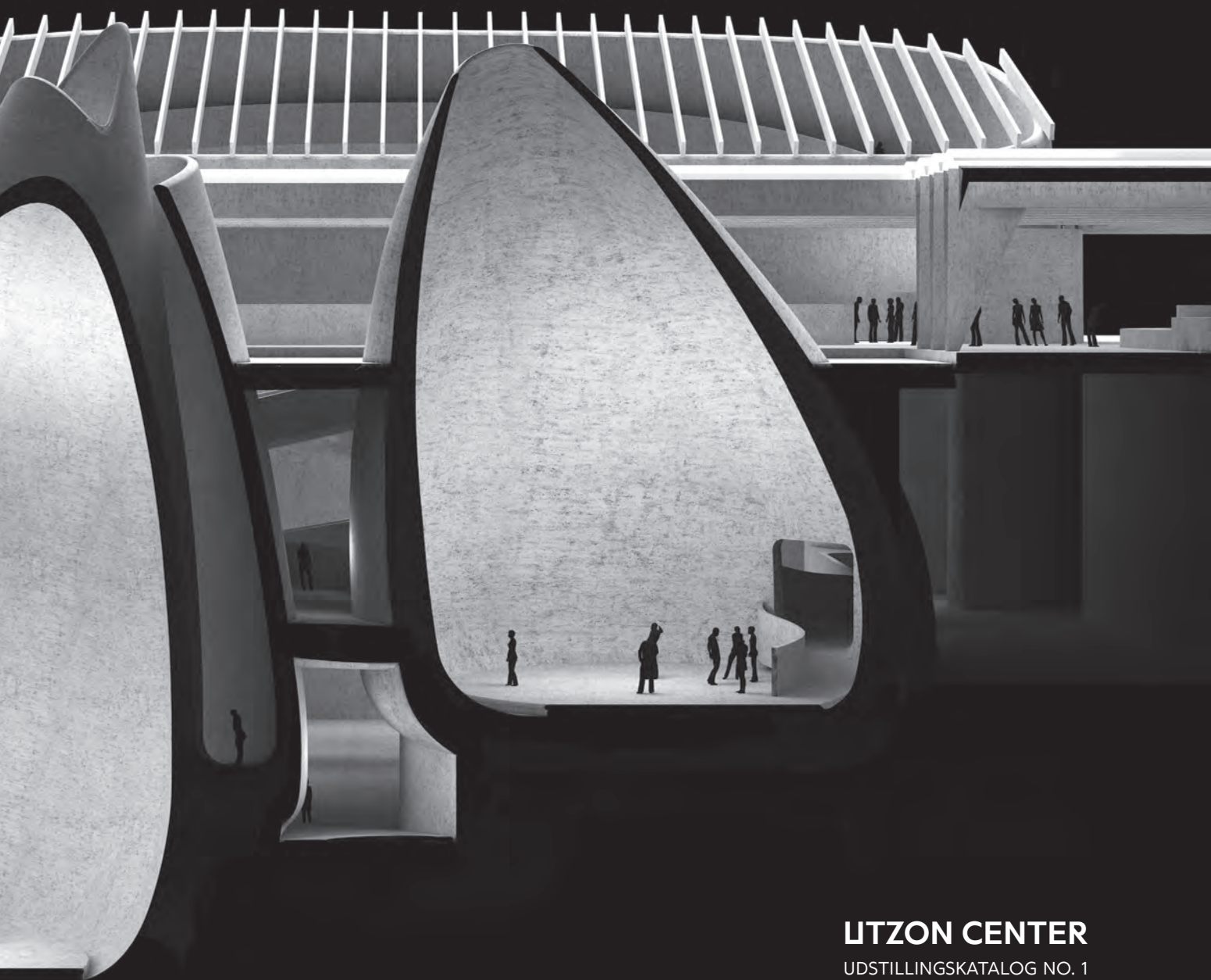


FATAMORGHANA



LITZON CENTER

UDSTILLINGSKATALOG NO. 1

Fatamorgana - Utzon Møder Jørn

Utzon Center Udstillingskatalog, no. 1, 2016

© Utzon Center og Bidragsyderne

Redaktion: Lasse Andersson

Omslag og grafisk tilrettelægning: Line Nørskov Eriksen

Forside billede: Jacob Hilmer og Mike Dugenio Hansen

Oversætter: Christopher Sand-Iversen

Tryk: Damgaard-Jensen A/S

Printed in Denmark: 2016

Kopiering fra dette katalog er kun tilladt i overensstemmelse med gældende regler for copyright.

Kataloget er udgivet i forbindelse med udstillingen:

Fatamorgana - Utzon Møder Jørn

17. Marts 2016 - 31. August 2016

Udstillingschef: Lasse Andersson

Udstillingsarkitekt: Jacob Hilmer

Medkurator på Utzon Fortællingen: Ph.D. Line Nørskov Eriksen

Medkurator på Jørn Fortællingen: Professor Ruth Baumeister

Medkurator på Museumsarkitektur: Lektor Peter Mandal Hansen

Udstillingsassistenter: Julie Skovgaard Klok, Evi Apostolou og Mike Dugenio Hansen

Print af 3D-modeller: Jeppe Ibsen

I udstillingen indgår originale værker, effekter og modeller venligst udlånt af følgende personer og institutioner: Museum Jorn; ARoS Aarhus Kunstmuseum; The Utzon Archives v/ Aalborg Universitet og Aalborg Stadsarkiv; Nieto & Sobejano Arquitectos; Niels Klougart.

I udstillingen indgår fotos stillet til rådighed af mere end 50 museer og arkitekter fra Danmark og verden: En særlig tak til guggenheim New York, MoMA New York, Foundation Le Corbusier, Museum Jorn og Bruun Rasmussen kunstauctioner for billeder til fortællingen om Jørn Utzons og Asger Jorns inspirationerskilder.

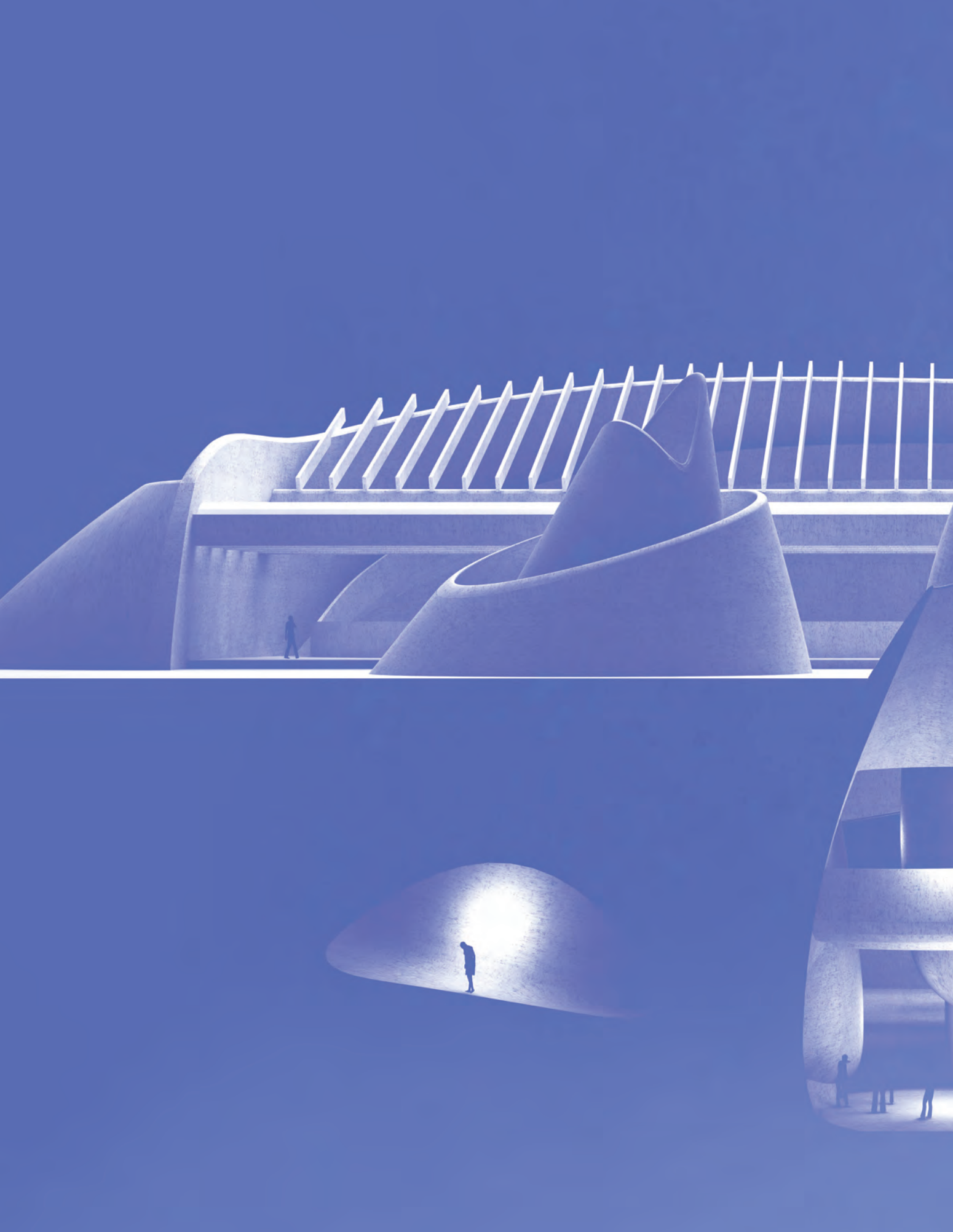
Denne udstilling er blevet til med velvillig støtte fra Real Dania, Spar Nord Fonden og Dreyers Fond.

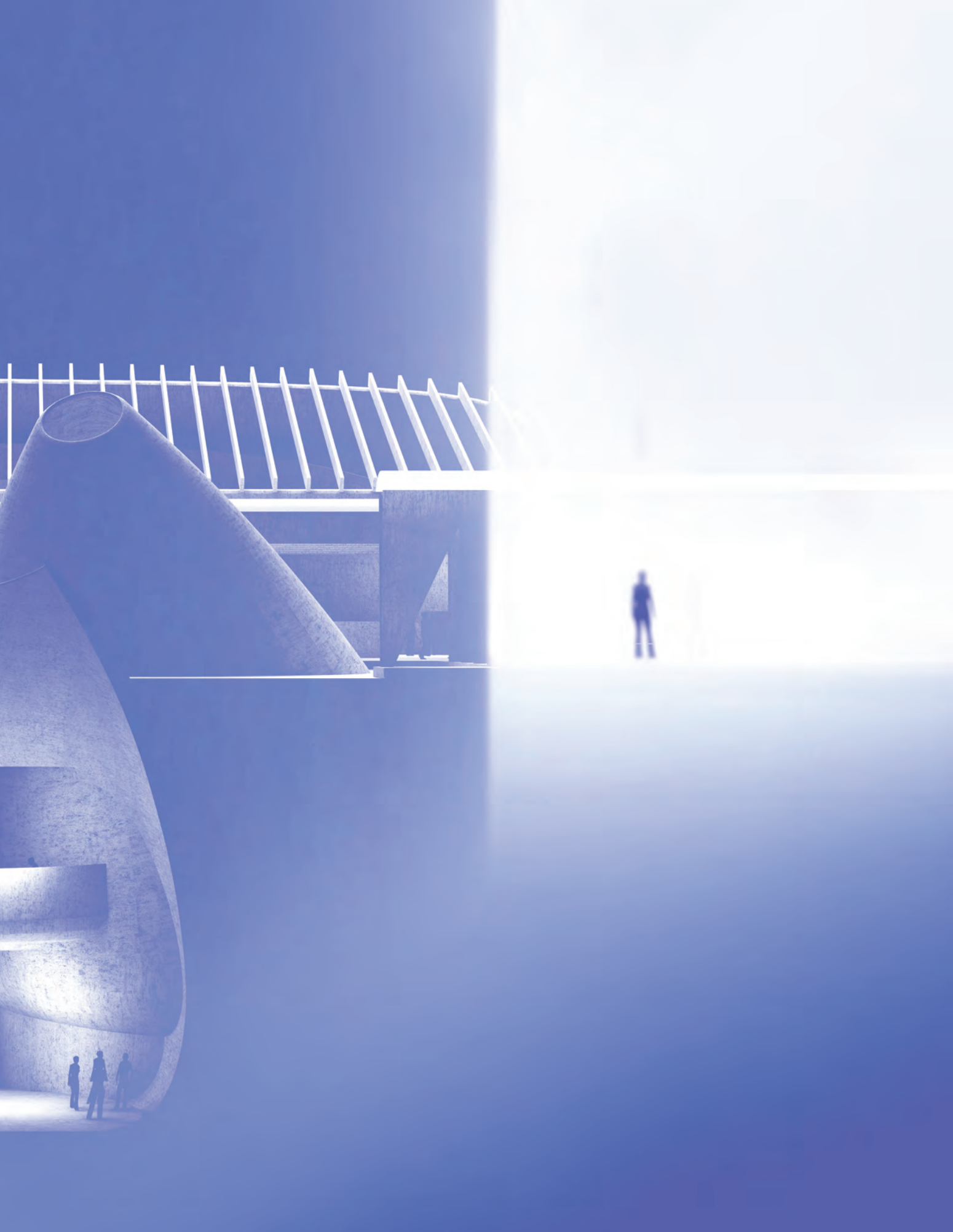


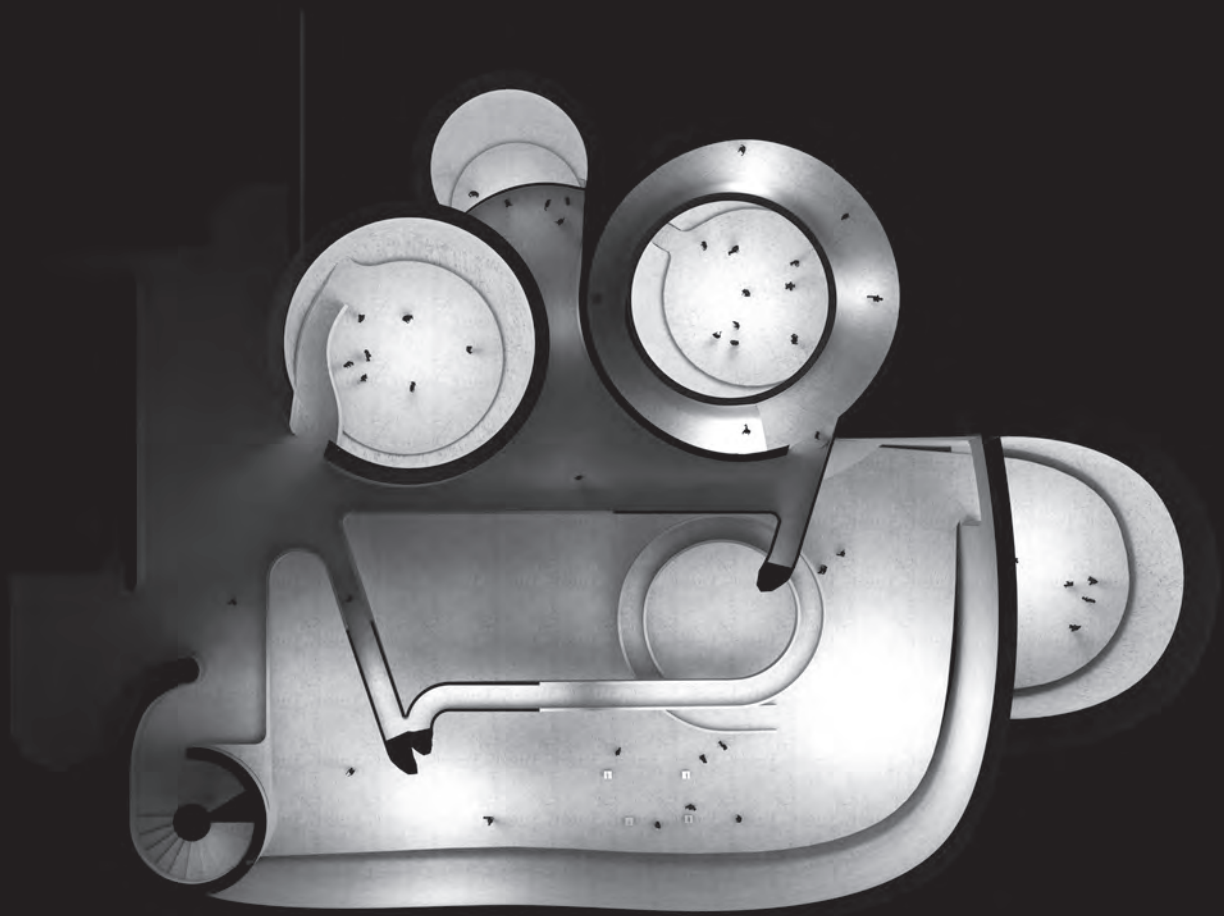
dreyersfond

INDHOLD

- 09** Forord
v/ Lasse Andersson
- 11** Fatamorgana: Utzon møder Jorn
v/ Lasse Andersson
- 14** Arkitektur til Kunst - Historien
v/ Peter Mandal
- 23** Utzons Første Projekt
v/ Troels Andersen
- 29** En Hule til Jorn
v/ Kjeld Vindum
- 35** Utzon og Kunsten
v/ Lasse Andersson og Caroline Nymark
- 41** Utzons Cyclorama
v/ Jacob Hilmer og Ole Pihl
- 51** Forestil Dem: En Tyr i en Porcelænsbutik
v/ Ruth Baumeister







FORORD*Udstillingschef Lasse Andersson*

Velkommen til udstillingskatalog nummer et. Velkommen til et kig bag om udstillingen FATAMORGANA – Utzon møder Jorn. Kataloget består af en række små tekster og illustrationer, der udfolder Jørn Utzons og Asgers Jorns fælles skaberkraft. Det er på kanten af det mulige, som Utzon har benævnt det eller i modigt favntag med verden i en søgen efter det umulige som hos Jorn. Det er arkitektur og kunst med fokus på vores fantasi og vores sanser.

