¹⁸⁵ Terje Orlien i intervju 06.07.2015.

¹⁸⁶ Ombyggingen fant sted i 1975 ifølge dommen i Oslo byrett, 12.

det som begrunnelse brukte ikke Fehn maling. Fehn la ikke skjul på betydningen av sine inspirasjonskilder: ”Du realiserer dig igennem andres idéverden. Der går ikke noget af meg av den grund.” I likhet med i skissebøkene viser Fehn til Le Corbusier og Lewerentz.

I sine samtaler med Fjeld, i likhet med i skissebøkene og i de publiserte intervjuene, beskriver Fehn arkitektur som en reise fra idé til den konkrete verden. Det bygningsmaterialet man velger, vil bidra til det arkitektoniske uttrykket. Man kan bygge med en murstein, variasjonen ligger i fugenes bredde. Det Fehn omtaler som mursteinens språk og som alltid minner ham om Lewerentz. Alt vi bygger må forholde seg til jordens overflate, følgelig blir horisonten et viktig aspekt i all arkitektur. I likhet med i de publiserte intervjuene omtales landskapet som bygningens arkitekt. Som i skissebøkene sammenligner Fehn hvordan Palladio og Le Corbusier forholdt seg til jorden og himmelen i sin arkitektur.

Det fremkom under mine intervjuer at oppdragsgiver/byggherre ikke hadde lagt føringer for den arkitektoniske utformingen av Bøler samfunnshus. Videre kom det klart frem at Fehn overfor sine medarbeidere først og fremst hadde lagt vekt på konstruksjon og funksjon, i mindre grad på det teoretiske og idémessige. Men han kunne være poetisk i sin omtale av søylen eller broen/rampen. Le Corbusiers *Modulor* hadde blitt brukt som et veiledende konstruksjonsprinsipp. Ifølge de tre arkitektene hadde det vært utstrakt bruk av skisser, men de ble kastet. Alt måtte tegnes ned til minste detalj, og i så stor målestokk at alle detaljer kom frem. Arbeidet på byggeplassen ble fulgt opp gjennom daglige befaringer. Rådgivende ingeniør fremhevet Fehns materialbevissthet og konstruktive innsikt. Han hadde vært meget lydhør overfor innvendinger fra entreprenør og håndverkere. Arkitektene ga verdifulle innspill med hensyn til inspirasjonskilder – hvilke arkitekter Fehn satte høyt og hvilke byggverk han hadde vært opptatt av. Le Corbusier var helt sentral, Louis Kahn ble fremhevet for sin bruk av søyler, mens Jørn Utzon og Jean Prouvé ble beundret for sine konstruktive evner. Disse innspillene vil brukes i den arkitekturhistoriske analysen (kap. 5).

5 Arkitekturhistorisk analyse

Kapittelinnndelingen er basert på analysens tre aspekter og med overskrifter formulert som spørsmål:

1. *Hvordan avspeiler bygningenes funksjon seg i utformingen?*
2. *Har bygningene felles trekk med arkitektens tidligere og samtidige arbeider?*
3. *Hvordan har samtidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier påvirket utformingen av bygningene?*

Kapitlet innledes med en redegjørelse for hovedtrekkene ved etableringen av samfunnshus i etterkrigstidens Norge. Analysen omhandler først og fremst det realiserte samfunnshuset og biblioteket, men de ulike utkastene trekkes også inn.

5.1 Ideen om samfunnshus

Bak ideen om samfunnshus, lansert på 1950-tallet, lå ønsket om å reise *ett felles hus* som i størrelse og utforming var egnet til å dekke behovet for alle foreningene på stedet og være tilpasset kulturelle aktiviteter. Ofte rommet det stedets kino og treningslokaler for idrett, mens noen bygg tjente både som skole og samfunnshus. De fleste samfunnshusene ble bygget og eid av andelslag, bestående av stedets foreninger og lag, samt enkeltpersoner. En del av byggene stod kommunen bak, særlig hvis bygget skulle romme både skole og samfunnshus. Et tredje alternativ var at samfunnshuset ble eid av kommunen og andelslaget i fellesskap. Den første bevilgningen til byggingen av samfunnshus over statsbudsjettet ble gitt i 1950; senere (1957) ble det åpnet for tilskudd fra tippemidlene, hvis bygget i tillegg inneholdt treningslokaler for idrett.¹⁸⁷

I likhet med de fleste samfunnshusene som ble bygget fra 1950-tallet og utover, var det et andelslag som var ansvarlig for byggingen og skulle stå for den daglige driften av Bøler samfunnshus, mens kommunen bidro med midler til prosjektering og bygging.¹⁸⁸ Kjernen i Fehns første utkast (1962) var en kinosal, som også skulle kunne brukes til teaterforestillinger; rundt denne salen lå biblioteket og avdeling for voksne og for barn/ungdom. Ifølge Fehn ble denne planen forkastet på grunn av at kommunen ble skeptisk til å bygge kinoer i drabantbyene.

¹⁸⁷ Ulf Colbjørnsen, *Forsamlingshus: noen planleggingsråd*, (Oslo: Kultur-og vitenskapsdepartementet, Ungdoms- og idrettsavdelingen Universitetsforlaget, 1988), 8–10; Aschehougs konversasjonsleksikon, 16, (Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1974), 811.

¹⁸⁸ Ukjent forfatter, ”Bøler Samfunnshus den første bygning i Norge med gjennomskinnelige vegger”, *Gamle Aker Budstikke*, 11.10.1972: 4.

I biografien over arkitekten Frode Rinnan, sentral i Oslos byplanlegging etter krigen, gis det imidlertid en annen fremstilling: Oslo Kinematografers byggeplaner omfattet nettopp de nye drabantbyene, ikke minst for å lokke drabantbyboerne vekk fra TV-apparatene og inn på kinoene, som etter Oslo Kinematografers oppfatning var truet av TV-programmene. Kinostyret vedtok i 1959 å bygge kino på Lambertseter, Oslos første drabantby, og på Kalbakken. Kinoplanene for Lambertseter ble endelig godkjent i 1961, og i 1965 stod bygningen ferdig som den første drabantbykinoen, tegnet av Per Hauge ved arkitektkontoret Rinnan og Tveten. Rinnan ga kinoen navnet Symra – etter hvitveisen som vokste tett i området tvers over veien. Bygningens form var enkel og massiv, ”i hovedtrekkene bestemt av ønsket om å omslutte bygningens sammensatte funksjoner med en knapp og for innholdet dekkende form”, for å sitere Rinnan. Ifølge ham selv var utformingen inspirert av arkitekten Oscar Niemayers kino i byen Brasilia. Symra kino var i drift frem til 2003, gjenåpnet i 2006, stengt fra 2008, men åpnet i 2010 som et modernisert kulturhus med bibliotek og to kinosaler.¹⁸⁹

Arkitektkontorets plan var å kombinere kinoen med samfunnshus, hvor gulvet skulle være flatt for å øke fleksibiliteten. Kommunen ønsket imidlertid et rent kinobygg med skrånende gulv og med seterader. Å få reist et eget bygg for samfunnshuset hadde vært en hjertesak for Rinnan, men det var kommunen ikke villig til å investere i. Han lyktes imidlertid å få satt i stand den gamle hovedbygningen på Lambertseter gård, kalt ”Gården”, til grendehus, innviet i 1958, og som fortsatt er viktig for Lambertseters foreningsliv.¹⁹⁰ Mens drabantbyen Lambertseter fikk realisert sin kinobygning, men ikke et nybygg for et samfunnshus, var situasjonen for drabantbyen Bøler den motsatte. Samfunnshuset var det sentrale, mens planen om en kinosal ble forkastet. Det er nærliggende å anta at grunnen, utover den rent økonomiske, ikke nødvendigvis var en generell skepsis til kinoer i drabantbyene, men snarere at kinobygget på Lambertseter kunne dekke behovet for beboerne på Bøler, en drabantby ca. 2 km unna.

I det videre arbeidet med Bøler samfunnshus konsentrerte man seg om å legge til rette for fysiske aktiviteter. De neste to utkastene (1964 og 1966) viser et samfunnshus som inneholder både bowlingbane og svømmehall, men av økonomiske årsaker ble planen om en bowlingbane forkastet og prosjektet delt i fire separate enheter, hvorav kun samfunnshuset og biblioteket ble realisert.

5.2 Hvordan avspeiler bygningens funksjon seg i utformingen?

¹⁸⁹ Ivar Sekne, *Han forandret Oslo: Frode Rinnan – arkitekt og byplanlegger* (Oslo: Gaidaros Forlag AS, 2015), 168.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 167–170.

Deres funksjon som offentlige bygg med en viktig samfunnsmessig funksjon, kommer klart til uttrykk i deres geometriske form, basert på kvadratet. Det gir bygningene et klassisk, monumentalt preg, forsterket av kassett-taket og søylene.

Samfunnshusets fasade av det nye, transparente materialet dekanhan ble viet mye oppmerksomhet, både i intervjuet arkitekten ga i forbindelse med den offisielle åpningen 16. oktober 1972 og i hans presentasjon av anlegget i fagtidsskriftet *Byggekunst* i 1973. Valget av en gjennomskinnelig fasade ble begrunnet med ønsket om et lyst og vennlig lokale. Fordi dekanhan slipper dagslyset gjennom var det tilstrekkelig med få og små vinduer, derved ble problemet med innsyn redusert. Materialet er dessuten lysømfintlig: bygningen kan virke livløs når været er grått, men spiller opp for fullt – både utvendig og innvendig – når solen skinner. Men først og fremst er dekanhan et materiale for natten eller den mørke årstid. Når aktivitetene utfolder seg, vil hele bygningen lyse som en kjempelampe. Da dekanhan kan ta lysprosjektering og filming innenfra og ut, er det også mulig å omdanne fasaden til lysbilder.¹⁹¹

Ramper mellom etasjene fremfor trapper gjør samfunnshuset mer tilgjengelig. Flexibiliteten er ivaretatt ved at hele huset kan fungere som ett rom eller deles opp i mindre enheter. Da møterommene i andre etasje har glassfasade inn mot salen i første etasje, kan de fungere som losjer; ved å åpne vinduene oppnås det direkte kontakt med salen. I intervjuet med *Gamle Aker Budstikke* trekker Sverre Fehn også frem salens planløsning som gjør det mulig å romme flere mennesker enn man hadde regnet med. Etter arkitektens oppfatning virker den demokratisk på grunn av mangel på retning.

Bibliotekene har en spesifikk funksjon som stiller bestemte krav til lokalene. I etterkrigsårene gjennomgikk bibliotekenes virksomhet og arbeidsområde store forandringer, og det avspeiler seg i deres utforming. For utviklingen av moderne bibliotekbygninger før andre verdenskrig hadde USA stor betydning, mens det etter krigen fant sted en rivende utvikling i bibliotekarkitekturen i Nord-Europa, hvor særlig Sverige og Danmark var toneangivende når det gjaldt folkebibliotekene. Det ble lagt vekt på fleksible bygninger, hvor det lett kunne foretas forandringer innenfor ytterveggene, eller gjøre utvidelser hvis det skulle være behov for det. For folkebibliotekene var det også viktig med en sentral beliggenhet.¹⁹²

Bøler bibliotek – ett rom på ett plan og inngangsparti uten trapper – er konstruert for å være fleksibelt og tilgjengelig. Det høyt plasserte vindusbåndet sørger for overlys, mens solskjermene hindrer direkte sollys. De kompakte betongveggene beskytter mot støy og innsyn.

¹⁹¹ Ukjent forfatter, ”Arkitekten: Slik tenkte jeg –”, *Gamle Aker Budstikke*, 11.10.1972; Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 71.

¹⁹² Aschehougs konversasjonsleksikon (Oslo: H. Aschehoug (W. Nygaard), 1972).

5.3 Har bygningene felles trekk med arkitektens tidligere og samtidige arbeider?

Alt fra starten av skapte Fehns byggverk generell interesse og faglig debatt – men også kritikk.¹⁹³ Både Museumsbygning for de Sandvigske Samlinger, Lillehammer (1949–56), og Økern aldershjem, Oslo (1952–55), begge i samarbeid med studiekameraten Geir Grung, var nyskapende i den romlige sammenstillingen, materialbruken og rasjonaliseringen av byggeprosessen.¹⁹⁴ Men Fehns internasjonale gjennombrudd, Norges paviljong til Verdensutstillingen i Brussel (1956–58) – senere revet – var et høydepunkt i så henseende: en avansert form for prefabrikasjon som lett kunne settes sammen og tas fra hverandre med 48 bolter. Bygningen hadde veggelementer i betong (3 x 5 m), dører i glass (3 x 5 m), 37 m lange limte tredragere i norsk furu, bærende søyler i pleksiglass, mens deler av takflaten var i et transparent plastmateriale.¹⁹⁵

Fehns eksperimenterende forhold til materialer kommer også tydelig fram i Bøler samfunnshus. Ved bruk av det nye transparente og lyssensitive materialet dekaplan i fasaden oppnådde Fehn et samfunnshus som til enhver tid kommuniserer med omgivelsene, dagslyset utnyttes maksimalt og om kvelden blir det en laterne som reflekterer aktivitetene.¹⁹⁶ Bevisst bruk av glass/transparente materialer er karakteristisk for alle Fehns arbeider, de er bestemmende for lys- og romforhold og bidrar til å viske ut skillet mellom ute og inne. Økern aldershjem og privatboligene har store vindusflater for å sikre beboerne maksimalt med dagslys og god kontakt med naturen. I Brussel-paviljongen, hvor gjenstandene hadde forskjellig behov for lys, fant utstillingen sted delvis under fast tak, åpen himmel og gjennomskinnelig plastduk.¹⁹⁷ Mens i Den nordiske paviljongen til biennalen i Venezia (1958–62), hvor det var nødvendig å konstruere et tak som beskytter kunsten mot direkte sollys, ble løsningen en *brise-soleil* (solskjerm) i form av kryssende dragere i to meters høyde.¹⁹⁸ I Bøler bibliotek er det en *brise-soleil* i betong langs vindusbåndet på fasaden mot sydøst og sydvest som sørger for den nødvendige solskjermingen.

Intensjonen med Bøler samfunnshus var å gi maksimal fleksibilitet, slik at brukerne kunne utnytte bygget etter egne ønsker og behov. Hele huset skulle kunne fungere som en stor ”stue”, eller deles opp i mindre romenheter. Biblioteket har en funksjon og består av ett rom – enkelt og logisk – med en innvendig kjerne som inneholder ventilasjonshus, toaletter, spiserom

¹⁹³ Norri, ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”, 50–51.

¹⁹⁴ Fjeld, ”Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelse av et romlig instinkt”, 19–20.

¹⁹⁵ Sverre Fehn, ”Norges paviljong til Verdensutstillingen i Brussel, 1956–58”, *Byggekunst*, nr. 4 (1958): 85–94.

¹⁹⁶ Fjeld, *Sverre Fehn: The Thought of Construction*, 44.

¹⁹⁷ Fehn, ”Norges paviljong til Verdensutstillingen i Brussel, 1956–58”: 85–94.

¹⁹⁸ Sverre Fehn, ”Den nordiske paviljongen, Biennalen i Venezia, 1958–62”. *Byggekunst*, nr. 5 (1962): 145.

og lager. Fleksibel planløsning kjennetegner også bolighusene, Villa Schreiner (1959–63) og Villa Norrköping (1963–64). Begge har en plan utviklet rundt en våtkjerne (kjøkken og bad); i sistnevnte kan boligflaten rundt den sentrale kjernen avdeles, ved hjelp skyvedører, fra ett til ni rom etter familiens behov.¹⁹⁹

Bøler samfunnshus og bibliotek ble bygget for å være tilgjengelig for alle – det finnes ikke trapper eller terskler i de to bygningene. Vektleggingen av dette funksjonelle aspektet kjennetegner også Fehns tidligere arbeider. Sikksakk-utformingen av utkastet til Museumsbygningen for de Sandvigske Samlinger var en konsekvens av menneskers naturlige bevegelsesmønster oppover i et skrånende terreng.²⁰⁰ Økern aldershjem har kun ett gulvnivå av hensyn til eldre menneskers nedsatte funksjonsnivå.²⁰¹

Samfunnshusets tre plan er forbundet med ramper; i andre etasje går rampen over i en korridor, et bygningsmessig grep som tilrettelegger for og inviterer til bevegelse og skaper et kontinuerlig romforløp. Rampen ble brukt i flere av Fehns prosjekter, både samtidige og senere. For Hedmarksmuseet (1967–69) var oppgaven å omgjøre Storhamarlåven til et museumsbygg og gjøre utgravningene tilgjengelige. Grunnen er av stor arkeologisk interesse, da det lå en bispegård her i middelalderen; ruinene er brukt i låvens vegger og kommer til syne i grunnen bak låven. Løsningen ble en lang utvendig rampe, hevet over ruinene i den utgravde grunnen; i låvens andre etasje møter den et system av ramper og åpne korridorer hvor gjenstandene utstilles. Systemet tilrettelegger for en vandring blant ruiner og gjenstander med en historie som spenner over en periode på 1000 år.²⁰² På Tullinløkka (konkurransen 1973, innkjøpt utkast) skulle broene/rampene knytte sammen Nasjonalgalleriet, Historisk museum og Universitetet; de gamle bygningene skulle være innganger til den nye, store sammenbindende museumsbygningen. Fra broene ville publikum få overblikk over utstillingslokalene og kunne gjøre sine valg.²⁰³

Fehn var opptatt av orden og stringens – ”presisjon” var et ord han ofte grep til.²⁰⁴ Symmetri preger både Økern aldershjem, den kvadratiske Brussel-paviljongen og den korsformede Villa Norrköping, men i Bøler samfunnshus og bibliotek har symmetrien fått sitt ultimate uttrykk: åtte 9 x 9 m konstruksjonsenheter i samfunnshuset, fire i biblioteket; takets kassettkonstruksjon på 1,50 x 1,50 m og bærende betongsøyler i en innbyrdes avstand på 9 x 9

¹⁹⁹ Madshus, ”Villa Schreiner, Oslo, 1959–63”, 61; ”Villa Norrköping, Sverige, 1963–64”, 64.

²⁰⁰ Espen Johnsen, ”Giedion, CIAM og etableringen av PAGON (1947–50)”, i *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*, red. av Espen Johnsen, 66–81 (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010), 75.

²⁰¹ Johnsen, ”Brytninger mot modernismen: 1945–55”, 53.

²⁰² Flora og Giardiello, ”Samlede arbeider”, 129–144.

²⁰³ Ulf Grønvold, ”Linjer hos Fehn”, *Byggekunst* nr. 1 (1984): 22.

