

“The most modern home built in the world”

En studie av John Lautners Malin Residence (Chemosphere)
og andre relaterte arbeider fra hans produksjon i perioden 1940 til 1960

Iwa Anna Naumik Reiersen
Hovedfagsoppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Universitetet i Oslo
Våren 2007

Del1: Tekst

Architecture in its truest sense may not be academically defined.

- John Lautner

Innhold

Forord

1. Innledning	1
1.1 Presentasjon av temaet	1
1.2 Avgrensning og målsetning	2
1.3 Problemstillinger	3
1.4 Metode	4
1.5 Forskningshistorie	5
1.6 Kommentarer til kilder som er brukt	6
2. Arkitekt John Lautner – bakgrunn og arbeider	7
2.1 Barndom og oppvekst	7
2.2 Lautners tid ved Taliesin	7
2.3 Bright Lights, Big City – fra Taliesin til Los Angeles	12
2.4 Tidlige arbeider	13
2.5 Liv og arbeider i årene etter 1960	17
3. Leonard Malin – byggherren	21
3.1 Familien Malin	21
3.2 Valg av Lautner som arkitekt	21
3.3 Leonard Malin – mer enn bare en bygherre	23
3.4 Finansieringen av huset – budsjettoverskridelser og sponsoravtaler	25
3.5 Dagliglivet i <i>Chemosphere</i>	28
4. <i>Chemosphere</i> slik det ble bygget	31
4.1 Los Angeles foothills	31
4.2 An unbuildable site – situasjonsplanen	32
4.3 A flying saucer? – husets elevasjon	33
4.4 Grunnplanen	35
4.5 Forfall og restaurering – <i>Chemospheres</i> historie og slik huset ser ut i dag	38
4.6 Lautners syn på restaurering kontra restaureringen av <i>Chemosphere</i>	42

5. Sirkelen og dens polygonale tilnærmelser som gårsdagens og morgendagens hus	45
5.1 Det oktagonale hus	45
5.2 A trip down memory lane – det oktagonale hus i USA sett i et historisk perspektiv	46
5.3 House of tomorrow	51
5.4 <i>Chemosphere</i> i krysningpunktet mellom tradisjonell og futuristisk bolig	58
6. En sammenlignende analyse av utvalgte Lautner-arbeider fra perioden 1940-1960	61
6.1 Unike strukturer med fellestrekk?	61
6.2 <i>Bell Residence</i>	65
6.3 <i>Mauer Residence</i>	67
6.4 <i>Carling Residence</i>	70
6.5 <i>Polin og Jacobsen Residences</i>	71
6.6 <i>Sheats Apartments</i> og <i>Abbot Apartments</i>	73
6.7 <i>Foster Residence</i>	74
6.8 <i>Harpel Residence</i>	78
6.9 <i>Pearlman Mountain Cabin</i>	81
6.10 <i>Ernest Lautner Residence</i>	84
6.11 <i>Midtown School</i>	87
7. Natur og arkitektur	91
7.1 “California living” – modernistiske trekk ved Lautners arkitektur	91
7.2 Lautners arbeider sett i lys av James S. Ackermans teorier	96
8. Sammenfatning og konklusjon	99

Kilder

Litteraturliste

Forord

Først og fremst ønsker jeg å takke The John Lautner Foundation, som var imøtekommende og hjelpsomme fra dag én. Takk til Frank Escher, leder for John Lautner Archives, for interessant samtale og for nyttig informasjon vedrørende Lautners arbeider. Bojana Banyasz ved Escher GuneWardena Architecture var til stor hjelp i forkant av og under besøk i arkivet. Hun tok seg også av kopiering av bilder og tegninger tilhørende arkivet.

En stor takk til min veileder professor Kari Hoel, som har kommet med gode og konstruktive tilbakemeldinger, og som har oppmuntret underveis og hjulpet meg med å holde oppgaven på stø kurs. Takk også til Espen Johnsen, vikarierende veileder, for entusiastisk og god oppfølging i startfasen.

Mr. Leonard Malin, *Chemospheres* byggherre, takkes for velvillig å ha latt seg intervju og å komme med viktig informasjon. Hans bidrag har vært uvurderlig.

Takk til Harald Maalen som har hjulpet med å lage forsidene. Han har også stilt scanner til disposisjon, og har ellers vært til stor hjelp med alt som har med det datatekniske å gjøre. Takk også til Einar B. Høigård som tok seg tid til å korrekturlese oppgaven trass i hektiske arbeidsdager.

Mine gode venner takkes for all oppmuntring underveis. Fagvenninner Siri Adorsen og Marianne Moe har vært gode støttespillere. Til slutt ønsker jeg å takke min kjære mamma, Lilianna Naumik Reiersen, som alltid støtter meg og har en tålmodighet av gull.

Oslo, april 2007

Iwa Anna Naumik Reiersen

1. Innledning

1.1 Presentasjon av temaet

Mitt første møte med John Lautners arkitektur fant sted på begynnelsen av 1990-tallet, da jeg bodde i Los Angeles i en periode. På en av mine nesten daglige kjøreturer fra San Fernando-dalen inn til sentrum av byen, langs 101-freewayen, satt jeg som vanlig og tittet ut av vinduet på passasjersiden av bilen da jeg for en gangs skyld lettet blikket høyere opp enn det jeg hadde for vane å gjøre. Plutselig så jeg noe merkelig nesten helt øverst i åssiden. Først skjønnte jeg ikke helt hva det var, men etterhvert kom jeg på at det må ha vært ”det rare huset” jeg hadde hørt om tidligere. Dette ”rare huset” var John Lautners *Malin Residence*, eller *Chemosphere* som det også kalles.¹

Chemosphere, ferdigstilt i 1960, ble bygget for en ung familie på en tomt som i utgangspunktet ble regnet som umulig å bygge på grunnet dens bratte helling. Hvordan jeg visste om huset fra før husker jeg ikke, men min reaksjon den gangen er ganske representativ for mange, og kanskje spesielt for *Angelinos*.² ”Alle” kjenner til dette huset, men de færreste vet noe om det. Etter oppførelsen fikk *Chemosphere* raskt status som et arkitektonisk ikon. Ken Bernstein, sjef for vern og bevaring ved Los Angeles Conservancy, omtaler huset som ”a space age masterpiece – one of the icons of midcentury Modernism in Los Angeles.”³ Huset har opp gjennom årene blitt eksponert for omverdenen blant annet i spillefilmer, i en episode av *The Simpsons* og i Playstation-spillet *Grand Theft Auto – San Andreas*, i tillegg til flere artikler om huset som har blitt publisert verden rundt.⁴ Slik har *Chemosphere* i større eller mindre grad festet seg i bevisstheten til veldig mange, og jeg har ennå til gode å møte en amerikaner som ikke nikker gjenkjennende når de får se et bilde av huset.

Likevel er det de færreste som i det hele tatt har hørt navnet til arkitekten, eller vet noe særlig mer om huset. Det samme var tilfellet med meg selv, inntil jeg noen år etter at jeg hadde flyttet tilbake til Norge sto i en bokhandel i Oslo og tittet gjennom noen bøker om arkitektur. Plutselig var det der igjen over to hele sider; huset som hadde fascinert meg så mye da jeg bodde i Los Angeles, men som jeg ikke hadde sett noe mer til siden. Boken jeg holdt var utgitt på Taschen forlag og omhandlet arkitekt John Lautners arbeider. Etterhvert som jeg leste mer om Lautner og *Chemosphere* slo det meg hvordan denne eneboligen opp gjennom

¹ I oppgaven kommer jeg for det meste å omtale huset som *Chemosphere*.

² Kallenavnet på Los Angeles’ innbyggere.

³ Frances Anderton, *Party at the Chemosphere: The Flying Saucer House Soars Again*, The New York Times on the Web, 15. mars 2001.

⁴ I *GTA-San Andreas* foregår handlingen i en fiktiv by som langt på vei er basert på Los Angeles. Flere av byens arkitektoniske landemerker er gjenskapt, deriblant Lautners *Chemosphere*.

årene har greid å overskygge både arkitekten og sin egen historie, og hvordan huset har endt opp med å bli et slags symbol på sin egen samtid. Jeg ønsket derfor å studere *Chemosphere* nærmere: både husets egen historie og hvordan det relaterer seg til historien for øvrig, og ikke minst hvordan huset relaterer seg til Lautners øvrige arbeider.

1.2 Avgrensning og målsetning

John Lautner (født 1911) sin yrkesaktive karriere spenner over 50 år, frem til hans død i 1994. *Chemosphere* er Lautners mest kjente hus, og har til felles med majoriteten av hans øvrige arbeider at det er en enebolig som befinner seg i Los Angeles-området. Alt i alt ble omlag 60 av hans hus bygget. Innledningsvis har jeg valgt å ha med et kapittel om Lautners liv og historie. Jeg fant dette hensiktsmessig fordi hans historie er så lite kjent, og fordi den vil belyse og være med på å forklare hans tilnæringsmåte til arkitektur, og videre hvilke kriterier han la til grunn for disse. Viktig ble også den påvirkning han fikk som lærling under en av arkitekturhistoriens store mestere, Frank Lloyd Wright.

Jeg har også valgt å vie et helt kapittel til *Chemospheres* byggherre, Leonard Malin. Han kom til å fylle viktige roller i forhold til oppførelsen av huset. Ikke bare var han oppdragsgiver, men han var også med på å bygge huset. Han utviklet mekaniske systemer og detaljer, og sørget for sponsoravtaler som gjorde det mulig å i det hele tatt realisere prosjektet. I tillegg var hans åpne sinn i forhold til Lautners ideer og hans egen oppfinnsomhet vedrørende materialbruken av stor betydning for det ferdige resultatet.

Chemosphere er hovedtema for oppgaven. Sentralt i oppgaven står også en studie av utvalgte Lautner-arbeider som er forut for eller samtidige med *Chemosphere*. Gjennom en sammenlignende analyse ønsker jeg å undersøke om det finnes fellestrekk i hans produksjon i denne bestemte perioden. I den sammenheng har jeg valgt å la *Chemosphere* representere et tidsmessig punktum. Slike skiller blir ofte kunstige da det i mange tilfeller er vanskelig å fastslå et nøyaktig tidspunkt for når en periode slutter og en annen begynner. Som regel eksisterer ikke et slikt bestemt tidspunkt, overgangen mellom to perioder er ofte glidende og diffuse. Dette er også tilfelle med Lautners arbeider. De arkitektoniske grepene og likhetstrekkene jeg peker på i analysen kan man også kunne finne igjen i Lautners senere hus. Men en sammenlignende analyse av også hans senere arbeider ville blitt altfor omfattende i denne sammenhengen, og er derfor utelatt. Tidsmessig tar jeg for meg Lautners arbeider i

perioden 1940-1960. Denne perioden representerer en interessant fase i arkitektens karriere, da den strekker seg fra hans spede begynnelse som ung arkitekt frem til en meget produktiv tid da han skapte noen av sine mest kjente bygninger: ”In many ways, those early days seem the most interesting period of his long career. The buildings are full of a sense of their place and time: Los Angeles in the optimistic years just after World War II.”⁵

Lautner var, i følge ham selv, i liten eller ingen grad interessert i andre arkitekters arbeider. Heller ikke arkitekturhistoriske trender eller stilretninger interesserte ham nevneverdig. Kildestudier og intervjuer gir inntrykk av en arkitekt som frivillig befant seg på sidelinjen av sin egen tids strømninger, og som stort sett kun befattet seg med sine egne arbeider. Dette var et bilde som Lautner selv langt på vei bekreftet. Trass i dette har jeg valgt å forsøke å se *Chemosphere* i lys av samtidens arkitektoniske tendenser, og da spesielt den såkalte space age-arkitekturen. Jeg har hatt et ønske om å vise til mulige inspirasjonskilder for Lautner ved å gjøre rede for andre privatboliger fra første halvdel av 1900-tallet som har likhetstrekk med hans *Chemosphere*. I tillegg har jeg forsøkt å vise hvordan dette huset, i kraft av sin oktagonale form, også kan plasseres innenfor en lengre amerikansk arkitektonisk tradisjon som strekker seg over 100 år tilbake i tid.

Lautner hadde lite til overs for den modernistiske arkitekturen på 1940- og 1950-tallet. Gjennom min analyse av Lautners arbeider kommer det frem aspekter ved hans arkitektur som viser klare fellestrekk med den modernistiske arkitekturen slik den kom til uttrykk i California. Jeg har derfor valgt å inkludere et avsnitt hvor jeg viser til sammenfallende trekk ved Lautners arkitektur og Case Study-husene som ble presentert i *Arts & Architecture* i årene 1945 – 61. Avslutningsvis ser jeg på Lautners arkitektur i forhold til James Ackermans teorier vedrørende eneboligens ideologiske misjon.

1.3 Problemstillinger

Det har blitt påstått fra flere hold at Lautners arbeider er unike strukturelle løsninger spesielt tilpasset tomten og klientens behov, og at prosjektene ut over dette ikke har mye til felles; siden rammene for hvert prosjekt er ulike, er også husene hans forskjellige.⁶ Alan Hess går så langt som å påstå at det ikke er mulig å forutse enkelte av Lautners hus, deriblant *Chemosphere*, på basis av hans tidligere arbeider.⁷ Videre har det blitt sagt om *Chemosphere*:
[...] to look at this house as having many characteristics typical of Lautner’s architecture

⁵ John Pastier, *Artist in Residences*, PSA, april 1984, s. 92.

⁶ Frank Escher (red.), *John Lautner – Architect*, 1994, s. 282.

⁷ Alan Hess, *John Lautner*, 2003, s. 99.

would be misleading.”⁸ På bakgrunn av disse utsagnene og påstandene har jeg ønsket å tilnærme meg Lautners arbeider på en annen måte. Noe av hensikten med denne hovedoppgaven vil være å undersøke nærmere om det går an å spore likhetstrekk i hans arkitektur. Gjennom et nærmere studium av utvalgte arbeider ønsker jeg spesielt å rette fokus mot dette forhold, samtidig vil jeg undersøke om slike fellesnevnerne kan illustrere utviklingen av en arkitektonisk ide over tid. Hovedvekten av oppgaven vil være på *Chemosphere*, nettopp fordi det ofte blir trukket fram som et av arkitektens minst typiske arbeider. Med dette huset som utgangspunkt er det følgende hovedproblemstillinger som vil bli drøftet i oppgaven:

Finnes det aspekter ved *Chemosphere* som også gjør seg gjeldende i Lautners tidligere arbeider?