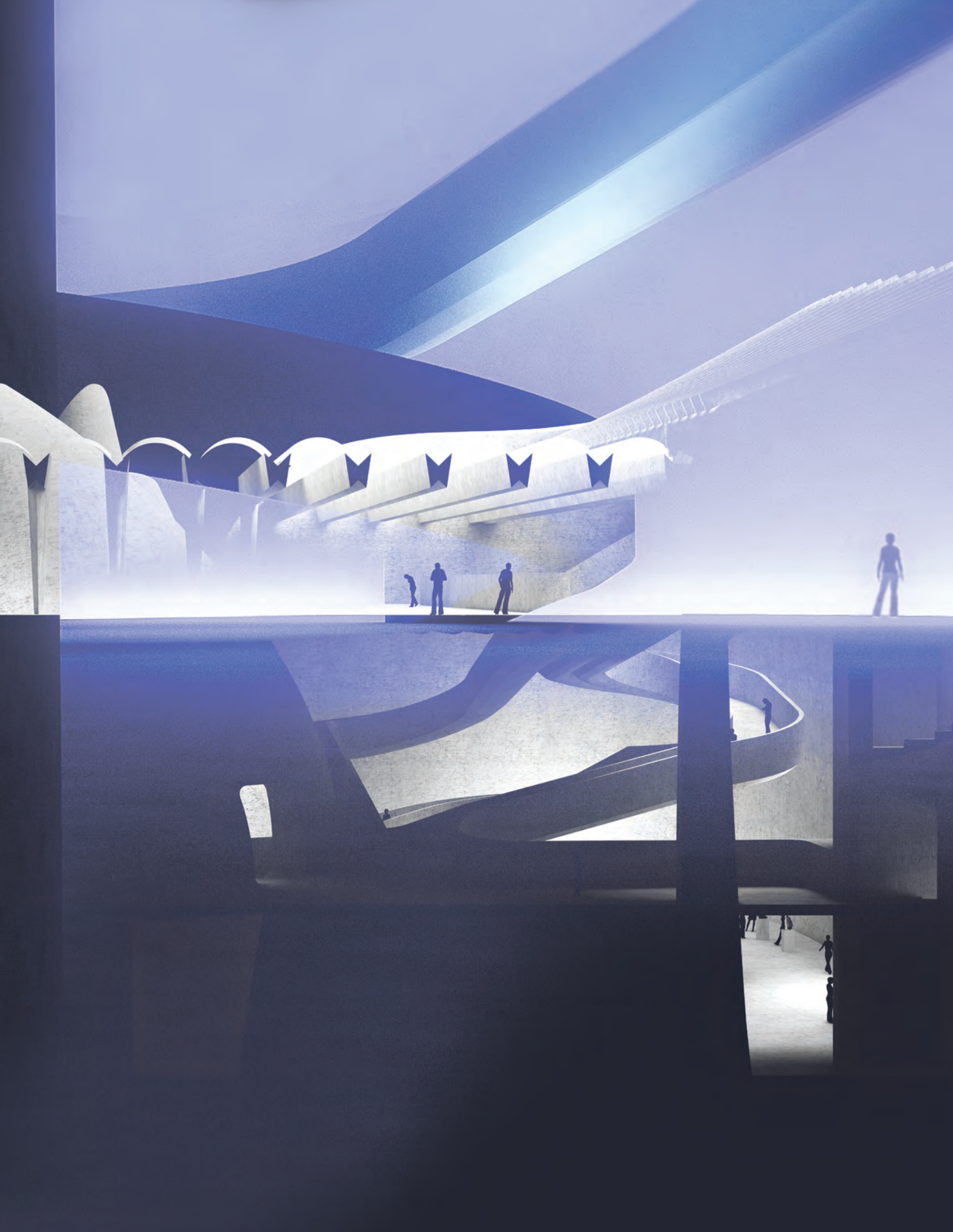
Arkitektur er hverdagens kunst.

FATAMORGANA markerer et skift i Utzon Centers formidling af Jørn Utzons arkitektoniske univers. Udstillingen er både et dyk ned i historien, men det er også en åbning ind i en verden af nye muligheder, når vi arbejder digitalt med materialet fra Utzon arkivet. Det er overfyldte hardiske af modeller i et digitalt univers, som omsættes til 3D printede modeller, virtual reality modeller, nye digitalt film og konstruktioner så store, at vi kan gå ind i dem og opleve mødet mellem Utzon og Jorns kunst og arkitektur.

En tak til hele udstillingsholdet på Utzon Center, fordi I bidrager til at gøre Utzon Center til et skabende og kreativt hus for arkitektur. Det er den rigtige vej frem!

En særlig tak til udstillingsarkitekt Jacob Hilmer for utrætteligt og talentfuldt at holde fokus på både den digitale verden og på Utzons verden!

Velkommen i Fatamorgana!



FATAMORGANA - UTZON MØDER JORN

Udstillingschef Lasse Andersson

Museet som aldrig blev – Kunst der møder arkitektur - Utzon og Jorn på kanten af det mulige! Det er de centrale ingredienser i udstillingen FATAMORGANA. Vi tager dig med ind i en fortælling, en fantasi, der i glimt viser det museum, som aldrig blev. Jørn Utzons første forslag til Asger Jorns Silkeborg Museum står i dag mere end 50 år senere som en af de centrale luftspejlinger i arkitekturhistorien med sine store krokuslignende bygningskroppe nedgravet i landskabet. Udstillingen sætter dermed også fokus på, at man gennem arkitekturhistorien mister enestående projekter, når det praktiske får lov at råde, og vi mister blik for det sublime. Dette var tilfældet med Utzon og Jorns fælles projekt, som aldrig blev realiseret.

Det er meget få museer, der er skabt i den direkte dialog mellem arkitekten og kunstneren, som det var tiltænkt med Silkeborg-projektet. I dag ser vi det måske i glimt på Aros i Aarhus med Olafur Elissaons Rainbow og SHLs arkitektur, eller vi ser det, når James Turrell på besnærende vis med sine lysinstallationer fuldstændigt ændrer oplevelsen af Frank Lloyd Wrights Guggenheim i New York.

GESAMTKUNSTWERKET

“Vi interesserer os for væggen, murene, ikke for at placere dekorationer, men for at brede os ud over de rammer som blændrammen afstikker for os, hvorhen vor trang fører os.”

- Asger Jorn 1944

Det er den grundlæggende tanke om Gesamtkunstverket, hvor arkitektur og kunst i fællesskab former en nyt, fælles oplevelsesrum, som udstillingsholdet forfølger med en række nye blikke på det første Silkeborg Museum¹. Nye luftspejlinger, der viser billeder af det museum, som aldrig blev. Det henter sin inspiration fra mødet mellem de to giganter og deres fælles jagt på det umulige i starten af 1960'erne. Jørn Utzons skitser til Asger Jorns Silkeborg Museum er smukke og drømmende og viser os den fabulerende evne og fantasifuldhed, som Utzon mente var en af arkitektens centrale kompetencer. Holder man det op mod Asger Jorns konstante jagt på at nå det umulige og ikke lade sig binde af normer og ismer i kunsten, så har man grunden til det, som af mange i dag ses som det vigtigste u-opførte Jørn Utzon projekt.

"Jeg er dybt betaget og ovenud begejstret.....Vi skal et skridt længere med at inkorporere det (relief) i bygningen, så langt helst som på nogle af de bedste Maya-ting, hvor det var umuligt for mig at sige om de enkelte bygningsdele (sten) var arkitektur eller skulptur, og ydermere deres litterære indhold og dermed den stemning de gav, var også uløseligt forbundet til stedet og bygningens funktion, - kort sagt alle disse ting gik op i en højere enhed. Så langt må vi se at nå!"

- Jørn Utzon i brev til Asger Jorn 1964

Det fælles museumsprojekt udfordrede mødet mellem kunst og arkitektur og hentede sin inspiration fra arkitekter som Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Frederick Kiesler og Eric Mendelsohn. Frank Lloyd Wrights Guggenheim Museum var netop åbnet i New York, Utzon arbejdede på at få Le Corbusier til at udsmykke Operaen i Sydney, og Jorn var inspireret af Frederik Kieslers arbejde med at vise kunst på nye måder i "Art of This Century" i New York samt i skitserne til hans Endless House projekt. Museumsprojektet sugede tillige inspiration af de gamle Tatum huler i Kina, af templerne i Mexico og af den nordiske muld og natur med et væld af rumlige og geometriske muligheder til følge² - alt sammen med det formål at skabe rum for Jorns store samling af kunst med billeder fra de største kunstnere i mellem- og efterkrigstiden. Kunstnere som både inspirerede og provokerede Jorn og Utzon. Her tænkes specielt på Fernand Leger, Le Corbusier og Picasso, som de begge mødte og i nogle tilfælde arbejdede sammen med hver for sig.

TO GIGANTER MØDES

Jørn Utzon mødte under en ferie i Italien i 1961 Asger Jorn, som på det tidspunkt boede og arbejdede fra sit hjem i Albisola. Det blev starten på et samarbejde, som varede i næsten 12 år frem til Jorns død i 1973. Der var en gensidig fascination mellem kunstneren og arkitekten, som begge fandt meget af deres inspiration i naturen, fra ikke-vestlige kulturer og fra det levede hverdagsliv.

*"Jeg kan ikke se nogen anden dansker i øjeblikket, som ville være i stand til at skabe en bygning, som har et intimt forhold til den kunstneriske udtryksform som samlingen repræsenterer. Jeg skal gerne finansiere betalingen af et sådant udkast fra Utzons side."*³

Jørn Utzon var på daværende tidspunkt i færd med at opføre sit mesterværk i Sydney, og Asger Jorn var på toppen af sin internationale karriere og havde netop afvist at modtage Guggenheimprisen i 1964. De var begge optaget af ikke at være underlagt bestemte strømninger eller ismer i arkitekturen og kunsten. De søgte inden for hver deres felt inspiration fra mange områder og var med til at sætte en ny dagsorden i efterkrigstidens kunst og arkitektur. Havde deres fælles projekt fundet sin endelige form, så havde de måske også påvirket måden, vi udstiller og former rum til kunsten.

MUSEUMSARKITEKTUR OG KUNST

I udstillingen består den ydre rammefortælling af en lang række museumsprojekter med fortællingen om, hvordan vi har formet huse til kunsten. Det er sket fra de første hulemalerier i det sydlige Frankrig, over de første egentlige huse til kunst i Japan og Grækenland til den eksplosion af offentlige museer i det 20. og 21. århundrede, som kan inddeles i en række kategorier. Vi kender mange af museerne fra Danmark med Thorvaldsens og Faaborg Museum over Louisiana, Kunsten, Heart og Aros. Endnu flere kender vi internationalt med Guggenheim i New York, Centre Pompidou i Paris, Guggenheim i Bilbao og de allernyeste med SFMOMA i San Francisco, blot for at nævne nogle få. Spørgsmålet er, hvordan vi skal forstå disse mange huse og den måde, hvorpå de skaber rum til kunsten. I få tilfælde er arkitekturen formet til en bestemt kunstner, i andre bliver arkitekturen så ekspressiv, at den overtager kunstens betydning, mens det i helt andre tilfælde er kunsten, der bliver til arkitekturen. Fælles er det, at de fleste af bygningerne er skabt uden mødet mellem kunstner og arkitekt, men som et projekt mellem museumsledelse og arkitekt. Dette er ikke et problem, men gør, at vi historisk set måske går glip af et andet og fælles blik på kunsten og arkitekturen, som det Utzon og Jorn søgte mod.

MUSEET SOM ALDRIG BLEV!

Det første, berømte nedgravede forslag til Silkeborg Museum blev droppet på grund af bekymringer over indtrængende grundvand, stor udskiftning i kredsen bag museet samt endelig den megen turbulens omkring Utzon, da han forlod Sydney projektet. Derfor blev det første projekt omkring 1970 afløst af et andet og mere traditionelt museumsprojekt udført af Jørn og Jan Utzon i fællesskab. Det andet projekt kan ses i samme tradition som Louisiana med et museum, hvor sammenhængen mellem arkitektur og landskab er stærk og dermed kobler oplevelsen af kunsten til landskabet og arkitekturen. Det var et interessant projekt, der udsprang af Jørn Utzons arbejde med den additive arkitektur, hvor arkitekturen så at sige kunne vokse organisk efter naturens principper. Det havde dog ikke den radikale tilgang til arkitektur og kunst, som lå i det første projekt. Det andet projekt blev heller aldrig realiseret, da Jorn døde alt for tidligt i 1973, og dermed var magien og drivkraften bag projektet væk. Men Utzon og Jorn viste, at der mellem arkitekten og kunstneren er et potentiale, som vi måske ikke altid griber.

På Utzon Center tror vi på, at det er på kanten af det mulige, magien opstår. Velkommen i Fatamorgana, hvor Utzon møder Jorn!

1. 'Louisiana Revy', Louisiana Museum of Modern Art, 44. årgang, nr. 2, april 2004

2. 'Utzon - Inspiration, Vision, Arkitektur', Richard Weston, 2004

3. 'Silkeborg Museums Historie', Troels Andersen, 2008

03

ARKITEKTUR TIL KUNST - HISTORIEN

Lektor Peter Mandahl

Gennem historien har arkitekturen og kunsten hængt uløseligt sammen lige fra de første hulemalerier over skatkamrene, templerne og kirkerne til udviklingen af de egentlige museer efter oplysningstiden. Mest markant i denne udvikling er eksplosionen af kunstmuseerne i det 20. og 21. århundrede, hvor nye typer museer er opstået som respons på de kunstneriske strømninger.

DE FØRSTE KUNSTNERISKE UDTRYK

På væggene i dybe huler, Grotte Chauvet-Pont D'arch, i det sydlige Frankrig og i

Spanien har man fundet hulemalerier med kraftfulde menneske- og dyrefigurer. Hulemalerierne strækker sig 15-18.000 år tilbage og har primært haft et rituelt formål, at bringe lykke i jagten. Malerierne er blandt de tidligste kunstneriske udtryk, man kender.

DE FØRSTE SAMLINGER

At samle på billeder og genstande med rituel, økonomisk, æstetisk eller historisk værdi – eller af simpel nysgerrighed – har været foretaget af mennesker til alle tider. I det tidlige Mesopotamien, det frugtbare land mellem Tigris og Eufrat, hvor de første



Chauvet-Pont D'arch Grotten: Ardèche, Frankrig, 30.000-3.200 f.Kr.

bysamfund blev dannet for 7000 år siden, har man fundet optegnelser, der tyder på, at de babylonske konger har samlet genstande, der kunne beskues af særligt indviede. I Kina samlede de skiftende kejserdynastier kunstneriske genstande - malerier, kalligrafi, metalarbejder, jade, glas og keramik - der blev udstillet ved hoffet. I Japan, ved Todai-ji templet i Nara, finder man den ældste samling af kunstgenstande i verden, opbevaret i en særlig bygning, Shosoin, fra år 756, som indeholder over 9000 religiøse genstande. På Akropolis i det antikke Athen, husede et pinakotek rituelle billeder som en hyldest til guderne, og tilsvarende har de antikke romerske kejsere haft store kunstsamlinger for at vise deres status og prestige.