²⁰⁴ Grønvold, ”Linjer hos Fehn”: 16.

m. I utkastet til nytt museumsbygg på Tullinløkka prosjekterte Fehn med en konstruksjonsmodul tilsvarende Bøler samfunnshus og bibliotek: betongsøyler i en innbyrdes avstand på 9 x 9 m. Taket skulle bestå av en serie av kupler, hvor hver kuppel var en selvstendig enhet båret av fire betongsøyler.²⁰⁵

Det første utkastet til Bøler samfunnshus har flatt tak (ill. 1–3), i likhet med flere av Fehns byggverk fra 1950-tallet. De øvrige utkastene kjennetegnes av varierende takutforming. Prosjekt 1964 (datert 12.08.) består av to fløyer i nitti graders vinkel, hvor gårdsrommet er avgrenset av mur og beskyttet av en spektakulær, buet skjerm. Den ene fløyen har flatt tak, mens båtformede strukturer preger den andre fløyens tak (ill. 6 og 7). Den buede skjermen videreføres i prosjekt 1966 (ill. 8), men selve bygningen har tønnehvelv, i likhet med en rekke prosjekter på 1960-tallet: Spiraltoppen restaurant i Drammen (1961), Grieghallen i Bergen (1965) og Boligtyper i Tønsberg (1967) (ill. 43).²⁰⁶ I prosjekt 1968 og 1970 er anlegget, av økonomiske grunner, splittet i fire enheter. Igjen eksperimenterer Fehn med utformingen av taket. Samfunnshuset, biblioteket og svømmehallen har delvis flatt tak, delvis pulttak i prosjekt 1968 (ill. 11). I det endelige prosjektet (1970) har samfunnshuset og biblioteket flatt tak, mens for svømmehallen har Fehn valgt en utforming som minner om utkastet til en kirke i Honningsvåg fem år tidligere. Svømmehallen har en krummet vegg som fortsetter som en del av taket. Kirken har to vegger med tilsvarende utforming som svømmehallens. Veggene går helt opp hvor de krummer seg innover for å beskytte kirkeskipets takkonstruksjon (ill. 44 og 45).²⁰⁷

5.4 Hvordan har samtidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier påvirket utformingen av bygningene?

Fehn ble tidlig i sin karriere en del av det internasjonale arkitektmiljøet. Arne Korsmo, Fehns lærer på Statens arkitektkurs, var en døråpner til Europa og USA, og gjennom ham ble Fehn informert om CIAM (Congrès internationaux de l'architecture moderne, 1928–1959) og møtte sentrale arkitekter som Jørn Utzon, Aldo van Eyck og ekteparet Alison og Peter Smithson.²⁰⁸ Med Korsmo som lederfigur, var Fehn og flere andre fra samme studentkull med i etableringen av den norske CIAM-gruppen PAGON (Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge, 1950–56).²⁰⁹

²⁰⁵ Fjeld, "The Tullin Project", i *Sverre Fehn: The Thought of Construction*, 180–181.

²⁰⁶ Flora og Giardiello, 92–93; 115; 128.

²⁰⁷ Ibid., 111.

²⁰⁸ Norri, "An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi", 45.

²⁰⁹ Johnsen, "Brytninger mot modernismen: 1945–55", 44–45.

CIAM, siden etableringen styrt av Le Corbusier som ideolog og arkitekturteoretikeren Sigfried Giedion som arrangør og skribent, spilte en viktig rolle i spredningen av idégrunnlaget for moderne arkitektur og byplanlegging.²¹⁰ Det året Fehn arbeidet på den franske arkitekten Jean Prouvés kontor i Paris, deltok han på CIAMs møte i Aix-en-Provence (1953), hvor en gruppe unge arkitekter fikk i oppdrag å forberede det neste, og tiende, møtet som skulle holdes i Dubrovnik i 1956. Gruppen fikk av den grunn betegnelsen Team 10/ Team X.²¹¹ Fehn var ikke medlem av Team 10 eller deltok på dens møter, men forbindelsen var tett da han mottok all posten fra den og distribuerte den videre til PAGON.²¹²

Fehn var interessert i Prouvés arbeid med prefabrikerte hus, og med Korsmos hjelp fikk han anledning til å være ett år ved hans kontor i Paris.²¹³ I denne perioden oppsøkte Fehn flere ganger Le Corbusiers arkitektkontor for å se på arbeidene; disse besøkene har han selv omtalt som en viktig del av sin opplæring.²¹⁴

Fehns utstrakte bruk av prefabrikerte elementer var åpenbart påvirket av Prouvé, likeledes den innvendige våtromskjernen benyttet så vel i Villa Schreiner (1959–63) og Villa Norrköping (1963–64), som i Bøler bibliotek.²¹⁵ Men løsningen med våtromskjernen kan også hatt sitt forbilde i Farnsworth House (1945–51), hvor Mies van der Rohe brukte dette grepet.²¹⁶ Samfunnshusets fleksible og åpne planløsning er det gode holdepunkter for at Mies var referansen for: I et intervju har Fehn selv vist til Mies som en viktig inspirasjonskilde når det gjelder planløsninger.²¹⁷ Og den system- og modulbaserte arkitekturen til Mies, og de andre tidligere Bauhaus-arkitektene Walter Gropius og Marcel Breuer, samt amerikanske Charles og Ray Eames, var PAGONs viktigste referanser.²¹⁸ Eksteriørmessig har det realiserte samfunnshuset åpenbare likhetstrekk med Mineral and Metals Research Building (1943), den første realiserte bygningen i Mies' plan for *campus* ved Illinois Institute of Technology, Chicago (1939–1958) (ill. 48 og 49).²¹⁹

²¹⁰ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 60–61.

²¹¹ <http://www.team10online.org> (opp søkt 11.10.2016)

Opprinnelig bestod gruppen av fire medlemmer: Jaap Bakema, Georges Candilis, Rolf Gutman og Peter Smithson, senere utvidet med Giancarlo De Carlo, Aldo van Eyck, Alison Smithson og Sandra Woods. Team 10 hadde sitt siste møte i 1981.

²¹² Petri, "Sverre Fehn", 249.

²¹³ Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of Thoughts*, 34.

²¹⁴ Norri, "An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi", 45.

²¹⁵ Madshus, "Villa Schreiner, Oslo, 1959–63", 61; Villa Norrköping, Sverige, 1963–64", 64.

²¹⁶ Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe* (Köln: Taschen GmbH, 2006), 62–65.

²¹⁷ Petri, "Sverre Fehn", 249.

²¹⁸ Johnsen, "Brytninger mot modernismen: 1945–55", 45.

²¹⁹ Zimmerman, *Mies van der Rohe*, 54–57.

Allerede i Fehns tidligste arbeider kommer Mies påvirkning til uttrykk – i intervjuet viser han til Økern aldershjem (1952–55) – mens hans Brussel-paviljong (1956–58) hadde klare likhetstrekk med Mies berømte Barcelona-paviljong (1929).²²⁰ Villa Schreiner (1959–63), som Fehn kalte *Hommage au Japon*, kan minne om det tradisjonelle japanske hus når det gjelder fasadens åpenhet, de markerte sammenføyningene, samt skyvedører og -vegger av tre. Men med hensyn til proporsjoner, konstruksjon og detaljering er det nærliggende å sammenligne med Mies' Farnsworth House.²²¹ Fehns første utkast til Bøler samfunnshus (1962) har, etter min vurdering, klare likhetstrekk eksteriørmessig med Mies to prosjekter fra henholdsvis 1923 og 1924: Concrete Country House og Brick Country House.²²² Langstrakt bygningskropp med flatt tak og gårdsrom avgrenset av murer (ill. 46 og 47).

Tønnehvelvet, som ble brukt i ett av utkastene til Bøler samfunnshus (ill. 8, prosjekt 1966), er et tidstypisk trekk brukt av flere fremtredende arkitekter, bl.a. av Le Corbusier i det kanoniserte Maisons Jaoul (1951–54) og av Sigurd Lewerentz i Markuskyrkan i Björkhagen (1955–63) og Sankt Petri kyrka i Klippan (1963–66), som regnes blant de beste verk i nordisk arkitektur.²²³

Bruken av rampen har Fehn til felles med flere av modernismens arkitekter – Le Corbusier i Villa La Roche (1923–25) og Wright i Guggenheim-museet (1943–59) – for å trekke frem to helt sentrale, mens Fehn selv nevner den amerikansk-franske arkitekten Paul Nelson (1885–1979) som viktig når det gjelder dette arkitektoniske grep.²²⁴ Hans berømte Maison Suspendue (1936–38) bestod av prefabrikerte, utskiftbare boligenheter hengende i en stålramme, hvor rampens funksjon var å forbinde enhetene. Prosjektet ble ikke realisert, men utstilt på Museum of Modern Art i New York.²²⁵ Det er nærliggende å sammenligne Nelsons bruk av rampen med Fehns Tullinløkka-prosjekt, hvor rampen skulle forbinde de tre bygningene Nasjonalgalleriet, Historisk museum og Universitetet.

I Villa La Roche, bolig og galleri for Raoul La Roche – bankier og kunstsamler – går rampen fra billedgalleriet i andre etasje og opp til biblioteket på øverste plan, mens den mer private delen av boligen er kun forbundet med trapper. Å vandre langs rampen blir en ”arkitektonisk promenade” – betegnelsen Jean-Louis Cohen anvender i sin biografi om Le Corbusier – men også en kunstnerisk promenade.²²⁶ I Guggenheim-museet, en tredimensjonal

²²⁰ Norberg-Schulz, ”Sverre Fehns poetiske modernisme”, 20.

²²¹ Madshus, ”Villa Schreiner, Oslo, 1959–63”, 61.

²²² Zimmermann, *Mies van der Rohe*, 22–27.

²²³ Lund, *Nordisk Arkitektur*, 133.

²²⁴ Grønvold, ”Linjer hos Fehn”: 22.

²²⁵ <http://library.columbia.edu/locations/avery/da/collections/nelson.html> (oppsøkt 31.10.2016).

²²⁶ Cohen, *Le Corbusier 1887–1965*, 24.

bølge av form, volum og abstraksjon organisert rundt en ekspanderende, spiralformet rampe, blir de utstilte kunstverkene nesten underordnet den spektakulære arkitektoniske vandringen.²²⁷

Rampen mellom etasjene i Bøler samfunnshus har først og fremst en funksjonell rolle; den gjør bygningen tilgjengelig for alle, samtidig som den inviterer til bevegelse og skaper et kontinuerlig romforløp.

Bøler biblioteks sammenhengende vindusbånd og vertikale solskjermmer – *brise-soleil* – i betong kan føres tilbake til Le Corbusier. Vindusbåndet er et av de fem punktene for en ny arkitektur han utviklet på 1920-tallet, sammen med sin fetter Pierre Jeanneret. Av de fem punktene – pilotis, fri plan, fri fasade, vindusbånd og takterrasse – er pilotis (bærende søyler) grunnlaget for utviklingen av de andre, og ble et sentralt prinsipp for hans arkitektur og byplanlegging i årene som fulgte.²²⁸ Solskjermene i betong ble designet av Le Corbusier, i samarbeid med Jeanneret, da de etter krigen renoverte den ødelagte fasaden på Cité de refuge (1929–33).²²⁹ Fra da av ble de vertikale solskjermene et dominerende fasade-element på en rekke av Le Corbusiers bygninger, bl.a. boligbygget Unité d'habitation (1946–52) i Marseilles²³⁰ og de offentlige bygningene (1951–63) i Punjab's nye administrative hovedstad Chandigarh.²³¹

Bøler samfunnshus har klare likhetstrekk med parlamentsbygningen i Chandigarh – Palace of Assembly – når det gjelder det store antall bærende søyler og rampen som forbinder etasjene (ill. 41). Fehn har åpenbart vært opptatt av prosjektet, for i 1956 publiserte han artikkelen ”Le Corbusier i Chandigahr” hvor oppdraget – byplan og offentlige bygninger – og High Court (1951–56), den første av totalt tre realiserte bygninger, beskrives.²³² Innledningsvis viser Fehn til bøkene *Modulor I* (1950) og *Modulor II* (1955), der Le Corbusier beskriver systemet han utviklet basert på det gylne snitt og de menneskelige mål, hvor utgangspunktet var en 6 fot (=183 cm) høy mann (ill. 40).²³³ I sin artikkel refererer Fehn fra *Modulor I*: ”Man må komme frem til et harmonisk mål som følger menneskelige størrelsesforhold, og derved kan anvendes universelt i arkitekturen og teknikken.”²³⁴ Det er holdepunkter for at Fehn brukte de menneskelige mål som utgangspunkt i sin prosjektering: Bøler bibliotek har ”betongvegger lik den bekvemme høyden på en bokhylle: 2,10 cm”²³⁵, og Schreiner-husets modul er en meter,

²²⁷ Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, 413–415.

²²⁸ Ibid., 176.

²²⁹ Cohen, *Le Corbusier 1887–1965*, 51.

²³⁰ Ibid., 57.

²³¹ Ibid., 74–79.

²³² Fehn, ”Le Corbusier i Chandigahr”, 197–206. (Chandigarh staves feil i tittelen, men korrekt i teksten.)

²³³ Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 412.

²³⁴ Fehn, ”Le Corbusier i Chandigahr”: 197.

²³⁵ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 71.

tilsvarende en skrittlengde.²³⁶ Fehns medarbeidere på Bøler samfunnshus og bibliotek fremhevet i mine intervjuer med dem betydningen av Modulor som et veiledende konstruksjonsprinsipp i arkitektkontorets prosjektering. For Skådalen skole laget arkitektkontoret sin egen modulor for konstruksjon av møbler tilpasset barnas alder.²³⁷

Når det gjelder den ubehandlede eller rå betongen – *béton brut* – brukt i bibliotekets fasade og solskjermer, samt i de to bygningenes søyler og kassett-tak, var Le Corbusier igjen en pionér. I boligblokken Unité d'habitation (1946–52) ble den rå betongen, med spor av forskalingsbordene, brukt for første gang som et estetisk fasadeuttrykk og videreutviklet i pilegrimskapellet i Ronchamp (1951–55) og de offentlige bygningene i Chandigarh (1951–63).²³⁸ *Béton brut* ga navn til stilretningen brutalisme, brukt av Reynar Banham i hans velkjente essay ”The New Brutalism” i *Architectural Review* (1955).²³⁹ Samtidig utviklet de engelske arkitektene Alison og Peter Smithson programmet *New Brutalism*, basert på tre grunnleggende prinsipper: grunnplanen skulle formidles i eksteriøret, strukturen skulle være tydelig og materialene skulle brukes i sin opprinnelige tilstand – *as found*.²⁴⁰ Bøler samfunnshus og bibliotek er helt i tråd med alle disse tre prinsippene.

Hunstanton School, Norfolk (1949–54), av ekteparet Smithson regnes som et av nybrutalismens første verk (ill. 50). Det kjennetegnes ved en symmetrisk plan, bærende stålkonstruksjoner, eksponerte rør og ledninger og upusset mur. I oppbygning og materialer minner skolen om de første bygningene på Illinois Institute of Technology, Chicago (1939–56) av Mies, som ble et ideal for de engelske brutalistiske arkitektene.²⁴¹ Jeg har tidligere i kapitlet vist til den åpenbare likheten mellom det realiserte samfunnshuset og den første av Mies bygninger på IIT, nemlig Mineral and Metals Research Building (1943) (ill. 48), men Fehn kan også ha vært inspirert av ekteparet Smithsons Hunstanton School. I årene som fulgte spredte det brutalistiske formspråket seg utover i verden. I Skandinavia ble det reist en rekke kirkebygg i denne stilen – kraftfulle, markante og kompromissløse.²⁴² Fransiskanerklosteret St. Hallvard i Oslo (1958–66) av Kjell Lund og Nils Slaatto er med sin geometri – kvadratet og sirkelen – og materialvalg et karakteristisk eksempel på en brutalistisk bygning. Markuskyrkan i Björkhagen (1955–63) av Sigurd Lewerentz er omtalt i Reyner Banhams bok ”The New

²³⁶ Fehn, ”Bøler Samfunnshus”: 71; Madshus, ”Villa Schreiner, Oslo, 1959–63”, 61.

²³⁷ Arkitektene Bjørn Larsen og Tom Wike i intervju 03.09.15; arkitekt Jon Kåre Schultz i intervju 03.11.15.

²³⁸ Brekke, Nordhagen og Lexau. *Norsk arkitekturhistorie*: 381.

²³⁹ Reyner Banham, ”The New Brutalism”. *The Architectural Review* (December 1955)

<http://www.architectural-review.com/archive/1955-december-the-new-brutalism-by-reyner-banham/8603840.article> (oppført 12.11.2016)

²⁴⁰ Brekke, Nordhagen og Lexau, *Norsk arkitekturhistorie*, 381; Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 78–79.

²⁴¹ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 80.

²⁴² *Ibid.*, 83.

Brutalism Ethics” fra 1966, men mangelen på en regelbundet geometri ga forfatteren klassifiseringsproblemer.²⁴³

Bøler samfunnshus og bibliotek har en geometriske form, basert på kvadratet, som gir dem et klassisk preg, forsterket av søylenes dominerende tilstedeværelse i rommet. Fehns forbilder, Mies og Le Corbusier, var begge beundrere av antikkens arkitektur. Erechteion på Akropolis var Mies forbilde for Barcelona-paviljongen (1929) og Schinklers Altes Museum (1823) for Nasjonalgalleriet i Berlin (1962–1968). Han har blitt karakterisert som en klassisist i glass og stål.²⁴⁴ I artikkelen ”The Mathematics of the Ideal Villa” sammenligner Colin Rowe Le Corbusiers Villa Stein (1926–28) med Palladios Villa Malcontenta (ca. 1550–60). Artikkelen, først publisert i 1947, har senere et addendum hvor Villa Malcontenta erstattes av Schinklers Altes Museum, mens Villa Stein erstattes av parlamentsbygningen i Chandigarh.²⁴⁵

I sin artikkel har Rowe tatt utgangspunkt i Rudolf Wittkowers studier av renessansearkitekturen, publisert i *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949); boken kom i flere opplag og fikk stor innflytelse på samtidens arkitektpraksis.²⁴⁶ I renessansen ble arkitektur sett på som en matematisk vitenskap, og geometrien er et gjennomgående trekk ved all renessansearkitektur. Kvadratet og sirkelen var både et ideal og en symbolsk form.²⁴⁷ Det er nærliggende å vurdere den kvadratiske strukturen i Bøler samfunnshus og bibliotek i lys av Wittkowers og Rowes studier og trekke linjene tilbake til renessansen og Palladio. Et annet av Fehns arbeider – Villa Norrköping (1963–64) – også basert på kvadratet, har blitt betegnet som ”et stykke palladiansk renessanse-klassisisme lutret av Mies van der Rohes modernisme”.²⁴⁸

Intervjuene med Fehns medarbeidere på Bøler samfunnshus og bibliotek gir holdepunkter for at Aldo van Eycks barnehjem i Amsterdam (1955), Orphanage, også kan ha vært en kilde til inspirasjon (ill. 38).²⁴⁹ Med sine kvadratiske moduler har bygningen ofte blitt brukt som et forbilde for en foranderlig arkitektur, men i sin presentasjon av prosjektet på CIAMs møte i Otterlo i 1959 tok van Eyck et oppgjør med fremtidsideen. Tiden var kommet

²⁴³ Ibid., 92–93.