Er det mulig å spore en form for kontinuitet i Lautners arbeider fram til 1960?

I tillegg til *Chemosphere* er et utvalg prosjekter fra Lautners hånd i tiden 1940-1960 sentrale i oppgaven. Følgende eneboliger er tatt med: *Bell Residence*, *Mauer Residence*, *Carling Residence*, *Polin Residence*, *Jacobsen Residence*, *Foster Residence*, *Harpel Residence* og *Ernest Lautner Residence*. Følgende leilighetskomplekser er tatt med: *Abbot Apartments* og *Sheats Apartments*. I tillegg har jeg valgt å ta med en hytte; *Pearlman Mountain Cabin*, og ett offentlig bygg; *Midtown School*. Samlet danner de utvalgte bygningene grunnlaget for min argumentasjon og analyse.

1.4 Metode

I de første kapitlene i oppgaven benytter jeg meg av en historisk-biografisk tilnæringsmåte. Dette har vært et naturlig metodevalg for kapitlene som blant annet omhandler arkitektens og byggherrens historier.

I kapittel 6, der jeg drøfter problemstillingene, står analyser av utvalgte verk sentralt. En slik analyse forutsetter en detaljert beskrivelse av de aktuelle husene. Jeg har valgt å benytte meg av denne metoden fordi den har latt meg finne karakteristiske trekk ved Lautners arbeider og samtidig hjulpet meg å gripe fatt i hans ideer. Da Lautner selv i liten grad utfomet noen helhetlig filosofi står arbeidene hans tilbake som kanskje de beste kildene til å undersøke hvilke bakenforliggende tanker og ideer som har gjort seg gjeldende i forhold til hans

⁸ *50 Years in Los Angeles: John Lautner's Transcendental Architecture*, GA Houses 1991, nr. 32, s. 11.

arkitektur. Beskrivelse står forøvrig sentralt som metode i kunsthistorie som fag. En av årsakene til dette er at en beskrivelse av et verk i høy grad bevisstgjør det man ser, noe som igjen utgjør selve fundamentet for vårt gjenstandsbaserte fagfelt.

1.5 Forskningshistorie

Som nevnt var John Lautner en mindre kjent arkitekt som aldri opplevde det store gjennombruddet. Det er ikke forsket mye på John Lautner. Så vidt meg bekjent er det kun skrevet én mer omfattende akademisk oppgave om Lautner tidligere; *Solid and Free: the Architecture of John Lautner*, Raymond James Pendros upubliserte masteroppgave ved University of California, Los Angeles, fra 1987. Det har dessverre ikke lyktes meg å få tak i denne oppgaven, men tittelen indikerer at den tar for seg blant annet Lautners senere arbeider hvor han i større grad enn tidligere benytter seg av betong som materiale. I Norge er det tidligere ikke gjort noen forskning på Lautners arbeider.

Mot slutten av 1990-tallet og på begynnelsen av 2000-tallet kunne man se et lite oppsving i interessen rundt Lautners arkitektur. Det ble publisert en håndfull bøker om hans liv og arbeider, men disse har i stor grad vektlagt billedmateriale fremfor tekst. Ett unntak er Alan Hess' bok *John Lautner*, som har vært en viktig kilde til biografiske fakta. Det noe begrensede kildematerialet har dog ikke bare vært negativt for mitt arbeid med denne oppgaven. På den ene siden har det riktignok satt visse begrensninger for hvor mye informasjon jeg kunne forvente å finne, men samtidig har det også åpnet for muligheten til å belyse temaet på en ny måte.

Det har vært viktig for meg å forsøke å finne min egen tilnærming til Lautners arbeider. Før meg har andre gjort et stort arbeid med å katalogisere, beskrive og kommentere hans bygninger. Resultatet av dette har vært viktig for mitt eget arbeid. Jeg har kunnet bruke den kunnskapen for å forsøke å belyse John Lautners arkitektur fra en annen innfallsvinkel.

1.6 Kommentar til kilder som er brukt

Lautner levde hele sitt yrkesaktive liv i skyggen av mange av sine samtidige kolleger. Selvpromotering var aldri Lautners sterke side. Tidligere Lautner-klient Dan Stevens kunne fortelle at alt Lautner egentlig brydde seg om var å få oppleve at husene hans ble bygget.⁹ Da

⁹ Anne Gilbar, *The World According to Lautner*, Los Angeles, september 1979, s. 183.

de aller fleste av hans arbeider var privatboliger, betydde dette også at de i liten grad var tilgjengelige for det store publikum. For den som måtte ha et ønske om å ta noen av hans arbeider i nærmere øyesyn, vil dette ofte innebære å ta seg inn på andres private eiendommer. En slik beskjeftigelse er kun for spesielt interesserte.

Jeg innså raskt at jeg måtte dra til USA hvis jeg i det hele tatt skulle finne nok materiale til denne oppgaven. Sent på høsten 2004 dro jeg derfor til Los Angeles for å se hvor mye informasjon jeg kunne finne, og for å ta Lautners hus i nærmere øyesyn. Etter Lautners død ble det opprettet en stiftelse i hans navn, *The John Lautner Foundation*, som også har det eneste John Lautner-arkivet som eksisterer. Jeg var så heldig at jeg fikk tilgang til materialet som finnes i dette arkivet. Dette har vært helt avgjørende for mitt videre arbeid. Her fikk jeg blant annet tilgang til originaltegninger, billedmateriale som aldri har vært publisert, filmopptak og en rekke artikler. Leder for arkivet, arkitekt Frank Escher, var også vennlig nok til å ta seg tid til en samtale med meg hvor han blant annet fortalte om restaureringsarbeidet av *Chemosphere*, som hans arkitektkontor hadde ansvar for.

Etter litt detektivarbeid greide jeg også å spore opp *Chemospheres* byggherre, Mr. Leonard J. Malin. I dag bor han i Palm Springs, men jeg fikk til slutt tak i ham i Arizona, hvor han den gang jobbet. Vi hadde en lengre samtale over telefon, hvor han velvillig svarte på alle mine spørsmål og fortalte historier fra de årene han og familien hans bodde i huset.

2. Arkitekt John Lautner - bakgrunn og arbeider

2.1 Barndom og oppvekst

Naturen spilte en stor og viktig rolle under John Lautners oppvekst i det landlige Michigan. Det skulle vise seg å sette dype spor hos den unge gutten, noe som senere skulle manifestere seg på mange forskjellige måter i hans arkitektur gjennom hele hans karriere. John Edward Lautner ble født 16. juli 1911 i Marquette, Michigan som det førstefødte barnet til Vida Cathleen Gallagher og hennes 20 år eldre mann John Edward Lautner. Vida var kunstmaler og faren, som var utdannet ved noen av Europas mest kjente universiteter, var ansatt som professor ved det lokale delstatsuniversitetet (ill. 1). Under sin oppvekst mottok Lautner mange impulser og det beste av begge verdener fra en kreativ og kunstnerisk mor og en far som representerte det ypperste innenfor akademien. I et senere brev til Frank Lloyd Wright beskrev Vida sønnens oppvekst med følgende ord: "He has lived in a more or less creative environment, for my interest is in painting, design and the crafts."¹⁰

Tolv år gammel var han med på det som han mange år senere skulle beskrive som den egentlige starten på hans arbeid med arkitektur.¹¹ Sammen med sin far hjalp han til med å bygge familiens feriehytte på en halvøy ved Lake Superior. Dette var i høyeste grad et familieprosjekt. Vida hadde designet den nordiskinspirerte tømmerhytta (som etterhvert fikk navnet *Midgaard*), og far og sønn bygget den opp fra grunnen av (ill. 2). De hadde ingen maskiner tilgjengelige, så alt arbeid ble utført manuelt. I tillegg til arbeidet med selve hytta, måtte de også bygge en sliske opp langs fjellknausen for transport av materialer, og tømmeret måtte raftes over innsjøen. Mekanikken bak ankerspillet som uanstrengt hentet opp tømmerstokkene fra vannkanten gjorde et uutslettelig inntrykk på den unge Lautner. Arbeidet med å bygge familiehytta lærte ham tidlig hvordan man håndterer enkelte materialer, og hva det innebar å konstruere og å bygge et hus. Disse erfaringene skulle få stor betydning for ham da han noen år senere begynte som lærling hos Frank Lloyd Wright.

2.2 Lautners tid ved Taliesin

I 1932 ble Frank Lloyd Wrights selvbiografi utgitt for første gang. I boken fortalte Wright varmt om sitt nystartede undervisningsprogram for unge mennesker, hvor arbeidet med

¹⁰ Hess, *John Lautner*, s. 12.

¹¹ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 17.

arkitektur, under påvirkning av en organisk filosofi, hadde til hensikt å inkorporere de fleste aspekter ved dagliglivet. Full av forakt og mistenksomhet overfor det som ble undervist ved de tradisjonelle arkitektskolene, hadde Wright i september 1932 startet sitt eget alternative undervisningsprogram: The Taliesin Fellowship. I sin selvbiografi skrev han følgende:

Unfortunately the Beaux Arts training in architecture has been all the Academic training Young America has had a chance to get. But today no man able to think for himself believes in such pseudo "training". No training like it can aid any young man to grow into a creative architect.¹²

Ikke bare var depresjonstiden godt underveis, men den 66 år gamle Wright ble av de fleste på dette tidspunktet avleid som en "has-been", og han hadde heller ikke hatt noen større oppdrag siden *Imperial Hotel* i Tokyo i 1915. Ikke fremmed for verken personlige eller økonomiske problemer, ble The Fellowship nok et forsøk på å få endene til å møtes for Wright og hans kone Olgivanna: "Many times before, in desperate circumstances (perhaps because of them) came An Idea. I, too, can get a bad idea – but not his time. [---] Numbers of young men were always coming from around the world to work with me at Taliesin."¹³ Det var på tide å ta betalt for det. En årlig avgift på 650 dollar ble innført, som året etter ble hevet til 1100 dollar. Til gjengjeld fikk lærlingene bo og arbeide sammen med mesteren i hans hjem i Wisconsin.

I motsetning til sin sønn var Vida Lautner allerede godt kjent med Wrights arbeider da hun leste hans selvbiografi like etter at den ble utgitt. Overbevist om at The Taliesin Fellowship kunne være noe for John, tok hun saken i egne hender og skrev selv et brev til Wright vedrørende Johns mulige oppmøte. John hadde tidligere tatt noen kurs i teknisk tegning på high school, men ifølge ham selv visste han allerede da at han aldri ville bli noen god tegner: "I could never keep a pencil sharp - it was just a pain in the neck. If I went to a regular architectural school I'd fail because I wasn't neat."¹⁴ Selv ikke etter flere år som arkitekt la Lautner noen større vekt på nitide og detaljerte tegninger. Langt viktigere var det for ham å kunne formidle selve ideen og tanken bak sin arkitektur gjennom enkle skisser som på et senere tidspunkt ble mer nøyaktig utarbeidet av andre som jobbet for ham.

Etter å ha fullført en grad ved Northern State Teacher's College (som siden endret navn til Northern Michigan University), kom Lautner etterhvert til den erkjennelse at han gjerne kunne tenke seg å arbeide som arkitekt. Han ønsket i det lengste å unngå en rutinemessig ni til fem-jobb, men kanskje enda viktigere var hans tro på at arkitektur kunne

¹² Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, 1958, s. 397.

¹³ *Ibid.*, s. 389.

¹⁴ Hess, *John Lautner*, s. 13.

berøre alle aspekter ved livet. For Wright representerte John den ideelle lærling fordi han ikke hadde tidligere erfaring fra noen arkitektskole: ”Mr. Wright used to say he preferred kids out of high school to [those] out of college, because, he’d say, ’They don’t have as much to unlearn.’ So he could get them straight the first time.”¹⁵ Lautner var også langt på vei enig i Wrights syn på de mer konvensjonelle arkitektskolene. I 1933, da han var 22 år gammel, søkte han sammen med sin forlovede Mary Faustina Roberts om å bli tatt opp som lærling ved The Taliesin Fellowship. Søknaden ble innvilget, og samme år ble de en del av The Fellowship. Marys mor, den velstående Abby Beecher Roberts, hjalp til med å betale den årlige avgiften for dem begge.

Mary, som hadde vokst opp i et overklassehjem, klarte aldri helt å finne seg til rette ved Taliesin hvor det var forventet at alle tok del i de forskjellige aktivitetene og utførte sine plikter. John derimot blomstret under det praktiske arbeidet og de lange arbeidsdagene (ill. 3). På en vanlig dag sto alle opp halv syv om morgenen, frokost ble servert klokken syv og innen klokken åtte var lærlingene i fullt arbeid. I tillegg til de mer arkitekturrelaterte tegnetimene, innebar store deler av jobben arbeid av en mer fysisk karakter som å bryte stein, snekring, rørlegging, vedlikehold av maskiner og kjøretøy, samt å se til gårdsdyra og grønnsaks- og fruktavlingene (ill. 4). Dette var ikke bare en måte for Wright å utnytte lærlingene som billig arbeidskraft på. Fra et pedagogisk ståsted begrunnet han alt det fysiske arbeidet med at det ville hjelpe dem til bedre å kunne integrere og å ta hensyn til alle aspekter ved det daglige liv sett i relasjon til arkitektur, samt å gi dem en dypere forståelse for de forskjellige typer arbeid som ble utført. Herbert Jacobs, både Wrightklient og -biograf, beskrev det på følgende måte: “Taliesin was a way of life, rather than an office, a school, or something to which the student would give only partial allegiance. At Taliesin he was totally committed in work, social life, and all other standards.”¹⁶ Lautner selv fortalte senere at ved Taliesin fantes det ingen lærere, det ble ikke holdt noen kurs, og at det heller ikke fantes noen regler man behøvde å forholde seg til.¹⁷

¹⁵ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 20.

¹⁶ Herbert Jacobs, *Frank Lloyd Wright – America’s Greatest Architect*, 1965, s. 144.

¹⁷ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 20.