DE FØRSTE PRIVATE SAMLINGER

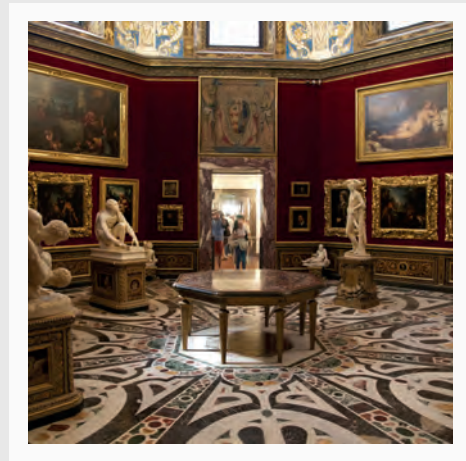
I den europæiske middelalder har kongen, adelen, rige købmænd eller religiøse institutioner samlet billeder og genstande – ofte med religiøs eller repræsentativ betydning – som kunne vises frem i særlige rum under private former eller fremvises for offentligheden ved religiøse højtider eller repræsentative lejligheder. Det er dog først i renæssancen, at de store kunstsamlinger endelig begynder at tage form ved de magtfulde familier. En sådan kunstsamling benævnes "museum", en latinisering af det græske ord museion, sædet for musen, beskytteren af kunst. Renæssancens mest betydende kunstsamling blev etableret af Medicifamilien i Firenze i 1400-tallet, hvor den øverste etage i det florentinske bystyres administrationsbygning, Uffizipaladset, blev indrettet til at fremvise den Mediciske kunstsamling. I dag er Uffizi'erne Firenzes førende kunstmuseum.



Shosoin Skattekammer

Nara, Japan

756



Uffizipaladset

Firenze, Italien

1582

KUNST- & WUNDERKAMMER

Ved Europas kongelige hoffer og hos de store adels- og købmandsfamilier opstår samlinger, som bliver benævnt cabinet eller kammer. Således er wunderkammer en samling af naturgenstande, et rustkammer indeholder våben, og kunstkammer huser kunstværker. Renæssancens og barokkens kunstkammer, der er symbol for social prestige, ansporer en gryende interesse for samlinger som et sted også for videnskabelige studier og for underholdning. I 1700-tallet overgår mange af disse private samlinger efterhånden til at være offentlige udstillinger. Den første bygning, opført med det formål at vise en privat kunstsamling for offentligheden, er Ashmolean Museet, der i 1683 bliver opført i tilknytning til Oxford Universitet.

DE FØRSTE OFFENTLIGE MUSEER

1700-tallets oplysningstid og det encyklopædiske projekt medfører en interesse for det eksotiske og det fremmedartede, og sammen med den stigende handel og en spirende industrialisering bliver det afsættet for to af Europas mest betydende museer, British Museum (1759) og Louvre (1793). British Museum bliver dannet som et kulturhistorisk museum på grundlag af tre private samlinger, mens det franske monarkis samling efter den franske revolution bliver statslig ejendom og udstillet fra 1793 i Grande Galerie i Louvrepaladset. Under sit felttog i Europa erhverver Napoleon kunstværker som krigsbytte, og disse værker indlemmes ligeledes i Louvres samling.

Med de borgerlige revolutioner i 1800-tallet bliver de kultur-, natur- og kunsthistoriske

museer centrale i opbygningen af de europæiske nationalstater og er med til at skabe en national identitet for disse. Monumentale museer dukker op i det europæiske bybillede med det formål at vise nationens storhed og pragt, ofte med et arkitektonisk formsprog inspireret af antikken, der er forbillede for oplysningstiden og de nye demokratier. Kunstmuseerne åbner sig mod offentligheden med store monumentale trappepartier og rigt dekorede sale belyst ovenfra for at sikre dagslys til kunsten. Samlingerne i de naturhistoriske og kulturhistoriske museer bliver organiseret efter videnskabelige principper, og også i kunstmuseerne bliver værkerne kategoriseret både kronologisk, rækkende fra antikken og frem, og efter genre som portræt, landskabsmaleri, historiemaleri, marinemaleri og krigsskildringer.

I Berlin opfører Karl Friedrich Schinkel i 1830 Altes Museum i nyklassicistisk stil for at huse den prøjsiske, kongelige families kunstsamling. Med den antikke, græske arkitektur som forbillede skal Schinkels arkitektur være med til at sætte ansigt på statens borgerlige dannelsesidealer, hvor kunstmuseet har en central rolle. Altes Museum bliver opført som en del af et større museumskompleks på Museumsøen midt i Berlin. I Danmark bliver Statens Museum for Kunst etableret, men får først en egen bygning i 1890'erne.

DE MONOGRAFISKE MUSEER

I 1800-tallet opstår museer dedikeret til én kunstner eller en gruppe af kunstnere. Thorvaldsens Museum indvies i 1838 på Slotsholmen i København som ramme for



Altes Museum

Berlin, Tyskland,
Karl Friedrich, 1833

Thorvaldsens egne kunstværker samt den antiksamling, som han bringer tilbage til København efter afslutningen af sit 40 års ophold i Rom. I 1910 skaber fabrikant og kunstmæcen Mads Rasmusen med Carl Pedersen som arkitekt det lille Faaborg Museum med smukke nyklassicistiske rum. Det er et lokalt museum viet til de fynske malere.

WHITE CUBE - DET MODERNE MUSEUM

Med impressionismen og ekspressionismens gennembrud i slutningen af 1800-tallet indvarsles modernismen og det nye århundredes abstrakte kunst.

Modernismen bryder med de kunstneriske traditioner og de etablerede museumsinstitutioner fra 1800-tallet. Kunstværket bliver et selvstændigt værk, der skal opleves uden repræsentationens forpligtelser. Det moderne museum formes som den nye, moderne kunst, hvor verden ideelt set kan lukkes ude og fordybelsen så vidt muligt kan ske uden forstyrrende elementer. Kunsten og oplevelsen af kunsten skal være i centrum og opleves som nedslag i de tomme, rensede sale.

Det moderne museum er formet som neutrale, rektangulære rum med hvide vægge, indirekte belysning, velbelyste skulpturer, god afstand mellem kunstværker og en diskret skiltning. Museet bliver en "white cube", et tempel for kunsten. Dannelsesaspektet og det historiske perspektiv er væk.

Det første museum skabt til det nye århundredes moderne kunst er Museum of Modern Art (MoMA) i New York fra 1929,



Thorvaldsens Museum

København, Danmark
Bindesbøll, 1848



Guggenheim Museum

New York City, USA

Frank Lloyd Wright, 1959



Louisiana Museum of Modern Art

Humlebæk, Danmark

Vilhelm Wohlert og Jørgen Bo, 1958

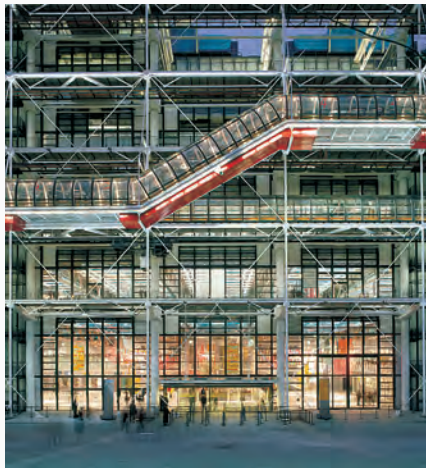
mens et af de mest markante "white cubes", men i en cirkulær form og forløb, er Frank Lloyd Wrights Guggenheimmuseet fra 1959 i New York.

I Danmark bliver Louisiana i slutningen af 50'erne opført i smukke omgivelser ned til Øresund ved Humlebæk. Det er et "white cube" museum, dedikeret til den moderne kunst og langt fra de etablerede kunstinstitutioner. Bo & Wohlerts arkitektur inddrager landskabet omkring Louisiana og gør omgivelserne til en del af kunstopplevelsen med skulpturer opsat i haven. I Aalborg opfører den finske arkitekt Alvar Aalto Nordjyllands Kunstmuseum (Kunsten) iført den fine carraramarmor, grænsende op til skoven og med udstillingsrum domineret af de karakteristiske dagslyselementer.

MUSEER SOM DE NYE KULTURFABRIKKER

Arkitekterne Piano og Roger skaber i 1976 Centre Pompidou som en enorm kulturfabrik midt i det klassiske Maraiskvarteret i Paris. Det har en eksponeret stålstruktur og åbne, flexible etager forbundet af rullende trapper på facaden og med betonedede tekniske installationer i kraftige farver. Med en åbning mod et større og bredere publikum med mangeartede kulturtilbud inden for den samme bygning bliver Centre Pompidou straks en stor succes med enorme besøgstal, og det afspejler både et skift inden for formidlingen af kunst og af museet som institution

Fra 1980'erne og frem får de store, nationale museer nye opgaver, der stiller krav til arkitekturen: Museerne tiltrækker et større og bredere publikum og udvides med



Centre Georges Pompidou

Paris, Frankrig

Renzo Piano og Richard Rogers, 1977



Guggenheim Museum

Bilbao, Spanien

Frank Gehry, 1997

museumsbutik, caféer og restauranter, rum til foredrag og til selskaber, biograf og museumsklub. De rækker også ud mod nye målgrupper som f.eks. børnepublikummet. Papirkunst og nye kunstneriske medier - installationskunst, videokunst og lyskunst - kræver udstillingsrum uden dagslys, "black box". Men også nye internationale regler for museumssikkerhed, opbevaring og klimastyring betyder, at museer bliver bygget om.

Louvre bliver i løbet af 80'erne udvidet af den kinesisk-amerikanske arkitekt I.M. Pei. Med udgangspunkt i en ny, stor lobby under den karakteristiske glaspiramide i Louvres gård skaber han nye indgange, udstillingsrum og faciliteter til museet. Statens Museum for Kunst i København gennemgår en om- og tilbygning med en udvidelse ud mod

parken, og nye udstillingsrum indrettes i den gamle bygning.

EN MUSEUMSEKSPLOSION

I en slidt arbejderby i det nordlige Spanien tegner den amerikanske arkitekt Frank Gehry et ekspressivt museum med store metalvolumener som en afdeling af Guggenheimmuseet i New York. Guggenheim Bilbao åbner i 1997 og bliver et vartegn for byen og bringer Bilbao på verdenskortet – ikke for den kunst, museet udstiller, men for den ekspressive arkitektur med de skulpturelle former. Den enorme succes, som museet i Bilbao oplever, bliver en inspiration for opførelsen af en lang række museer og kulturhuse, hvor en markant og iøjnefaldende arkitektur har til formål at tiltrække opmærksomhed for at brande en by eller en region. Det afføder en

diskussion om forholdet mellem kunst og arkitektur, og paradigmet om, at museet, skal skabe neutrale og eksklusive rammer for kunsten, "white cubes", udfordres af det ekspressive museum, hvor arkitekturen på mange måder næsten overtager kunstens rolle.

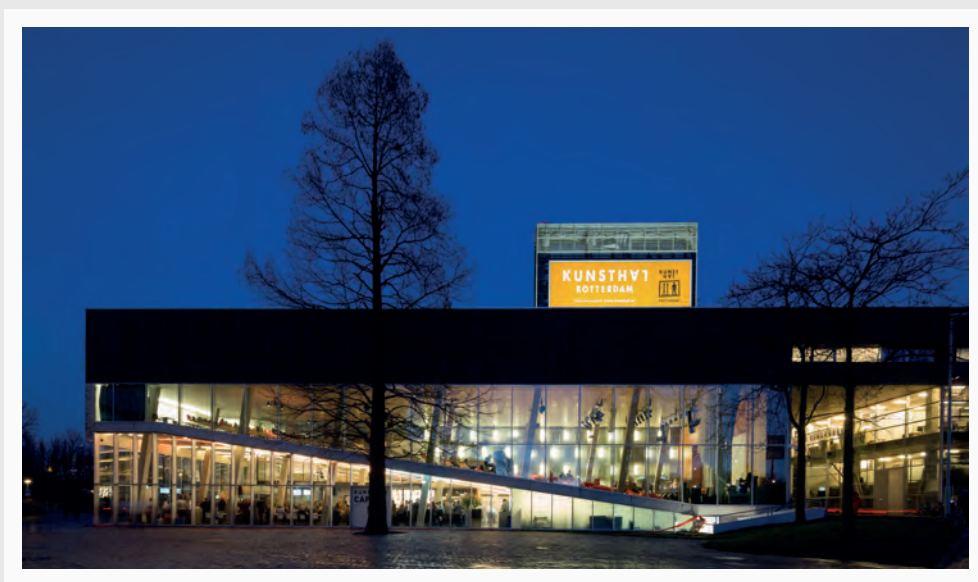
KUNSTHALLERNE

Ud over kunstmuseer med store faste samlinger opføres også kunsthaller til skiftende udstillinger, som ofte i en eksperimenterende arkitektur med åbne rammer for, hvad kunsthallen skal formidle. Rem Koolhaas Kunsthalle i Rotterdam og Peter Zumthors Kunsthaus i Bregenz er eksempler herpå.

DE NYESTE TENDENSER

I de senere år er opstået nye tendenser og strømninger, hvor museet sprænger rammerne, og man oplever fx, at der ageres uden en egentlig arkitektur. Her er KØS – museet for kunst i det offentlige rum, Roskilde Festivalens kunstprogram samt KUNSTEN i Aalborgs Kunsten to gode eksempler på, at kunsten flytter ud i det offentlige rum, på festival og ind i folks private hjem som et opgør med museet inden for murene.

I en anden kategori, også i en dansk kontekst, ser man ARoS i Aarhus, hvor museet tegnet af SHL har fået værket Your Panorama Rainbow af Olafur Eliasson som



Kunsthall

Rotterdam, Holland

Rem Koolhaas, 1992

den øverste etage. Her smelter kunsten sammen med det arkitektoniske udtryk og opløser dermed distinktionen mellem det arkitektoniske og det kunstneriske rum. Herudover arbejder ARoS på at realisere James Turrels NEXT LEVEL værk. Her bliver kunstværket så at sige til museet, som en stor halvt nedgravet dagslyskuppel.

For at drage paralleller til Jørn Utzon og Asger Jorns fælles museum, så ville museet i Silkeborg have føjet sig fint til den sidste kategori, hvor arkitektur og kunstnerisk udtryk så at sige former et nyt Gesamtkunstwerk.

Og der er vedblivende mulighed for at forny forholdet mellem kunst og arkitektur...

Et radikalt og nyligt bud på dette var 3. præmie-forslaget til New Tapei Museum, hvor de spanske arkitekter hævder, at alle arkitektoniske koncepter er bygget og alle kunstneriske udtryk er skabt. De viser derfor et kunstmuseum gravet ned som Utzon og Jorns museum, men bygget op af fragmenter af århundreders museumsarkitektur. De former museernes museum samlet af planer fra 100 museer, hvilket kan ses som en kritik af de mange museer, der hævder at være helt særlige i kraft af den ekspressive arkitektur og form.



ARoS Aarhus Art Museum

Aarhus, Denmark

Schmidt Hammer Lassen Architects, 2004



UTZONS FØRSTE PROJEKT*Kunsthistoriker Troels Andersen¹*

I juli 1961 skrev Jorn til Peder Nielsen: "Jeg har tænkt meget over spørgsmålet om den nye fløj i Silkeborg Museum, og jeg er kommet til det resultat, at det vil være imod hele samlingens ånd at udskrive en arkitektkonkurrence om bygningen. Jeg er villig til at være med i foretagendets økonomiske problemer, hvis for det første hele Hovedgården bliver taget ind til historisk og forhistorisk afdeling og hvis man samtidig henvender sig om et projekt uden konkurrence til den eneste danske arkitekt af min alder, som er af afgjort verdensformat, arkitekten Jørn Utzon, hvis projekt til koncertbygningen som han er ved at konstruere i Sidney i Australien, er gengivet i tegning i min bog "Pour la forme". Jeg kan ikke se nogen anden dansker i øjeblikket, som ville være i stand til at skabe en bygning, som har et intimt forhold til den kunstneriske udtryksform som samlingen repræsenterer. Jeg skal gerne finansiere betalingen at et sådant udkast fra Utzons side". Jorn henvendte sig samtidig til Utzon, og de mødtes senere ved et af Utzons besøg i Europa for at diskutere et kommende projekt.