²⁴⁴ Grønvold, ”Linjer hos Fehn”: 16.

²⁴⁵ Colin Rowe, ”The Mathematics of the Ideal Villa”, i *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays* (Cambridge, Mass., 1976). Opprinnelig publisert i *Architectural Review* (1947), 1–28.

²⁴⁶ Alina A. Payne, ”Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 53, No. 3 (Sep., 1994): 322.

²⁴⁷ Ibid., 325–326.

²⁴⁸ Madshus, ”Villa Norrköping, Sverige, 1963–64”, 64.

²⁴⁹ Arkitektene Bjørn Larsen og Tom Wike i intervju 03.09.15.

for å forene det gamle og det nye, og å gjenoppdage den menneskelige naturs arkaiske prinsipper.²⁵⁰

Monumentalitet var likeledes et sentralt tema i den internasjonale arkitekturdebatten på 1940–50-tallet, initiert av Giedion og begrunnet med folks ønsker om bygninger som avspeiler deres sosiale og samfunnsmessige liv. Debatten nådde sitt høydepunkt da *Architectural Review* publiserte ”In Search of a New Monumentality” (1948) med inviterte bidrag fra flere kjente arkitekter og arkitekthistorikere/teoretikere, foruten Giedion selv, men temaet ble også debattert på CIAMs 8. kongress i 1951.²⁵¹ Det er nærliggende å anta at Fehn, selv medlem av CIAMs norske avdeling PAGON, var kjent med debatten. I sin presentasjon av samfunnshuset beskriver Fehn hvordan fasaden kan omdannes til store lysbilder, da dekanphan kan ta lysprosjektering. Det er nettopp en av visjonene i den kjente teksten ”Nine Points of Monumentality” som Giedion utarbeidet i 1943 i samarbeid med arkitekten José Luis Sert og billedkunstneren Fernand Léger: ”During night hours, color and forms can be projected on vast surfaces. Such displays could be projected upon buildings for purposes of publicity or propaganda. These buildings would have large plane surfaces planned for this purpose, surfaces which are nonexistent today.”²⁵²

Prouvé, Mies og Le Corbusiers innflytelse på Fehn er åpenbar, men også Louis Kahns (1901–1974) arbeider med bruk av søyler og vektlegging av samspillet mellom lys, rom og konstruksjon, har vært viktig for ham.²⁵³ Kahns betydning trekkes også frem av Fehns medarbeidere under prosjekteringen av Bøler samfunnshus og bibliotek.²⁵⁴ Larsen og Wike viste til Trenton Bath House (1954), med sine søyler i hjørnene av de fire kvadratene, som et byggverk Fehn hadde vært meget opptatt (ill. 40). Schultz omtalte Kahn som Fehns ”indre kraft”; på arkitektkontoret lå alltid hans bøker fremme. Kahn presenterte sin filosofi, ”Form and Design”, for første gang på CIAMs møte i Otterlo i 1959, senere omskrevet og distribuert bredt. Begrepet ”form” var for Kahn ensbetydende med ideen om ”what a thing want to be”, mens ”design” var formidlingen.²⁵⁵ Fehn hadde lignende refleksjoner i et intervju: Arkitektens poetiske idé skal komme til uttrykk i byggverket og strukturen er bæreren av denne ideen.²⁵⁶

²⁵⁰ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 67–69; *Nordisk Arkitektur*, 89.

²⁵¹ Johnsen, ”Ny monumentalitet eller anti-monumentalitet”, i *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*, 82.

²⁵² J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion, ”Nine Points on Monumentality”, i Joan Ockman, *Architecture Culture 1943–1968* (Columbia Books of Architecture, 1993), 30.

²⁵³ Fjeld, ”Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelse av et romlig instinkt”, 33.

²⁵⁴ Arkitektene Bjørn Larsen og Tom Wike i intervju 03.09.15, arkitekt Jon Kåre Schultz i intervju 03.11.15.

²⁵⁵ Ockman, *Architecture Culture 1943–1968*, 270.

²⁵⁶ Norri, ”An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi”, 46–47.

CIAMs møte i Otterlo (1959) kom til å spille en viktig rolle for formuleringen av arkitekturretningen strukturalisme. Istedenfor en funksjonsoppdelt by – bo, arbeid, rekreasjon, transport – argumenterte flere for en hierarkisk oppdelt by, bestående av hus, gater og distrikt, bundet sammen av et kommunikasjonsnett. For andre var det kommunikasjonsarealene som skulle strukturere en bebyggelse eller en bygning.²⁵⁷ Lund som sammen med Slaatto hadde en rekke strukturalistiske prosjekter, blant annet Norges Bank (1973–85) og Veritas (1979–95), har karakterisert strukturalisme som et komposisjonsprinsipp basert på adderte geometriske enheter med mellomliggende soner av varierende størrelse og karakter.²⁵⁸ Til historien om ”Norsk Strukturalisme” i *Byggekunst* (nr. 2, 1983) må det, ifølge arkitekturhistorikeren Ulf Grønvold, føyes til et avsnitt om Fehns arbeider.²⁵⁹ Grønvold nevner en rekke konkurranseprosjekter fra 1960- og 1970-tallet (bl.a. Tullinløkka), mens det er nærliggende å trekke frem det realiserte Bøler samfunnshus og bibliotek i denne sammenheng med en struktur basert på adderte kvadrater; bibliotekets kjerne med våtrommene og ventilasjonssystemet, samt samfunnshusets åpne, fleksible planløsning med soner som Fehn kaller ”mellom-miljøet”.

5.5 Konklusjon

Bøler samfunnshus og biblioteks viktige samfunnsmessige funksjon avspeiler seg i deres klassiske, monumentale form, basert på kvadratet og søyler som bærer av kassett-taket. Ved å anvende et transparent og lyssensitivt fasademateriale har Fehn skapt et samfunnshus som kommuniserer med omgivelsene. Åpen, fleksibel planløsning, ramper mellom etasjene og kontorer med glassfasade med vinduer til å åpne ut mot den store salen i første etasje, er arkitektoniske grep som øker utnyttelsesgraden og tilgjengeligheten. Høy utnyttelsesgrad og tilgjengelighet kjennetegner også biblioteket med ett rom på ett plan og inngangsparti uten trapper. De kompakte betongveggene beskytter mot støy og innsyn, mens vindusbåndet og solskjermene sikrer gode lysforhold.

Bøler samfunnshus og bibliotek har flere felles trekk med Fehns tidligere og samtidige arbeider. Konstruksjonsmessig baserte Fehn seg i stor grad på moduler, prefabrikerte elementer og bruk av ubehandlede naturmaterialer som betong, treverk og glass, men eksperimenterte også med plastmaterialer. Et gjennomgående trekk er vektleggingen av tilgjengelighet, som ble oppnådd enten ved ett gulvnivå eller ved å forbinde etasjene med ramper fremfor trapper.

²⁵⁷ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 69–70.

²⁵⁸ Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 74. Hentet fra *Byggekunst*, nr. 2, 1982, 66, viet strukturalismen og med norske eksempler.

²⁵⁹ Grønvold, ”Linjer hos Fehn”: 17.

Fehn selv har vist til Mies som en viktig inspirasjonskilde når det gjelder den åpne planløsningen som kjennetegner samfunnshuset og biblioteket. Likeledes var han en viktig referanse for en system- og modulbasert arkitektur. Anvendelsen av prefabrikerte elementer i samfunnshuset var åpenbart påvirket av Prouvé, likeledes bibliotekets sentrale kjerne. Men dette arkitektoniske grepet kan også hatt sitt forbilde i Mies van der Rohes Farnsworth House. Samfunnshuset har åpenbare likhetstrekk med den første av Mies bygninger på Illinois Institute of Technology (ill. 48 og 49), men kan ha vært påvirket av de engelske arkitektene Alison og Peter Smithsons Hunstanton School, regnet som nybrutalismens første verk (ill. 50). Intervjuet av Fehns medarbeidere gir grunnlag for å trekke frem Aldo van Eycks Amsterdam Orphanage, med en struktur basert kvadratiske på moduler, som en inspirasjonskilde (ill. 38). Av andre arkitekter med betydning for Fehn, viste medarbeiderne til Kahn og hans Trenton Bath House med sine søyler i hjørnene av de fire kvadratene (ill. 39).

Bruken av rampen har Fehn til felles med flere av modernismens arkitekter. Han har selv vist til Paul Nelson, men det er nærliggende å trekke frem Le Corbusier og Frank Lloyd. Sammenhengende vindusbånd og vertikale solskjermer brukt i biblioteket, ble utviklet av Le Corbusier. Likeledes var han var en foregangsmann i bruken av rå betong, brukt i bibliotekets fasade og de to bygningenes søyler og kassett-tak. Samfunnshuset vil jeg hevde har klare likhetstrekk med parlamentsbygningen når det gjelder det store antall bærende søyler og rampen som forbinder etasjene (ill. 41).

I likhet med palladiansk renessanse-klassisisme basert på kvadratet, var monumentalitet et sentralt tema i samtidens arkitekturdebatt. Med en fasade som kan omdannes til lysbilder, er samfunnshuset helt i tråd med en av visjonene i den velkjente teksten ”Nine Points of Monumentality” som Giedion utarbeidet sammen med arkitekten José Luis Sert og billedkunstneren Fernand Léger.

Basert på min analyse vil jeg hevde at Fehn har skapt et samfunnshus og bibliotek som arkitektonisk og funksjonelt er i overensstemmelse med deres viktige samfunnsmessige oppgave. Analysen dokumenterer at de to bygningene har flere felles trekk med Fehns tidligere og samtidige arbeider. Det er gode holdepunkter for at Fehn i utformingen av samfunnshuset og biblioteket har vært påvirket av sentrale arkitekter i samtiden: Jean Prouvé, Mies van der Rohe, Le Corbusier og Louis Kahn. Bygningene har flere likhetstrekk med ikoniske byggverk av Mies, Le Corbusier, Alison og Peter Smithson, Aldo van Eyck og Louis Kahn. Med Bøler samfunnshus og bibliotek har Fehn skapt byggverk som avspeiler samtidens arkitektoniske retninger, ideer og teorier: klassisisme, monumentalisme, brutalisme og strukturalisme.

Avslutningsvis vil jeg trekke frem Fehns beundring for Sigurd Lewerentz og hans ikoniske kirkebygg i teglstein som kommer så tydelig til uttrykk i skissebøkene og de publiserte intervjuene. De urealiserte speiderhulene, nesten en kopi av Markuskyrkan i Björkhagens speiderhytte, er det nærliggende å oppfatte som en hyllest til Lewerentz.

Bibliografi

Bøker og tidsskriftsartikler

- Brekke, Nils Georg, Per Jonas Nordhagen og Siri S. Lexau. *Norsk arkitekturhistorie: Frå steinalder og bronsealder til det 21. Århundre*. 2. utgåva. Oslo: Det Norske Samlaget, 2008.
- Cohen, Jean-Louis. *Le Corbusier 1887–1965: The Lyricism of Architecture in the Machine Age*. Köln: Taschen, 2003.
- Colbjørnsen, Ulf. *Forsamlingshus: noen planleggingsråd*. Oslo: Kultur- og vitenskapsdepartementet, Ungdoms- og idrettsavdelingen, Universitetsforlaget, 1988.
- Colomina, Beatriz. "The Media House". *Assemblage*, No. 27 (Aug. 1995): 55–66.
- _____. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.
- _____. "Collaborations. The Private Life of Modern Architecture". *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 3, Architectural History 1999/2000 (Sep., 1999): 462–471.
- Colquhoun, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Curtis, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. Third edition. London: Phaidon Press Limited, 1996.
- Fehn, Sverre. "Marokansk primitiv arkitektur". *Byggekunst*, nr. 5 (1952): 73–78.
- _____. "Le Corbusier i Chandigahr". *Byggekunst*, nr. 8 (1956): 197–206.
- _____. "Norges paviljong til Verdensutstillingen i Brussel, 1956–58". *Byggekunst*, nr. 4 (1958): 85–94.
- _____. "Den nordiske paviljongen, Biennalen i Venezia, 1958–62". *Byggekunst*, nr. 5 (1958): 145.
- _____. "Bøler Samfunnshus". *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 68–75.
- _____. "Hvert menneske er en arkitekt". Sverre Fehns tale ved overrekkelsen av Pritzkerprisen, 1997. *Arkitektur N*, nr. 07 (2009): 64–65.
- Fisker, Kay. "Markuskirken i Björkhagen". *Dansk Arkitektur*, nr. 1 (1963): 1–17.
- Fjeld, Per Olaf. *Sverre Fehn: The Thought of Construction*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1983.
- _____. "Sverre Fehn og den arkitektoniske bearbeidelse av et romlig instinkt". I *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon – refleksjon – konstruksjon*, redigert av Marianne Yvenes, 19–37. Oslo: Nasjonalmuseet forkunst, arkitektur og design, 2008.

- _____. *Sverre Fehn : The Pattern of Thoughts*. New York: The Monacelli Press, 2009.
- Flora, Nicola og Paolo Giardiello. "Samlede arbeider". I Norberg-Schulz og Postiglione, *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 63–239.
- Flora, Nicola, Paolo Giardiello og Gennaro Postiglione. *Sigurd Lewerentz*. London: Phaidon Press Limited, 2013.
- Grønvold, Ulf. "Linjer hos Fehn". *Byggekunst* nr.1 (1984): 16–23.
- Hoffman, Alice. "Reliability and Validity in Oral History". I *Oral History: An Interdisciplinary Anthology*, redigert av David K. Dunaway og Villa K. Baun. 2. utg., 87–93. Walnut Creek: AltaMira Press, 1996.
- Johnsen, Espen, red. *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010.
- _____. "Introduction". I Johnsen, *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*, 12–17.
- _____. "Brytninger mot modernismen: 1945–55". I Johnsen, *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*, 32–56.
- _____. "Giedion, CIAM og etableringen av PAGON (1947–50)". I Johnsen, *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*, 66–81.
- _____. "Ny monumentalitet eller anti-monumentalitet?" I Johnsen, *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*, 82–91.
- Knutsen, Knut. "En mesterarkitekt i Norden". *Byggekunst*, nr. 3 (1963): 68–69.
- Lewerentz, Sigurd. "Markuskyrkan i Skarpnäck". *Arkitektur*, nr. 9 (1963): 246–254.
- Lund, Kjell. "Det glömda språket". *Byggekunst*, nr. 3 (1963): 61–62.
- Lund, Nils-Ole. *Arkitekturteorier siden 1945*. København: Arkitektens Forlag, 2001.
- _____. *Nordisk arkitektur*, 3. utgave. København: Arkitektens Forlag, 2008.
- Madshus, Eva. "Villa Schreiner, Oslo, 1959–63". I *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon – refleksjon – konstruksjon*, redigert av Marianne Yvenes, 61–63. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2008.
- _____. "Villa Norrköping, Sverige, 1963–64". I *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon – refleksjon – konstruksjon*, 64–67.
- Norberg-Schulz, Christian. "Fra gjenreisning til omverdenskrise. Norsk arkitektur 1945–1980". I *Norges kunsthistorie, bind 7, Inn i en ny tid*, redigert av Knut Berg og Peter Anker, Per Palme og Stephan Tscudi-Madsen, 7–90. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag,

1983. Norberg-Schulz, Christian og Gennaro Postiglione. *Sverre Fehn: Samlede arbeider*. Oslo: Orfeus forlag, 1997. (Revidert utgave. Oslo: N.W. Damm, 2003)
- Norberg-Schulz, Christian. "Sverre Fehns poetiske modernisme". I Norberg-Schulz og Postiglione, *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 19–51.
- Norri, Marja-Riitta. "About Rationalism of Spiritual Content". I Norberg-Schulz og Postiglione. *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 246–248. (Intervjuet opprinnelig publisert i *Arkkitehti*, 4, 1986.)
- . "An Architectural Autobiography/En arkitektonisk autobiografi". I *Sverre Fehn: The Poetry of the Straight Line/Den rette linjes poesi*, redigert av Marja-Riitta Norri og Maija Kärkkäinen, 45–51. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.
- Ockman, Joan. *Architecture Culture 1943–1968*. Columbia Books of Architecture, Rizzoli, 1993.
- Payne, Alina A. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism". *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 53, No. 3 (Sep., 1994): 322–342.
- Petri, Mathilde. "Sverre Fehn", i *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 248–250. (Intervjuet opprinnelig publisert i *Skala*, nr. 23 (1990): 12–17.)
- Proctor, Robert. The Architect's Intention: Interpreting Post-War Modernism through the Architect Interview. *Journal of Design History*, Vol. 19, No. 4 (Winter, 2006): 295–307.
- Rowe, Colin. "The Mathematics of the Ideal Villa". I *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, 1–28, Cambridge, Mass., 1976. (Opprinnelig publisert i *Architectural Review*, 1947.)
- Sekne, Ivar. *Han forandret Oslo: Frode Rinnan – arkitekt og byplanlegger*. Oslo: Gaidaros Forlag AS, 2015.
- Sert, José Luis, Fernand Léger og Sigfried Giedion. "Nine Points on Monumentality". I Joan Ockman, *Architecture Culture 1943–1968*. 29–30. Columbia Books of Architecture, Rizzoli, 1993.
- Yvenes, Marianne, red. *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon –refleksjon – konstruksjon*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2008.
- Zimmermann, Clair. *Mies van der Rohe*, Köln: Taschen GmbH, 2006.

Avisartikler

Ukjent forfatter. "Bøler Samfunnshus den første bygning i Norge med gjennomskinnelige vegger". *Gamle Aker Budstikke*. 11.10.1972: 4.

———. "Arkitekten: Slik tenkte jeg –". *Gamle Aker Budstikke*. 11.10.1972.

Winger, Odd. "Biblioteket som er blitt et sted å være: Nye prinsipper preger Deichmanskes Filial på Bøler". *Dagbladet*. 1973 (datoen ikke lesbar pga. dårlig kopi).

Elektroniske kilder

Banham, Reyner. "The New Brutalism". *The Architectural Review* (December 1955).

<http://www.architectural-review.com/archive/1955-december-the-new-brutalism-by-reyner-banham/8603840.article> (oppsøkt 12.11.2016).

Byantikvaren i Oslo. Bøler samfunnshus, svømmehall og bibliotek.

<https://byantikvaren.no/2017/06/17/boler-samfunnshus-svømmehall-og-bibliotek/> (oppsøkt 28.10.2017).

Bøler Samfunnshus Sa (stiftet 1972)

[https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=279231062429121&id=279227615762799\(Bøler\)](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=279231062429121&id=279227615762799(Bøler)) (oppsøkt 28.10.2017).

DigitaltMuseum. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus.

<https://digitaltmuseum.no/search/?aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22samfunnshus%22%20fehn%3F%3A%22bøler%22> (oppsøkt 17.11.2017).

Choisy, Auguste (1841–1909). "The axonometric projections".

<https://www.igi-global.com/dictionary/axonometric-representations-of-choisy/53973> (oppsøkt 07.12.2017).

Karlsen, Jan. "Månedens kontor: Sverre Fehns verktøykasse". *Arkitektturnytt*, nr. 05 (2009).