Fellesskapet ved Taliesin fungerte som et sammensveiset samfunn, basert på mange av de samme prinsippene som Wrights *Usonian City*.¹⁸ Taliesin var ikke bare et sted hvor man kunne studere arkitektur, folk kom også for å lære om fotografi, musikk, møbeldesign, kunst, trykking og veving. Wright og hans kone sørget også for at lærlingene fikk andre former for stimuli i tillegg til alt det fysiske arbeidet som var påkrevd. Taliesin hadde som hensikt å fungere som ”a self-sufficient environment in which one absorbed the whole idea of architecture and its integral relationship with life”.¹⁹ Helt fra starten ble lørdags- og søndagskveldene satt av til samlinger i Taliesins store oppholdsrom, hvor det ble servert middag etterfulgt av en konsert, høytlesning eller livlige diskusjoner. Ved slike anledninger var det viktig for Frank og Olgivanna å forsøke å skape en god atmosfære i et miljø hvor god mat, musikk, interessante mennesker og samtaler utgjorde basisingrediensene i de sidene av livet som ikke vedrørte fysisk arbeid. Nå og da fikk Taliesin besøk av berømte gjester, og det fantes også et eget filmvisningsrom hvor både amerikansk og utenlandsk film ble vist; alt fra tegnefilmer med Mikke Mus til fransk kunstfilm.

Tidlig i 1934 giftet Mary og John seg. Senere samme år dro paret sammen med resten av fellesskapet til Chandler, Arizona, hvor Taliesins vinterresidens ble satt opp. Wright mente at de like godt kunne migrere sør-vest i vintersesongen da fellesskapet var en utendørs affære, og de hadde behov for å være mest mulig utendørs og bygge (ill. 5). Dessuten utgjorde utgiftene ved å fyre opp hele Taliesin gjennom vinteren nok et slag for Wrights allerede pressede økonomi. Mens de befant seg i Arizona, ved Taliesin West, var Lautner blant annet med på å bygge modellen av Wrights *Broadacre City* (ill. 6). Lautners svigermor Abby Beecher Roberts kontaktet Wright i november 1935 med ønske om at han skulle tegne et hus for henne i Marquette, Michigan. Lautner fikk i oppdrag å ha oppsyn med konstruksjonen av *Deertrack*²⁰, som var basert på en av modellene i Broadacre-prosjektet, og mesteparten av 1936 brukte han til dette arbeidet (ill. 7). Mrs. Roberts ønsket enkelte forandringer i forhold til den opprinnelige modellen, men beholdt det flate taket tross store snømengder i nord-Michigan. Selve utformingen utførte Lautner i samarbeid med Wright, men arbeidstegningene fullførte han alene. Byggearbeidet med huset ble en større utfordring for John enn først antatt.

¹⁸ I sin bok *The Disappearing City*, fra 1932, lanserte Wright for første gang sine ideer omkring urban desentralisering. I boken skriver han om et alternativt samfunn som han ga navnet *Usonia*. Tanken var blant annet at hver enebolig skulle ha tilhørende ”one acre” (litt over fire mål) med jord hver. Videre skulle disse boligene plasseres blant offentlige bygninger og mindre industriområder, for på denne måten å unngå fenomenet med en indre bykjerne og omkringliggende drabantbyer. David Watkin, *A History of Western Architecture*, 1996, s. 499 ff.

¹⁹ Barbara-Ann Campbell, *Solid and Free*, *Architectural Review*, august 1991, s. 69.

²⁰ Huset tilhører i dag John Lautners datter Karol Lautner Peterson.

Med lite tidligere erfaring befant han seg plutselig midt i kryssilden mellom den viljesterke klienten Mrs. Roberts og arkitektgeniet Wright. Han klarte ikke å håndtere noen av partene. Mary skrev hyppige brev til Wright og underrettet ham om byggeprosessen, men han var ikke fornøyd med bare det. I et brev datert 10. mai 1936 skrev Wright til Lautner:

You certainly are there to bother me with any changes whatsoever in the plans you are to Execute – else you would betray the trust reposed in you. You are first of all in the relation to the building the architect's superintendent. After that a son in law or a husband or a fool if you want to be one...So I am calling you back to Taliesin and Mrs. Roberts should state her problem now and we will then throw away the plans we have made and begin again. I expect you here at once.²¹

John fikk langt fra noen drømmestart som oppsynsmann for byggingen av sin svigermors hus, men det ga ham verdifull erfaring med å håndtere klienter og entreprenører, noe han skulle komme til å dra nytte av senere under arbeidet med sine egne prosjekter. Etter ytterligere problemer med fagforeninger og entreprenørens dødsfall, kunne Mrs. Roberts endelig flytte inn i sitt nye hus i mai 1937.

John og Mary returnerte til Taliesin sommeren 1937, som også skulle komme til å bli deres siste år som en del av fellesskapet. For Wright ble 1930-tallet begynnelsen på en ny fremgangsrik periode som arkitekt, og noen av hans mest berømte bygninger ble reist i løpet av de årene Lautner var lærling hos ham. I 1937 ble *Johnson Wax Building* bygget i Racine, Wisconsin (ill. 8). I den forbindelse gjennomførte Wright en dramatisk offentlig test av bæreevnen til de soppformede søylene. Seksti tonn sand og skrapmetall ble lempet opp på toppen av en søyle for å bevise at den faktisk kunne bære flere ganger den vekt som ble krevet av bygningsetaten (ill. 9). Lautner var til stede for å bivåne Wrights oppvisning i konstruksjonsmessig overlegenhet. Denne opplevelsen må ha vært til stor inspirasjon for Lautner i årene framover fordi han selv gang på gang måtte kjempe mot forskjellige bygningsetater som en følge av sine innovative konstruksjoner. Da *Johnson Wax Building* ble en enorm arkitektonisk suksess, fikk Wright også i oppdrag å bygge Johnsons private residens. Sammen med enkelte andre lærlinger skulle Lautner ha oppsyn med oppførelsen av Johnsons hus *Wingspread*. I tillegg fikk han i oppdrag å utføre flesteparten av arbeidstegningene, samt vindus-, dør- og skapdetaljene. En av Wrights mest kjente privatboliger, *Fallingwater* i Bear Run, Pennsylvania, ble også bygget i løpet av den perioden

²¹ Hess, *John Lautner*, s. 16-17.

Lautner arbeidet ved Taliesin. Støttet av den velstående klienten Edgar Kaufmann fikk Wright med dette huset en storartet mulighet til arkitektonisk utfoldelse; her var det ubegrenset med penger. Da Lautner flere år senere selv fikk klienter med generøse boligbudsjetter, skulle han komme til å få de samme gode arbeidsmuligheter.

2.3 Bright Lights, Big City – fra Taliesin til Los Angeles

Etter å ha tilbrakt fem år som lærling under Frank Lloyd Wright, var tiden inne for å bevege seg videre. Lautner hadde et sterkt ønske om å starte sin egen praksis og utvikle sitt eget arkitektoniske uttrykk. Det kan virke noe overraskende, men Lautner designet faktisk ikke noe som helst mens han var ved Taliesin. Senere har han selv forklart:

I was consciously concerned philosophically... If you were there for six years and you're exposed to something, either it takes or it doesn't take... So the feeling I had was 'how the hell could you ever do anything any way near as well as [Mr. Wright] did it?' And of course that was kind of scary. But when you had to go on your own, which I did, I stuck my neck out and I worked from scratch with ideas.²²

Det er i ettertid ofte blitt påpekt og kritisert at svært få av de som arbeidet ved Taliesin klarte å løsrive seg fra den wrightianske påvirkningen etter endt lærlingetid. I beste fall endte de opp som mediokre etterlikninger av mesteren. Lautner regnes som en av veldig få lærlinger som greide å utvikle en egen distinkt arkitektur etter å ha forlatt Taliesin: "I think it's because I purposely concentrated on his ideas and philosophy and didn't do anything on my own until I got away. I didn't even take photographs at Taliesin because when I left I wanted to be able to attack a problem freshly and independently."²³ Det var jo slik Wright selv hadde ønsket det. Allan Hess skriver i sin bok om Lautner: "Just as Wright grew away from Louis Sullivan's forms and ornamentations, so Lautner grew away from Wright's. Of all the apprentices of that period, Lautner stuck out on a new path and pressed Wright's ideas further and further."²⁴ Lautner mente at selv om enkelte av lærlingene etterhvert direkte kopierte Wrights stil, var han selv kun påvirket av den.²⁵

Omstendighetene rundt John og Mary Lautners avgjørelse om å flytte til Los Angeles er uklare, siden de verken hadde noen familie eller forretningsforbindelser der. John hatet byen

²² Ibid. s. 19.

²³ Dan MacMasters, *John Lautner - You've Got to Fight for Good Design*, Los Angeles Times Home magazine, februar 1971, s. 18.

²⁴ Ibid.

²⁵ Judy Cool, *A New Look at a Master*, Los Angeles Herald-Examiner California Living, mai 1967, s. 4.

intetst, men allikevel valgte han å bli boende og arbeide der resten av sitt liv. I mai 1938, det samme året som de flyttet til Los Angeles, ble deres datter Karol født. John ønsket å åpne sin egen praksis, men inntil forretningen ble lønnsom var det hans svigermor som underholdt den unge familien. Ved flere anledninger har Lautner forklart at han dro til Los Angeles for å etterse oppførelsen av Wrights *Sturges House*, og at han så bestemte seg for å bli. Men faktum er at Lautner allerede var bosatt i Los Angeles da Mr. og Mrs. Sturges for første gang kontaktet Wright i september 1938 med ønske om at han skulle tegne et hus for dem (ill. 10). Wright skrev tilbake til dem: "There happens to be one of our boys in L.A. now [---] His name is John Lautner. I am sending him around to consult with you."²⁶ Hvorfor Lautner bevisst eller ubevisst endret fakta vedrørende til sin ankomst til Los Angeles, eller hvorfor han i det hele tatt slo seg ned der, er vanskelig å forklare. Spesielt tatt i betraktning at han sjelden lot en anledning gå fra seg til å fortelle hvor stygg han syntes byen var, eller hvor kjedelige og overfladiske innbyggerne var.

Det Los Angeles derimot kunne tilby en ung arkitekt, var en stor og kontinuerlig voksende befolkning av potensielle klienter, dessuten et klima som tillot arkitektonisk eksperimentering som ellers ville vært umulig. I tillegg åpnet det kulturelle klimaet i byen for en progressiv og moderne boligarkitektur. Flere av husene til for eksempel Wright, R. M. Schindler og Richard Neutra vitner om dette.²⁷ Los Angeles skulle da også bli stedet hvor de aller fleste av Lautners hus ble bygget.

2.4 Tidlige arbeider

Samtidig som han hadde tilsyn med oppførelsen av både *Sturges House* og to andre Wright-hus, startet Lautner arbeidet med sitt første egne prosjekt: et "skrytehus" til seg selv og sin familie i Silver Lake (ill. 11). Det stod ferdig i 1940. Det litt over 110 m² store huset ble bygget for bare 4.500 dollar. Takket være bruken av prefabrikerte deler klarte han å holde seg innenfor det stramme budsjettet. Noe som helt sikkert betydde mye for den tidlige lærlingen, var at Wright uttrykte sin begeistring da han besøkte huset på en av sine reiser til Los Angeles. Arkitekturhistoriker og kritiker Henry-Russell Hitchcock, som hadde definert begrepet "International Style" i USA, ga også huset sin godkjenning etter å ha besøkt det sammen med Wright. Han omtalte huset som "best house by an architect under 30 in the

²⁶ Hess, *John Lautner*, s. 21.

²⁷ Ibid.

US”.²⁸ I en artikkel om moderne arkitektur på vestkysten, publisert i *California Arts and Architecture* i 1940, nevner Hitchcock Lautner:

Among the new work in Los Angeles the Wright tradition achieves authentic expression at the hands of John Lautner, who has had the advantage of a full Taliesin training during Wright's period of brilliant renewal in the last six years. [---] Here in Los Angeles his work can unashamedly stand comparison with that of his master.²⁹

Selv om Lautner satte stor pris på den gode omtalen i Hitchcocks artikkel, vedgikk han flere år senere at den ikke hadde gjort ham mer kjent. Han hadde heller ikke fått noen nye oppdrag etter at artikkelen ble publisert. Det var hans eget hus som ble viktig og skulle komme til å sikre ham flere kunder i årene fremover.

Det neste prosjektet Lautner jobbet med var *Bell Residence* like ved Mullholland Drive. Bell-familien hadde opprinnelig engasjert Frank Lloyd Wright som hadde tegnet et hus med heksagonal planløsning. Byggeoppgaven ble for vanskelig for entreprenørene og for dyr for klienten. Med Wrights tillatelse tegnet Lautner et nytt utkast som var hans eget prosjekt. Han tok i bruk enklere geometriske former, og vektla horisontalene i kombinasjon med materialer som var typiske for Wright, som rød murstein og tre. Bell-familien fikk dermed et hus som passet deres budsjett, og samtidig beholdt huset det preg av Frank Lloyd Wright som de opprinnelig hadde ønsket seg (ill. 12). Lautner fortsatte å hjelpe Wright med forskjellige prosjekter på første halvdel av 1940-tallet.

Etter annen verdenskrig var det lite bygningsmateriale tilgjengelig, og flere prosjekter ble av økonomiske grunner aldri realisert. I likhet med andre arkitekter på samme tid eksperimenterte også Lautner med prefabrikerte byggelementer. De økonomiske fordelene ved bruk av prefabrikerte elementer var av avgjørende betydning. Samtidig visste han å utnytte deres strukturelle potensial på måter som forenet det innvendige rom med naturen utenfor på nye og interessante måter, for eksempel ved å introdusere bevegbare vegger og dreibare glassdører. Dette var noe Lautner fortsatte å videreutvikle gjennom hele sin karriere, uavhengig av varierende budsjetttrammer for prosjektene han arbeidet med. Etterhvert ble måten han skapte et aktivt samspill mellom arkitektur og topografi på det som først og fremst karakteriserer hans arbeider, og som best illustrerer hvordan han forvaltet arven etter Wright.

²⁸ The John Lautner Foundation sine nettsider: <http://johnlautner.org/Biography.html>

²⁹ Hess, *John Lautner*, s. 23 -24.

I 1946 ble *Mauer Residence* bygget på bare seks måneder, etter at Lautner overtok Wrights prosjekt da det opprinnelige utkastet ble for dyrt å bygge. Huset ble bygget innenfor rammene av et budsjett på 10.000 dollar blant annet på grunn av bruken av det prefabrikerte taksystemet (ill. 13). Dr. Mauer hadde søkt om et FHA-lån (Federal Housing Administration), men fikk avslag grunnet husets ukonvensjonelle utforming.³⁰ Rasende saksøkte Dr. Mauer FHA og vant saken, og lånet ble innvilget. Problemer med å få de nødvendige godkjenninger fra bygningsetater skulle vise seg å oppstå gjentatte ganger under hele Lautners karriere. Hans innovative tilnærming til konstruksjon gjorde at han gang på gang ble tvunget til å overbevise bygningsetatene om at hans prosjekter virkelig kunne gjennomføres i praksis.