Utzons første udkast til museet var - en boble. Han sendte Jorn et lysbillede med farve klemt ud mellem de to glas, som i den tids lysshow. Derefter gik der en rum tid, hvor intet skete. Jorn foreslog derfor i et interview i sommeren 1963, at Marinus Andersen kunne bygge en fløj i museumshaven, vinkelret på den eksisterende bygning. Den skulle samtidig huse Instituttet for vandalisme, hvis placering på Moesgård snart havde vist sig umulig.

Men omtrent samtidig skrev han til Utzon: "Jeg ved ikke om du husker, at du lovede at tegne det nye museum i Silkeborg, samtidig med at jeg lovede dig at være med til udsmykningen af højskolen, som du projekterede. Det sidste projekt er, hører jeg, gået i vasken, men museumsprojektet synes at røre ganske gevaldigt på sig i øjeblikket. Jeg ville derfor være meget taknemmelig for, om du i en fart ville udarbejde et foreløbigt skitseprojekt så vi kan få gang i sagerne og fastlagt det hele med bevillinger og den slags. Det er jo uhyre vigtigt, at det bliver dig, der laver den, og at vi derfor har en lille skitse at publicere så hurtigt som muligt. Jeg rejser nu til Italien og ville meget gerne, om et aftryk af den samtidig bliver sendt til mig. (...) Bygningen skal ligge nederst i museets have, som i øjeblikket er delt så den ene side (til højre når man kommer ud af hovedbygningen) har en græsplæne, mens den modsatte halvdel, som er i retning mod Gudenåen, har nogle træer og bænke. Jeg mener, at den bedste måde

at bygge på består i at orientere den lange bygning asymmetrisk så den har en lav længe ud for græsplænen (t.h.) og går op i en bølge på tre etager til modsat side, hvorved man øverst kan få en udsigt over havnen og noget af åen. Her mener jeg skulle være cafeteria og en lille restaurant, eventuelt en læsesal. Den underste del af bygningen skulle kunne deles, så den del til højre kunne bruges til skiftende udstillinger, og delen t.v. til museumssamlinger. Man skulle kunne komme ind i udstillingslokalerne udefra uden at komme ind i selve museumsanlægget. Jeg havde noget af det tyske Einsteinobservatorium i tankerne. Jeg tror at arkitekten hedder Mendelsohn. I hvert fald vil et projekt domineret af kurver være det rigtige, hvordan de skal spændes bliver din sag. Jeg håber, at museet hurtigst muligt får dit tilsagn, med en lille skitse. Som du ved, har jeg lavet det i Silkeborg for at undgå al bureaukratisk middelmådighed, og er uafhængig af alle her. Jeg tror derfor, at det i det lange løb vil være en tilfredsstillelse også for dig, at man ikke sådan definitivt kan fryse os ud af landet. Den der ler sidst ler jo bedst og jeg tror, at denne sag kan blive ganske fornøjelig”.

Utzon reagerede hurtigt og positivt, fremgår det af Jorns svar, sendt fra Albisola: ”Tak for dit brev og for tilsagnet. Jeg har lige lavet et keramikrelief til mig selv her i Albisola, og så kom jeg i tanke om, at du måske kunne bruge sådan en tingest til dit operahus i Sydney. Har du brug for noget sådant, så kan udgiften jo skrives på regningen for dit honorar for Silkeborg, så laver jeg tingen her og sender den af sted. Jeg har råd til at gå op til omkring 50 m², da det praktiske arbejde koster mig 300 kr. pr m². Dertil kommer så transporten. Opsætningen må du i så tilfælde selv sørge for, medmindre jeg skal sende dig en italiensk specialist på halsen. Han gør det hurtigt og sikkert. Du vil kunne have den i landet i løbet af foråret, og den kan have ligegyldigt hvilken form du ønsker. Nu ved jeg ikke om det overhovedet er noget du er interesseret i, da du sandsynligvis er tvunget til at forære dem tingen. Men man ved jo aldrig om du skulle have et eller andet dødt punkt, du vil have lidt liv i. det var sådan en idé jeg fik (...)”.

Jorn havde ved denne tid fået en opfordring fra direktøren for Guggenheim-museet, Tom Messer, til at udføre et større keramisk arbejde i Frank Lloyd Wrights blot fire år før indviede bygning med dens sensationelle sneglegang. Relieffet skulle anbringes nederst i bygningen på en krummet mur. Måske overvejede han at acceptere bestillingen. I så fald kan det relief, han nævner i sit brev, have været et tilløb. Det blev opsat i hans køkken, hvor det spændte fra gulv til loft. Ved samme tid spurgte Statens Kunstfond (16.12.63) og arkitekt Niels Koppel, om han ville udføre en malerisk udsmykning i foyeren til en af Danmarks tekniske Højskoles nye bygninger på Lundtoftesletten nord for København. Robert Jacobsen og Erik Thommesen skulle hver udføre en skulptur samme sted. Han afslog begge invitationer, men havde øjensynlig ikke tabt lysten til at forsøge et samspil mellem arkitektur og billedkunst - på egne præmisser.

”Jeg er begejstret for tanken om keramikreliefferne (...) Jeg har naturligvis gjort mig en del forfløjne tanker om Operahusets kunstneriske udsmykning, og jeg har også visse lyster med

hensyn til mit eget hus, som skal bygges hernede i år, men det er ikke noget, som skal afgøres umiddelbart. Vi har ikke nået det stadium endnu, men det er godt at have et klart billede af, hvad man har lyst til, før man begynder. Jeg kommer til Europa om et år, og det ville være godt, hvis vi kunne spendere nogle dage sammen og diskutere vore forskellige projekter igennem. Du kan se, at museets ydervægge egner sig fabelagtigt godt til dine keramikrelieffer – jeg synes det er ganske morsomt, at du på samme tid, som jeg regnede med at keramikrelieffer var den rigtige løsning, sendte mig dit brev om dine arbejder. Jeg håber, at du synes om museet og sender mine bedste hilsener”. (Utzon til Jorn 21.1.64).

”Jeg har lige fået billederne fra Utzon til det nye museum, det er strålende, fantastisk”. (Jorn til T.A. 18.1.64).

Projektet bestod af to nedgravede huler, forbundne med en gang, og over jorden forsynet med lysindtag i form af keglestubbe med skæv afskæring for oven. Utzon videreudviklede både Lloyd Wrights spiralbevægelse i Guggenheim-museet og Le Corbusiers formverden i de elementer, der var placeret over jorden. Selv forklarede han, at det var inspireret af en oplevelse af kinesiske huler. Projektet vakte både national og international interesse og blev blandt andet præsenteret i et engelsk arkitekturskrift af Michael Ventris (der var verdenskendt for sin tydning af kileskriften).

Men på det givne sted var og blev projektet en utopi. Den nære beliggenhed ved åen gjorde en nedgravet bygning umulig. Man drøftede derfor at flytte bygningen uden for byen.

”Kan vi få en dansk morænebanke i nærheden og grave os ned der, enten på toppen af en ås eller på det sted, hvor bakken begynder at rejse sig? Dine keramikrelieffer ville også virke fantastisk på de krumme ovenlysforme i en bøgeskovs ”hal” (...) en bakke ned mod en sø med spejlinger ville være fantastisk. Jeg er meget ivrig for at holde det nedgravede museum. Ideen og fornemmelsen styrkes meget af dette, at man går ned i rummene og ovenlysene kommer rigtigt til deres ret. Blot dette for i dag. Jeg vender tilbage senere og understreger, at det ville være et pragtfuldt arbejde for mig i samarbejde med dig at bygge dette museum. Jeg beklager, at jeg hedder JØRN – vil du hellere at jeg bruger mit andet fornavn, ASGER?” (Utzon til Jorn 5.3.64).

Senere på året fandt man en ny grund til museet. Den lå, som Utzon havde ønsket det, på en skråning ned mod Silkeborg Langsø. Både han og Jorn godkendte placeringen ved besøg i Silkeborg. Museets bestyrelse rettede derefter henvendelse til ministeriet om støtte til byggeriet.

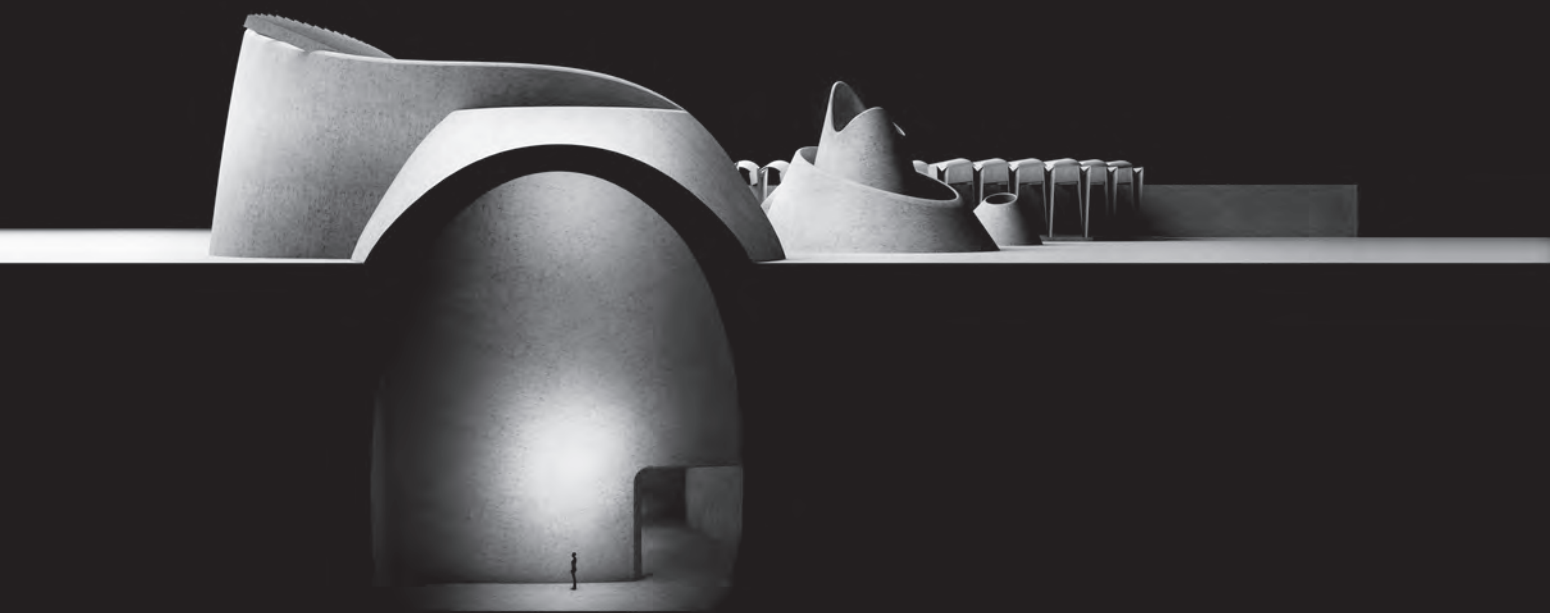
Utzon håbede stadig at placere et keramisk arbejde af Jorn i Sidneyoperaen. I juni 1964 så han under et kort ophold i Danmark Århusrelieffet og skrev da til Jorn: ”Jeg er dybt betaget og ovenud begejstret, og jeg kommer til at finde ud af hvordan vi skal arbejde sammen på en eller

anden form for relief her. Vi skal et skridt længere med at inkorporere det i bygningen, så langt helst som på nogle af de bedste Maya-ting i Mexico, hvor det var umuligt for mig at sige om de enkelte bygningsdele, (sten) var arkitektur eller skulptur og ydermere deres litterære indhold og dermed den stemning de gav, var også uløseligt knyttet til stedet, bygningens funktion, - kort sagt, alle disse ting gik op i en højere enhed. Så langt må vi se at nå".

1. Artiklen er et genoptryk fra Troels Andersens store biografi om Asger Jorn.

Billede på s. 22 forstiller Utzon og Jørn i forbindelse med Silkeborg Projektet. Venligst udlånt af Museum Jorn.





EN HULE TIL JORN*Arkitekt Kjeld Vindum¹*

I 1963 tegnede Jørn Utzon et projekt til et kunstmuseum i Silkeborg. Projektet var bestilt af maleren Asger Jorn, der var et fremtrædende medlem af den internationale kunstnergruppe CoBrA. Jorn havde doneret sin store samling af bl.a. egne og de øvrige CoBrA maleres værker til hjembyen Silkeborg, og ønskede at Utzon tegnede en bygning til den.

Bl.a. af hensyn til omgivelserne - det eksisterende smukt proportionerede museum og dets landskabelige have - valgte Utzon at grave museet ned i jorden - som et hul eller en hule. Over jorden manifesterer det sig kun med en enkelt etage, der rummer adgangsfaciliteter, information, cafeteria etc., samt de skævt kegleformede lysindtag til det underliggende museum. Dette består af et stort hovedvolumen, svarende til 3 etager i højden, hvorfra nogle mindre lommer og to løgformede volumener skyder sig ud. Volumenerne afgrænses i forhold til jorden og hinanden af dobbelt- og tripelkrumme betonskaller. Væg og bund glider i ét - omend selve gulvfladen visuelt er søgt frigjort som et selvstændigt element ved hjælp af en udsparring langs kanten - og så godt som alle linier i såvel planer som snit er krumme; her er ingen hjørner. "Det vil blive med en følelse af overraskelse og lyst til at trænge ned i bygningen, at den besøgende første gang ser det 3-etages krater åbne sig under ham. Uanstrengt - af trapper og korridorer, som normalt forstyrrer - glider tilskueren næsten umærkeligt ned i museet ad den nedadgående rampe, som fører ham ned gennem rummet," skrev Utzon i forbindelse med offentliggørelsen af projektet."²

Museet er i høj grad organiseret omkring disse bevægelsesbaners udpræget tredimensionale forløb af forskellige, store og små, åbne og lukkede, rumligheder. En kontinuerlig gliden gennem mere eller mindre veldefinerede, form- og skalamæssigt differentierede rumdannelser. Utzon argumenterede selv for at rummenes højde og rampens bevægelse i det gav mulighed for ikke blot at udstille meget store objekter, men også at betragte dem fra forskellige vinkler i højden og bevæge sig rundt om dem. Muligheder som han selv mente kunne føre til nye udviklinger inden for kunsten. Rummets opdeling gav også mulighed for at studere enkelte store værker isoleret, i eksempelvis de løgformede volumener.

Blandt projektets inspirationskilder nævte Utzon således også hulerne i Tatung, vest for Peking, hvor hundreder af buddhafigurer og skulpturer i øvrigt er hugget ud i klippehuler. Han fremhæver her specielt en stor hule som næsten var fyldt helt ud af en kolossal buddhafigur.

I 1944 skrev den engelske kunstsribent Herbert Read et essay om billedhuggeren Henry Moore ³, hvori han skelner mellem den kunst, hvis begreb om skønhed er "det konstruktive udtryk for numeriske forhold", som f.eks. den klassiske arkitektur og den kunst som er baseret på ideen om "den intuitive opfattelse af objektet". I sin formdannelse er dette sidste princip tendentielt asymmetrisk om ikke amorft, og følger "den sti som er afstukket af den organiske eller biologiske evolution". En skulptur eller et andet objekt skabt i overensstemmelse med dette princip "er, som ægget eller æblet, formet på en organisk måde", omend det ikke nødvendigvis unddrager sig en talmæssig definition, lige så vel som et ægs form kan udtrykkes ved en forholdsvis simpel ligning. Read kalder det første det konstruktive, og det andet det organiske princip.

Netop dette at museet er gravet ned og ud i jorden har affødt en særlig formverden, eller: det begrunder på en særlig måde de kurvede former og flader, fraværet af rette vinkler - det organiske, om man vil. Hulens æstetik har at gøre med hulens statik. Trykket fra den omgivende jordmasse begrunder de dobbeltkrumme flader ⁴. I modsætning til mange andre organiske eller ekspressionistiske projekter fra denne periode er der her ikke blot tale om en formverden domineret af kurver eller irregulære konturer, som gennem den direkte henvisning til former i naturen, søger at understrege det organiske princip. Bygningen ligner en hule, bl.a. fordi den er en hule.