<https://www.arkitektnytt.no/nyheter/sverre-fehns-verktoykasse> (oppsøkt 19.11.2017).

Le musée Jean Prouvé (1901–1984).

<http://www.jeanprouve.com> (oppsøkt 4.11.2016).

Nelson Paul (1885–1979). Columbia University Libraries.

<http://library.columbia.edu/locations/avery/da/collections/nelson.html> (oppsøkt 31.10.2016).

Team10. <http://www.team10online.org> (oppsøkt 11.10.2016)

Arkivkilder

Byarkivet, Oslo kommune. Mappe med tegninger av Bøler samfunnshus.

Plan- og bygningsetaten, Oslo kommune. Bøler samfunnshus.

Saksmappe: Bølerlia 3 D, 164–59.

Nasjonalmuseet – Arkitektur. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus.

Tegninger: NMK.2008.0734.029. Skissebøker: NMK.2008.0734.122–298 (1947–2003).

Muntlige kilder (kronologisk)

Orlien, Terje. Sverre Fehns rådgivende ingeniør 1967–2008. Intervju 06.07.2015.

Larsen, Bjørn. Medarbeider 1968–72. Intervju 03.09.2015.

Wike, Tom. Medarbeider 1976–81. Intervju 03.09.2015.

Willoch, Thomas. Medarbeider 1960–63. Telefonsamtale 03.10.2015.

Schultz, Jon Kåre. Medarbeider 1966–77. Intervju 03.11.2015.

Berg, Egil. Daglig leder 1950–89 i BBL Ungdommens Selvbyggerlag, forretningsfører for oppdragsgiveren A/L Bøler Samfunnshus. Intervju 16.03.2016.

Illustrasjoner

- III. 1. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av prosjekt 1962.
Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 69.
- III. 2. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Fasade av prosjekt 1962 (17.10.).
Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.029.002.
<https://digitalmuseum.org/011072537655/boler-samfunnshus-fasade-fasadeoppriss?aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22&i=10>
(oppsøkt 18.10.2017).
- III. 3. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan og snitt av prosjekt 1962 (10.10.).
Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.029.001.
<https://digitalmuseum.no/011072537652/boler-samfunnshus-plan-og-snitt-plantegning?aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22Fehn%22%2C%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22&i=9> (oppsøkt 17.10.2017).
- III. 4. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Fasade av prosjekt 1964 (24.04.).
Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.029.004.
<https://digitalmuseum.org/011072537655/boler-samfunnshus-fasade-fasadeoppriss?i=10&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>
(oppsøkt 18.10.2017).
- III. 5. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan og snitt av prosjekt 1964 (24.04.).
Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.029.003.
<https://digitalmuseum.org/011072537654/boler-samfunnshus-plan-og-snitt-plantegning?i=7&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>
(oppsøkt 17.10.2017).
- III. 6. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av prosjekt 1964
Fotograf: Teigens Fotoatelier (1964).
Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum, DEX_T_4697_005.
<https://digitalmuseum.org/021016849547/boler-samfunnshus?aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22&i=25>
(oppsøkt 18.10.2017).
- III. 7. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Fasade av prosjekt 1964 (12.08.).
Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.029.004.
<https://digitalmuseum.org/011072537656/boler-samfunnshus-fasade-fasadeoppriss?aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22&i=9>

(oppsøkt 18.10.2017)

- III. 8. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av prosjekt 1966 (Studiemodell).
Fotograf: Harvik, Andreas / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.397.
<https://digitaltmuseum.org/011072539744/boler-samfunnshus-studiemodell?aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22&i=4>
(oppsøkt 17.10.2017).
- III. 9. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Situasjonsplan (A); plan og snitt (B) av prosjekt 1966 (21.06. og 19.01. hhv.).
Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.029.007 (A); NMK.2008.0734.029.006 (B).
<https://digitaltmuseum.org/011072537658/boler-samfunnshus-situasjonsplan-situasjonsplan?i=12&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>
(A); <https://digitaltmuseum.org/011072537657/boler-samfunnshus-plan-og-snitt-plantegning?i=6&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>
(oppsøkt 17.10.2017)
- III. 10. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan og snitt av prosjekt 1966 (19.01.).
Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK
<https://digitaltmuseum.org/011072537658/boler-samfunnshus-situasjonsplansituasjonsplan?i=9&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22> (oppsøkt 17.10.2017).
- III. 11. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av prosjekt 1968 (Studiemodell).
Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.396.
<https://digitaltmuseum.no/011072539743/boler-samfunnshus-studiemodell?aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22Fehn%22%2C%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22&i=1> (oppsøkt 17.10.2017).
- III. 12. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Situasjonsplan; plan og fasade av speiderhulene, prosjekt 1968.
Fotograf: Kjersti Sletholt (13.05.2014).
Eier: Byarkivet, Oslo kommune.
- III. 13. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan og fasade av biblioteket, prosjekt 1968.
Foto: Kjersti Sletholt (13.05.2014).
Eier: Byarkivet. Oslo kommune.
- III. 14. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av endelig prosjekt (1970).
Fotograf: Teigens Fotoatelier. Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 69.
- III. 15. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av samfunnshusets interiør (1970).
Fotograf: Teigens Fotoatelier. *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 69.

- Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum, DEX_T_4697_002.
<https://digitaltmuseum.org/021016849544/boler-samfunnshus?i=23&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>
 (oppsøkt 18.10.2017).
- III. 16. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Samfunnshusets fasade (1970).
 Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
 Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum, DEX_T_5299_050.
<https://digitaltmuseum.no/021016544058/boler-samfundshus?i=89&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>
 (oppsøkt 20.10.2017).
- III. 17. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan av samfunnshusets 1. og 2. etasje (1970).
Byggekunst, nr. 3 (1973): 72. (Plan- og bygningsetatens byggemeldte tegninger).
 Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
 Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum, DEX_T_5299_051; DEX_T_5299_053.
<https://digitaltmuseum.org/021016544059/boler-samfundshus?i=69&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22+owner%3A%22NTM%22>;
<https://digitaltmuseum.org/021016544061/boler-samfundshus?i=71&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22+owner%3A%22NTM%22> (oppsøkt 23.10.2017).
- III. 18. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Bibliotekets fasade 1970. (Plan- og bygningsetatens byggemeldte tegninger).
 Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
 Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum, DEX_T_5299_047.
<https://digitaltmuseum.no/021016544055/boler-samfundshus?aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22&i=86>
 (oppsøkt 20.10.2017).
- III. 19. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan av biblioteket (1970).
Byggekunst, nr. 3 (1973): 73. (Plan- og bygningsetatens byggemeldte tegninger).
 Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
 Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum, DEX_T_5299_049.
<https://digitaltmuseum.org/021016544057/boler-samfundshus?i=74&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>
 (oppsøkt 23.10.2017)
- III. 20. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Samfunnshuset og biblioteket. Fotograf: Ukjent (ca. 1972)
 Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.323.002.
<https://digitaltmuseum.no/011072539446/boler-samfunnshus-fotografi?i=16&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>
 (oppsøkt 20.10.2017).

- III. 21. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Samfunnshuset og biblioteket. Eksteriør.
Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum, DEX_T_5299_023.
<https://digitaltmuseum.no/021016544031/boler-samfundshus?i=40&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>
(oppsøkt 20.10.2017).
- III. 22. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Samfunnshuset. Detalj av fasade. Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 70–71.
Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum, DEX_T_5299_065. (Sort–hvitt)
<https://digitaltmuseum.org/021016544073/boler-samfundshus?i=79&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>.
DEX_T_5299_66. (Sort–hvitt).
<https://digitaltmuseum.org/021016544074/boler-samfundshus?i=38&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22&slide=0> (oppsøkt 22.10.2017).
- III. 23. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Samfunnshuset. Interiør.
Byggekunst, nr. 3 (1973): 74–75.
Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum, DEX_T_5299_059.
<https://digitaltmuseum.org/021016544067/boler-samfundshus?i=10&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22+owner%3A%22NTM%22>
DEX_T_5299_027.
<https://digitaltmuseum.org/021016544035/boler-samfundshus?i=31&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>
(oppsøkt 22.10.2017).
- III. 24. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Samfunnshuset. Interiør.
Byggekunst, nr. 3 (1973): 74–75.
Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum, DEX_T_5299_038.
<https://digitaltmuseum.org/021016544046/boler-samfundshus?i=21&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22+owner%3A%22NTM%22>;
DEX_T_5299_034.
<https://digitaltmuseum.org/021016544042/boler-samfundshus?i=46&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22+owner%3A%22NTM%22> (oppsøkt 22.10.2017)
- III. 25. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Biblioteket (ca. 1972). Eksteriør.
Fotograf: Ukjent.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.323.011.
<https://digitaltmuseum.org/011072539450/boler-samfunnshus-fotografi?i=17&aq=text%3A%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22>
(oppsøkt 23.10.2017).

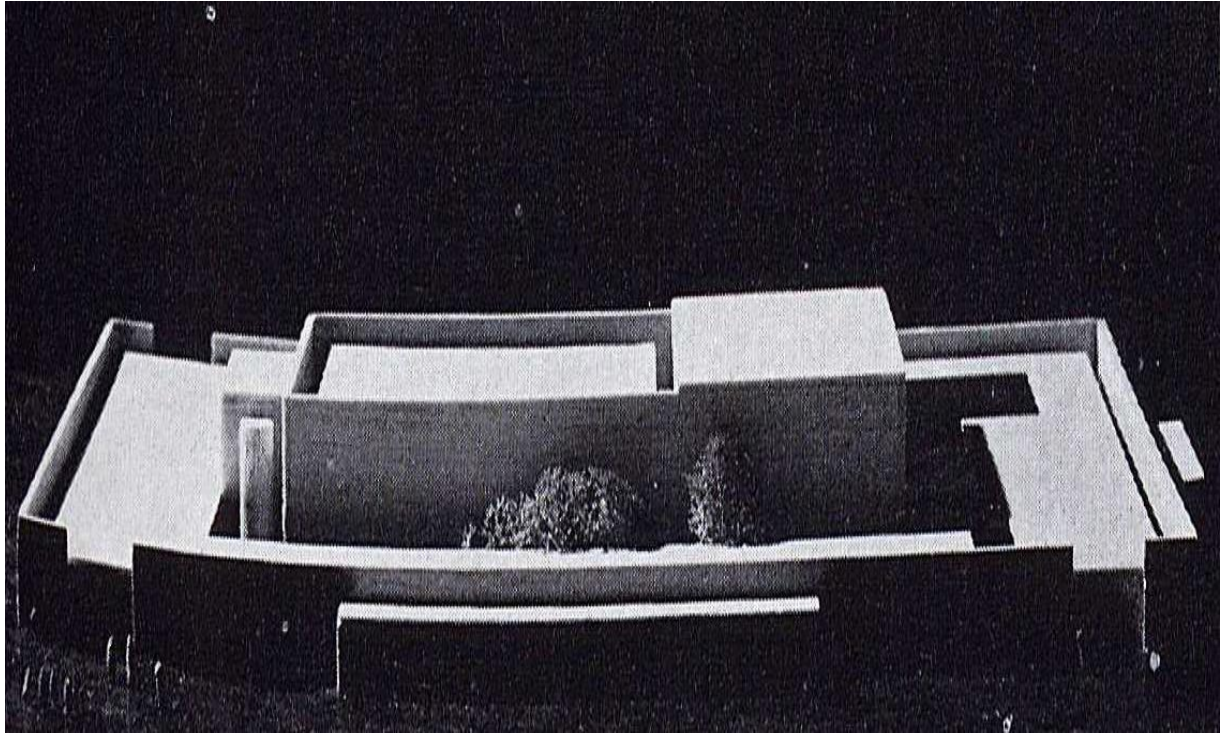
Biblioteket. Interiør.
Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 75.

- III. 26. Bøler samfunnshus og bibliotek slik det fremstår i dag.
<https://www.facebook.com/279227615762799/photos/a.279343639084530.1073741828.279227615762799/281227985562762/?type=1&theater> (oppsøkt 04.11.2017).
- III. 27. Sverre Fehn: Skisse fra skissebok 168 (1984).
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.168 (1984).
- III. 28. Sverre Fehn: Skisse med tekst fra skissebok 145 (1979).
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.145 (1979).
- III. 29. Sverre Fehn: Skisse med tekst fra skissebok 145 (1979).
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.145 (1979).
- III. 30. Sigurd Lewerentz: Markuskyrkan i Björkhagen (1955–63).
Fotograf: Holger Ellgaard (1. januar 2008).
[https://sv.wikipedia.org/wiki/Markuskyrkan#/media/File:Markuskyrkan_2008_\(1\).jpg](https://sv.wikipedia.org/wiki/Markuskyrkan#/media/File:Markuskyrkan_2008_(1).jpg) (oppsøkt 04.11.2017).
- III. 31. Sigurd Lewerentz: Sankt Petri kyrka i Klippan (1962–66).
Fotograf: Bengt Oberger (24. juni 2010).
https://sv.wikipedia.org/wiki/Sankt_Petri_kyrka,_Klippan#/media/File:Christiaan_Berg_Nådens_skålar.JPG (oppsøkt 04.11.2017).
- III. 32. Sverre Fehn: Skisse fra skissebok 157 (1981).
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.0734.157 (1981).
- III. 33. Sigurd Lewerentz: Sankt Petri kyrka i Klippan. Interiør – jernsøylen.
Fotograf: Bengt Oberger (24. juni 2010).
https://sv.wikipedia.org/wiki/Sankt_Petri_kyrka,_Klippan#/media/File:Sankt_Petri_kyrka_Klippan_interiör_01.JPG (oppsøkt 04.11.2017).
- III. 34. Sverre Fehn: Skisse fra skissebok 239 (1994).
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.239 (1994).
- III. 35. Det gamle nasjonalbiblioteket i Paris.
https://www.google.no/search?q=old+national+library+paris&tbm=isch&source=iu&pf=m&ictx=1&fir=XwYH5cWFjkWXM%253A%252CfpgztGAWUEX8dM%252C_&usg=_iJ2gp4znmcpVfHrjAAL2UdZmD5M%3D&sa=X&ved=0ahUKEwjlnpGXsa3XAhWBKVAKHfP1ArYQ9QEISjAF#imgsrc=VVgk5_y skZEEdgM: (oppsøkt 07.11.2017).

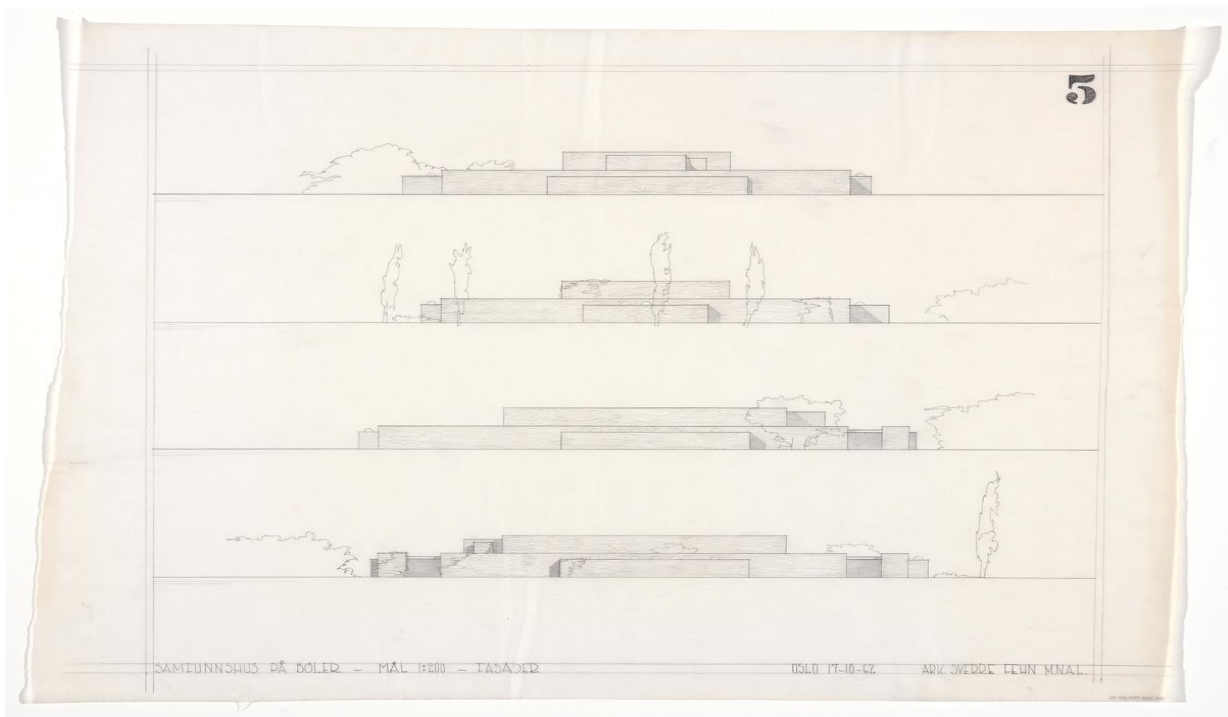
- III. 36. Sverre Fehn: Konkurransplan om bebyggelse og utforming av Tullinløkka (1972).
Modellfotografi (ant. 1972). Fotograf: Ukjent.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.353.018.
<https://digitaltmuseum.no/011072539580/utkast-til-bebyggelse-og-utforming-av-tullinlokka-fotografi?aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22Fehn%3A%22%2C%22Tullinløkka%22&i=11> (oppsøkt 09.11.2017).
- III. 37. Sverre Fehn: Konkurransplan om bebyggelse og utforming av Tullinløkka (1972).
Studiemodell (1972).
Fotograf: Harvik, Andreas / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.416.
<https://digitaltmuseum.no/011072539761/utkast-til-bebyggelse-og-utforming-av-tullinlokka-studiemodell?aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22Fehn%3A%22%2C%22Tullinløkka%22&i=0> (oppsøkt 09.11.2017).
Plan av 1. etasje.
Fotograf: Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.060.006.
<https://digitaltmuseum.no/021075450595/bebyggelse-og-utforming-av-tullinlokka-plantegning?i=6&aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22Fehn%3A%22%2C%22Tullinløkka%22> (oppsøkt 09.11.2017).
- III. 38. Aldo van Eyck: Amsterdam Orphanage (1955–1960).
Luftfoto.
<https://www.archdaily.com/151566/ad-classics-amsterdam-orphanage-aldo-van-eyck/50380ed428ba0d599b000bcb-ad-classics-amsterdam-orphanage-aldo-van-eyck-photo> (oppsøkt 07.11.2017).
Plan og snitt.
<https://www.archdaily.com/151566/ad-classics-amsterdam-orphanage-aldo-van-eyck/50380ee928ba0d599b000bcf-ad-classics-amsterdam-orphanage-aldo-van-eyck-plan-and-elevation> (oppsøkt 07.11.2017).
- III. 39. Louis Kahn: Trenton Bath House (1955).
Modell.
https://en.wikipedia.org/wiki/Trenton_Bath_House#/media/File:Trenton_Bath_House-Model-Program_and_Volume-Roof_with_Sheathing.jpg (oppsøkt 07.11.2017).
Eksteriør
https://en.wikipedia.org/wiki/Trenton_Bath_House#/media/File:T_bath_house_3.JPG (oppsøkt 07.11.2017).
Plan og snitt.
<https://no.pinterest.com/pin/360217670167167159/> (oppsøkt 07.11.2017).