I etterdønningene av USAs deltakelse i annen verdenskrig var det lite jobber å oppdrive for arkitekter. Med familieforøkelsen på ytterligere tre barn i årene mellom 1942 og 1946, ble økonomien til familien Lautner satt på prøve. Det ble etterhvert umulig for Lautner å sikre økonomien på egenhånd. For å få en fast inntekt søkte han i slutten av 1945 jobb ved arkitektkontoret til Douglas Honnold. Lautner og Honnold hadde svært forskjellig bakgrunn som arkitekter, men som samarbeidspartnere komplementerte de hverandre. Honnold hadde sans for forretninger og tok ansvar for den delen, mens Lautner fikk mulighet til å konsentrere seg om det han kunne best: tegne hus. Lautner forlot sin kone Mary etter tolv års ekteskap og giftet seg med sin arbeidsgivers eks-kone Elizabeth G. Honnold i 1950. Dette innebar også slutten på hans samarbeid med Douglas Honnold. I årene fremover videreutviklet Lautner sin boligdesign og fortsatte å eksperimentere med nye ideer og materialer.

Mesteparten av Lautners arbeider var innenfor boligarkitektur. På slutten av 1940-tallet tegnet han noen få offentlige bygninger som skulle få stor nasjonal betydning. Det arbeidet han gjorde for både *Henry's* og *Googie's* coffee shops satte standarden for coffee shops i tiårene som fulgte, kjent under begrepet "Googie architecture" (ill. 14 og 15). Lautner hadde alltid elsket raske biler og kunne lett relatere til den stadig voksende bilavhengige livsstilen i sør-California. Gjennom sine designer for flere filialer av *Henry's* viste han stor forståelse for moderne bilorientert arkitektur (ill. 16 og 17).

³⁰ The Federal Housing Administration ble opprettet under F. D. Roosevelts New Deal-reform med sikte på å gjøre noe med mangelen på eneboliger. På bakgrunn av en rekke kriterier, som skulle garantere en minst mulig økonomisk risiko, ble FHA-lån i utgangspunktet kun innvilget for hus bygget "in a traditional, colonial or ranch style". Ethel Buisson og Thomas Billard, *The Presence of the Case Study Houses*, 2004, s. 23.

1950 var året da Lautner fikk sin offisielle lisens som arkitekt. Fram til da hadde han, i tillegg til enkelte større offentlige bygg, for det meste arbeidet med mindre private residenser hvor han mye takket være klientenes tillit til ham fikk mulighet til å eksperimentere med nye ideer, men ofte med strenge budsjetter å forholde seg til. "Lautner's professional life was still the bohemian life of a young artist-architect. But one day a man walked up the drive on El Cerrito Place for an appointment."³¹ Denne mannen var eiendomsmagnaten Leo M. Harvey, eier av Harvey Aluminum. Han ønsket seg et hus utenom det vanlige. Harvey ville bygge huset på en tomt i Hollywood Hills plassert på en høyde med panoramautsikt over store deler av Los Angeles (ill. 18). Dette var Lautners største oppdrag til da. Han valgte en sirkulær plan for hoveddelen av det ca. 460 m² store huset. Det vifteformede taket som dekker husets hoveddel besto av ca. 15 meter lange laminerte trebjelker som innerst er festet i betongsøylen plassert på midten av strukturen. I tillegg bestod huset av to fløyer plassert i skrå vinkel ut fra hoveddelen (ill. 19). Forhallen med vegger av glass og dekorative aluminiumsringer i taket utgjorde et storslagent inngangsparti (ill. 20). I tillegg til å beholde utsikten, var Harveys krav til bygningen at alle rom skulle få morgensol og en total beskyttelse fra den sterke vestavinden i deler av utendørsarealet. I følge dagens eiere av huset (som har renoverert hele boligen tilbake til original standard så langt det var mulig) led Harvey under "something of a Reynolds [Aluminum] complex, and needed an impressive house to compensate for it."³² Med *Harvey Residence* fikk Lautner en mulighet til å bevise at han også kunne håndtere mer krevende klienter og imøtekomme deres ønsker på en tilfredsstillende måte. Materialer som rosa sandstein, glattpolert tre og bleket mahogny ble brukt til veggene, grønn og rosa marmor ble brukt til peisene og mahogny parkettgulv ble lagt i stuen. Spesialdesignede armaturer av aluminium ble laget til huset av Harveys eget firma. Lautner tegnet også en rekke innebygde møbler som skap, vitriner og et skrivebord til Harveys hjemmekontor. Budsjettet var så å si ubegrenset, og da huset stod ferdig hadde utgiftene angivelig beløpt seg til to millioner dollar. I en artikkel som ble publisert mens huset ennå var under konstruksjon fikk Lautner anerkjennelse for sitt uvanlige design: "Designed by John Lautner of Hollywood and being built under his supervision, the development of the house has required considerable ingenuity on the part of Mr. Lautner in combining the desired plan and structural requirements."³³

På 1950-tallet arbeidet Lautner for det meste med privatboliger for middelklassen i Los Angeles-området. Flere forfattere som har skrevet bøker og artikler om Lautners arkitektur

³¹ Ibid. s. 35.

³² Matt Tyrnauer, *Modern Living*, Vanity Fair, april 2000, s. 205.

³³ *A House That Floats on a Hill Top*, Southwest Builder and Contractor, juni 1950, s. 18.

bemerket at han i denne perioden tar et ytterligere skritt vekk fra sin læremester Wright. Spesielt tydelig er dette i hans valg av materialer: "Gone are the material references to Wright, the horizontal boarding."³⁴ Et av Lautners fremste arkitektoniske kjennetegn var hans evne til å la seg inspirere av og jobbe med de naturlige omgivelsene, noe som resulterte i at bygningene hans ofte tilpasset seg topografien. Dette var helt i tråd med Wrights filosofi om en organisk arkitektur. Fram mot 1950-tallet var Lautners hus, i likhet med Wrights, godt forankret i fundamentet. Det forutsatte ofte en fri planløsning med en flytende romsammenheng, og glidende overganger mellom inne og ute. Samtidig som han fortsatte å eksperimentere med strukturer og arkitektoniske elementer videreførte han prinsippet om å la topografien forbli urørt i størst mulig grad, og husene hans fikk en stadig mer svevende karakter og større symmetri i planløsningen.

I løpet av sine første 20 år som arkitekt i Los Angeles hadde Lautner fått mulighet til å tegne både enkelte offentlige bygg og en rekke privatboliger av varierende størrelse og prisklasse. Hans arbeider ble omtalt i forskjellige publikasjoner, og for det meste i positive ordelag, men fremdeles forble han noe av en obskur arkitekt. Selv følte han ofte at forfatterne av disse artiklene manglet en grunnleggende forståelse for hans egentlige intensjoner, og beskyldte til og med en spesifikk artikkel fra 1952 i *House and Home* for å sette hans karriere tilbake ti år i tid.³⁵ Fakta vedrørende antall oppdrag før og etter denne artikkelen viser at dette ikke var tilfelle, men illustrerer heller Lautners ofte anstrengte forhold til flere av aktørene innenfor samme og andre relaterte bransjer. Selv om han aldri opplevde lengre perioder med stor pågang av klienter, var de få han hadde dedikerte og viste stor tillit til ham som arkitekt. I de kommende årene skulle han også få mer velstående klienter som både ønsket og hadde råd til større og mer dristige strukturer. Slik kunne han fortsette å utvikle ideer han allerede hadde prøvd ut i en mindre skala, og prøve ut nye løsninger som ikke hadde vært mulig tidligere.

2.5 Liv og arbeider i årene etter 1960

I 1956 ble Lautner kontaktet av Kenneth Reiner vedrørende det som kunne ha blitt høydepunktet i hans karriere som arkitekt. Reiner var et klassisk eksempel på den amerikanske drømmen, en "self made man" som i en alder av førti år hadde rukket å bli

³⁴ Barbara-Ann Campbell-Lange, *John Lautner*, 1999, s. 60.

³⁵ Artikkelen var formulert som en pseudo-sokratisk dialog og ble publisert anonymt under tittelen "*Googie Architecture*" i februarnummeret av *House & Home* fra 1952. Senere ble det kjent at det var arkitekturkritiker Peter Blake som hadde forfattet artikkelen.

millionær takket være sine oppfinnelser, blant annet av en hårspenne for damer. I Lautner fant han en arkitekt som i likhet med ham selv så muligheter der andre så begrensninger, og som han følte kunne realisere hans visjoner om det ultimate hjem for ham og hans familie. For Lautner representerte Reiner på mange måter den perfekte oppdragsgiver, ikke minst i kraft av sin personlige økonomi, men også fordi han langt på vei var villig til å eksperimentere og å prøve ut nye løsninger. *Chemosphere*, som Lautner tegnet samtidig som han arbeidet med Reiners *Silvertop*, representerte på mange måter visjonen om det moderne hus og hvordan teknologien kunne gjøre hverdagen lettere for beboerene. Men sammenliknet med de teknologiske finessene som *Silvertop* skulle være i besittelse av, ble *Chemosphere* nærmest å regne som en enkel trehytte.

Etter å ha jobbet på en bråkete fabrikk i flere år hadde Reiner bestemt seg for å bygge et hus uten støy (ill. 21). Dette innebar at ikke bare toalettene måtte være lydløse, men også at vannkranene som automatisk fylte opp vasken med perfekt temperert vann skulle være lydløse. Innebygget bord som kunne heves og senkes ettersom det skulle brukes til middags- eller cocktailselskaper, samt lysbrytere integrert i dørhåndtak, skjulte stikkontakter, og spesiallagede hengsler til vinduer slik at de kunne åpnes og lukkes lydløst, var bare noen av de innretninger huset skulle inneholde. Reiners drømmehus var så forut for sin tid at flere av husets teknologiske fasiliteter ennå ikke eksisterte. De måtte derfor oppfinnes og konstrueres underveis av blant annet byggherren selv. Arbeidet med *Silvertop* skulle komme til å vare i godt og vel syv år. Prosjektet skulle vise seg å bli ekstremt tidkrevende, blant annet på grunn av gjentatte problemer med å få de nødvendige byggetillatelsene (ill. 22). Som en direkte konsekvens av dette ble Reiner nødt til å subsidiere Lautners arkitektkontor slik at han kunne vie mest mulig tid til arbeidet med *Silvertop*.

I likhet med flere andre av Lautners prosjekter ble utgiftene også i dette tilfellet langt større enn beregnet. Reiner hadde i utgangspunktet håpet på å få huset bygget for under 100.000 dollar, men innen 1960 hadde kostnadene kommet opp i 690.000 dollar, og huset sto ennå ikke ferdig. Under arbeidet med *Silvertop* tegnet Lautner også *Midtown School* (1960) på oppdrag fra Reiner, og i tillegg tegnet han noen av sine mest kjente hus som tidligere nevnte *Chemosphere* og *Garcia House* (1962) (ill.23). Samlet sett var dette en svært produktiv og positiv periode for Lautner. Men den skulle ikke vare. Omkring 1964, etter noe tids misnøye med forholdene, hadde Reiners forretningspartner fått nok og saksøkte ham. I samme periode forlot Reiners kone ham, og det ble etterhvert umulig for Reiner å fortsette i rollen som mesen for Lautner. Mesteparten av *Silvertop* sto ferdig, men huset ble aldri fullført etter planen. Reiner og hans familie flyttet aldri inn i huset, og det skulle gå nesten tjue år før

Reiner endelig besøkte huset for første gang. Huset ble i 1974 solgt på tvangsauksjon for 150.000 dollar. De nye eierne ansatte Lautner til å ferdigstille huset, men da uten mange av de opprinnelige løsningene og tekniske finessene. Selv om *Silvertop* på mange måter ble en gedigen skuffelse for både arkitekt og byggherre, blir huset fremdeles regnet som et av Lautners mesterverk. Ikke minst ble dette huset viktig for Lautner da det førte til at han tok i bruk betong som byggemateriale i langt større grad enn tidligere.³⁶ Dette materialet skulle komme til å bli avgjørende for hans fortsatte virksomhet som arkitekt.

I årene etter *Silvertop* fortsatte Lautner å arbeide med privatboliger. Oppdragene var kanskje ikke så mange som han kunne ha ønsket seg, men til gjengjeld hadde han oppdragsgivere som stolte på hans kreative krumspring og tillot ham å utforske stadig nye muligheter. Som ved flere tidligere tilfeller var også husene han tegnet i disse årene preget av utfordrende topografiske forhold og uvanlige romløsninger, mye takket være hans stadig nye måter å ta i bruk betong i boligarkitekturen på. Et godt eksempel på dette er *Elrod House* (1968) hvor han valgte å integrere eksisterende kampesteiner på tomten i selve huset. Igjen tok han utgangspunkt i en sirkulær grunnplan (ill. 24). Det store sirkulære oppholdsrommet er dekket av en betongkuppel med kileformede åpninger som slipper inn dagslys. Dette taket kan minne om, og er ofte blitt beskrevet som, en stor ørkenblomst (ill. 25). Ubehandlet betong er det gjennomgående materialet i dette huset, hvilket tillot Lautner å skape rom som ville vært umulige om han hadde brukt andre materialer. Samtidig ga materialvalget den effekten at huset glir naturlig inn og nærmest blir helt kamuflert i forhold til det omkringliggende ørkenlandskapet i Palm Springs (ill. 26).

I 1973 stod *Arango Residence* i Acapulco, Mexico ferdig (ill. 27). Klienten, Jeronimo Arango, ønsket seg et weekendhus for seg og sin kone, samt deres fire barn og fire tjenere. Dette er det første huset i betong hvor Lautner virkelig viser at han behersker materialet og utnytter det til sitt fulle potensial. Plassert i en bratt fjellskråning med utsikt over Acapulcobukten har huset en stor åpen terrasse på det øvre plan med innebygde benker og bord som fungerer som oppholds- og spisested, dekket av et vidtfavnende sirkulært tak. I stedet for et forstyrrende gelender har Lautner heller valgt å plassere et svømmebasseng, som er bredt nok til at man kan svømme i det, langs hele ytterkanten av terrassen (ill. 28). Dette skaper en optisk illusjon av at bassenget går i ett med det nedenforliggende havet. Svømmebassenget fungerer samtidig

³⁶ Lautner hadde tidligere benyttet seg av betong i blant annet *Foster Residence*, *Harpel Residence*, *Pearlman Mountain Cabin* og *Chemosphere*.

som en vollgrav som forhindrer insekter og krypende dyr fra å entre huset. Terrassens uregelmessige form er et resultat av ønsket om å skjerme for forstyrrende lys fra bebyggelsen nede langs bukten.