Men med det at grave sig ud og de særlige forhold og begrænsninger det medfører, opstår også andre muligheder og friheder. Frihed i forhold til omgivelserne først og fremmest, idet bygningens ydre jo er usynlig. Men også frihed i forhold til den cartesianske rumdannelses rationale, som hænger sammen med konstruktionen. Der er indlysende forskelle på at konstruere sig ud og op over jorden og at grave sig ud og ned i jorden. I jorden har den cartesianske geometri mistet sin særlige konstruktive begrundelse.

Hulen lagde med andre ord selv op til anvendelsen af de krumme former, hvis særlige muligheder Utzon udforskede i disse år: "Jer er fuldstændig klar over faren ved at anvende kurvede former i modsætning til den relative sikkerhed ved at basere arkitekturen på rektangulære former, men den kurvede formverden tilbyder noget som man aldrig vil finde i rektangulær arkitektur. Skibsskrogene, hulerne og skulpturerne viser det." ⁵

I 1934 skrev den franske kunstteoretiker Henri Focillon bogen "La vie des forms" (Formernes Liv), som er en del af grundlaget for Reads overvejelser omkring den organiske eller vitale form. I øvrigt opererer de begge med et temmeligt konservativt skulpturbegreb, med Focillon som den der formulerer det skarpest ⁶. For ham kan skulpturen ikke være rumdannende, ikke integrere hulrummet. "Skulpturen er ikke et hylster" som han skrev. Det indre rum tilhører arkitekturen: "Det største af alle under er den måde hvorpå arkitekturen har undfanget og skabt en omvendt af rummet." ⁷

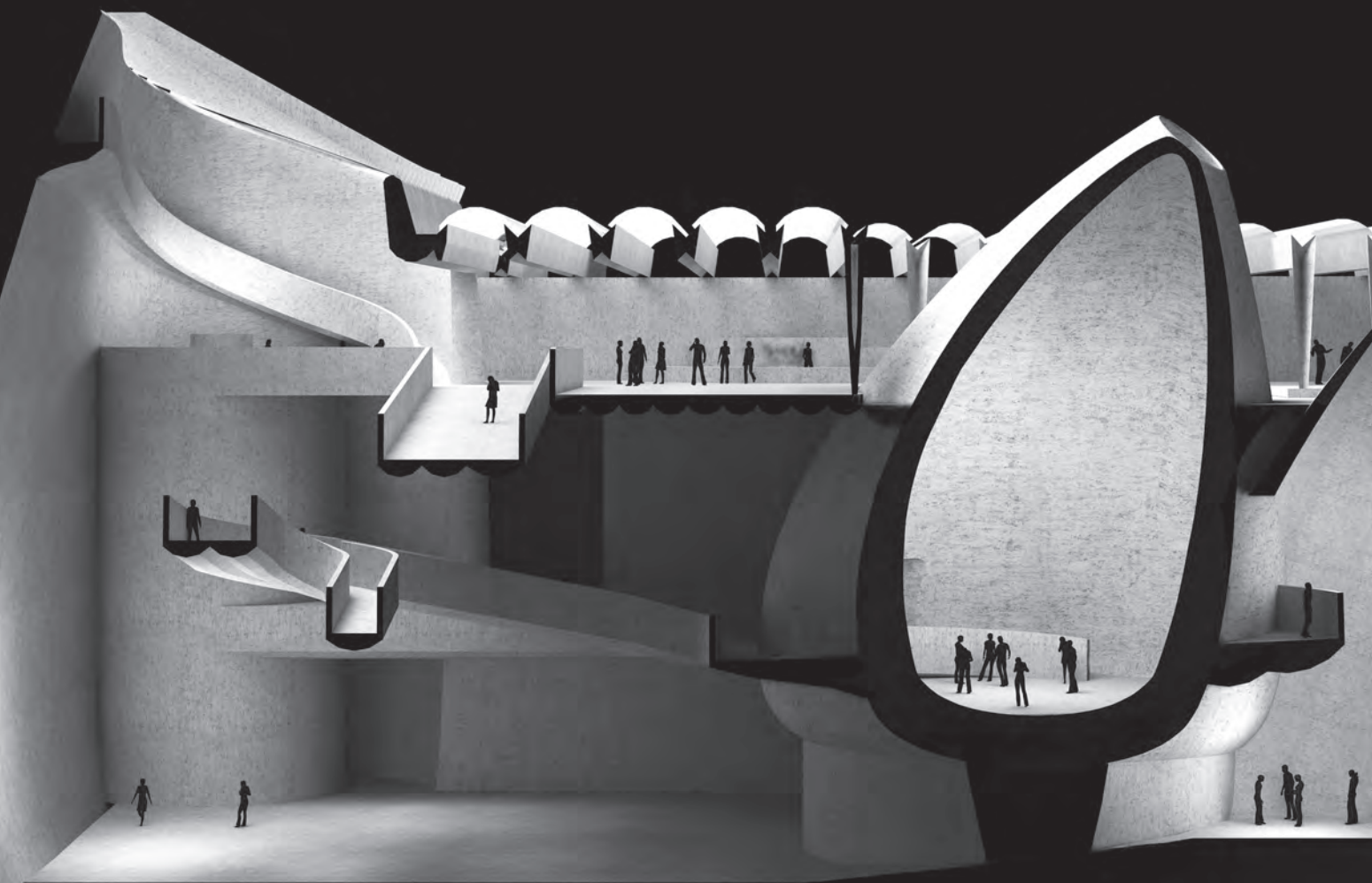
Focillon opstiller i bogens kapitel om rummet en distinktion mellem rummet som begrænsning og rummet som omgivelse. "I det første tilfælde hviler rummet mere eller mindre på formen og begrænser strengt dens udvidelse, samtidig med at formen presser mod rummet som en håndflade presser mod et bord eller en glasplade. I det andet tilfælde giver rummet frit efter for udvidelsen af volumener som det ikke allerede indeholder: disse bevæger sig ud i rummet og spreder sig der som livets former gør det." ⁸

Hulen kan, som den er udformet i museumsprojektet, betragtes som en negativ skulptur. Som skulpturen i Focillons forstand ikke har noget indre rum, har hulen ikke noget ydre rum. Væggen som i arkitekturen konstituerer skellet mellem inde og ude mangler. I hulen er arkitekturen ikke hylster, kun hulrum. I forhold til skulpturen repræsenterer hulen den rene omvendelse af rummet. Det eksteriøre rum bliver til rent interiør. I hulen er, som Lucy R. Lippard har udtrykt det, "det hele indgang og interiør." ⁹ Forholdet mellem rummet og formen er ophævet fordi rummet og formen er ét. Rummet er formen.

Selvom Focillons overvejelser omkring forholdet mellem rummet og formen i netop dette tilfælde sættes ud af kraft, så peger de alligevel på nogle karakteristika som har med hulens specifikke kvaliteter at gøre. Selvom det her er massen/jorden som hviler på formen og helt konkret begrænser dens udvidelse, så udvider rummet sig alligevel på samme måde som formen gør det, når rummet, i forhold til Focillons distinktion, er omgivelse. Fordi hulen så at sige er sin egen konstruktion og man udvider den, ikke ved at tilføje, men ved at fjerne materiale, udvider man rummet frit i alle retninger ved simpelthen at grave ud hvor der er behov for det. Konstruktivt må man naturligvis overholde hulens specifikke statik, men sætter sig til gengæld ud over hele den klassisk/cartesianske konstruktive logik, ligesåvel som man sætter sig ud over eksteriørets krav da der ikke er noget eksteriør. Hul(e)rummet bevæger sig ud i jorden og spreder sig der som naturens former (f.eks. et løg) gør det, for nu at parafrasere Focillon.

I 1947 skriver Asger Jorn artiklen "Apollon eller Dionysos" ¹⁰ som et indlæg i en længere (arkitektur) debat, der primært udspillede sig i Sverige. Her opponerer han med stor kraft mod den klassiske idealisme og det han kalder dens apollinske princip, objektiviteten og "fornuftens princip" som sætter skel mellem form og indhold. Han mener at dette "fornuftens herredømme over livet" har fortrængt andre principper som f.eks. de der karakteriserer den orientalske kunst. I konsekvens heraf advokerer han derfor for det han kalder det dionysiske princip, subjektivitetens og lystens princip som manifesterer sig i den organiske form som ikke er opdelt i "enkeltheder" og i hvilken "intet kan isoleres fra det andet i sin funktion", hvor "det bårne kan være bærende og det bærende båret". For en arkitektur "hvor alt er organisk, fordi alt er levende".

Med museumsprojektet forholder Utzon sig på mange måder til sin opdragsgiver Asger Jorns



synspunkter på en stærk og indlysende, ja, nærmest genial måde, netop ved at grave museet ud i jorden. Netop hulen giver mulighed for, som Raoul Bunschoten har udtrykt det, "at struktur og materie, vægge, tag og fundament er en enhed"¹¹. Eller med Jorns ord: for, at det bårne er bærende og bærende båret. Ja, mere end det: i hulen smelter rum og form sammen og bliver ét.

Netop fordi projektet altså udnytter hulens særlige karakteristika, de former og udvidelsesprincipper som er i overensstemmelse med dens natur, vokser dets "organiske" karakteristika så at sige ud af situationen. Herved overflødiggøres den ideologiske begrundelse for de "organiske" former. Deres begrundelse ligger i situationen. Projektet unddrager sig således den direkte dyrkelse af en organisk æstetik eller af de primitivistiske tendenser, som ellers prægede flere af de huleprægede ekspressionistiske projekter fra tiden (som f.eks. Frederick Kieslers). Selvom Utzons projekt nok er den mest gennemførte hule, er det samtidigt utvetydigt moderne. Det udnytter på formidabel vis det forhold at hulens særlige formelle og konstruktive karakteristika forholder sig antitetisk til ikke blot det cartesianske, men også det klassiske univers.

Men lige så lidt som projektet er udtryk for en primitivistisk eller for den sags skyld en anti-industriel tendens, unddrager det sig en talmæssig eller geometrisk bestemmelse. Utzon skrev herom: "Ved arbejdet med de kurvede former i operahuset har jeg fået stor lyst til at gå videre med frie arkitekturformer, men samtidig at kontrollere den frie form med en geometri som, gør det muligt at opføre bygningen af masseproducerede komponenter".¹²

Men projektet er naturligvis ikke blot en refleks af Jorns synspunkter. Utzon delte langt hen sin opdragsgivers stræben og det var langt fra tilfældigt at Jorn valgte netop ham som arkitekt til sit museum. Som Tobias Faber skrev i anledning af Utzons 60 års fødselsdag, "var det i første række ... den dionysiske arkitekturopfattelse (som bl.a. Frank Lloyd Wright repræsenterede), som Utzon lod sig påvirke af i sin stræben mod en følelsesbetonet, dynamisk virkende arkitektur med en organisk struktur."¹³ Hele hans værk er præget af tanken om den "organiske" form og ikke mindst de "organiske" vækstprincipper. Og som det er velkendt, har Utzon i høj grad også arbejdet med krumme former over jorden, med operahuset i Sydney som det mest berømte eksempel.

Ligeledes hvad angår tiltroen til det spontane og intuitive i arbejdet med arkitekturen, deler Utzon de synspunkter som Jorn repræsenterer. Bl.a. har han i den forbindelse refereret til og fremhævet følgende advarsel: "Tillad ikke intelligensen at stå i vejen for eller blokere dine følelser på deres vej gennem udgangsdøren."¹⁴

[Blandt projektilustrationerne er en skitse tegnet med salt som trækker en forbindelse til den abstrakte ekspressionisme i malerkunsten, som også Jorns værk kan relateres til. Et udtryk baseret på den spontane, subjektive gestik, hvilket Jorn så at sige illustrerede gennem sine

“lystegninger”, som skitsen iøvrigt minder meget om. Det drejede sig om “tegninger” som Jorn udførte med en lygte i hånden i et mørkt rum foran et kamera med åben lukker. (Utzon anvendte selv en lignende teknik, men baseret på multieksposering, i portrættet vist ovenfor) Men skitsen henleder også opmærksomheden på de tegninger som bl.a. de nordamerikanske indianere udførte med sand, og som i høj grad inspirerede de abstrakte ekspressionister, ikke mindst pioneren Jackson Pollock.

Utzons far var skibssingeniør og selv sejler han meget og har altid haft med både at gøre. Måske den særlige fortrolighed med de amorfe former og deres geometri som det har givet ham, er baggrunden for hans slående sans for hulens særlige karakteristika. Karakteristika som han suverænt udnyttede og omsatte i et projekt, som rækker ved vores fundamentale forestillinger om arkitektur.

Forslaget til museet i Silkeborg hører til Utzons bedste projekter. I det transformeres hulen, arkitekturens urform, til en radikal vision om det moderne rum. Det blev ikke realiseret.

-
1. Teksten er tidligere publiceret på tysk og engelsk i Daidalos 48, 15. juni 1993, s. 62
 2. J. Utzon: Silkeborg Museum, Arkitektur 1/1964, s. 1 and Zodiac 14
 3. Genoptrykt i: Herbert Read: “The Philosophy of Modern Art” London 1964, p.195
 4. I forhold til det betragtelige tryk fra grundvandet havde den ideelle form dog været mere krum i bunden. Faktisk ville konstruktionen virke som en båd, der ville blive trykket op, medmindre den tøjredes til dybere, faste jordlag.
 5. Utzon, op. cit.
 6. Om Read, Focillon og den vitale form se bl.a.: Jack Burnham: Beyond Modern Sculpture, London 1968, p.68-79
 7. Henri Focillon: “The Life of Forms in Art”, New York 1989, p.74
 8. Op. cit.: p. 79
 9. Lucy R. Lippard: Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory, 1983, p.
 10. Byggmästaren 17/1947, p. 251
 11. Raoul Bunschoten: Rum, hule, horisont, B 46, p. 38
 12. Utzon, op.cit.
 13. Cit. efter: Jørn Utzon, exhibition catalogue, Aarhus 1988, p.5, (my underlining).
 14. Jørn Utzon: The Importance of Architects, quoted from.: Jørn Utzon, Aarhus 1988, p.8

UTZON OG KUNSTEN*Udstillingschef Lasse Andersson**Kunsthistoriker Caroline Nymark Zachariassen*

Jørn Utzon havde igennem sin karriere opbygget en fin kunstsamling, hovedsageligt med grafiske tryk fra en række af det 20. århundredes store franske kunstnere. Men også skulpturer, emaljer og gobelinen 'Les dés sont jetés' (Terningerne er kastet) af Le Corbusier var at finde i samlingen. Kendetegnende for den kunst, Jørn Utzon samlede, var som udgangspunkt, at han var

fascineret af de personer, der skabte den, og han havde derfor ofte mødt og diskuteret kunsten med mange af kunstnerne bag. Fascinationen af billedkunsten begyndte i 1930'erne, da Jørn Utzon ønskede en karriere som billedhugger. Men hans onkel, billedkunstner og professor ved Kunstakademiet i København Einar Utzon-Frank, mente ikke, at den unge Jørn havde



Les dés sont jetés: Gobelinen, Le Corbusier, 1960



La grande Margot: Fernand Léger, 1951

evnerne og rådede ham derfor til at søge optagelse som arkitekt. Til alt held.

OM AT SANSE ARKITEKTUR OG KUNST

Jørn Utzon var den teknisk begavede arkitekt, den socialt indlevede arkitekt og i høj grad den kunstnerisk orienterede arkitekt. Han søgte inspiration i naturen, i traditionen, i teknologien, i samtidige arkitekter og, som artiklen viser, også i kunsten og de samtidige kunstnere. Måske derfor var han mest af alt en arkitekt for sanserne og de følelser, de vækker i mennesket. Han søgte at forme det, man populært kan kalde hverdagens kunst, hvor rum, materiale og konstruktion går op i en højere, poetisk virkelighed og dermed berører dem, der bruger og betragter den. Det er det samme virkelighedsrum, som kunsten bevæger sig i, hvor den søger at bevæge beskueren, som hos arkitekten kaldes brugeren.