- III. 40. Le Corbusier: Le Modulor, Not located, 1945.
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7837&sysLanguage=en-en&itemPos=82&itemCount=215&sysParentId=65&sysParentName=home>
(oppsøkt 18.11.2017).
- III. 41. Le Corbusier: Palace of Assembly, Chandigarh, Punjab, India (1952–63).
Fotograf: Smith, G. E. Kidder, Massachusetts Institute of Technology.
Rettigheter: Rotch Visual Collections.
Eksteriør.
http://library.artstor.org/#/asset/ASAHARAIG_111212446208
(oppsøkt 12.11.2017).
Interiør.
http://library.artstor.org/#/asset/ASAHARAIG_111212446369
(oppsøkt 12.11.2017).
- III. 42. Sigurd Lewerentz: Markuskirken i Björkhagen, Stockholm (1955–63).
Entrésiden med ”igloon” (billedtekstens betegnelse).
Fotograf: Holger Ellgaard (1. januar 2008). CC BY-SA 3.0.
[https://sv.wikipedia.org/wiki/Markuskirken#/media/File:Markuskirken_2008\(8\).jpg](https://sv.wikipedia.org/wiki/Markuskirken#/media/File:Markuskirken_2008(8).jpg) (oppsøkt 12.11.2017).
- III. 43. Sverre Fehn: Spiraltoppen restaurant (1961). Modell.
Fotograf: Ukjent.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.318.006.
<https://digitalmuseum.no/011072539425/utkast-til-spiraltoppen-restaurant-fotografi?aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22Fehn%3A%22%2C%22Spiraltoppen%22%2C%22restaurant%22&i=7> (oppsøkt 16.11.2017).
- Sverre Fehn: Grieghallen (1965). Situasjonsplan.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.070.004.
<https://digitalmuseum.no/011074097056/53248-grieghallen-snitt?i=6&aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22Fehn%3A%22%2C%22Grieghallen%22> (oppsøkt 18.11.2017).
- III. 44. Sverre Fehn: Kirke i Honningsvåg, Nordkapp (1965). Arkitektonisk modell.
Fotograf: Harvik, Andreas / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Inngår i samling: NMK arkitektur, NMK.2008.0734.405.
<https://digitalmuseum.org/011072539752/utkast-til-kirke-i-nordkapp-arkitektoniskmodell?aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22Fehn%3A%22%2C%22Kirke%22%2C%22i%22%2C%22Honningsvåg%22&i=0>
(oppsøkt 15.11.2017).
- III. 45. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av endelig prosjekt (1970).
Fotograf: Teigens Fotoatelier. Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 69.

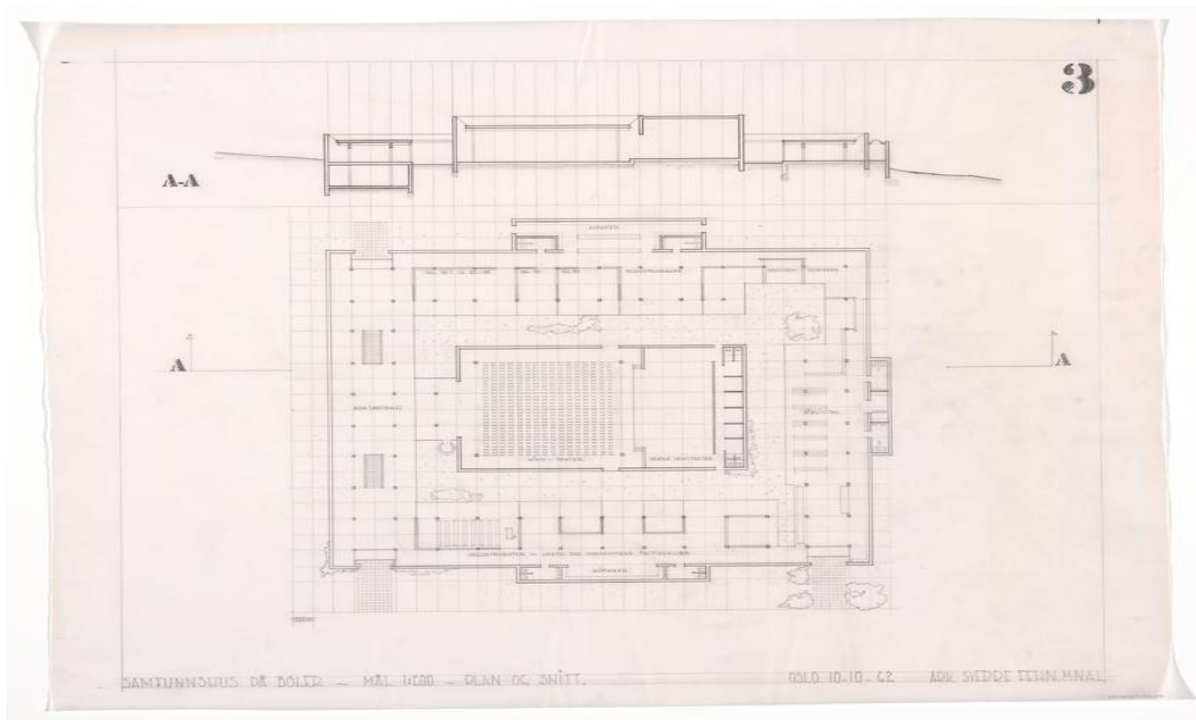
- III. 46. Mies van der Rohe: Concrete Country House Project (1923) og Brick Country House Project (1924). Perspektiv.
https://www.google.no/search?q=Mies+van+der+Rohe+The+Concrete+Country+House&client=safari&rls=en&dcr=0&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjC0_Wfzr7XAhXkK5oKHaNnDsIQsAQIKA&biw=1039&bih=696#imgrc=B4KvVH4yBo7RaM: (oppsøkt 14.11.2017)
- III. 47. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av prosjekt 1962.
Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 69.
- III. 48. Mies van der Rohe: Mineral and Metals Research Building (1943). Eksteriør. Illinois Institute of Technology.
https://www.google.no/search?q=mies+van+der+rohe+illinois+institute+of+technology+Mineral+and+Metals+Research+Building&client=safari&rls=en&dcr=0&tbm=isch&source=iu&pf=m&ictx=1&fir=OuPcda4GhqTPNM%253A%252CD6F2NcOBvq8FuM%252C_&usg=__WbuwzUPayowJz47MjC-5rD90oDc%3D&sa=X&ved=0ahUKEwiV2Zmj077XAhXGO5oKHa_JDLwQ9QEILzAC#imgrc=rwbXKYJHH6nkWM: (oppsøkt 14.11.2017).
- III. 49. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Samfunnshuset.
Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum, DEX_T_5299_014.
<https://digitaltmuseum.org/021016544022/boler-samfundshus?i=54&aq=text%3A%22Sverre%22%2C%22Fehn%3A%22%2C%22Bøler%22%2C%22samfunnshus%22> (oppsøkt 21.11.2017)
- III. 50. Alison og Peter Smithson: Hunstanton School, Norfolk (1949–54).
https://www.google.no/search?q=Alice+9g+peter+Smithson:+Hunstanton+School,+Norfolk&client=safari&rls=en&dcr=0&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=8y4-WNzTjUqd7M%253A%252CJaZ48g-xRhyl-M%252C_&usg=__tcldu2wn_XC3ysPu8O1WEoCk68s%3D&sa=X&ved=0ahUKEwjsxIL3r-fXAhUiOJoKHSsaBpsQ9QEILTAC#imgrc=8y4-WNzTjUqd7M: (oppsøkt 30.11.2017).



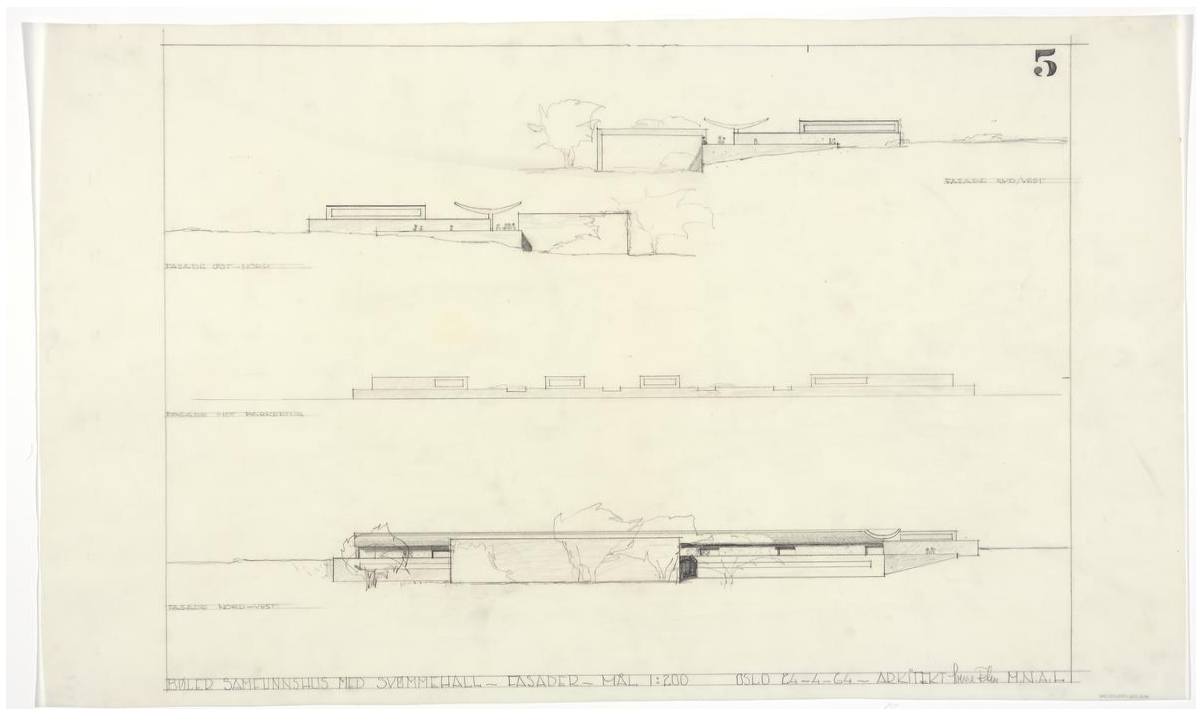
III. 1. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av prosjekt 1962.
Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 69.



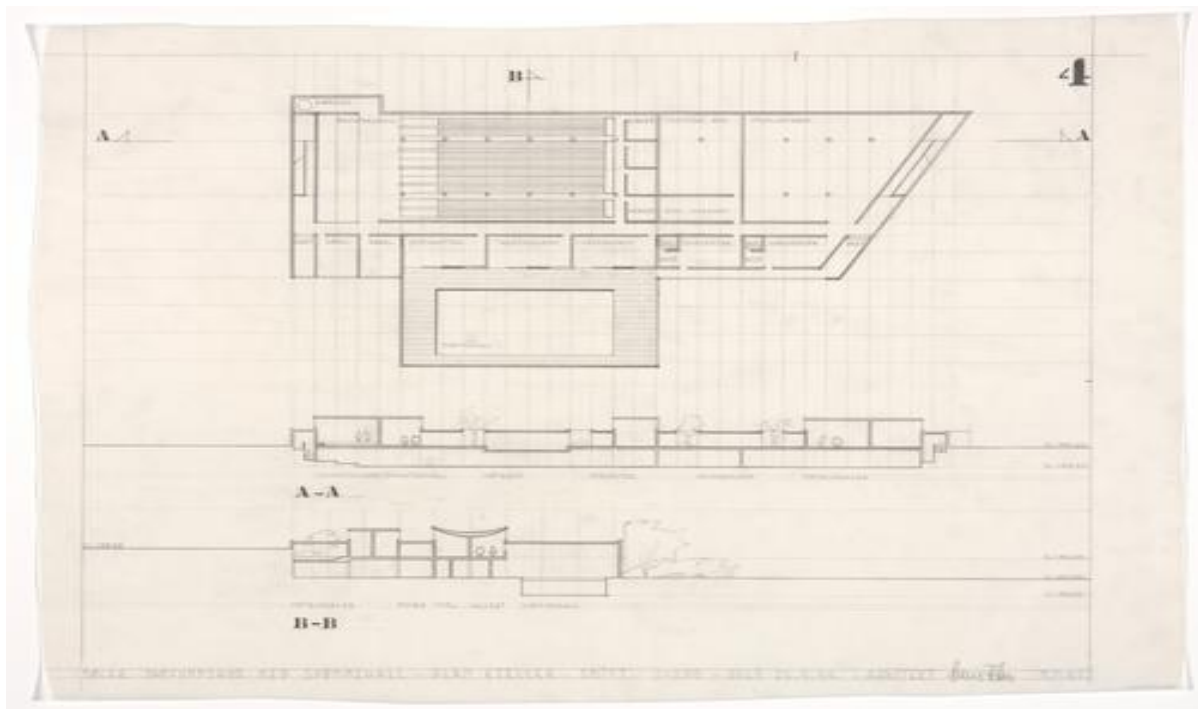
III. 2. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Fasade av prosjekt 1962 (17.10.)
Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



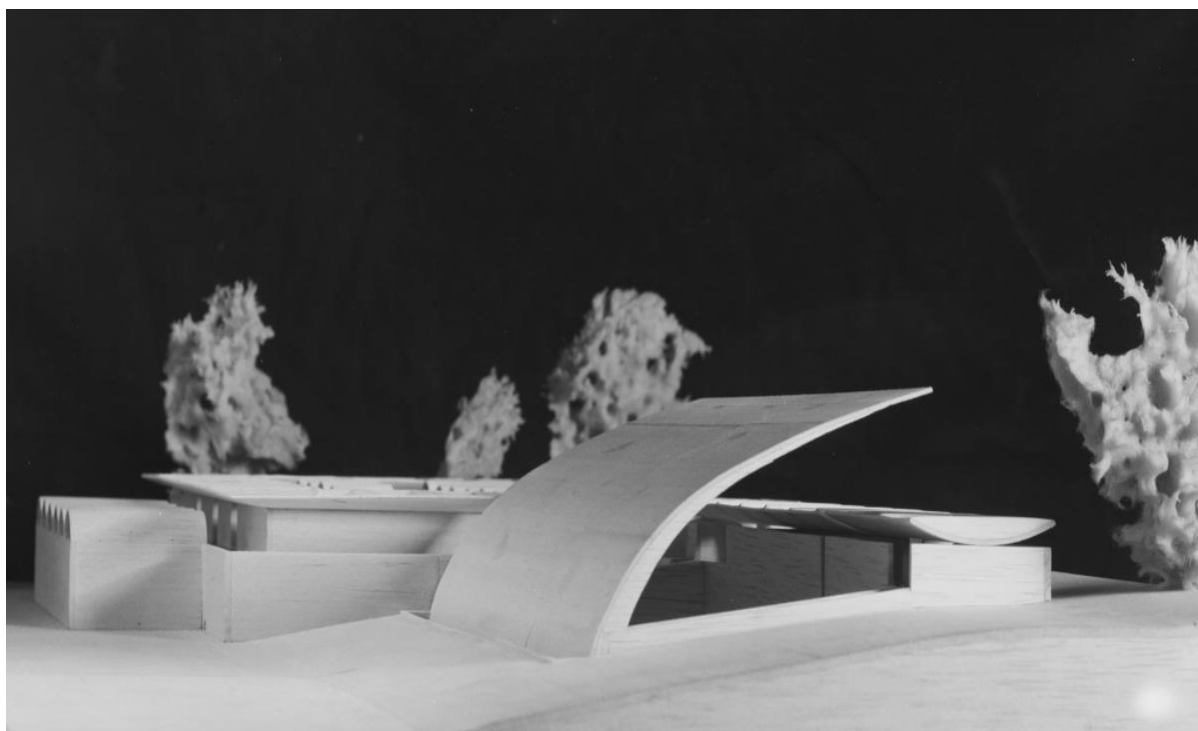
III. 3. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan og snitt av prosjekt 1962 (10.10.).
 Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
 Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



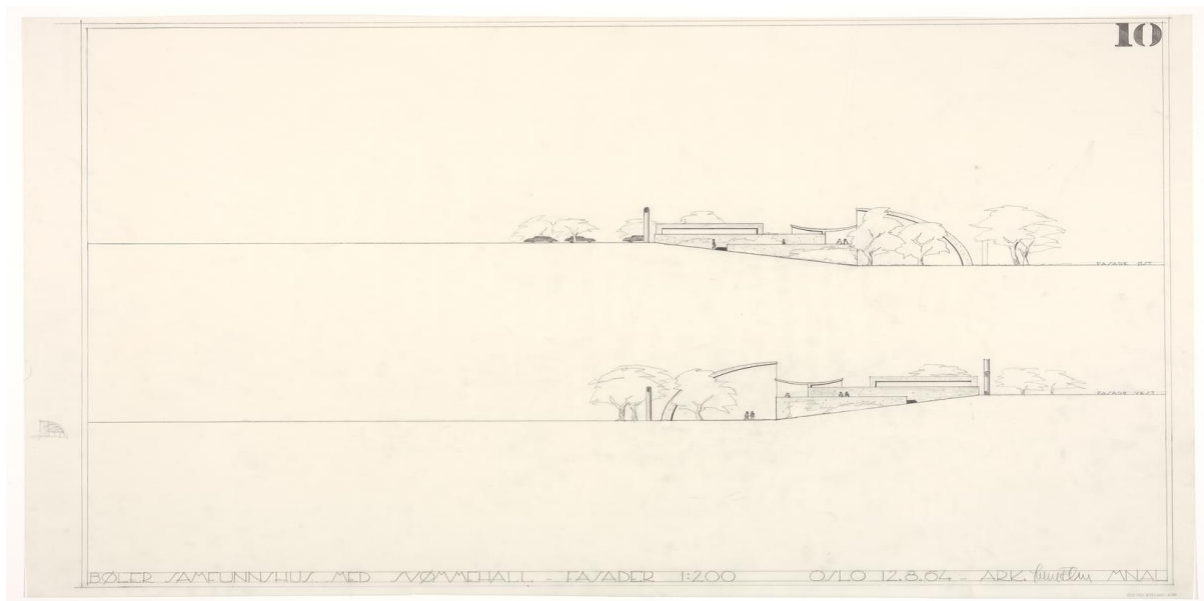
III. 4. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Fasade av prosjekt 1964 (24.04.).
 Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet
 Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



III. 5. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan og snitt av prosjekt 1964 (24.04.).
 Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
 Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



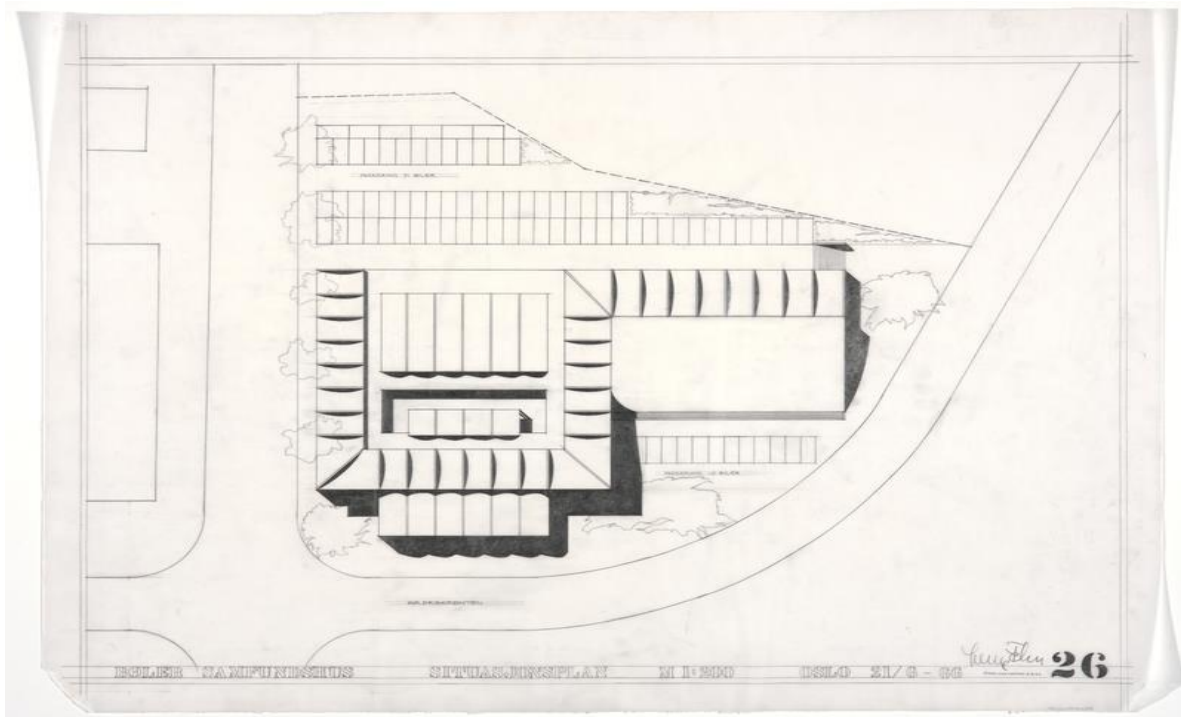
III. 6. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av prosjekt 1964.
 Fotograf: Teigens Fotoatelier.
 Eie: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.