Disse eksemplene illustrerer hvordan Lautner utformet arkitektoniske elementer som tilsynelatende kun hadde en dekorativ verdi, men i realiteten var funksjonelle løsninger på bestemte problemstillinger. Kombinasjonen av en velstående klient, et varmt klima og betong som materiale, tillot arkitekten å bringe sin versjon av organisk arkitektur til nye høyder. Helt siden Lautner i mer utstrakt bruk benyttet seg av betong i forbindelse med arbeidet med *Silvertop*, kan man i ettertid se hvordan dette på mange måter representerte et veiskille for ham som arkitekt. Gjennom hele 1960-tallet fortsatte han å eksperimentere med dette materialet, og det skulle komme til å spille en avgjørende rolle i forhold til hans senere arbeider. Gjennom bruk av betong, som han selv beskrev som ”solid, yet free”, kunne han fullt ut få realisert sine formale visjoner og formvariasjoner.³⁷

I 1970 ble han tatt opp som *Fellow* ved American Institute of Architects (AIA) grunnet ”excellence in design”, og i 1993 mottok han gullmedaljen fra Los Angeles-filialen til AIA for sin ”lifetime achievement”. Lautner arbeidet helt frem til sin død i 1994, og deltok både i nye store prosjekter og restaureringsarbeid på enkelte av sine eldre hus. Han kunne se tilbake på over 55 år med både oppturer og nedturer som arkitekt, men han kunne også slå seg til ro med at han alltid hadde arbeidet i overensstemmelse med sine grunnleggende prinsipper: å skape en mest mulig optimal bolig under de gitte forutsetningene. Fordi Lautner aldri gikk på akkord med seg selv i forhold til sitt arbeid forble han også en ”outsider”, og det store gjennombruddet fant aldri sted. Arkitekturfotografen Julius Shulman har uttalt: “Lautner has chosen alternate routes – rough, unmapped, lonely roads where he has to be on his own.”³⁸

³⁷ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 283.

³⁸ Gilbar, *The World According to Lautner*, s. 181.

3. Leonard Malin – byggherren

3.1 Familien Malin

Leonard Malin og hans familie var på mange måter typiske representanter for middelklassen i California på slutten av 1950-tallet. Malin hadde en solid utdanning som ingeniør og arbeidet på denne tiden innenfor romfartsindustrien.³⁹ Han forsørget familien, og hans kone var hjemmeværende, i likhet med mange andre middelklassehustruer i 50-tallets USA. De fikk fire barn sammen; to gutter og to jenter som tilbrakte store deler av sin oppvekst i et hus som for mange så ut som en flygende tallerken. Så ble da også dette huset flere ganger innrapportert til lokale myndigheter som en UFO-observasjon. Allerede i en alder av 27 år ble Leonard Malin byggherre til det som skulle komme til å bli en av Los Angeles' mest unike og mest omtalte privatboliger. I motsetning til de fleste, som kanskje ville ha ventet med å bygge sitt drømmehus til de var mer etablerte og hadde en stabil økonomi, så han ingen grunn til ikke å realisere drømmen allerede i en relativt ung alder: "My philosophy at the time was, most people work their whole lives to build their dream house. Why not build it now, and pay for it the rest of my life?"⁴⁰ Malins svigerfar hadde gitt den unge familien en tomt like ved sitt eget hus i Hollywood Hills, men tomtas stupbratte terreng gjorde at den ble regnet som nærmest umulig å bygge på. Det ville helt klart by på store utfordringer med hensyn til både den arkitektoniske utformingen og byggearbeidet. Men Leonard Malin så ikke dette som noen hindring, og var sikker på at han hadde funnet en arkitekt som også ville ta en slik utfordring på strak arm.

3.2 Valg av Lautner som arkitekt

Allerede på slutten av 1950-tallet hadde Lautner rukket å få oppført en rekke av sine privatboliger langs og i nærheten av Mullholland Drive; veien som går gjennom hele Hollywood Hills. Den var også nærmeste hovedvei til tomte Leonard Malin hadde fått. Fra før hadde Malin lagt merke til og latt seg begeistre av flere av Lautners hus i dette området, blant annet *Sheats-husene* og *Carling-huset* (ill. 29). Han hadde også besøkt *Googie's*, et av Lautners få offentlige oppdrag. I tillegg var en av naboene til Malins svigerfar en tidligere

³⁹ Yrkesbeskrivelsen til Leonard Malin varierer hos de forskjellige kildene. Enkelte omtaler ham som *aerospace engineer*, og andre omtaler ham som *aircraft electronics engineer*. Til meg omtalte han seg selv bare som *engineer*, men det er på det rene at han har jobbet innenfor romfartsindustrien.

⁴⁰ Scott Timberg, *Eight Sides to This Story*, Los Angeles Times – latimes.com, 7. april 2005.

Lautnerklient. Bill Harpel bodde i sitt Lautnertegnede hus fra 1956 rett ved Malins svigerfar, og Leonard Malin tok kontakt for å forhøre seg nærmere om hans samarbeid med Lautner. I likhet med flere andre klienter av Lautner hadde Bill Harpel selv vært med på å bygge sitt eget hus, og kunne dele sine erfaringer (ill. 30). Et begrenset budsjett forutsatte at Malin, i likhet med Harpel, måtte utføre store deler av konstruksjonsarbeidet selv. Det ser ut til at Malin allerede fra begynnelsen av hadde bestemt seg for å bruke Lautner som arkitekt, og egentlig aldri seriøst vurderte noen andre. Lautner hadde tidligere vist at han lot seg inspirere av topografiske utfordringer, og så langt det lot seg gjøre tilpasset arkitekturen til landskapet. Dette var helt i tråd med Leonard Malins egne ønsker: "I was not specific that he could not destroy the site. However, I knew from his other designs that he had a tendency to want to leave nature as much as he could and not destroy the site from its original layout."⁴¹ For Malin var det viktig å bruke en arkitekt som tenkte utradisjonelt i forhold til topografien, og som også kunne utforme boligen på en annerledes måte. Lautner hadde allerede ved flere anledninger vist at han kunne oppfylle dette, også innenfor forskjellige kostnadsrammer. For klienter med begrensede budsjetter hadde han tidligere tegnet flere rimelige hus med særpreg i bratte, vanskelige terreng. Gode eksempler på dette er *Foster Residence* i Sherman Oaks (1950) (ill. 31), *Berggren Residence* i Hollywood (1953) (ill. 32), *Tyler Residence* i Studio City (1953) (ill. 33), og det tidligere omtalte huset han bygget for seg selv og sin familie i 1940.

Med et budsjett på 30.000 dollar, en meget vanskelig tomt å bygge på og et åpent sinn, kontaktet Leonard Malin Lautner første gang i 1958. Sammen satte de seg ned og gikk igjennom hvilke krav, ønsker og behov Malin og familien hadde i forhold til det nye huset. Selv for Lautner, som aldri lot seg skremme av en vanskelig topografi, ble dette oppdraget en utfordring. Lenge visste han ikke helt hva han skulle finne på. For å søke inspirasjon dro han opp til tomta og satt der en lang stund for å forsøke å finne ut hvordan han på best mulig måte kunne løse problemet. Han presenterte alt i alt fire forskjellige forslag for Malin. Ingen av disse tegningene er bevart, men Malin husker spesielt ett av dem som han beskriver på følgende måte:

⁴¹ Samtale med Leonard Malin, 19. oktober 2004.

One of them was sort of like a half moon on a shelf behind, with an elevator going up a tower and a bridge going over to the house. From where the cable car for this house started he had a tower there, and then a bridge going over to the house on the back. And that didn't fit at all. And I can't remember the other two.⁴²

Dette var det eneste forslaget Malin trodde han kunne bruke, men til slutt avslo han forslaget slik han også hadde gjort med to tidligere forslag han hadde mottatt fra Lautner: "Actually, the one with the elevator was the only one I thought I might be able to do something with, although I turned it down. But he came up with this design finally in a sketch, and he said this is the one you are gonna build. So that's the one I built."⁴³

Hess har en litt annen versjon av hendelsesforløpet i sin bok enn den Leonard Malin presenterte for meg:

He offered four designs, and Malin chose a silo structure with a bridge tied back into the steep hillside. But after weeks of not hearing from Lautner, Malin wondered what was going on and called him. Nothing more had been designed. Guy Zebert remembers that Lautner hated the site. "Let's look at that lousy lot again," Lautner said to Zebert. Afterwards he sketched a vertical line, with a horizontal cross near the top, and a shallow curve above that. "Draw it up," he told Zebert. They presented the design to Malin, even though it was different from the one he had chosen. Lautner's fee was \$2500.⁴⁴

Lautner hadde skapt en struktur som kunne reises på tomtens premisser. Uten å gå på bekostning av de spesifikke krav Leonard Malin hadde satt, ble resultatet nøyaktig det unike familiehjemmet Malin hadde ønsket seg. Som flere ganger tidligere med Lautners bygninger måtte Department of Building and Safety overbevises. De var skeptiske til enkelte løsninger, og andre ble ikke godkjent. Til slutt ble det fremlagte forslaget i det store og det hele godkjent, og byggearbeidet kunne starte som planlagt.

3.3 Leonard Malin – mer enn bare en byggherre

Leonard Malin var langt mer involvert enn mange andre byggherrer i hele prosessen som førte fram til det ferdige resultatet. Han var selv med på å bygge huset, han konstruerte flere av husets fasiliteter, dertil måtte han finne sponsorer som kunne finansiere huset videre da omkostningene langt oversteg det som var budsjettet. Som tidligere nevnt var en av forutsetningene for å få realisert prosjektet, at han selv utførte store deler av byggearbeidet for

⁴² Ibid. Forslaget som er beskrevet her kan minne om et hus Lautner tegnet for en annen klient litt senere: *Garcia Residence* fra 1962. Huset har også blitt kalt "Rainbow House" på grunn av dets buede tak. I likhet med *Chemosphere* er også *Garcia Residence* bygget i en bratt skråning, men i dette tilfellet er ankomsten til huset fra veien som går på baksiden av huset. Huset bæres av to V-formede stålsøyler.

⁴³ Samtale med Leonard Malin, 19. oktober 2004.

⁴⁴ Hess, *John Lautner*, s. 90.

å holde utgiftene nede. Våren 1959 sluttet derfor Leonard Malin i sin jobb, slik at han kunne vie all sin tid til å bygge familiens nye hjem. Han kjøpte seg en campingvogn som han kunne bo i mens arbeidet pågikk og en lastebil til å frakte materialer. Men før han i det hele tatt kunne starte arbeidet, måtte han få ordnet en *owner-builder's*-tillatelse som gjorde ham skikket til blant annet å utføre alt rørleggerarbeid selv. I tillegg måtte han bestå ytterligere prøver slik at han selv kunne utføre alt av elektrikerarbeid og sveising. I mai 1959 begynte Malin på arbeidet med å bygge huset sammen med Otie Montgomery og John de la Vaux.⁴⁵ Begge to hadde tidligere erfaring fra andre Lautner-prosjekter og hadde utarbeidet konstruksjonen på *Carling-* og *Harpel-husene*. Hovedsakelig var det disse tre som utførte bygningsarbeidet (ill. 34). Av og til leide de inn ekstrahjelp når det var behov for det. John de la Vauxs tidligere erfaring som båtbygger ga ham en helt spesiell tilnærming til de konstruksjonsmessige utfordringene som ofte måtte løses under bygging av Lautners hus. Et problem som oppsto i forbindelse med arbeidet på Leonard Malins bolig, var at tomtens bratte helling gjorde det vanskelig å frakte materialer opp skråningen til det stedet bygningen skulle reises. De fleste entreprenører ville i slike tilfeller ha leid inn en heisekran til å utføre jobben, men det ville ha blitt altfor dyrt for Malin. Dette problemet løste de la Vaux på en kreativ måte ved å reise tre telefonstolper (en nederst og to på toppen) på tomta, og ved hjelp av kabler - som opprinnelig ble brukt på en båt som drev med fangst av tunfisk - kunne de på en enkel måte heise opp bøtter med sement, vindusglass og mesteparten av de andre materialene som ble brukt til byggingen av huset. Jobben ble utført raskt og effektivt tross i at det for det meste kun var tre personer i arbeid. Den ni meter høye betongsøylen ble støpt i løpet av bare en dag.

Som utdannet ingeniør kunne Leonard Malin bruke sin kunnskap til selv å utvikle enkelte av husets fasiliteter. Husets ventilasjonssystem var Malins egen oppfinnelse, og det ble konstruert som et direkte resultat av husets arkitektoniske utforming (ill. 35). Det fungerte slik at kald luft fra skyggen under huset ble fanget opp gjennom ventiler plassert på husets underside. Disse førte luften opp langs husets ytterkant og opp gjennom innvendige ventiler som var plassert under vinduene og derfra videre inn i huset. Der erstattet den nye kalde luften den varme luften som naturlig steg oppover og ut av den lille kuppelen øverst på taket. På samme sted ble det også plassert trekkventiler som gjorde det mulig å regulere nedkjølingen av boligen etter behov. På denne måten oppnådde man en naturlig luftsirkulasjon inne i huset, ved et system som var like enkelt som det var geniale.

⁴⁵ Datoen varierer hos ulike kilder. Jeg bruker her den datoen Leonard Malin oppgav til meg, men i MacMasters artikkel *Pedestal House - a Radical Plan for Hillside Living*, publisert i Los Angeles Times Home magazine, april 1961, står det at arbeidet startet juli 1959.

Taubanen opp til huset, som kunne frakte opp til fem personer av gangen, var det også Leonard Malin selv som konstruerte og bygget (ill. 36). Selv om taubanens utforming og mekanikken som drev den var enkel, bidro den i høy grad til folks oppfatning av boligen som futuristisk og hypermoderne. Taubanen har ofte blitt betraktet mer som en kuriøs fasilitet, men den hadde sitt opphav i et rent funksjonelt behov, og var et alternativ til de over hundre trappetrinnene som ellers ville vært eneste ankomstvei til huset. I et av de tidligere nevnte utkastene hadde Lautner valgt en løsning som inkluderte et tårn med heis og en gangbru mellom tårnet og huset. Plasseringen av huset høyt oppe på tomta forutsatte de bratte trappene opp til huset, i tillegg var det derfor ønskelig med en annen ankomstmulighet som var mindre fysisk krevende. Det er uvisst hvem som hadde den opprinnelige ideen, men det har sannsynligvis fra første stund vært en enighet mellom arkitekt og byggherre om behovet for en alternativ ankomstmulighet i tillegg til trappen. Leonard Malins løsning ble en enkel og diskret taubane, omtalt som ”*hill-a-vator*” i arkitektens tegninger. Den tok ikke noe av oppmerksomheten fra selve huset, og fungerte godt i forhold til topografien (ill. 37). Samtidig gav den boligen ytterligere et særpreget tillegg.