“Hvis du ser på arkitektur på endnu en anden måde og kun vurderer en bygning ud fra den følelse af glæde, som den giver dig, oplever du udelukkende bygningen med dine sanser. Du bliver en bruger af bygningen på den måde, arkitekten havde udtænkt den. Da er du i tæt kontakt med, hvad arkitekten søgte at opnå.”

- Jørn Utzon, Vigtigheden af arkitekter¹

Man skal sanse arkitekturen og søge glæden i den, som Utzon siger i citatet herover. Måske var den følelse fælles for Utzon og flere af de kunstnere, han mødte. Og måske derfor var mødet med Asger Jorn så fagligt stærkt og på samme tid hjerteligt. Måske derfor sagde den franske arkitekt og billedkunstner Le

Corbusier for første og eneste gang 'ja' til at udsmykke en anden arkitekts værk - Operaen i Sydney. Og måske derfor forærede Henri Laurens en skulptur til Lis Utzon under ægteparrets fælles besøg i hans atelier.

Skitserne til museet i Silkeborg rummede fantasien om et Gesamtkunstwerk, hvor kunst og arkitektur søgte nye og fælles veje. I en samtale med Poul Erik Tøjner diskuterede Jørn Utzon Gesamtkunstverket og sin og Asger Jorns kunstneriske ambition om at skabe et nyt og anderledes rum for kunsten. I Jørn Utzons arbejde med museet ser man en leg med form og rum, der leder tankerne hen på mange af de kunstnere, som var at finde i Jørn Utzons egen kunstsamling. Det er tillige kunstnere, som også var centrale i Asger Jorns univers, og der er derfor en oplagt, fælles forståelse af det kunstneriske felt mellem de to. Jorn havde været elev på Fernand Légers billedskole i 1930'erne og bidrog til udsmykningen af Le Corbusiers Pavillon des Temps Nouveaux til verdensudstillingen i Paris i 1937².

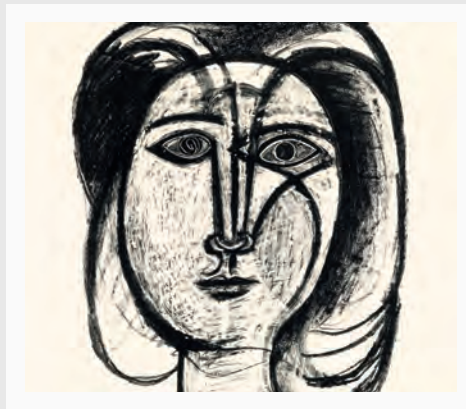
SAMLINGEN

Le Corbusiers grafiske værker fra Utzons kunstsamling giver et indblik i et abstrakt, billedkunstnerisk univers, som er særligt kendetegnende for Le Corbusiers sene værkproduktion. Her dominerer organiske former med referencer til naturen og mytologiske figurer, ligesom der er et fokus på menneskekroppen, der i værkerne gøres til genstand for formundersøgelser. Le Corbusier insisterede vedblivende på udelukkende at forholde sig til billedets formmæssige kvaliteter, hvor det centrale var mødet mellem plastiske former, bløde



Komposition

Le Corbusier, 1959



Tête de femme

Pablo Picasso, 1945

som hårde, frem for at forholde sig til værkernes symbolske indhold³. Baggrunden for sådanne tanker skal findes i ønsket om at skabe et kunstnerisk sprog, der var i overensstemmelse med sin tid og i særdeleshed med den moderne verden.

Lignende tanker gjorde sig gældende hos Pablo Picasso og Georges Braque, som med udviklingen af den kubistiske kunst i starten af det 20. århundrede blev banebrydende for en ny måde, hvorpå billedrummet kunne organiseres. Den perspektiviske orden blev sprængt, hvilket kom til at påvirke beskuerens visuelle perception. Også Fernand Léger, for hvem kubismen senere trådte i baggrunden til fordel for et friere billedsprog, tilsluttede sig tankerne om at lade kunsten være i dialog med det moderne liv. De grafiske serier *Cirque* fra 1950 og *La Ville* fra 1954 viser en motivverden, hvor Léger har været optaget af at skildre mennesket, hvad enten dette udfolder sig som akrobat og cirkusartist eller i hverdags- og fritidslignende scenarier i det moderne, industrialiserede bymiljø. At

værkerne tager udgangspunkt i motiver som disse, er ligeledes et udtryk for Légers ønske om at skabe en folkelig kunst⁴- tanker som Asger Jorn i flere henseender delte. Også i Légers værker træder de formmæssige kvaliteter i forgrunden i den måde, hvorpå de samlede kompositioner udgøres af sammenvævede og fritsvævende figurer og former sat op mod frigjorte farvefelter.

Som når Henri Laurens i skulpturen *Métamorphose* fra 1940 gengiver menneskekroppen i organiske linjeforløb, eller når Georges Braque i det grafiske værk *Hommage à J.-S. Bach* opløser motivverdenen i fragmentariske udsnit, retter de kunstnerne, der var en del af Utzons samling, opmærksomheden mod formeksperimentet og formgivningen i sig selv. Hver især afspejler værkerne en eksperimenterende og legende tilgang til enten billedfladen, rumligheder eller arbejdet med motivernes objektkarakter. I relation hertil er et gennemgående karakteristikum, at værkerne på hver sin måde henviser



Grand oiseau bleu

Georges Braque, c. 1950

til det moderne. Alle kunstnerne gjorde virkeligheden omkring sig til udgangspunkt for deres kunst, og værkerne i Utzons samling kunne ses som et udtryk for den tid, som prægede mellem - og efterkrigstidens Europa.

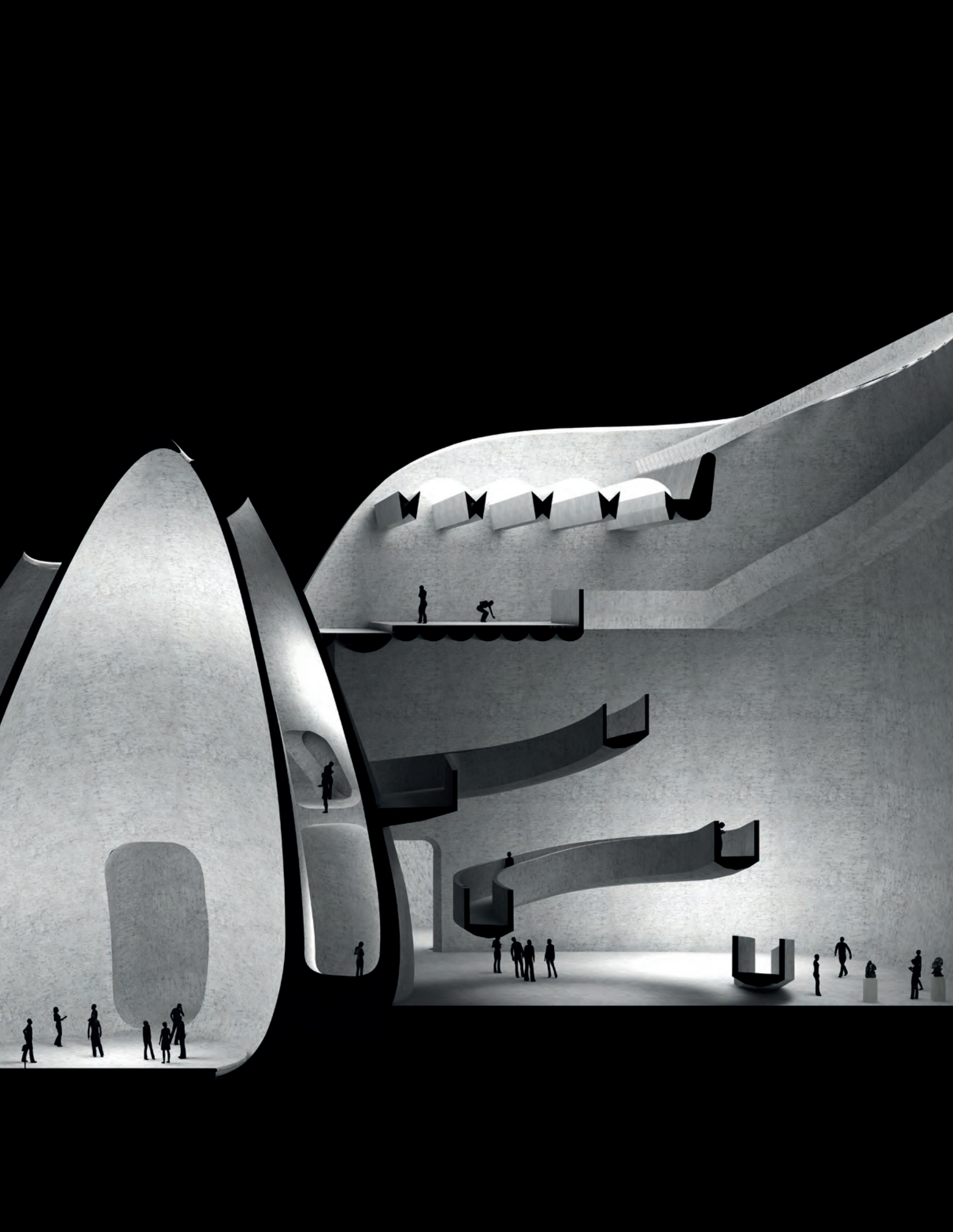
I kunsten såvel som i arbejdet med arkitekturen kan man sige, at der har været fokus på at orientere sig mod, hvad det vil sige at være menneske i den moderne verden og dermed fokus på, hvordan vi oplever og forstår form og rum omkring os.

De fleste af Utzon-samlingens grafiske værker blev aldrig indrammet, og spørger man Jan Utzon, så var det kun få værker, som havde hængt fremme i familiens hjem, med Le Corbusiers store gobelin som den mest markante undtagelse. Kunsten var ifølge Jan Utzon mere at betragte som et inspirationskatalog, som kunne bringes frem i arbejdet med arkitekturen. Ofte blev værker derfor taget frem, og det blev diskuteret, hvordan komposition, farvevalg og motiv

kunne inspirere til igangværende projekter og præsentationen af dem. Kunsten var således ikke et spørgsmål om udsmykning og indretning, men om inspirationskilde i arbejdet med at forme rummet omkring mennesket og det levede liv i hverdagen.

1. Michael Asgaard Andersen citerer Jørn Utzon: "Vigtigheden af Arkitekter" publiceret i bogen "Arkitekturens Tilblivelse og Virke", Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, 2011
2. Ruth Baumeister, "What Moves Us? Le Corbusier og Asger Jorn I kunst og arkitektur", Museum Jorn 2015
3. Viveca Bosson: "Le Corbusier – arkitekten som blev maler og arkitekt" i Le Corbusier: maler og arkitekt, Nordjyllands Kunstmuseum, Fonden til Udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1995
4. Charlotte Præstegaard Schwartz: "I dialog med det moderne liv" i Fernand Léger (1881-1955): mennesket i den ny tid, Arken, Museum for Moderne Kunst, 2005

Billeder af værker fra Utzons kunstsamling venligst udlånt af Bruun Rasmussen Kunstauktioner.



07

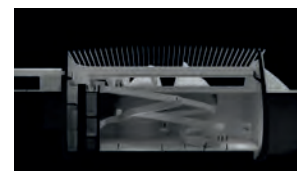
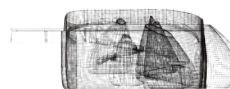
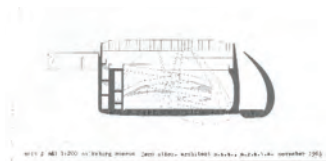
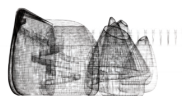
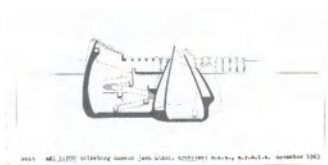
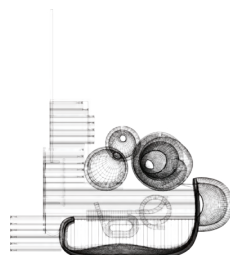
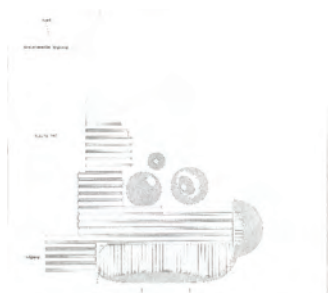
UTZONS CYCLORAMA

Naturen, Geometrien & Konstruktionen i Arkitekturen

Udstillingsarkitekt Jacob Hilmer

Lektor Ole Pihl

Det er næsten umuligt for ikke-fagfolk at aflæse og forstå Jørgen Utzons komplicerede plan-, snit- og opstalttegninger til Asger Jorns museum i Silkeborg, men med de nye 3D programmer har alle en mulighed for at forstå, hvorfor Utzons værk for 50 år siden var på forkant med den tid, det er tegnet i.



Fra Utzons originaltegninger til digital 3D-model

3D-modellering som arkitekturanalyse

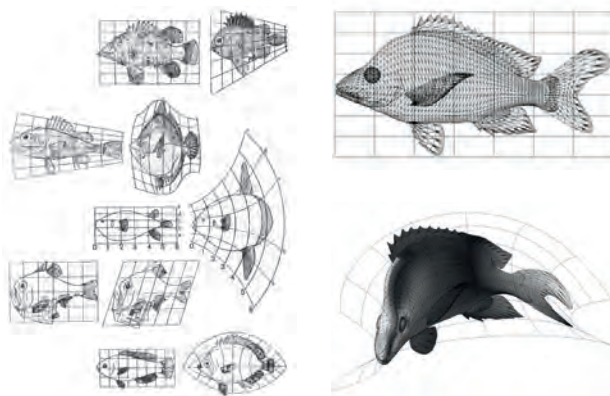
NATUREN OG DET ORGANISKE

Mogens Prip-Buus, som var en af Utzons nære medarbejdere, forklarede, at der var en stor bog på Utzons tegnestue, som Utzon krævede, at alle medarbejdere skulle læse. Det var "On Growth and Form" af den skotske, matematiske biolog D'Arcy Wentworth Thompson (1860-1948) - en mursten på 1116 sider med ekstraordinært mange illustrationer.

Bogen er beundret af biologer, antropologer og arkitekter, fordi Thompson var en pioner, der ved hjælp af matematikken forklarede naturens umådelige komplekse former. Han analyserede og forklarede de matematiske principper bag planternes vækst, strukturer i celler i bløddyr, skaller, horn hos drøvtyggere, og hvordan blade og træer vokser. Thompson udviklede sine egne metoder til at forklare transformationer af animalske former og andre strukturer ved grafisk at vride, forskyde og skalere i forhold til præcise gitterlinjer.

I sin analyse af vækst og form forsøger han også at vise, hvordan disse kan forklares med almindelige fysiske love.

Thompson efterligner i sine bøjede figurer naturens vækst og forandring. Det gjorde han i 1917, og den måde at deformere og manipulere objekter på er i dag noget, alle kan gøre med et almindeligt 2D/3D program på deres computer. Han var på flere måder forud for sin tid, og hans grundige undersøgelser af vækst og geometri i naturens arkitektur og konstruktion gør, at han har ramt ned i nogle fundamentale principper for konstruktion og arkitektur i den menneskeskabte verden. Det er dette arbejde, der stærkt har inspireret Utzon og hans kollegaer, der netop søgte inspiration i naturens organiske formprincipper. Herved havde Utzon og de ansatte en tankegang og metode til at udlede klare sandheder fra naturen og elegant omdanne dem til koncepter og arkitektur til mennesker.¹



Naturens vækst- og formprincipper

D'Arcy Wentworth Thompson illustrationer fra 1917 (venstre) og undersøgelse i 3D af samme princip (højre).

Utzon havde en medfødt fascination og nysgerrighed for det ubearbejdede og for naturens systemer, som gjorde, at han havde en nærmest udtømmelig kilde af inspiration akkumuleret fra evindelige overvejelser og undersøgelser af alt omkring ham.