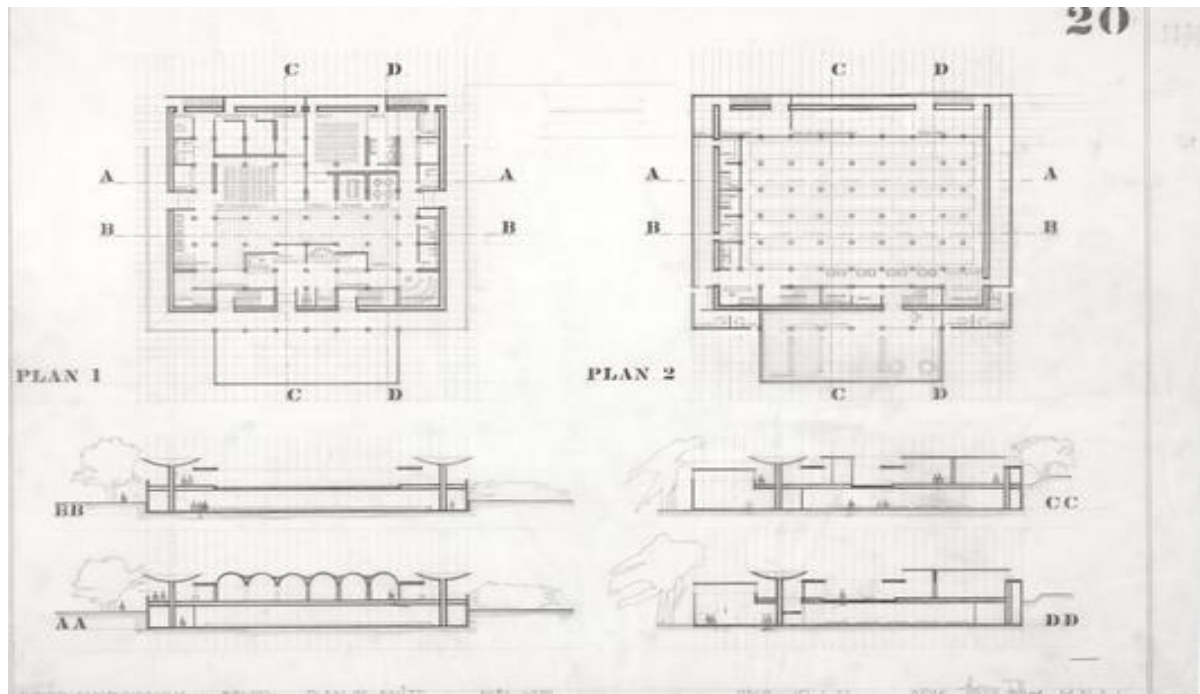
III. 7. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Fasade av prosjekt 1964 (12.08.).
 Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
 Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



III. 8. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av prosjekt 1966.
 Fotograf: Harvik, Andreas / Nasjonalmuseet.
 Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



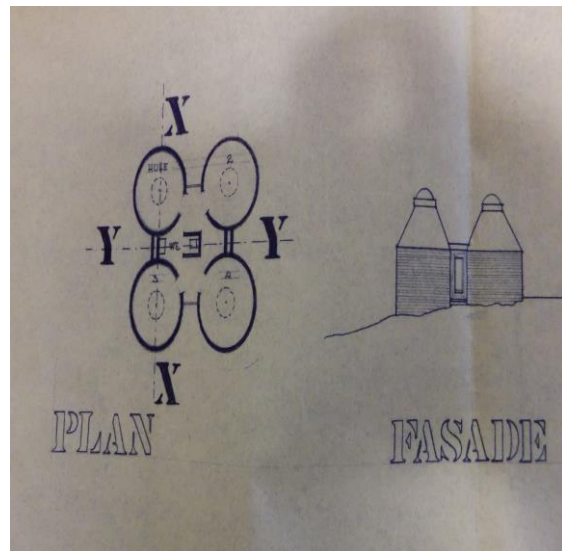
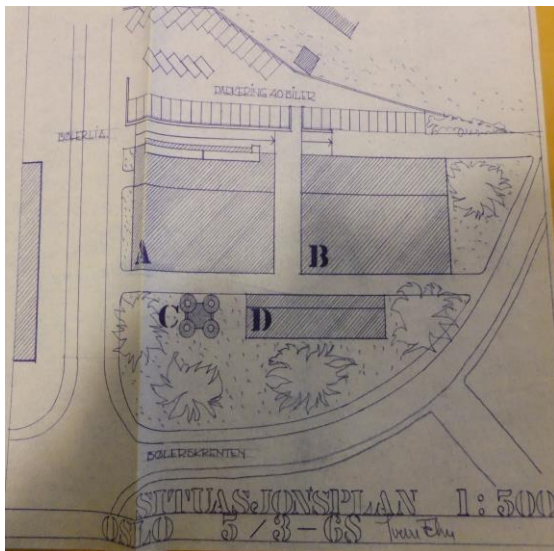
III. 9. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Situasjonsplan av prosjekt 1966.
 Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
 Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



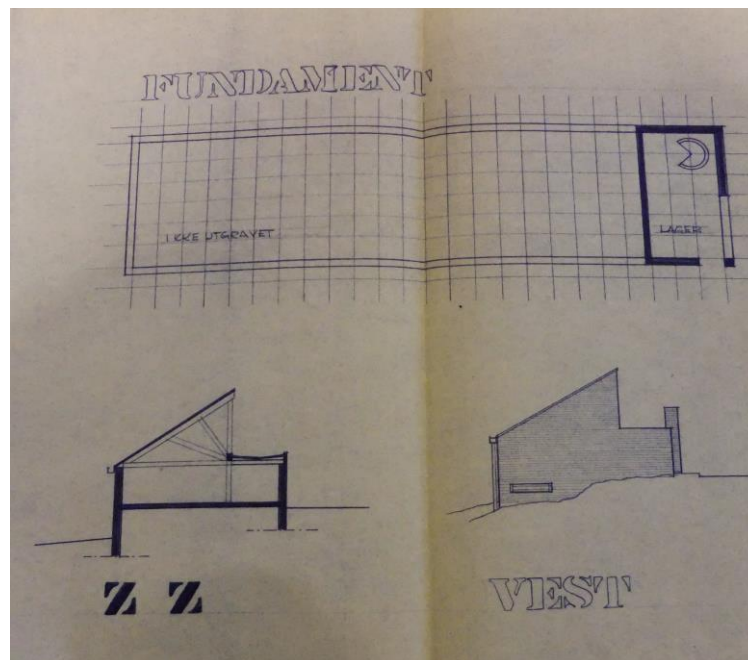
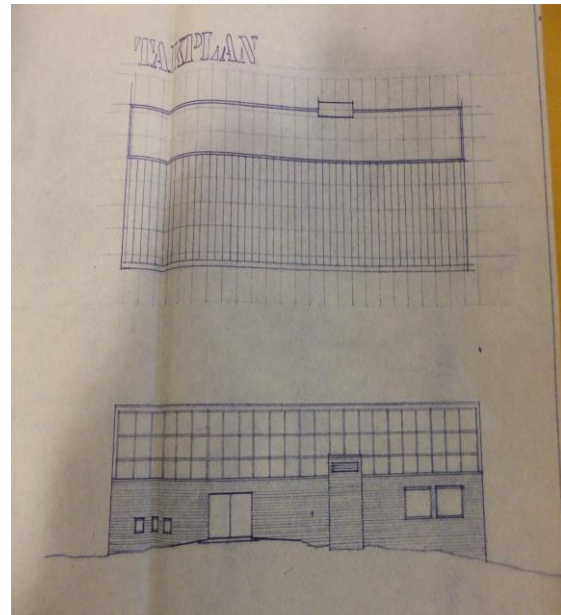
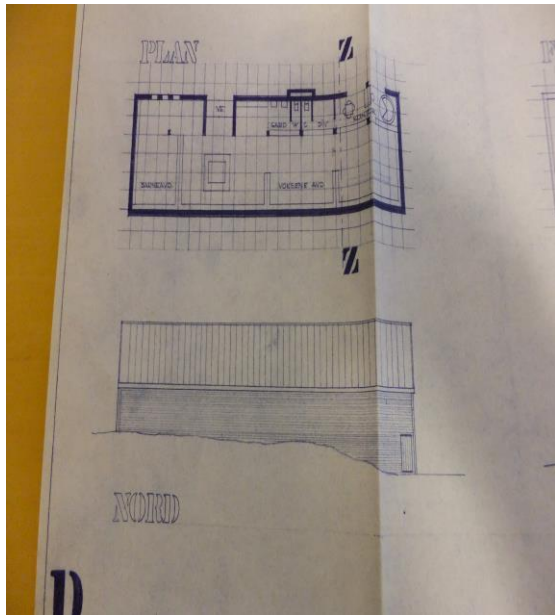
III. 10. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan og snitt av prosjekt 1966.
 Fotograf: Bjørgli, Annar / Nasjonalmuseet.
 Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



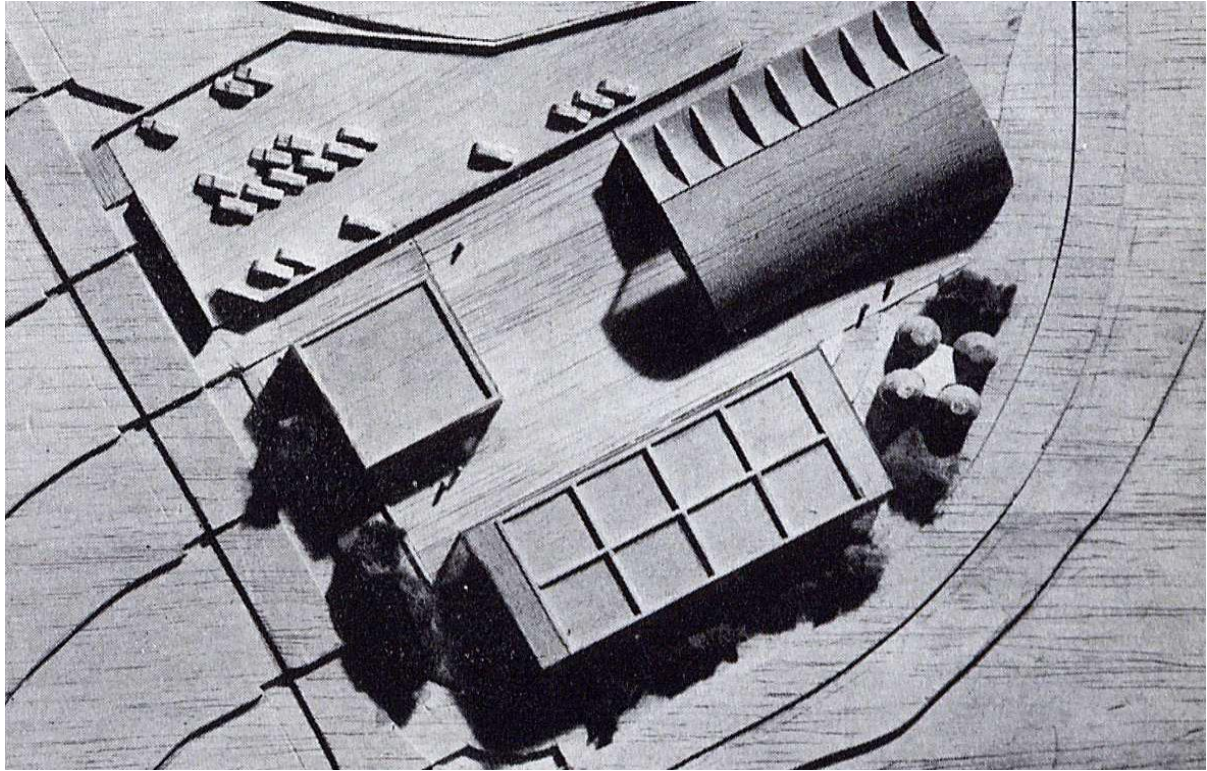
III. 11. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av prosjekt 1968.
 Fotograf: Harvik, Andreas / Nasjonalmuseet.
 Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



III. 12. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Situasjonsplan og speiderhuler av prosjekt 1968.
 A = samfunnshus, B = svømmehall, C = speiderhuler, D = bibliotek.
 Fotograf: Kjersti Sletholt.
 Eier: Byarkivet, Oslo kommune.



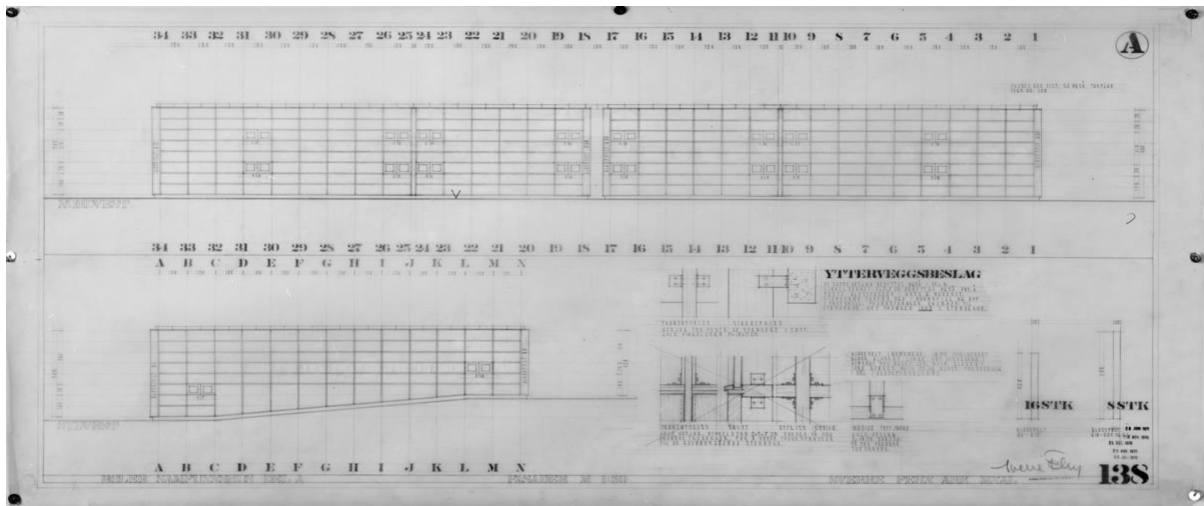
III. 13. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan og fasade av bibliotek av prosjekt 1968.
 Fotograf: Kjersti Sletholt.
 Eier: Byarkivet, Oslo kommune.