3.4 Finansieringen av huset – budsjettoverskridelser og sponsoravtaler

Allerede før han ble involvert i dette prosjektet hadde Lautner, bevisst eller ubevisst, i mange tilfeller undervurdert de totale kostnadene for husene han tegnet. Hans samarbeidspartner gjennom flere år, John de la Vaux, har sagt: ”Multiply what John said by three and you’ll be closer to the real price.”⁴⁶ Lautner hadde i årenes løp hatt mange klienter som viste en genuin interesse og forståelse for hans tilnærming til arkitektur, og som var villige til å strekke seg langt for å kunne bo i et av hans hus. Problemet for flere av dem var at de ikke hadde de økonomiske midlene som var nødvendig for å få realisert sine Lautner-boliger. Flere prosjekter ble lagt på is som et resultat av dette. De som hadde muligheten til det gjorde som Leonard Malin; kombinerte rollene som byggherre og bygningsarbeider for på denne måten å redusere kostnadene. Ved flere tilfeller fikk ikke Lautners klienter boliglån i banken, eller det var umulig å finne en entreprenør som var i stand til å utføre arbeidet. Noen klienter ga til slutt opp da problemene ble for mange. Men i Leonard Malin hadde Lautner fått en klient som var fast bestemt på å gjennomføre oppgaven koste hva det koste ville. Malin hadde opprinnelig kontaktet Lautner med et ønske om å få et hus som kunne bygges for de 30.000

⁴⁶ Hess, *John Lautner*, s. 36.

dollar han hadde til rådighet, men han var forberedt på at budsjettet kunne komme til å overskrides betraktelig:

That's typical! I anticipated that something like that was gonna happen. It didn't make me very angry, but... Because he told Bill Harpel the same thing, he told Carling the same thing, he told them all they could build their houses for next to nothing. But yeah, he thought I could do it with the 30.000 dollars that I had. And it ended up costing about 140.000 dollars. That includes all of the amenities that I got. Out of my pocket it was 80.000 dollars.⁴⁷

Allerede tidlig i prosessen måtte Malin begynne å tenke på alternative måter å finansiere huset på. Han forhandlet med og fikk til slutt utarbeidet sponsoravtaler med to større firmaer: Chemseal Corporation og Southern California Gas Company. Malin har selv anslått at hver av sponsorene bidro med omlag 30.000 dollar i form av varer og materialer. Chemseal Corporation var et firma som hovedsakelig produserte kjemiske bindemidler og belegg (*sealants*). Firmaet sponset Malin med bindemidler, diverse typer belegg og maling. En spesiell type lim som opprinnelig var utviklet for flyrammer ble brukt på husets strukturelle festepunkter, som for eksempel i takkonstruksjonen. Fordi tak som regel utvider seg og trekker seg sammen, er det vanlig å la skjøtene være fleksible, men Malin valgte istedet å bruke lim i skjøtene for å feste dem sammen. Slik beholdt trepanelene fleksibiliteten. Støttebjelkene mellom plattformen og betongsøylen ble forsterket med det samme type lim i festene på søylen. Dette skulle forhindre at betongen begynte å smuldre opp på grunn av bevegelse i huset. Alle overflater av tre ble sprayet med klart lim, et tre millimeter tykt lag innendørs og et ti millimeter tykt lag utendørs. Keramikkflisene både på benkene og gulvene ble festet med epoxylim, og ble deretter behandlet med et beskyttende lag av klar lakk. Mens huset var under bygging fant Malin totalt 28 bruksområder for Chemseal Corporations produkter, enkelte av dem var aldri tidligere utprøvd. Lautner hadde foreslått å kalle huset *Chapiteau*, men Malin bestemte seg for å kalle det *Chemosphere*, oppkalt etter det firmaet som hadde levert produkter som var brukt på alle mulige tenkelige steder i huset.

Den andre hovedsponsoren var Southern California Gas Company (SCGC). Avtalen gikk blant annet ut på at de fikk benytte seg av huset i markedsføringen av sitt "Balance Power Programme". Hensikten med dette programmet var å vise folk alle de forskjellige bruksområdene som fantes for gass, og derved sikre et større antall kunder. Deres slagord var: "Use gas for what is best, and electricity for what it does best."⁴⁸ Med *Chemosphere* som utstillingsvindu, skulle de illustrere hvordan et moderne hjem langt på vei kunne drives med

⁴⁷ Samtale med Leonard Malin, 19. oktober 2004.

⁴⁸ Ibid.

gass som et utmerket alternativ til elektrisitet. Familien Malins nye hus ble utstyrt med vaskemaskin og tørketrommel, kjøleskap med fryser, stekeovn og grill, air conditioner og varmtvannsbereder. Samtlige varer var selvfølgelig gassdrevne (ill. 38 og 39). I tillegg betalte SCGC for alle flisene som ble lagt i huset (både på gulv og kjøkkenbenker), og forhandlet fram en god pris på vindusglassene. For i det hele tatt å få i stand denne avtalen med SCGC måtte Leonard Malin til gjengjeld la firmaet fritt få disponere *Chemosphere* i en periode på seks måneder (ill. 40 og 41). Ikke bare var huset unikt arkitektonisk sett, noe som i seg selv tiltrakk mye oppmerksomhet, men det var også det perfekte verktøy i formidlingen av den moderne levestandard SCGC ønsket å framstille i sitt ”Power Balance Programme”. Gjennom sin utforming fremkalte huset klare futuristiske assosiasjoner, samtidig som det var et funksjonelt hjem for en middelklassefamilie. Av den største betydning var at dette var et *ekte* hus med en *ekte* familie som bodde der, i motsetning til flere tidligere og samtidige hus, for eksempel Alison og Peter Smithsons *House of the Future* fra 1956 og Buckminster Fullers *Dymaxion House* fra 1930-tallet, der en også hadde hatt til hensikt å forene det hypermoderne med et tradisjonelt familiemønster.⁴⁹ Problemet med disse husene var at man aldri kom forbi prototypstadiet, hvis man i det hele tatt nådde dit.

Sponsoravtalene med Chemseal Corporation og Southern California Gas Company var til sammen verdt omlag 60.000 dollar, og var helt nødvendige for å få realisert prosjektet: ”Ironically, the kind of corporate sponsorship and advertising Lautner despised helped him to build one of his masterpieces.”⁵⁰ Men på tross av betydelig økonomisk drahjelp fra disse sponsoravtalene, var det fremdeles ikke nok. Da banken ikke ville låne Malin mer penger, ble redningen en av Lautners andre klienter: Kenneth Reiner. Simultant med byggingen av *Chemosphere* arbeidet Lautner også med blant annet Reiners tidligere omtalte enebolig *Silvertop*. På denne tiden fungerte Reiner som en slags mesen for Lautner, noe som antagelig var utslagsgivende for at han gikk med på å låne Malin de resterende 10.000 dollar som trengtes for å ferdigstille huset.

Etter at boligen sto ferdig, var Leonard Malin på randen av personlig konkurs og måtte raskt returnere til sitt egentlige arbeid. I februar 1961, samme måned som familien flyttet inn i huset, lanserte SCGC sitt ”Power Balance Programme”. I den forbindelse skulle det holdes flere seminarer og omvisninger i *Chemosphere*, samtidig som familien Malin bodde i huset. Et problem som imidlertid meldte seg, var at huset på dette tidspunktet så å si sto tomt fordi

⁴⁹ Alison og Peter Smithsons *House of the Future* går ofte også under navnet *House of Tomorrow*.

⁵⁰ Hess, *John Lautner*, s. 91.

Leonard Malin ikke hadde råd til å møblere boligen. For SCGC var det et viktig poeng at huset ikke bare var bebodd, men at det også faktisk så ut som om noen bodde der. For å løse dette problemet leide SCGC representanter fra National Society of Interior Designers. De fikk frie tøyler til å møblere huset etter eget forgodtbefinnende (ill 42 og 43). I de tidligste fotografiene av huset er alt man ser av innredning, bortsett fra de innebygde møblene, lånte møbler og gjenstander som på ingen måte gjenspeilte eller representerte familien som bodde der (ill. 44 og 45). Etter at den seks måneder lange visningsperioden var over, ble også alle møblene fjernet fra huset. Dette var helt greit for Leonard Malin, da han ikke hadde særlig mye til overs for interiørdesignernes innredning. Som i flere andre av sine hus, hadde Lautner også i *Chemosphere* valgt å inkorporere en god del innebygde møbler i sitt design. Senger, en mengde skap og sitteplasser var allerede en del av huset, derfor var behovet for nye møbler ikke så omfattende som det ellers kunne ha vært. Leonard Malin var - og er fremdeles - av den oppfatning at mange av premissene for innredningen av *Chemosphere* allerede var bestemt fra arkitektens side.⁵¹ Det var derfor ikke rom for å eksperimentere i særlig grad med ytterligere møblement. De innebygde møblenes plassering var både plassbesparende og logisk begrunnet. Dette åpnet ikke for store variasjoner i forhold til ytterligere møblement. Grunnet sin dårlige privatøkonomi etter at huset sto ferdig, ble Malin etterhvert nødt til å bygge noen av sine egne møbler. Han forsikret seg om at de lot seg forene med arkitektens visjoner for huset. For eksempel ble tegningene for bordene som skulle plasseres foran sitteplassene under vinduene i stuen presentert for Lautner og godkjent før Malin begynte å bygge dem.

3.5 Dagliglivet i *Chemosphere*

Chemosphere fikk raskt status i Los Angeles som et arkitektonisk ikon. Dets utforming og plassering skapte undring og begeistring helt fra begynnelsen av, og huset har opp gjennom årene regelmessig blitt omtalt i forskjellige publikasjoner. Etter at SCGC hadde avsluttet bruken av huset, kunne familielivet gå tilbake til det normale. Skjønt helt normalt var det vel neppe. ”Svevende” høyt oppe i åssiden hadde familien muligens den beste utsikten av alle over San Fernando-dalen: ”Well, just the view was so fantastic. You could just sit there any night looking out over the San Fernando Valley with nobody interrupting your view. They couldn’t construct anything to take that view away. I was up above it all.”⁵² Men å bo slik høyt hevet over alle andre, sammen med fire barn, medførte også nervepirrende øyeblikk. Spesielt den yngste sønnen, Bob, likte å gjøre sin mor engstelig ved å av og til bevege seg ut

⁵¹ Samtale med Leonard Malin, 19. oktober 2004.

⁵² Ibid.

på gesimsen, en høyde godt og vel tjue meter over bakken.⁵³ Ellers pleide barna å leke mye sammen på den bratte tomta, og da hendte det også at de hang og dinglet i lufta, festet i tau til undersiden av huset.

Men kanskje var den største ulempen ved å bo i dette huset alle de skuelystne personene som til stadighet ville ta en nærmere titt. Det var ikke bare pressen som viste stor interesse for *Chemosphere*, privatpersoner kunne rett som det var finne på å ta seg inn på eiendommen og benytte seg av taubanen for å ta seg helt opp til huset. Dette problemet løste Leonard Malin etterhvert ved å installere en skjult bryter slik at uvedkommende ikke kunne ta seg til rette. Det kan virke som om det store antall trapper man måtte gå opp for å komme til huset, i seg selv hadde en preventiv effekt. En ulempe for familien selv, var at det kunne hende at taubanen ble satt ut av drift. Da var det ikke alltid enkelt å slepe med seg fire barn og matvarer oppover 112 bratte trappetrinn. Leonard Malin sto selv for reparasjonene av taubanen. Etter at huset var ferdigbygget hadde han gått tilbake til arbeid, og kunne ofte være på reise flere uker i strekk. Da var det bare for resten av familien å ta bena fatt.

Familien Malin tilbrakte omlag 10 år i *Chemosphere*, og de fire barna tilbrakte mesteparten av sine barndomsår i dette huset. En kombinasjon av forverret privatøkonomi og skattereformer i California, som særlig berørte huseiere, var grunnen til at familien ikke lenger hadde råd til å bli boende. I 1972 flyttet de ut av huset. Men selv om det er over 30 år siden han solgte huset, betrakter Leonard Malin fremdeles *Chemosphere* som "sitt hus". Leonard Malin selv kunne ikke tenke seg å bo i huset i dag, men hans datter Judith skulle gjerne ha flyttet tilbake til barndomshjemmet. Men som Leonard Malin poengterte: "Oh yeah! She'd like to have it. But there's no way she could ever afford it."⁵⁴

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

4. *Chemosphere* slik det ble bygget

4.1 Los Angeles foothills

Chemosphere ble bygget høyt oppe i Hollywood Hills, nærmere bestemt på den nordvendte siden som vender i retning av San Fernando-dalen. Lavfjellene i Los Angeles (heretter omtalt som foothills) strekker seg hele veien fra stillehavskysten i vest til Downtown Los Angeles i øst, og skaper et naturlig topografisk skille mellom Los Angeles by i sør og San Fernando-dalen i nord (ill. 46). Los Angeles foothills består av populære boligstrøk som Brentwood, Bel Air og Beverly Hills vest for Hollywood, og Los Feliz og Silver Lake videre østover. Fra et sosialøkonomisk perspektiv gjenspeiler Los Angeles både historien og andre byer: "[...] stunningly apparent on any map that shows the distribution of average incomes; the financial topographical contours correspond almost exactly: the higher the ground the higher the income."⁵⁵ Dette var et fenomen som forsterket seg i løpet av 1960-årene, men tendensene var helt klart tilstede på 1950-tallet, og også tidligere enn det. Den store etterspørselen etter å bo i disse områdene har forårsaket at tomter som var framkommelige og mulige å bygge på ble færre og færre med årene. Leonard Malin var nok ingen typisk representant for nye byggherrer i dette området, men tomten han ønsket å bygge på var antakeligvis heller ikke av de mest attraktive med sitt stupbratte terreng og vanskelige framkommelighet. Videre skilte han seg ut fra normen ved å ønske seg et hus som, stikk i strid med det som var vanlig praksis, tok hensyn til den naturlige topografien.