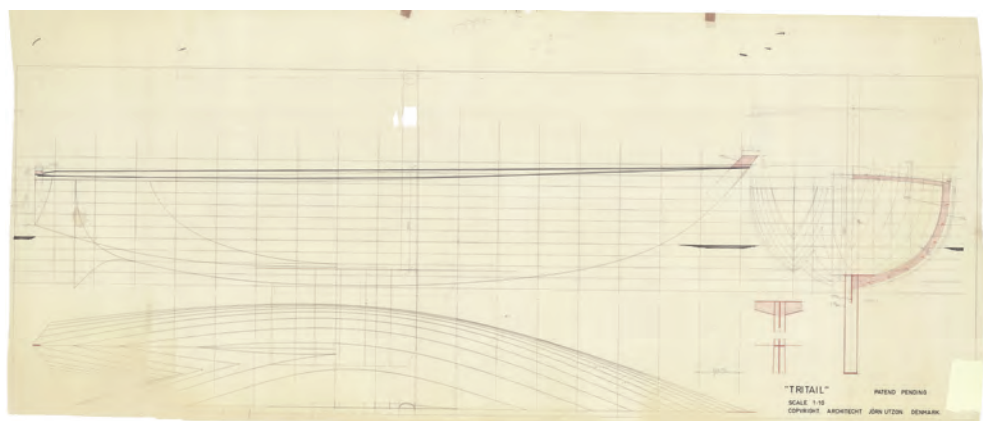
UTZON, FRANSKE KURVER OG DEN ORGANISKE GEOMETRI

Ud over denne naturvidenskabelige arkitektur og verdensanskuelse var Utzon fra en ung alder skolet i rumgeometri, da han havde en far, som var skibssingeniør.

Som tidligere assistent Michael Thomaszewski beretter: "bådsbyggeri gav ham en meget friere geometrisk tilgang... han var ikke bundet til et sæt tegnetrekanter og hovedlineal som så mange trænede arkitekter. Han havde fra barnsben set sin far bruge hundredevis af franske kurver, som man brugte i skibsbyggeriet".²

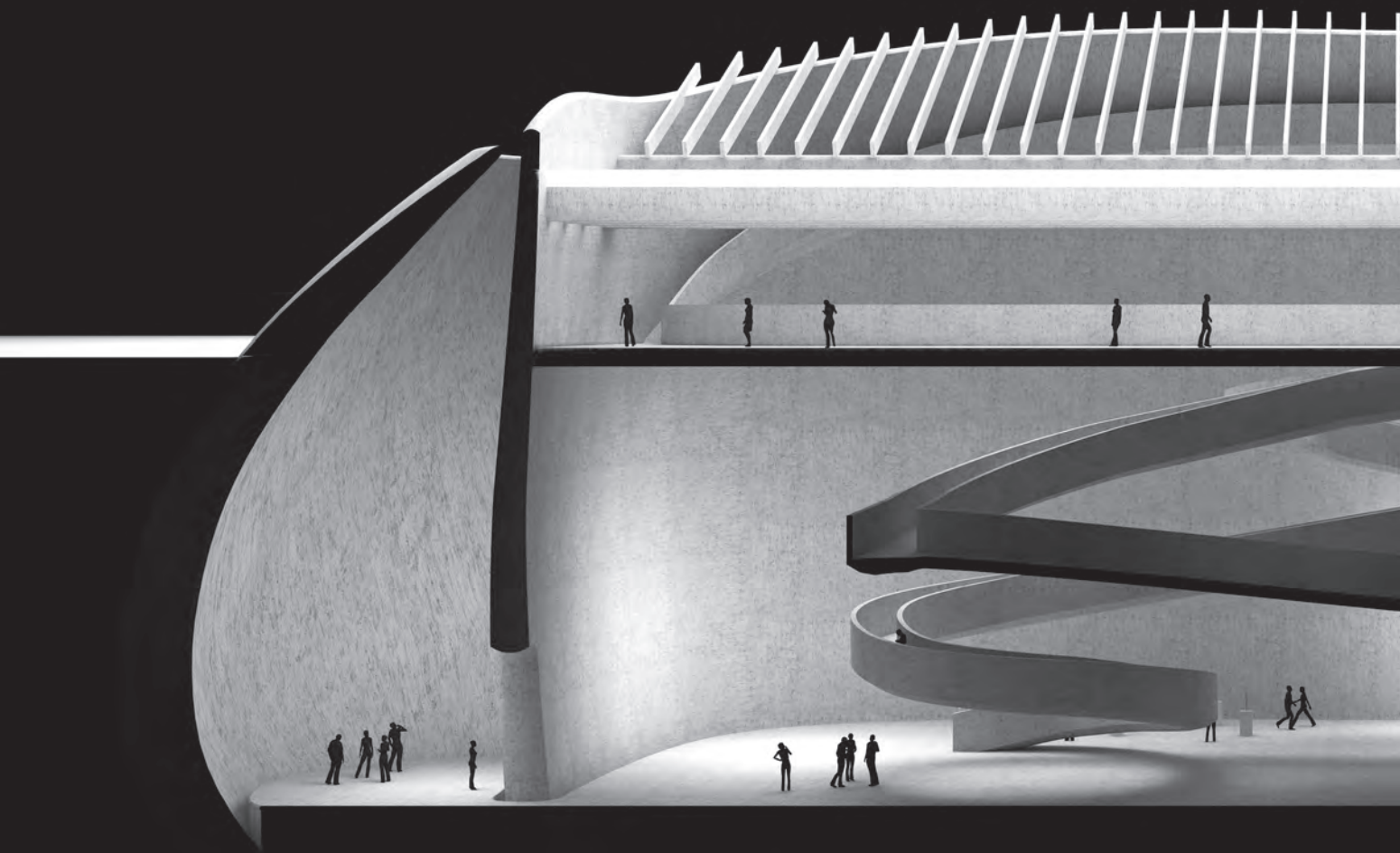
En fransk kurve er en buet skabelon i træ eller plastik, der bruges i design af skibe, biler og kjoler. Den franske kurve gør, at du kan tegne og forbinde kurver perfekt uden brug af matematiske beregninger. Franske kurver er segmenter af Euler spiralen, hvis kurvatur øges lineært med kurvens længde. I dag kan den nemt defineres og manipuleres i alle 2D og 3D programmer.

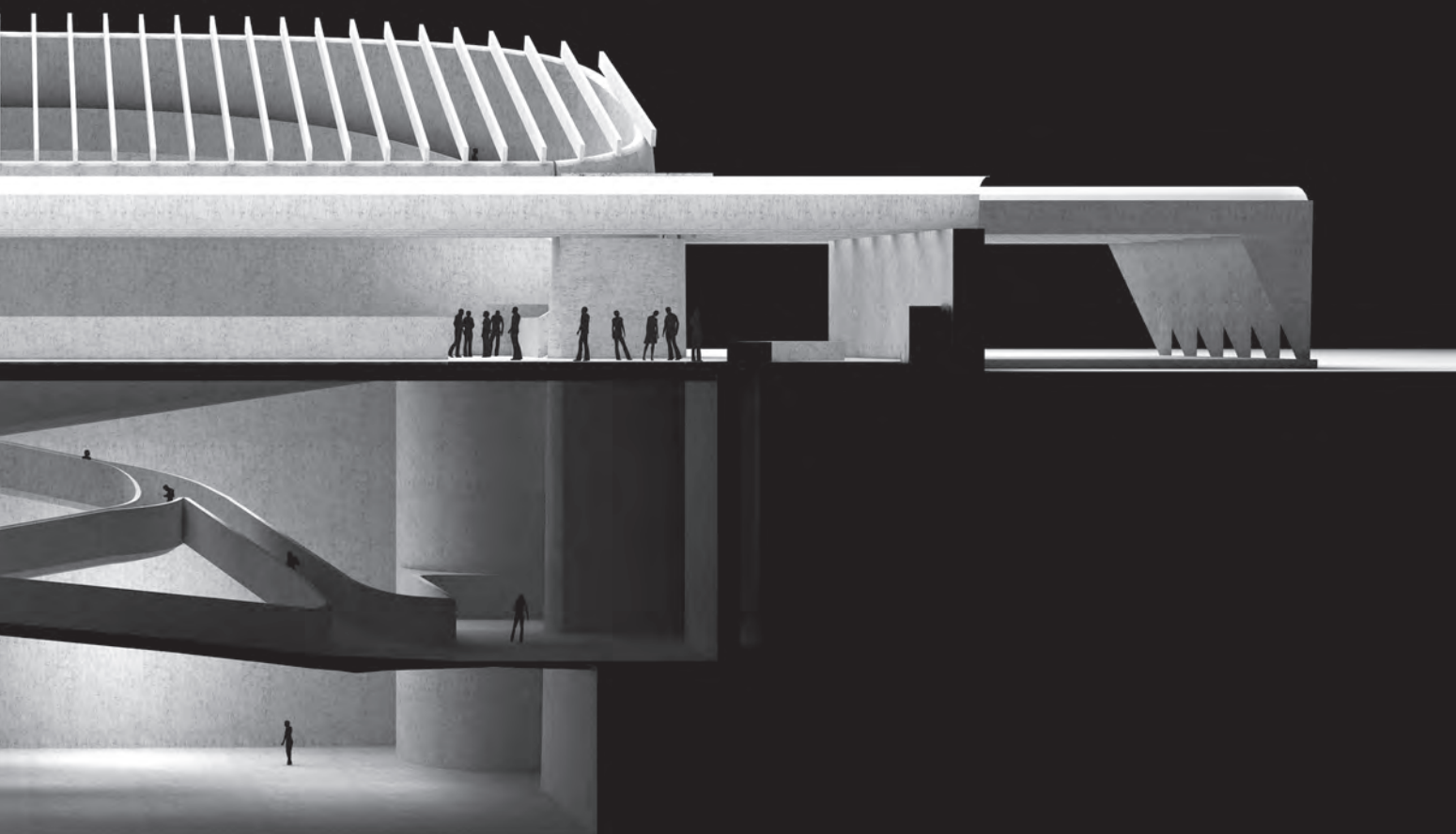
På arkitektskolen fik Utzon yderligere udbygget sit talent for "L'Art du Trait" og deskriptiv geometri, som er en præcis grafisk repræsentation af tredimensionel geometri, der faciliterer arkitekturens produktion. En metode som i sin grundform blev brugt helt tilbage hos middelalderens bygmestre, hvis fantastiske katedralbyggerier var forbillede for én af akademiets mest velansete professorer, P. V. Jensen Klint, hvis lære kom Utzon til gode³. Denne geometriske sikkerhed gjorde, at Utzon ikke følte sig afskrækket af den frie form og rationalisering af komplekse, organiske flader.



Bådtegninger og det organiske geometri

Utzons tegninger af 'Tritail', 1961





Derudover havde Utzon en enorm kapacitet til at danne rumlig geometri i hovedet og se organiske og komplekse rumligheder, som det for den utrænede er komplet umuligt at forestille sig. Denne kombination udgjorde en "syntaktisk, geometrisk logik", en lære om hvordan man sætter små ting sammen til større enheder, som Kenneth Frampton formulerer det. Utzon kunne destillere det mest raffinerede i det, han oplevede omkring sig, og omdanne det til geometriske koncepter og dermed også fantastiske rum og former, som han integrerede fra start i sine projekter med henblik på rationel industriel produktion.

Det er denne syntaktiske logik, som også gennemsyrrer hans tekster om "Arkitekturens indre væsen" og hans princip om Additiv Arkitektur.

UTZONS KONSTRUKTIONSMÆSSIGE LOGIK AF TEKTONISK FORM

Den rumlige og geometriske forståelse er dog imidlertid kun grundstenene i Utzons arkitektoniske formåen. Industriel produktion lå ham stærkt på sinde, og han integrerede rationel geometri og produktionsprincipper i alle sine projekter.

*"Arkitektur har altid været tæt knyttet til geometriske proportioner... Dette har holdt stik for strengt geometriske former såvel som for de stærkt organiske... Den unægtelige hemmelighed bag Utzons Sydney Opera Hus er bygningens lydighed mod den endegyldige arkitektoniske regel: den tætte relation mellem arkitektur og geometri."*⁵

I et brev fra juni 1963, fortæller Utzon, hvordan rumlig geometri, som han kalder sin metode, muliggjorde at konstruere SOH (Sidney Opera House) i præfabrikerede elementer. Brugen af kuglesegmenter simplificerede også arbejdstegningerne. Dette kugle-geometrisystem gjorde det muligt at opnå langt større præcision uden brug af computerberegninger, som Utzon dengang vidste, havde været en langhåret proces ved Saarinens TWA terminal i NY. Løsningen kom "da han gik fra todimensionaliteten ved tegnebordet til tredimensionel repræsentation". Utzon arbejdede med modeller i flere skalaer og forlangte i forbindelse med SOH også 1:1 prototyper. Derved kunne han med stor akkuratess komme fra den overordnede geometriske skulpturelle form til rationaliserede og præfabrikerede elementer i den komplekse, organiske færdige bygning.⁶

I projektbeskrivelsen for Jorn museet skriver Utzon, at han i forbindelse med sit arbejde på Sydney Operaen havde erfaret, hvordan man ved hjælp af geometrisk optimeret produktion og masseproducerede elementer kunne rejse en bygning med høj organisk kompleksitet. I Silkeborg ville han med disse erfaringer forfølge den frie arkitektoniske form på samme vis.

EN HULE ER EN NATURLIG DEL AF VERDEN, ET HUS ER EN BEARBEJDET KONSTRUKTION

Museet er et interessant sammenstød af to formprincipper. Over jorden er det et hus med ydre retlinjede vægge til publikumsfunktionerne. Med de bølgeformede ovenlys har museet en

præcis, ydre form, og søjlebjelke-arkadens foldede struktur er statisk velbegrunder som i flere af Utzons andre projekter med foldede konstruktioner. Men under jorden er det en hule, Den har ingen ydre form, kun den indre, og så resten af kloden, netop fordi det er en hule. Trykket fra den omgivende jordmasse begrunder de dobbeltkrumme flader, modsat de løgformede ovenlys over jorden, som har præcise vægtykkelser og vinduesåbninger som et "almindeligt" hus. Men hulen er kun hulens indre rum, bestemt af jorden eller klippemassernes tryk udefra.

Det, at rummet er gravet ned, afføder en særlig formverden, der begrunder de kurvede former og flader. Hulens æstetik har at gøre med hulens statik ⁷. Men i hulen er formerne, hvad enten de er prismatiske eller organiske, et absolut resultat af netop stedets geologiske oprindelse, om det er jord, klippe, sandsten, lava eller en drypstenshule. Hulens form er geologisk kontekstuel betinget og har karakter og form som organer i en krop, hvor jordens overflade er det ydre skind. Det giver også en særlig frihed i forhold til form. Museet ligner en hule, fordi det er en hule. Rummet og formen er ét.

Hulen kan i princippet betragtes som en negativ form, som en støbeform til en skulptur. Man kan anskue hulen både som et af og i naturen skabt rum, som et kunstværk eller som et arkitektonisk værk, da der i hulen er noget, der ligner vægge, gulv eller loft. Men i formen er der ingen funktion, der er bestemt af brugeren. Hulens form er bestemt af naturens tryk, de geologiske materialer og tidens erosion af vand og vind.

De tre løgformede rum, der er centrum i Jorn museet, er nærmest som hjertekamre i en stor krop. Den største hule er endda en kompleks dobbelt, lagdelt hule med en skjult rampe mellem den dobbelte hulevæg, netop som en løgform inde i en anden. Konceptet med de løgformede rum fungerer, så der for hvert lag kommer et nyt lag frem af betydning og reference. Utzon kalder det et cyclorama. Et cyclorama er et panoramisk maleri på en cylindrisk vægflade. Det er designet til at give beskueren, der står i midten, en 360 graders oplevelse af værket. Men Jorn museet består af flere variationer af cycloramaet. Det er 3-dimensionelt og komplekst. Der er dybde og lag, og de besøgende kan bevæge sig rundt mellem Jorns værker ophængt mellem de mange ramper, så der skabes en dynamisk, panoramisk sammenhæng mellem beskueren og kunsten, der omgiver en – uanset hvor end man befinder sig.