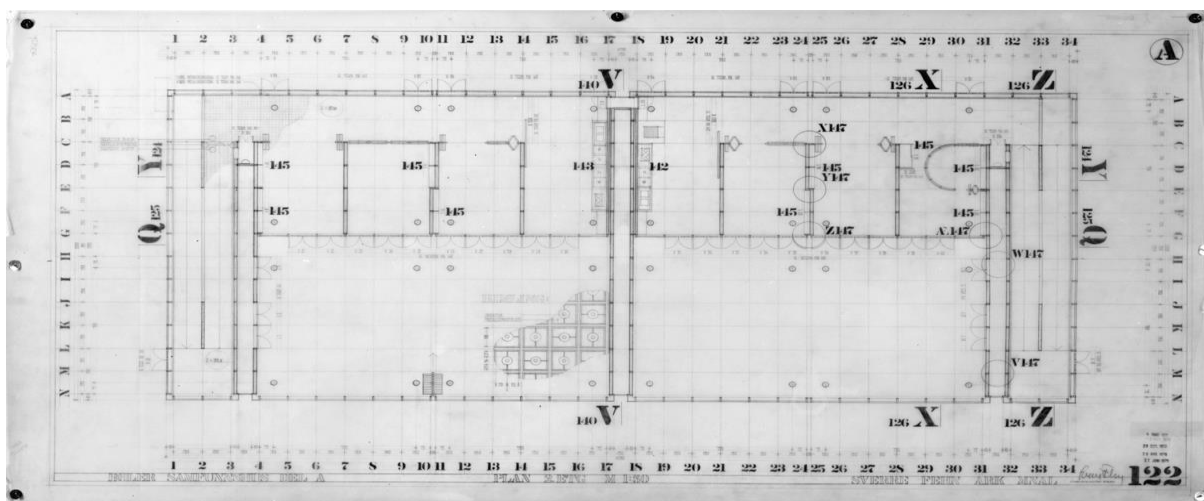
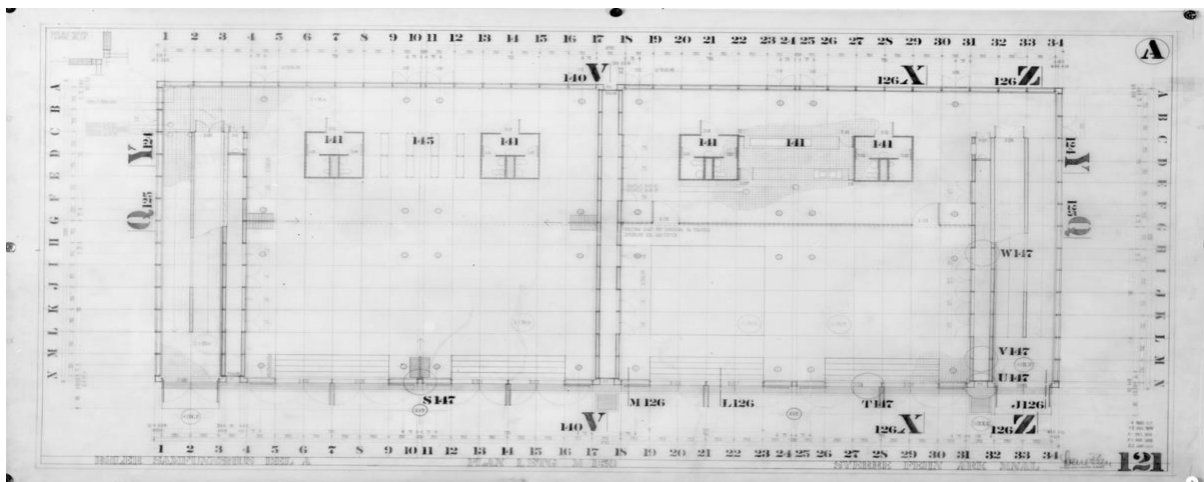
III. 14. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av endelig prosjekt (1970).
Fotograf: Teigens Fotoatelier.
Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 69.



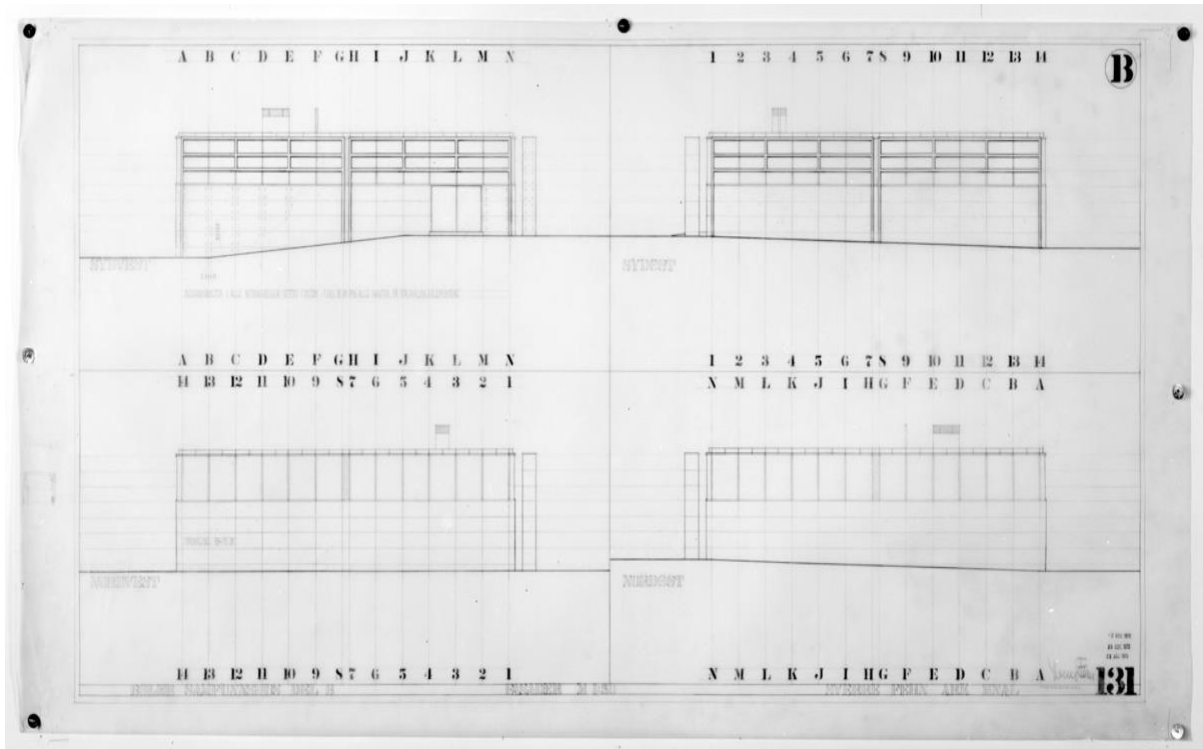
III. 15. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av samfunnshusets interiør (1970).
Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.



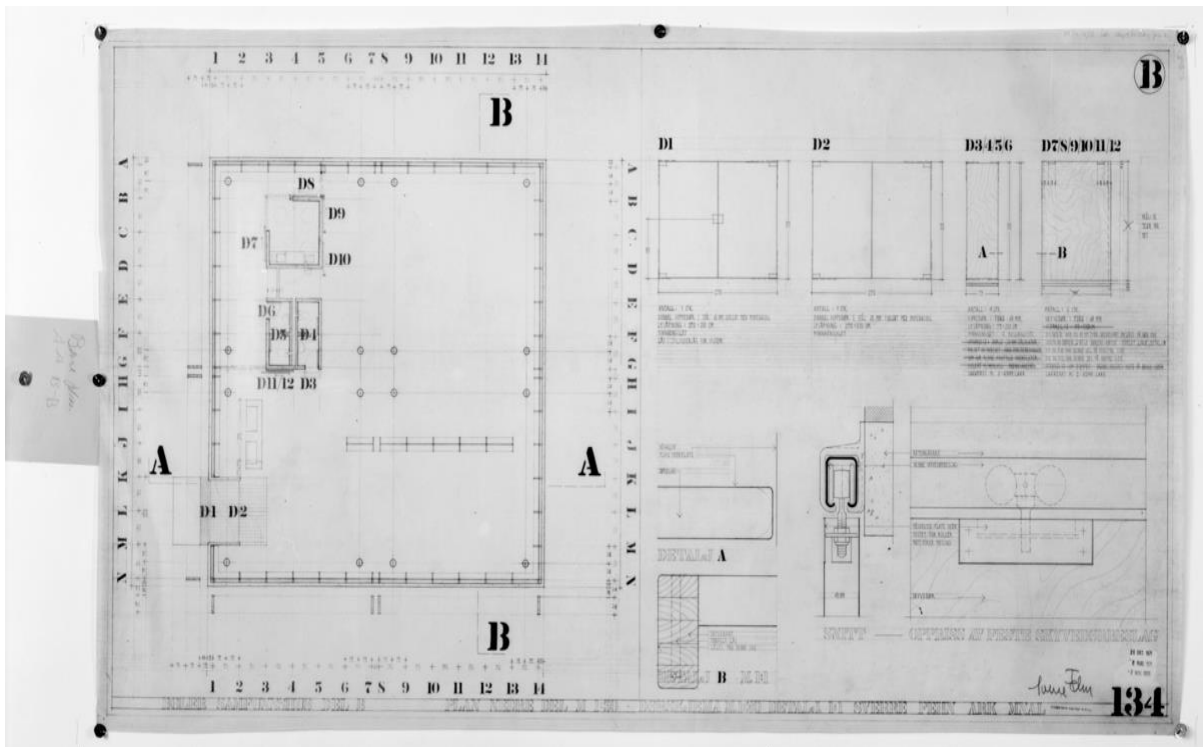
III. 16. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Samfunnshusets fasade (1970).
 Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
 Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.



III. 17. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan av samfunnshusets 1. og 2. etasje (1970).
 Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
 Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.



Ill. 18. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Bibliotekets fasade (1970).
 Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
 Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.



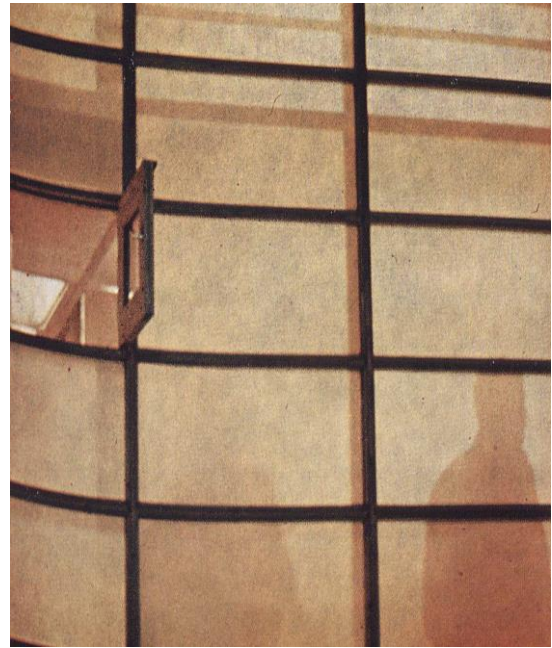
Ill. 19. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Plan av biblioteket (1970).
 Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
 Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.



III. 20. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Samfunnshuset til venstre, biblioteket til høyre.
Fotograf: Ukjent (ca. 1972).
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



III. 21. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Samfunnshuset til venstre, biblioteket til høyre.
Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.



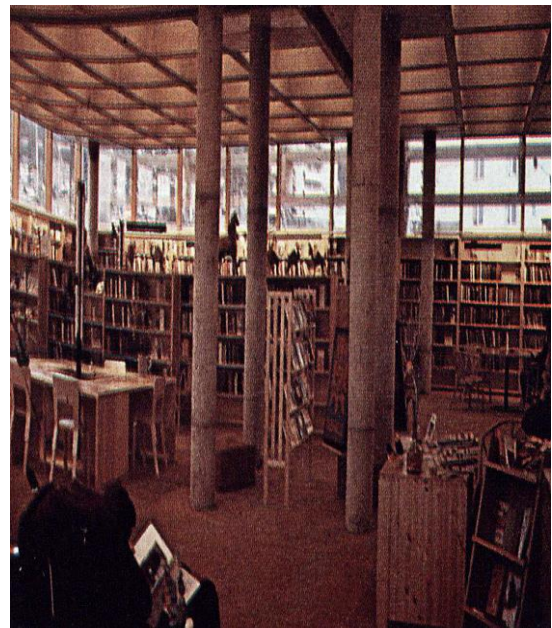
III. 22. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Detalj av samfunnshusets fasade.
Til venstre: Fotografert fra innsiden. Til høyre: Fotografert fra utsiden.
Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3(1973): 70–71. Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.



III. 23. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Rampen mellom samfunnshusets tre plan;
detalj av store sal i 1. etasje og kontor i 2. etasje.
Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.



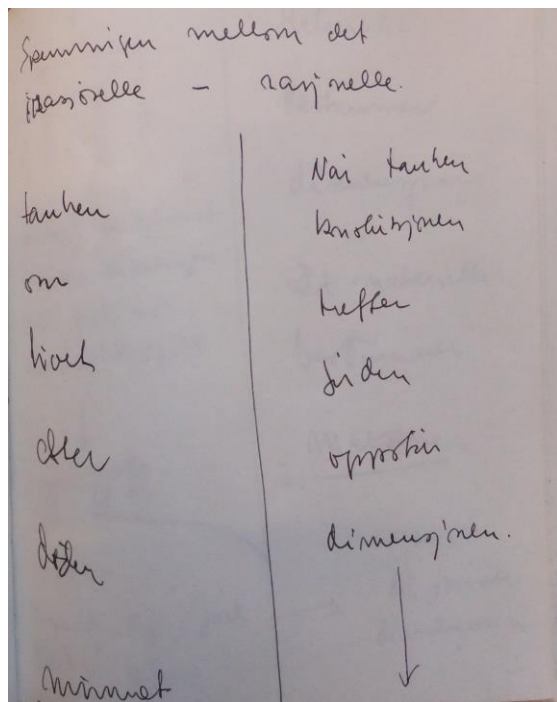
III. 24. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Kontorinteriøret; korridoren.
 Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
 Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.



III. 25. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Bibliotekets fasade mot sydvest og nordvest.
 Fotograf: Ukjent (ca. 1972).
 Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
 Interiør. Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 75.



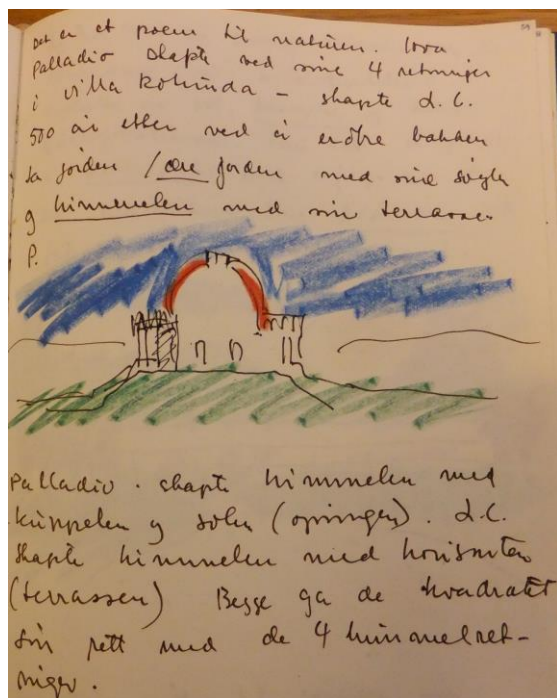
III. 26. Bøler samfunnshus og bibliotek slik det fremstår i dag.
Fotografiet er lastet ned fra nettsiden til Bøler Samfunnshus SA.



III. 27. Spenningen mellom det irrasjonelle – rasjonelle.

Sverre Fehn: Skissebok 168 (1984).

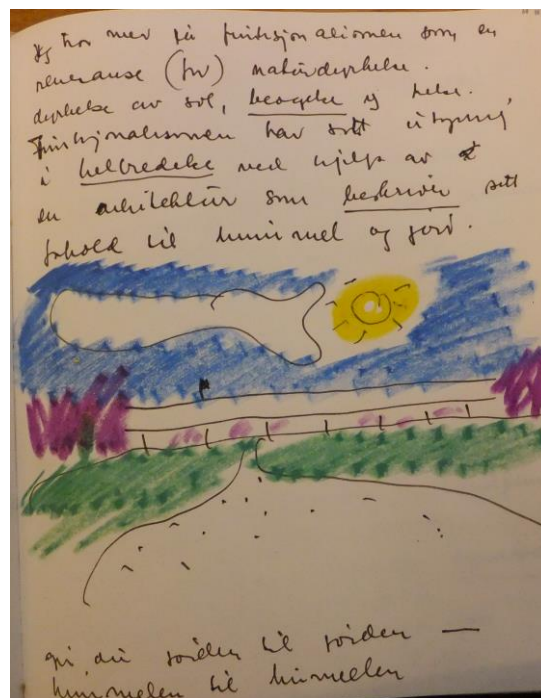
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



III. 28. ”Det er et poem til naturen...”

Sverre Fehn: Skissebok 145 (1979).

Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



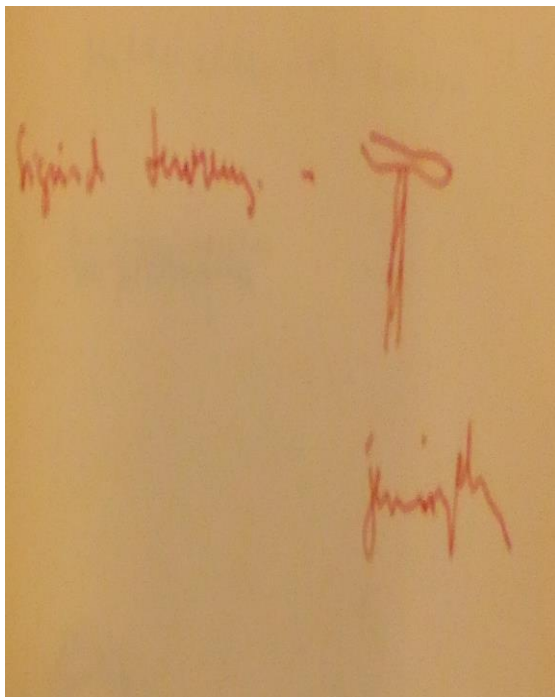
III. 29. ”Jeg tror mer på funksjonalismen...”



III. 30. Sigurd Lewerentz: Markuskyrkan i Björkhagen (1955–63).
Fotograf: Holger Ellgaard (01.01.2008).



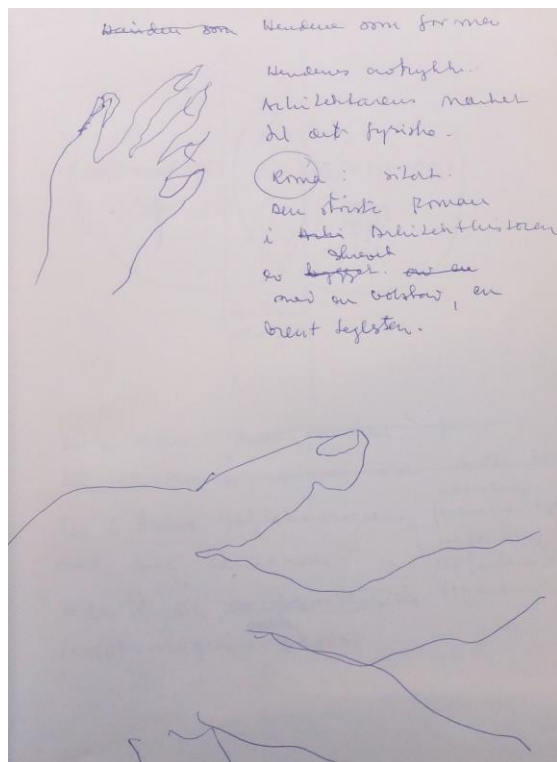
III. 31. Sigurd Lewerentz: Sankt Petri kyrka i Klippan (1962–66).
Fotograf: Bengt Oberger (24.06.2010).



III. 32. "Sigurd Lewerentz – jernsøylen".
Sverre Fehn: Skissebok157 (1981).
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur, og design.



III. 33. Sigurd Lewerentz: Sankt Petri kyrka i Klippan (1962–66)
Fotograf: Bengt Oberger (24.06.2010).



III. 34. "Hendene som former..."
Sverre Fehn: Skissebok 239 (1994).
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



III. 35. Det gamle nasjonalbiblioteket i Paris. Modellfotografi (antagelig 1972).



III. 36. Sverre Fehn: Utkast til Tullinløkka.

Fotograf: Ukjent.