Whether it is the crudest dingbat of something much more sophisticated, the Angelino house of the sixties has tended to be the house of a plainsman, not a mountaineer. The economics of its structural technology imply a flat building-surface, not a sloping one: and those economics are demanding enough to ensure that the site will be a flat one by some means or other.⁵⁶

Forfatteren er her inne på et viktig poeng; at i de aller fleste tilfeller krever husets arkitektoniske utforming et flatt underlag som utgangspunkt for resten av strukturen. I tilfeller der tomten hadde en helling, ble som regel dette problemet løst ved at man tok i bruk en form for substruktur med støttende bjelker og stolper som i for eksempel Craig Ellwoods *Smith House* (West Los Angeles, 1955) (ill. 47). Man kunne også plassere huset på oppreiste stålbjelker som skaper en illusjon av at huset svever i luften. En mer drastisk og krevende

⁵⁵ Reyner Banham, *Los Angeles – The Architecture of Four Ecologies*, 1971, s. 97.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 103.

løsning var å fjerne deler av fjellet for å skape et horisontalt underlag å bygge på, gjerne plataer som er store nok til å romme flere hus (ill. 48). "Given the basically sandy structure of the hills, and the sophistication of modern bulldozing, scraping, and grading equipment, mountains of this kind can be moved without much sweat, albeit plenty of noise and dust."⁵⁷ Sammenliknet med de forskjellige løsningene Banham nevner i sin bok, blir *Chemosphere* brukt som eksempel og beskrevet som "a very reasonable and well worked out solution".⁵⁸ Det eksisterte ikke noe spesifikt krav fra byggherrens side om at tomtens topografi skulle forbli urørt, men han var samtidig klar over at Lautner ofte bevarte terrenget i størst mulig grad. Lautner fikk altså relativt frie tøyler, og valgte selv en løsning som forstyrret terrenget minst mulig. Utkastene til de andre forslagene som ble forkastet av byggherren eksisterer dessverre ikke lenger, men mye tyder på at de nok hadde krevd større inngrep i topografien enn det forslaget som ble realisert.

4.2 An unbuildable site - situasjonsplanen

Den lille, bratt skrånende tomten på ca. 21 x 46 meter som Leonard Malin fikk av sin svigerfar, ble i utgangspunktet regnet for å være nærmest umulig å bygge på.⁵⁹ Beliggende høyt oppe i Hollywood Hills på Torreyson Drive, en avstikker til Mullholland Drive, har den en fantastisk utsikt over San Fernando-dalen. I samme område finnes også flere andre Lautner-hus, blant annet *Harpel Residence*, *Garcia Residence*, *Carling Residence*, *Bell Residence* og *Polin Residence* (ill. 49 og 23). Andre arkitektoniske landemerker i området er Schindlers *Fitzpatrick Residence* og *Kallis Residence*, samt Neutras *Branch House* og Sorianos *Shulman House*. Årsaken til at tomten ble regnet som uegnet for bygging var på grunn av den 45° bratte hellingen på nesten hele tomtearealet (ill. 50). Boligtomter med bratte hellinger er ikke uvanlig i denne og andre deler av Los Angeles, og forskjellige arkitektoniske løsninger har blitt brukt i forhold til denne utfordringen. I slike tilfeller, som nevnt ovenfor, har ofte tomtenes opprinnelige topografi blitt endret betraktelig av hensyn til de hus som skulle bygges. Et av Lautners kjennetegn var hans evne til å innlemme og gjøre tomten til en integrert del av sin arkitektur, eller å tilpasse arkitekturen til topografien.

I tilfellet med *Chemosphere* valgte Lautner en løsning hvor han lot tomten forbli så å si urørt. Flere år senere forklarte Lautner i et intervju: "I didn't want to disturb the natural

⁵⁷ Ibid, s. 106.

⁵⁸ Ibid, s. 104.

⁵⁹ Målene er en omtrentlig omregning fra 70 x 150 feet.

vegetation any more than we had to.”⁶⁰ Dette innebar at han plasserte huset på en enkelt frittstående betongsøyle forankret i et fundament (ill. 51). Dermed beveget han seg vekk fra tidligere praksis og valgte en løsning der bygningsmassen er helt løsrevet fra tomta.⁶¹ Det finnes flere eksempler fra årene rundt 1960 der Lautner velger de samme løsningene. Jeg vil drøfte dette nærmere senere i oppgaven. Lautner valgte også å plassere huset så høyt opp på tomta som mulig, for å kunne sikre best mulig utsikt. Husets tilhørende garasje ble plassert ved enden av innkjørselen fra veien, nederst på tomta (ill. 52). Dette er også den eneste delen av tomta som er helt uten helling. Slik ble garasjen og hovedbygget plassert et godt stykke fra hverandre, noe som var en uvanlig løsning.

Ankomsten til huset kunne enten skje ved å gå opp alle de 112 trappetrinnene eller ved å ta i bruk taubanen som går langs høyre ytterkant av huset. Både trapp og bane ender ved rampen på baksiden av huset, som fører til husets inngangsparti (ill. 53). Arkitekten utnytter tomtens bratte helling til å skape et monumentalt inntrykk av det relativt lille huset. Eneste mulige ankomst til huset er fra gateplan, og ved å plassere huset øverst i skråningen oppnås en dramatisk effekt av at huset ser ut til å sveve over en. Dette innebærer også at det ikke er husets ”fasade” som møter blikket til den besøkende, men huset sett skrått fra undersiden (ill. 54). Videre blir det monumentale aspektet forsterket gjennom de bratte trappetrinnene som går via undersiden av huset, og som krever noe rent fysisk av den besøkende. I likhet med trappene gir taubanen den besøkende en opplevelse av huset som monumentalt, når man sakte blir heist oppover åssiden nærmere og nærmere huset.

4.3 A flying saucer? – husets elevasjon

Det mest iøynefallende strukturelle elementet ved denne bygningen er den ene betongsøylen som alene bærer hele huset (ill. 55). Søylen er forankret i et sirkulært fundament av sement nesten seks meter i diameter og en meter dypt. Fundamentet er støpt i grunnfjellet, og er dekket av et vel en meter tykt lag med tettpakket jord. Synlig på overflaten er fundamentet markert med en ytterkant som gjentar husets oktagonale form. Fundamenteringen er så solid utført at strukturen har forblitt uberørt av flere jordskjelv og de årlige voldsomme regnskyll. Selve søylen er en og en halv meter i diameter og rager nesten ni meter over bakken. Den har et hulrom på 60 centimeter i diameter som rommer avløpsystem, vannforsyning og elektrisitetsforsyningen til huset. Omtrent midt på søylen er åtte stålbjelker festet. I en

⁶⁰ Gilbar, *The World According to Lautner*, s. 178-179.

⁶¹ Campbell-Lange, *John Lautner*, s. 60.

vifteformasjon støtter de opp under selve bygningsmassen i hver av husets åtte hjørner (ill. 56).

Boligen har en grunnflate på omlag 185 m², og en diameter på litt over 18 meter. Søylen og stålbjelkene bærer den oktagonale plattformen som er laget av stål og tre. Husets bærende element er de åtte J-formede limtretragerne som i den ene enden er festet i hvert av hjørnene på den oppoverbøyde ytterkanten av plattformen (ill. 57 og 58). Bjelkene kommer sammen mot midten av taket, hvor de er festet sammen i en kompresjonsring (ill. 59). Midt på taket er det plassert en liten kuppel av pleksiglass som fungerer som en del av husets ventilasjonssystem. Denne takkonstruksjonen tillater en fleksibel rominndeling da den helt og holdent eliminerer behovet for bærende vegger innvendig. Det er ikke gjort noen forsøk på å skjule konstruksjonen, i den forstand at taket sett fra innsiden ikke er dekket til. Det vil si at de kraftige limtretragerne og de mindre tverrliggende støttebjelkene danner et symmetrisk og regelmessig mønster i hele taket, og tverrbjelkene har større mellomrom seg imellom jo nærmere midten av taket de ligger. Videre ligger limtretragerne så åpent til at de er synlige hele veien, også den delen som befinner seg på utsiden, som man ser gjennom vinduene og på verandaen (ill. 60). Den synlige takkonstruksjonen er med på å skape et helhetlig inntrykk av en stabil og trygg struktur, noe som veier opp for eventuelle motsatte inntrykk man kan få av huset sett fra utsiden. Derfra kan det se ut som huset trosser tyngdekraften. Taket dekker hele huset som et beskyttende lokk. Det mørke taket unngår å oppfattes som tungt og pressende takket være det sammenhengende vindusbåndet som fungerer som en luftig åpning mellom tak og gulv og skaper illusjonen av et tak som nesten ”svever” over boarealet (ill. 61). Fraværet av yttervegger i tradisjonell forstand skaper en glidende overgang mellom gulv og tak som minner om Frank Lloyd Wrights ideer: ”Now why not let walls, ceilings, floors become seen as component parts of each other, their surfaces flowing into each other...”⁶²

Det sammenhengende vindusbåndet som kun er avbrutt av limtretragerne, åpner opp huset for den spektakulære utsikten samtidig som det på en effektiv måte utnytter at det er boligens eneste naturlige lyskilde. Vindusglassene, som åpnes ved å skyves til siden, er tiltet lett innover for å fremheve utsikten⁶³: ”I wanted it to work like a penthouse overlooking the Valley. I purposely sloped the glass in so when you stand up against it you can’t look straight down. You are forced to look at the magnificent view.”⁶⁴ At en ikke kan se rett ned vil også

⁶² Edgar Kaufmann (red.), *An American Architecture - Frank Lloyd Wright*, 1955, s. 205.

⁶³ I *Shaffer Residence* (1949) benytter Lautner seg av det samme grepet med å tilte vinduene innover, slik at blikket blir rettet opp mot himmelen og de omkringliggende eiketrærne. At eiketrærne på tomten skulle bevares var et spesifikt krav fra byggherren.

⁶⁴ Gilbar, *The World According to Lautner*, s. 179.

forhindre eventuell opplevelse av svimmelhet og høydeskrekk. Langs vinduskanten rundt hele huset er det bygget en gesims, og langs oversiden av vinduene er det lagt en kontinuerlig list til feste av sikkerhetsbelte, begge deler av hensyn til vindusvask.

Felles for de fleste av Lautners hus, uavhengig av størrelse og kostnad, er at de sjelden har et spektakulært eksteriør. Hans hus ble ikke bygget for at de skulle se pene ut for tilfeldig forbipasserende, men for å gi husets beboere økt livskvalitet. Dette innebar at alle hans boliger ble utformet med utgangspunkt i en helhetlig ide, som blant annet hadde sitt utspring i relasjonen mellom mennesket og rommet, og relasjonen mellom det innvendige rom og de ytre omgivelser. Alle Lautners hus har blitt utviklet innenfra og ut. Som en direkte konsekvens av dette ble eksteriøret helt og holdent bestemt av boligens innvendige utforming og de strukturelle løsningene som er benyttet. Selv hevdet han at han aldri hadde tegnet en fasade i hele sitt liv.⁶⁵ Ofte kan Lautners hus virke noe anonyme, og noen ganger rett og slett ekskluderende, betraktet fra utsiden. Først når man kommer inn i ett av Lautners hus, blir det mulig fullt ut å sette pris på hans arkitektur og selv få oppleve hvordan han hadde tenkt at interaksjonen mellom menneske og arkitektur skulle være.

Chemosphere er i så måte intet unntak. Den kompakte, oktagonale strukturen kan oppfattes som lite inviterende og ugjennomtrengelig, slik den er utformet og plassert i terrenget. Huset har ingen fasade i tradisjonell forstand. Inngangspartiet er plassert på baksiden av huset, og er ikke synlig fra gateplan. Eksteriørmessig er *Chemosphere* preget av den horisontale aksentueringen av selve boarealet, satt i kontrast til den vertikale søylen under. Boarealet har et ensformig eksteriør som forsterker inntrykket av en ”lukket” enhet, og gir ingen indikasjon på hvordan rommene er disponert i boligen. Bygningens konstruksjon kommer klart og tydelig til syne i eksteriøret, og er med på å gi huset dets særpregede utseende.

4.4 Grunnplanen

Litt over halvparten av boarealet består av en åpen løsning som rommer en stor stue, spisestue og kjøkkenet. Ellers har huset to soverom: et til foreldrene, og et større soverom til barna med en foldevegg som kan dele rommet i to. I tillegg kommer et mindre gjesterom, samt to bad og et vaskerom (ill. 62). Husets planløsning skaper et naturlig skille mellom det som kan oppfattes som en offentlig sone og en privat sone, plassert i hver sin halvdel. De tre

⁶⁵ Campbell, *Solid and Free*, s. 69.

soveværelsene, badet og vaskerommet tilhører den private sone. Det er påfallende hvor sterkt dette skillet har blitt respektert de gangene huset har vært representert med fotografier i både media og faglitteratur.⁶⁶ *Chemosphere* er muligens det Lautnertegnede huset som i størst grad har en utforming som satte klare begrensinger for arkitekten i forhold til rominndelingen: ”[...] a circle within which I wanted to give a feeling of freedom since the space was so prescribed.”⁶⁷

Den åpne stue- og kjøkkendelen av boligen vender ut mot San Fernando-dalen og utsikten oppleves best fra denne delen av huset. Husets har en tilhørende rampe som strekker seg fra baksiden av huset helt frem til inngangsdøren, som fører rett inn til kjøkkenet. I fravær av en entré eller inngangshall i boligen velger arkitekten istedet å bruke kjøkkenet som inngangsparti. Med utgangspunkt i den tradisjonelle familiestrukturen i Amerika på denne tiden, noe som også Malin-familien i høyeste grad var representanter for, bringer dette tankene til mer typiske familieboliger hvor kjøkkenet, kvinnens domene, ofte ble plassert i den bakre delen av huset. I tillegg til husets hovedinngang var det i den anledning vanlig med en kjøkkeninngang, som ofte ble brukt i mer uhøytidelige og dagligdagse sammenhenger. Ved å bruke kjøkkenet som inngangsparti for boligen oppnår arkitekten først og fremst to ting: det er med på å skape en uhøytidelig atmosfære når man kommer inn i huset, samtidig som arkitekten opphever kjøkkenet som et ”skjult” rom hvor husmoren holder på med sitt. Kjøkkenet blir en del av den ”offentlige” sonen huset, og kjøkkenaktivitetene foregår ikke lenger i det skjulte, samtidig som den åpne løsningen inn mot stue/spisestuedelen tillater samhandling med de som måtte oppholde seg der. En slik åpen kjøkken/stue-løsning benyttet Lautner flere ganger seg av i sine planløsninger. Kjøkkenet er relativt lite, men har en praktisk og funksjonell løsning. Det er ikke stort nok til å romme spiseplass for en familie på seks. Dette har arkitekten løst ved å plassere en spisestuedel ved siden av kjøkkenet (ill. 63). Takket være sponsoravtalen med Southern California Gas Company ble kjøkkenet utstyrt med topp moderne hvitevarer på firmaets regning.