UTZON BINDER FORTID, NUTID OG FREMTID SAMMEN

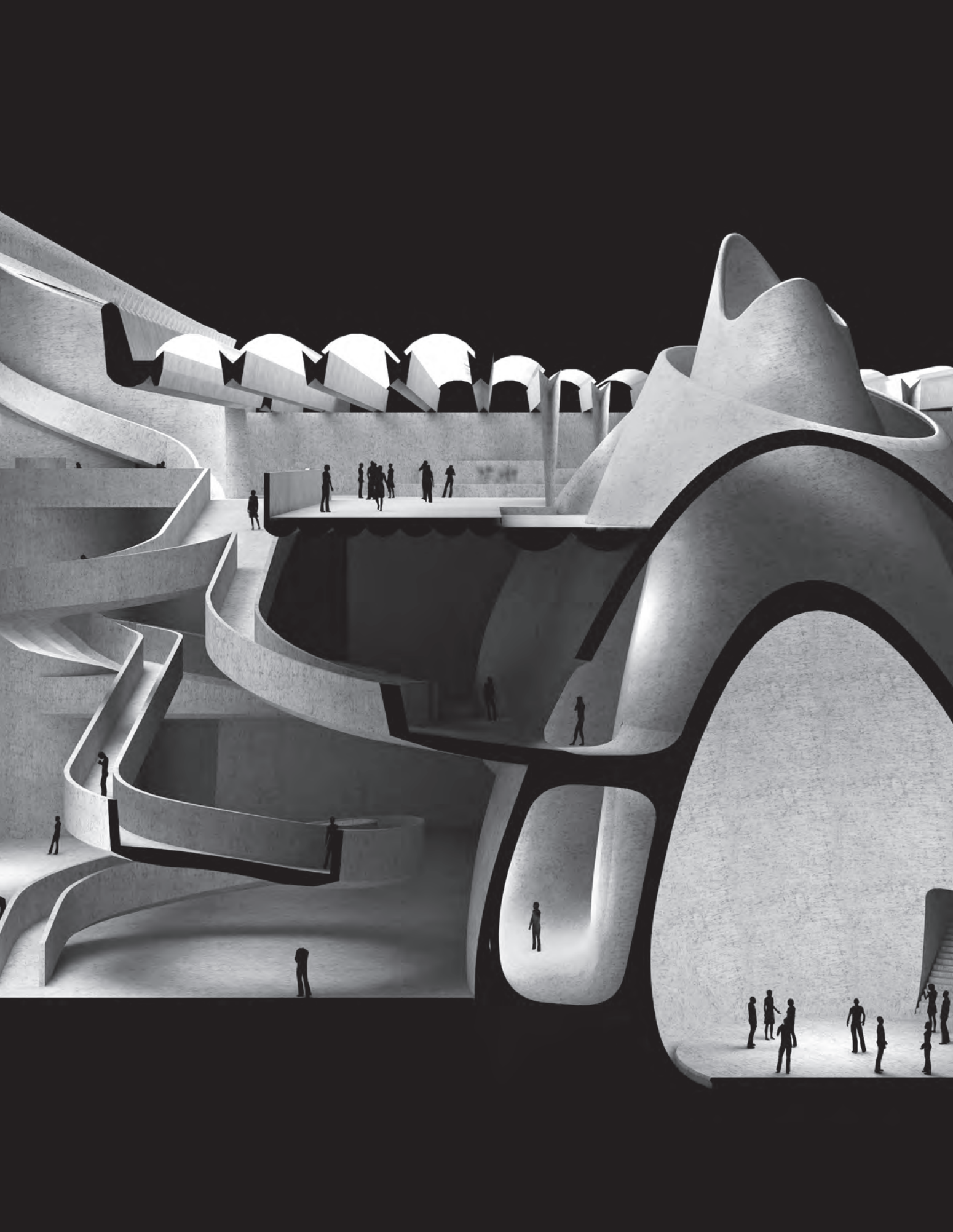
Utzon havde, som blandt andre arkitekturteoretiker Sigfried Giedion benævner det, en "sjælden kapacitet ved at kombinere det organiske med det geometriske og ved at skabe det førstnævnte ud fra det sidstnævnte". ⁸

I både historisk og nutidig arkitektur er udviklingen af nye geometriske systemer et af de værktøjer, som giver arkitekturen en afgørende mulighed for at nå nye kvaliteter af formmæssig virtuositet og kompleksitet. Med computeren som 'det beskrivende værktøj' er der skabt nye

muligheder for udvikling, men det er stadig mennesket bag computeren, der er den drivende, kreative kraft i den geometriske konstruktionspraksis. Og med nye, digitale redskaber har vi mulighed for at visualisere, hvad Utzon havde evnen til selv at forestille sig. Og det har vist sig, hvor næsten ufatteligt rumlige og præcise Utzons plan- og snitte tegninger for Silkeborg projektet var. Med sin vidtgribende rumforståelse kunne Utzon altså udtænke svært komplekse og skulpturelle rum og omsætte dem til præcise og projekteringsforberedte 2D tegninger.

Ny software og produktionsmetoder er et kraftfuldt værktøj, som effektivt og præcist kan realisere Utzons vision, men hans natur-/kultursyn, geometrisyn og tektoniksyn er stadig vigtigt og vil også fremover kunne inspirere såvel arkitekter, ingeniører, bygherrer som alle andre.

-
1. Kjeld Helm-Petersen, citeret s. 250 i *Studies in Tectonic Culture*, Kenneth Frampton, 1995
 2. *Studies in Tectonic Culture*, Kenneth Frampton, 1995
 3. *Studies in Tectonic Culture*, Kenneth Frampton, 1995
 4. Lasse Andersson videointerview med Jan Utzon, Hellebæk, januar 2016
 5. *Space, time and architecture*, Sigfried Giedion, 2008
 6. *Space, time and architecture*, Sigfried Giedion, 2008
 7. *En Hule til Jorn*, Kjeld Vindum, 2016
 8. *Studies in Tectonic Culture*, Kenneth Frampton, 1995





FORESTIL DEM: SOM EN ELEFANT I EN GLASBUTIK!*Arkitekturprofessor Ruth Baumeister*

En elefant i en glasbutik...? Sådan, skriver Jørn Utzon i et brev til sin klient Asger Jorn, ville et museum komme til at se ud, hvis han byggede det efter Jorns ønsker. Utzons kommentar kræver muligvis yderligere forklaring, hvis man vil have en bedre forståelse af, hvor de to mænd kom fra, og hvor de ville hen med dette? Deres brevveksling fandt sted i begyndelsen af 1960'erne, da Jorn ville have Utzon til at bygge et museum til sin kunstsamling, som skulle skænkes til Silkeborg by. Når Jorn var så specifik i sin beskrivelse af, hvilken slags bygning han havde i tankerne, skyldtes det, at han utålmodigt ventede på et forslag fra Utzon, som på den tid var travlt beskæftiget med operahuset i Sydney. Det var karakteristisk for Jorn, at han i stedet for bare at vente greb til handling og foreslog arkitekten en treetages, asymmetrisk komposition, der skulle rejse sig som en bølge og give brugeren en flot udsigt over landskabet. Han afsluttede beskrivelsen med den fyndige bemærkning: "... noget lignende det tyske Einstein-observatorium. (...) Under alle omstændigheder vil et projekt domineret af buer være det rigtige, hvordan de skal arrangeres, er dit problem."¹

Det var tydeligt, at Jorn havde et klart begreb om sit foretrukne formsprog, og han nøjedes ikke med at tænke over, hvordan bygningen ville tage sig ud som genstand, men også hvilken virkning der kunne skabes for tilskueren i forhold til det omgivende landskab. Lige siden han som ung studerende en kort overgang arbejdede for Le Corbusier på verdensudstillingen i Paris i 1937, var Jorn oprigtigt optaget af arkitektur. Han betragtede arkitekturen og byen som den mest offentlige af de kunstneriske discipliner, og da han havde været glødende kommunist siden ungdomsårene, var det dér, han så sig selv gøre en forskel som kunstner, ikke i den borgerlige institution museet. Da han vendte tilbage til Danmark fra Paris umiddelbart før, krigen brød ud, begyndte han at skrive om forholdet mellem kunst og arkitektur, og det udviklede sig gradvis til en skarp kritik af den funktionalistiske, rationalistiske fremgangsmåde, repræsenteret af navnlig Le Corbusier. Ikke at han var modstander af funktionalisme i almindelighed, men han opponerede imod en restriktiv indstilling, som udelukkende ville basere arkitektur på principperne rationalitet og brug. Da avantgardearkitekter omkring år 1900 kappede forbindelsen til klassiske rollemodeller for stil, proportion, ornamentering, osv., fjernede de ethvert kunstnerisk udtryk fra arkitekturen. Ifølge Jorn var det dog netop alt dette, mennesker havde behov for i deres omgivelser. Ud over de ting, mennesker behøver og ved, er der en hel række forhold, som ikke kan udformes rationelt eller retfærdiggøres ud fra

et utilitaristisk perspektiv. Jorns påstand var ikke, at man skulle forkaste moderne arkitektur, men at man skulle supplere den med det emotionelle, det sanselige, det overflødige, det underbevidste, og alt dette legemliggjorde kunstarterne efter hans mening.

Jorns forskellige bestræbelser på under krigen at samarbejde med danske arkitekter – som han anså for at være "saligt uvidende" og trænge til "oplysning" – førte dog kun til frustrationer². På få undtagelser nær var hans tanker om danske arkitekter utvivlsomt ikke høje. Med Jørn Utzon faldt valget ikke desto mindre på en dansker, da han ville lade sit museum bygge, og han talte varmt hans sag i skænderierne mellem politikere, administratorer og de ansvarlige for gennemførelsen af projektet i Silkeborg.

Utzons bryske og ærlige kommentar viser, at forholdet til Jorn var mere end bare et forhold mellem arkitekt og klient. Selv om de hverken var særlig nære venner eller nogen sinde fik gennemført noget betydningsfuldt projekt sammen, krydsedes deres veje ved et antal tilfælde i deres liv. De lærte hinanden at kende under deres studier ved Det Kgl. Akademi i København sidst i 1930'erne, hvor Jorn var repræsentant for de kunststuderende, mens Utzon var talsmand for de arkitektstuderende. Et par årtier senere brugte Jorn en stregtegning af operahuset i Sydney som illustration i sin bog *Pour la forme* (eng.: *Concerning Form*), udgivet af Situationistisk Internationale i Paris i 1958. Ved en tilfældighed mødtes de to mænd nogle år efter, da Utzon ferierede ved den italienske riviera, ikke langt fra hvor Jorn i mellemtiden havde etableret et hjem til sig selv og sin familie i Albisola. Det var her, tanken om, at Utzon skulle bygge et museum til Jorns samling, blev undfanget, og skønt den aldrig blev ført ud i livet, diskuterede de den indtil året før Jorns død i 1973.

Jorns levende interesse for arkitektur er nævnt, og det forhold at Utzon, før han blev arkitekt, overvejede at blive kunstner, bidrog utvivlsomt til den gensidige forståelse. Le Corbusier var en af de skikkelser, de begge så op til og beskæftigede sig med i deres værker. De tilhører en generation, som efter at have oplevet en ødelæggende krig satte spørgsmålstegn ved den vestlige civilisations resultater og ledte efter impulser til deres værker i andre kulturer end deres egen. Det var ikke Italien og Grækenland og de kulturelle pilgrimsfædres Mekkaer, Jorn og Utzon rejste til umiddelbart efter krigen, men Nordafrika. Kunstneren og arkitekten havde en fælles interesse for folkekunst og -arkitektur. Rejser blev således en vigtig inspirationskilde i begges liv, og det var ikke i centrene, de ledte efter inspiration, men i udkanterne.

Ikke i højkulturen, men i dagliglivet og samspillet med deres børn, opdagede både Jorn og Utzon kilderne til og målene for deres værk. Mens Utzon "ansatte" sin otteårige datter Lin til at udsmykke hans huse for at øge salgchancerne, var Jorns serie af malerier, "Didaska", inspireret af hvordan hans børn lærte at tale, og han skabte derfor bogstavs sammensætninger, der ikke gav mening. Jorns værdsættelse af folkelig kultur gav sig udtryk på en række måder: i fascinationen af tatoveringer og graffiti, i at han gav sine kunstværker titler efter sentimentale tyske slagere som "Junge komm' bald wieder" eller "Sag' mir wo die Blumen sind?"; i at han

indkøbte kitschmalerier på loppemarkeder eller stjal dem fra sine venners forældres dagligstuer for at omarbejde/modificere dem og derved skabe noget nyt.

I alle perioder af deres karriere trak Jorn og Utzon på iagttagelser af og erfaringer fra dagliglivet. Ud over sådanne temmelig indlysende fællestræk, der i vid udstrækning er typiske for deres generation, er de fælles om et meget særligt træk, som mere end noget andet adskilte dem fra deres samtidige.

Før Utzon som ung arkitekt udkastede planen til Skåne-konkurrencen, gik han rundt i de områder, hvor hans fremtidige lejere boede, og så, at de alle havde bygget små udhuse, der kunne rumme haveredskaber, gamle både, adskilte biler, kort sagt: alle de ting, mennesker gerne beskæftiger sig med i deres fritid. Hans iagttagelse bidrog, forklarede han senere, til byplanen såvel som den enkelte hustype. Målet var at sikre udviklingen af den enkeltes frihed uden i større omfang at kompromittere de kollektive behov.

Mange år efter, i 1988, ser Utzon i et takkebrev til nogle studerende ved Aarhus Arkitektskole, som havde arrangeret en udstilling af hans værker, tilbage på sine erfaringer. Han taler først om arkitektfaget og opfordrer de studerende til hellere selv at tage initiativet end vente på bestilling fra en klient, når det drejer sig om at virkeliggøre en idé, der ifølge Utzon altid bør udspringe af en samfundsdebat om, hvordan mennesker bør leve. Navnlig i en krisetid som den indeværende er det unægtelig et meget nyttigt råd! Senere røber han, hvordan han i øvrigt bar sig ad, da han tegnede disse huse: "Jeg sad og forestillede mig forskellige familier, og hvordan de boede i disse huse. Jeg ved ikke, om der er den slags familier i disse huse, men for eksempel forestillede jeg mig et hus til en familie, hvor ægteparret er frygtelig uordentligt. De har alt muligt ragelse, en aldrig færdiggjort båd i haven; moderen forsøger at dyrke bær til syltetøj, men børnene tramper alting ned, og nabobørnene løber ind over grundstykket og beder om mad i køkkenet. (...) En anden familie lever sammen med bedstefaderen. Han har sit eget lille hus. Han er en gudbenådet drejer og har en lille bygning, hvor han drejer sine ting, og i en afdeling af det lille hus bor han. Han har en åben garage, hvorfra han henter forråd til køkkenet, og selvfølgelig er der børnebørn, det er som et rigtigt beboelseshus til tre generationer. I det tredje hus bor der en ung kvinde, som er meget forelsket i en ung mand. De enedes om kun at indrette et stort soveværelse, en opholdsstue og et køkken. Desværre forlader han hende på grund af en anden kvinde. Da hun er dygtig til at bage, indretter hun et lille bageri og holder høns, på den måde klarer hun sig, og på den måde ser man, hvordan der opstår et lille bageri i huset. (...) Det anskueliggør det vigtigste af alt, nemlig at man er i stand til at forestille sig menneskers liv, før man begynder at skitsere huset. (...) På denne måde kan man langsomt danne sig en forestilling om et rum eller et hus. Man prøver altid at forestille sig, hvordan de mennesker der skal leve i huset, arbejder eller sidder sammen eller er alene."

Hvad Utzon her understreger, er arkitektens forestillingsevne, og det er netop, hvad Jorn taler

for i sin bog *Pour la forme* under overskriften "Den kunstneriske fantasi, et enestående våben til erobring af den moderne verden." Det er fantasien, moderne arkitekter kompromitterede til fordel for nytte og rationalitet i deres værker; ikke desto mindre er det ifølge Jorn i fantasien, og kun dér, at menneskehedens fremskridt ligger. "Ja, der er en masse morsomme ting, vi kunne lave, hvis Silkeborg-museet kom i gang," skrev Utzon til Jorn i et andet brev, og som vi alle ved, skete det desværre aldrig. Vi er derfor overladt til at stole på vores fantasi. Kom og se *Fatamorgana ...?* bedre titel findes ikke til en udstilling, der indfanger det væsentlige hos en af Danmarks største kunstnere og arkitekter.

1. Asger Jorn, citeret i *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*, Richard Weston, 2000, s. 107.

2. *Ansigt til ansigt* (1945)

3. Jørn Utzon citeret i *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*, Richard Weston, 2000, s. 411.

4. Asger Jorn, *Pour la forme: 1958 (Concerning form)*: 2014. s. 204.

5. Utzon i et brev til Jorn, 26. 09. 1972

Billede på side s. 50: Asger Jorn, Albisola, arbejdende på relief til statsgymnasiet i Aarhus. Venligst udlånt af Museum Jorn.

**UTZON
MØDER JORN**

17.03.16 - 31.08.16