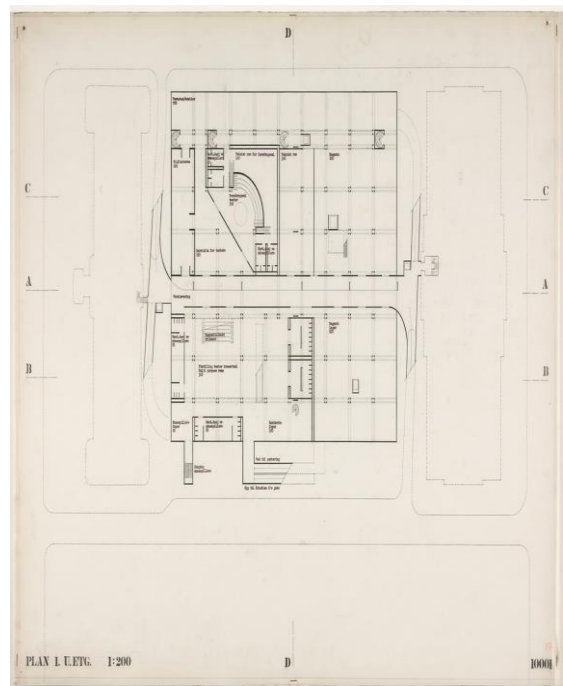
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

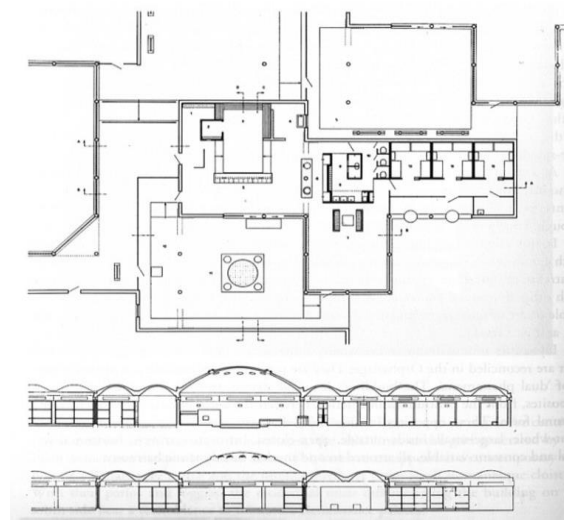
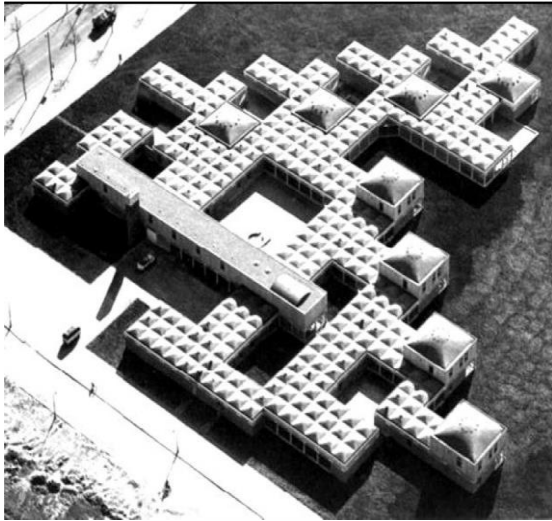


III. 37. Sverre Fehn: Utkast til Tullinløkka. Studiemodell (1972). Plan av 1. etasje.

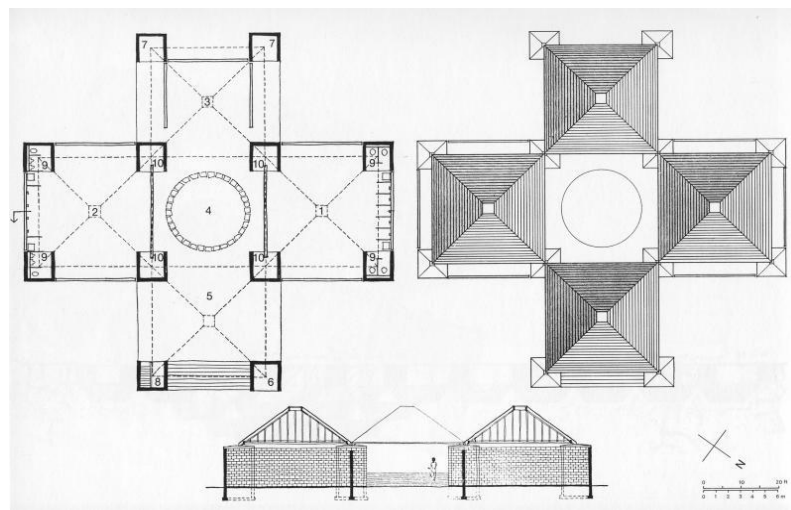
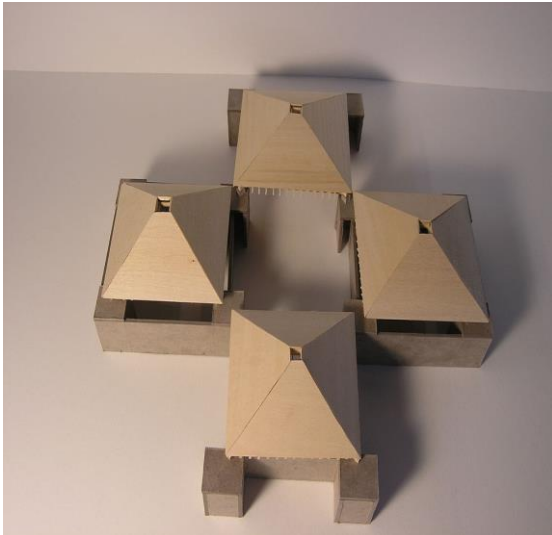
Fotograf: Harvik, Andreas / Nasjonalmuseet.

Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

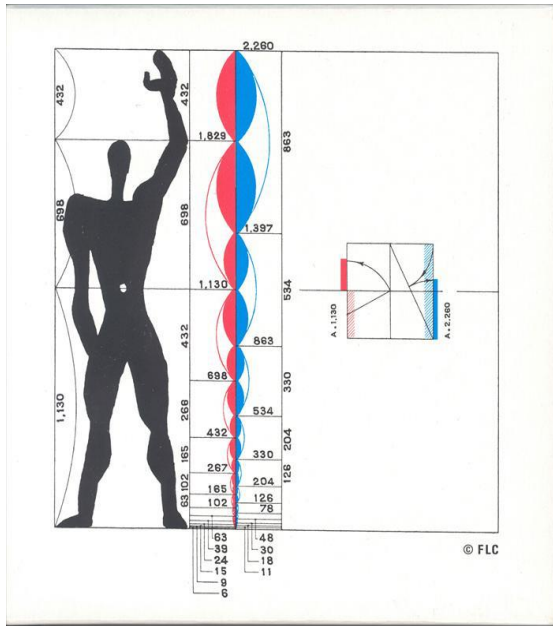




III. 38. Aldo van Eyck: Amsterdam Orphanage (1955–60). Luftfoto, plan og snitt.



III. 39. Louis Kahn: Trenton Bath House (1955). Modell, eksteriør, plan og snitt.



III. 40. Le Corbusier: Le Modulor. Not located, 1945.



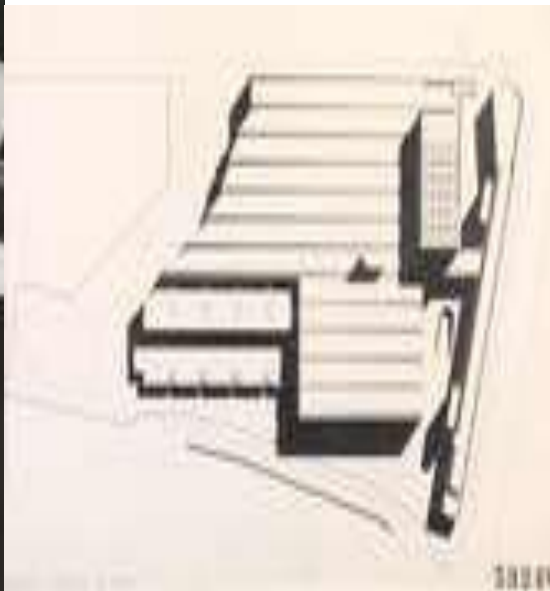
III. 41. Le Corbusier: Palace of Assembly, Chandigarh, Punjab, India (1952–63).
 Eksteriør; interiør med rampen.
 Fotograf: Smith, G. E. Kidder, Massachusetts Institute of Technology.



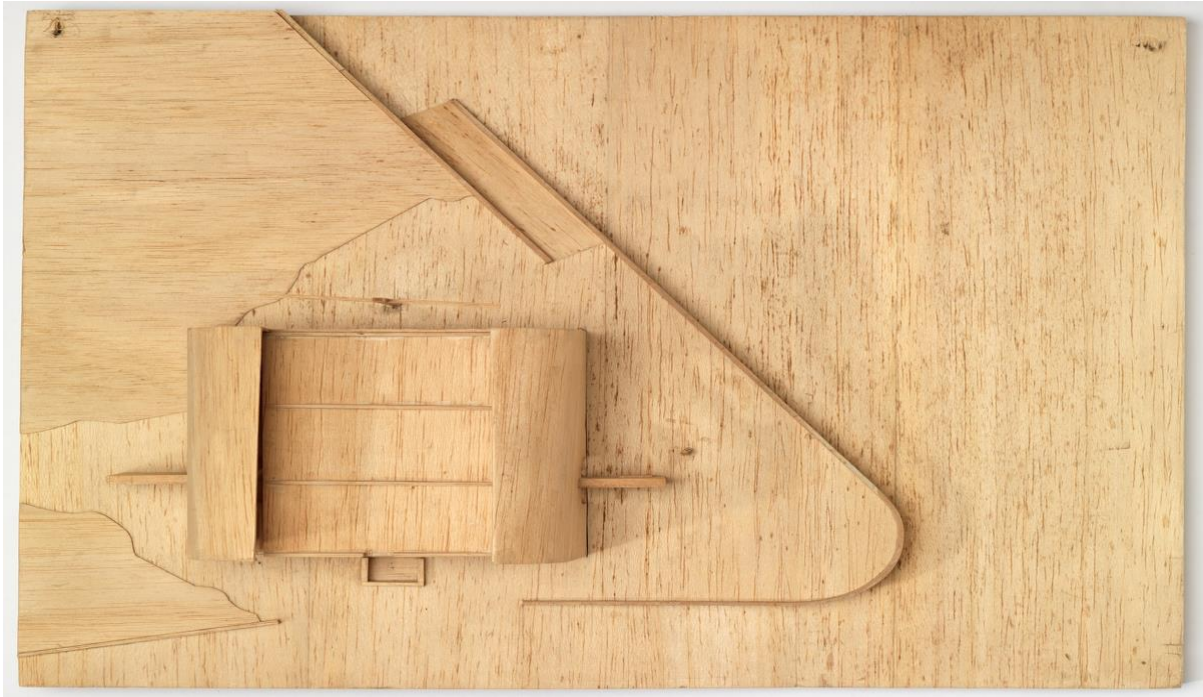
III. 42. Sigurd Lewerentz: Markuskyrkan i Björkhagen, Stockholm (1955–63). Entrésiden med ”igloon” (billedtekstens betegnelse). Fotograf: Holger Ellgaard (1. januar 2008).



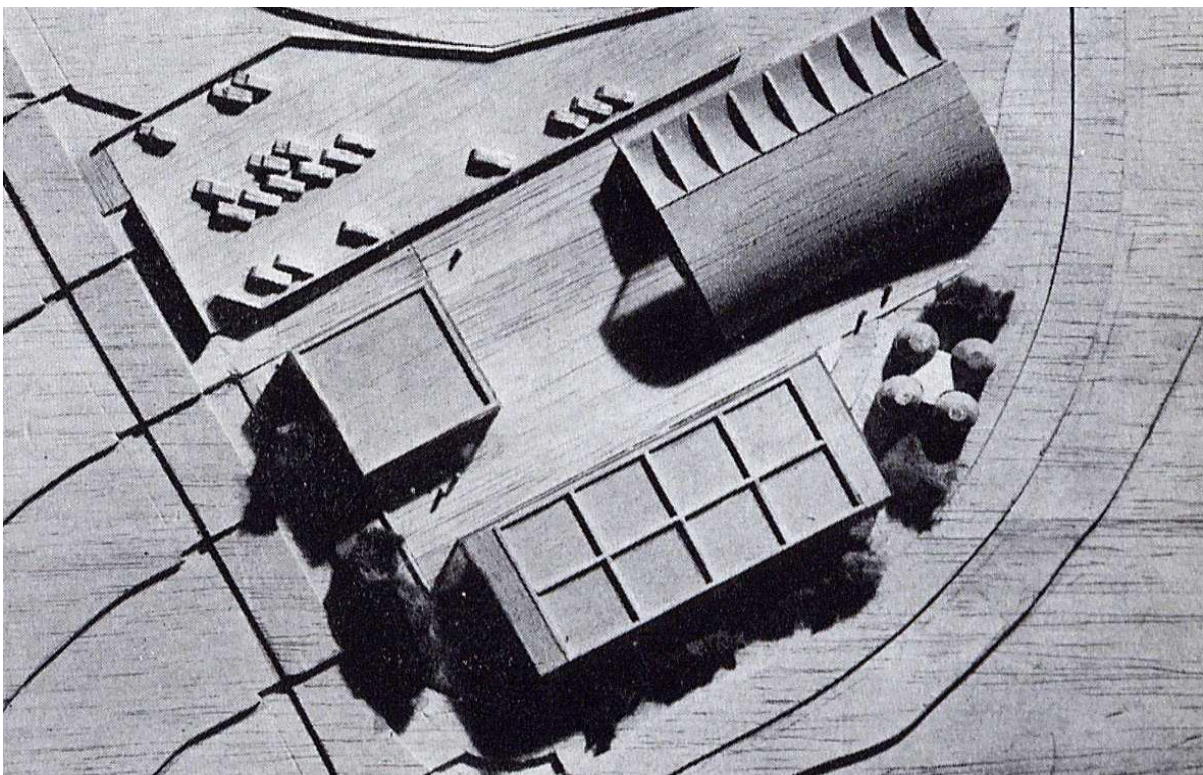
III. 43. Sverre Fehn: Spiraltoppen restaurant (1961). Modell. Fotograf: Ukjent
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



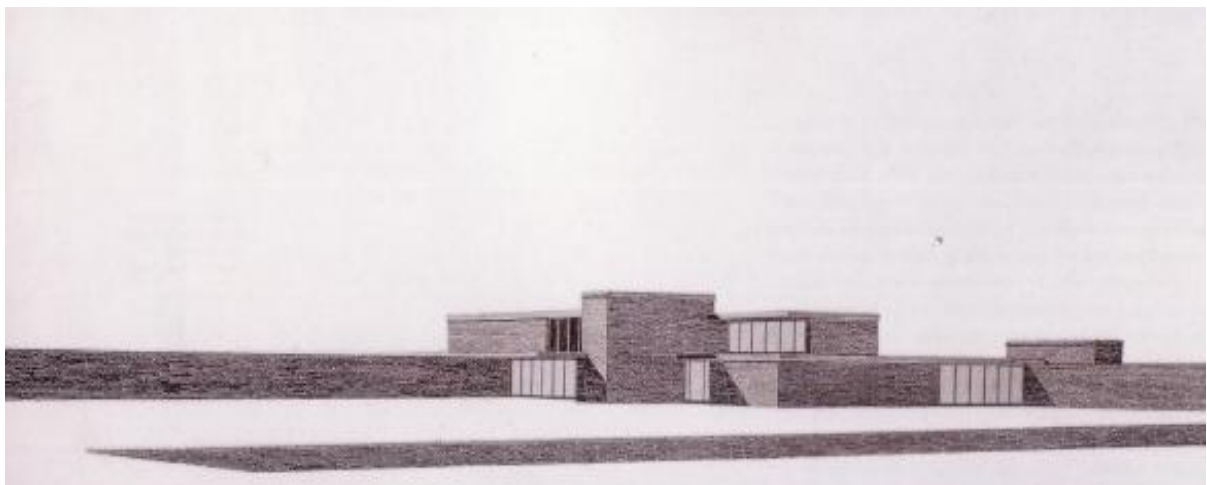
Grieghallen (1965). Situasjonsplan.



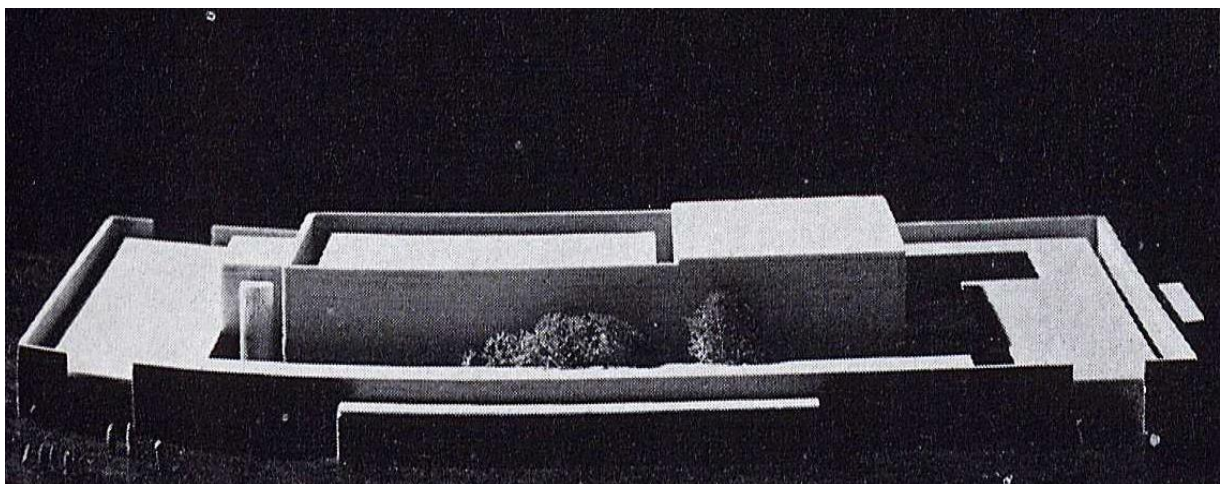
III. 44. Sverre Fehn: Kirke i Honningsvåg, Nordkapp (1965). Arkitektonisk modell.
Fotograf: Harvik, Andreas / Nasjonalmuseet.
Eier: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



III. 45. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av endelig prosjekt (1970).
Fotograf: Teigens Fotoatelier.
Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 6.



III. 46. Mies van der Rohe: Concrete Country House Project (1923) øverst;
Brick Country House Project (1924) nederst. Begge i perspektiv.



III. 47. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Modell av prosjekt 1962.
Skannet fra *Byggekunst*, nr. 3 (1973): 69.



III. 48. Mies van der Rohe: Mineral and Metals Research Building (1943), Illinois Institute of Technology.



III. 49. Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. Samfunnshuset.
Fotograf: Teigens Fotoatelier (1973).
Eier: Sparebankstiftelsen DNB, Norsk Teknisk Museum.



III. 50. Alison og Peter Smithson: Hunstanton School, Norfolk (1949–54).