Spisestuedelen er også relativt liten, men oppfattes som mer romslig takket være skyvedørene av glass som går fra gulv til tak og som er trukket litt inn i rommet. Disse fører ut til verandaen som er helt dekket av taket, og fungerer som en integrert del av den oktagonale planløsningen (ill. 60). Det er fri tilgang til verandaen fra rampen på yttersiden av

⁶⁶ Julius Shulman fotograferte hele *Chemosphere* i 1960. Hans bilder av samtlige rom i huset finnes i The John Lautner Archives. I tillegg til tidligere publiserte fotografier av huset ”offentlige” sone, eksisterer det i arkivet også flere fotografier av værelsene i den ”private” delen av huset. Disse bildene har, så langt det er meg kjent, aldri blitt brukt i noen publikasjoner.

⁶⁷ Gilbar, *The World According to Lautner* s. 178.

huset, noe som tillater å bruke også dette som et inngangsparti, men det fremgår klart av arkitektens egne tegninger at det var inngangen til kjøkkenet som var ment som hovedinngang. Sammen med stuen utgjør spisestuen husets største åpne areal, og står dermed i kontrast til de relativt små rommene ellers i huset. Langs store deler av stuens yttervegg har Lautner valgt en løsning med innebygd sofa. På denne måten skaper han mange sitteplasser samtidig som han frigjør gulvareal og skaper en følelse av luftighet og romslighet. Lautner har også plassert et lite vindu rett over gulvet, ved siden av disse sitteplassene (ill. 64). Dette tillater beboerne å se ut og ned på taubanen og innkjørselen nedenfor, i motsetning til fra de andre vinduene i huset, slik at man kan holde et øye med hvem som ankommer eller befinner seg på eiendommen.

Det den åpne stueløsningen mangler av intimitet, gjør Lautner opp for ved å plassere en mindre ”stue inni stuen”, som gjenspeiler husets form. I tråd med sin læremester Frank Lloyd Wrights filosofi valgte Lautner å plassere en peis i hjertet av huset. For Wright hadde peisen en helt klar funksjon og betydning, som også gjør seg gjeldende i forhold til Lautners *Chemosphere*:

Wright's "destruction of the box" and the resulting "free plan" broke with the conventional use of paths and goals, in terms of passages and enclosed halls. Instead, space was intended as a "flowing" continuum without clearly defined zones. The general aim was to make man feel "at home" in the modern, open world. [...] Wright therefore created a centrifugal plan, which represented a new interpretation of the concept of refuge. Rather than a retreat, the house became a fixed point in space, from which man could experience a new sense of freedom and participation. This point is marked by the great fireplace.⁶⁸

Lautner hadde også ved flere tidligere anledninger valgt å plassere en peis sentralt i sine hus. Ofte ble peisen i Lautners hus plassert i sammenheng med sitteplasser i en mindre del av stuen, gjerne som en kontrast til en ellers åpen romløsning. Mye tyder på at det ikke var behovet for oppvarming som var hovedargumentet for at Lautner valgte å inkludere en peis i så mange av sine hus; klimaet i sør-California gjør at temperaturen sjelden kryper under 10°C. Det er nærliggende å tro at peisen hadde en mer emosjonell funksjon i hans arkitektur, og var ment å spille på følelser som trygghet, varme og intimitet. I *Chemosphere* utgjør peisen en del av den semi-oktagonale alkoven midt i huset, vendt ut mot resten av stuen. Sammen med de innebygde benkene langs innsiden skaper det nettopp et slikt intimt og lunt rom i husets kjerne, som veier opp for en ellers åpen stueløsning. I taket rett ovenfor er det plassert en innebygget lampe som ved sin gjentakelse av den oktagonale formen er med på å skape et helhetlig inntrykk (ill. 42).

⁶⁸ Christian Norberg-Schulz, *The Concept of Dwelling*, 1985, s. 103.

Langs alkovens bakside går en smal gang som fra enden av kjøkkenet fører videre inn til den ”private” delen av huset hvor rommene er plassert ved siden av hverandre som kakestykker. Vegg i vegg med kjøkkenet er det plassert et lite vaskerom. Videre innover finner man gjesteværelset, etterfulgt av det store barnerommet. Dette rommet hadde en fleksibel løsning med mulighet for å dele det inn i to mindre rom ved hjelp av en bevegelig skillevegg. Meningen var at rommet etterhvert skulle deles inn i ett separat rom for jentene og ett separat rom for guttene når de ble litt eldre. Mr. og Mrs. Malin sitt soveværelse var plassert mellom stuen og barneværelset. Selv om huset har en sirkulær og gjennomgående planløsning hvor rommene er plassert ved siden av hverandre, oppleves dette soveværelset som det innerste rommet i huset på grunn av dets beliggenhet i enden av gangen. En heldekkende vegg med dør er plassert mellom soveværelset og stuen. Alle soverom har innebygde senger og skap av varierende høyde og størrelse. Fordi veggene i disse rommene er skråstilt ut fra midten av huset danner de rom som gradvis blir bredere utover, og dermed oppstår også en illusjon av større plass og luftighet. Huset har i tillegg to bad, hvorav kun det ene har badekar. Det største badet er tilknyttet foreldrenes soverom.

Husets nåværende eier trekker spesielt frem de to motpolene naturen og byen ugjør i forhold til utsikten. Dette blir ekstra fremtredende i den sirkulære planløsningen. I den ”offentlige” sonen av huset som vender ut mot San Fernando-dalen er det panoramautsikten over bylandskapet med 101 Freeway og det pulserende bylivet som dominerer totalt, mens den ”private” delen av huset, der utsikten vender ut mot åssiden og den omkringliggende naturen, er preget av ro og stillhet: ”It’s pure nature, with all kinds of animals: skunks, bobcats, coyotes, deer. They are not shy; you almost have nose prints on the window.”⁶⁹

4.5 Forfall og restaurering - *Chemospheres* historie og slik huset ser ut i dag

Malin-familien hadde bodd i *Chemosphere* i omtrent 12 år da de i 1972 bestemte seg for å selge huset. Årsaken var at de ikke hadde råd til å bli boende etter at nye skatteregler for California medførte en skatteøkning for Leonard Malin på omtrent 300 % i årene etter at huset ble bygget. Samtidig var det konjunkturedgang i luftfartsindustrien. Med fire barn, som etterhvert skulle ha høyere utdanning, ble det umulig å få endene til å møtes. Ingen i familien hadde store problemer med å godta at de måtte flytte fra huset. Det var ingen vei utenom.⁷⁰ Men Leonard Malin fortsatte å være involvert i huset i den forstand at han har holdt kontakten

⁶⁹ Timberg, *Eight Sides to This Story*.

⁷⁰ Samtale med Leonard Malin, 19. oktober 2004.

med de aller fleste eierne som har etterfulgt ham, og han ble også konsultert under det omfattende restaureringsarbeidet som ble gjennomført på huset på slutten av 1990-tallet.

På 70- og 80-tallet hadde *Chemosphere* en rekke forskjellige eiere. Leonard Malin solgte huset til en lege, som senere ble myrdet i huset. Huset ble deretter kjøpt av en nyhetsoppleser på TV og hennes mann. De solgte det senere til et eiendomsmeglerfirma, som igjen solgte det videre til en annen eiendomsmegler. På slutten av 70-tallet var det advokat John Phillips som var eier av huset. Han lot bygge en tilhørende utvendig platting ved siden av huset (ill. 65).⁷¹ Ellers har *Chemosphere* hatt et uforandret eksteriør i alle år. Da den nåværende eieren Benedikt Taschen, som driver Taschen forlag, og hans daværende kone Angelika første gang så huset i 1997, var det falleferdig og bar tydelig preg av å ha vært en utleiebolig de siste 10-12 årene. Men for Benedikt Taschen var det kjærlighet ved første blick, og han ønsket å kjøpe huset så raskt som mulig.⁷² Huset hadde da allerede vært på markedet i flere år uten at noen hadde meldt sin interesse. Det dukket til og med opp i en episode av *The Simpsons* med et tilhørende ”for sale” skilt.⁷³ Julie Jones, eiendomsmegleren som solgte huset til Taschen, kan fortelle om et generelt dårlig marked for boliger bygget i samme periode som *Chemosphere*: ”There was no market for that house. Everybody loved Spanish, and then shabby chic came in. Mid century houses would sit and sit – you couldn’t give ’em away. People would want to see the view, and that was about it.”⁷⁴ Benedikt og Angelika Taschen, derimot, så et hus som passet for dem. Angelika Taschen forteller: “It was unique. Authentic and intense, idealistic and full of fantasy, nonconformist. I felt immediately that it fit our characters.”⁷⁵ I mai 1998 kjøpte de huset for omlag 1 million dollar.

Taschen forlag har base i Köln, og meningen var at paret skulle dele sin tid mellom Los Angeles og Köln. Paret skilte seg for et par år siden, og det er Benedikt Taschen som har fortsatt å bo i huset de periodene av året han er i Los Angeles. Men sammen har de gjort en formidabel jobb med å restaurere huset, som tidligere eiere har latt forfalle eller gjort uheldige endringer med. Utgiftene for det totale restaureringsarbeidet har blitt estimert til omkring 500.000 dollar. Kun mindre forandringer ble gjort med huset i de årene Malin-familien bodde der. Det var den tredje eieren av huset som sto for de mest drastiske, og kanskje mest uheldige, endringene. Deler av det innebygde møblementet ble endret eller helt fjernet, som for eksempel benkene i peisalkoven som ble byttet ut til fordel for en stor oktogonal plattform (ill. 66). På soveværelset ble halvparten av møblene erstattet med store teppebeklede

⁷¹ Gilbar, *The World According to Lautner*, s. 179.

⁷² Timberg, *Eight Sides to This Story*.

⁷³ *The Simpsons: A Fish Called Selma*, episode nr. 147, sesong 7. Første gang vist på TV i USA 24. mars 1996.

⁷⁴ Timberg, *Eight Sides to This Story*.

⁷⁵ Anderton, *Party at the Chemosphere: The Flying Saucer House Soars Again*.

innebygde møbler av tvilsom design (ill. 67). Den fjerde eieren av huset, et eiendomsmeglerfirma, leide ut huset i flere år, og de forskjellige leietakerne hadde satt sine spor. Da Angelika og Benedikt Taschen kjøpte huset bar det preg av å ha vært neglisjert i flere år, og interiøret var knapt til å kjenne igjen fra slik det opprinnelig hadde sett ut. Gjennom årenes løp hadde overflater blitt dekket med flere lag av maling, mens vegger, innebygde møbler samt mesteparten av gulvene var dekket av vegg til vegg-tepper som hadde forårsaket til dels store skader på de originale linoleumsflisene og punktert omtrent halvparten av rørene i gulvets innebygde varmetilførselssystem. Flesteparten av de innebygde møblene måtte repareres eller restaureres og trekkes om for å matche de originale, og enkelte måtte helt og holdent gjenskapes. Alt av mekaniske og elektriske systemer måtte oppgraderes eller repareres, og hele taket måtte legges på nytt da mangel på vedlikehold fra tidligere eieres side hadde ført til lekkasjer flere steder, som igjen hadde forårsaket fuktskade på deler av det innebygde møblementet.

I tillegg til selve restaureringen har både klienten og arkitektfirmaet som utførte jobben måttet forholde seg til problemstillinger om hvordan teknologiske og programmatisk endringer kunne innlemmes på en tilfredsstillende måte, uten at det trosset Lautners opprinnelige intensjoner. Etter flere måneder med undersøkelser av originalmaterialer og restaureringsmetoder, og etter gjentatte samtaler og diskusjoner med både byggherren Leonard Malin og de nåværende eierene, bestemte restaureringsarkitektene seg for en tilnæringsmåte som på best mulig måte ville ivareta arkitektens opprinnelige intensjon: ”This approach entails a multifaceted process of decision-making to ultimately reveal and reinforce (or enhance) the original concept of the house.”⁷⁶ Elementer av huset med historisk betydning ble enten restaurert eller rekonstruert. I denne sammenheng er det viktig å presisere at grunnet budsjettmessige restriksjoner ble enkelte av elementene som fremgår av Lautners opprinnelige tegninger av huset ikke realisert i det ferdigstilte bygget, og på grunnlag av de samme tegningene har disse elementene blitt rekonstruert og installert under restaureringsprosessen. Ett eksempel på dette er husets gulvbelegg. Originaltegningene til arkitekten viser asymmetriske skiferheller i kjøkken- og stuedelen av huset, og vinylbelegg og vegg til vegg-tepper i resten av huset. Under konstruksjonen av huset ble imidlertid arkitekt og byggherre enige om å bruke kun en type gulvbelegg i hele huset, og valget falt da på en variant av små fliser med en gulaktig farge. Under restaureringsarbeidet ble det bestemt at

⁷⁶ Prosjektbeskrivelse av restaureringsarbeidet med *Malin Residence (Chemosphere)* utført av Escher GuneWardena Architecture, Los Angeles.

man med utgangspunkt i Lautners originaltegninger skulle legge asymmetriske skiferheller i hele huset og på verandaen (ill. 68 og 69). Et annet viktig aspekt ved restaureringsarbeidet var å imøtekomme de nye eierens krav og ønsker, samt å forbedre konstruksjonen ved hjelp av teknologi som ikke var tilgjengelig da huset ble bygget, samtidig som dette klart og tydelig kan gjenkjennes nettopp som senere tilføyelser og ikke misforstås som originale deler av huset. Alt dette arbeidet ble nøye vurdert og utført med stort hensyn til og respekt for Lautners originale byggverk. I tråd med hva Lautner selv benyttet seg av i senere bygg, ble det bestemt å bytte ut de aluminiumsinnrammede vindusglassene langs hele perimeteret med rammeløse glassplater, et eksempel på en teknologi som ikke var tilgjengelig da huset ble bygget. Samme type glass ble også brukt til å bytte ut inngangsdøren på kjøkkenet og skyvedørene mellom spisestuen og terrassen.

Det største soveværelset, som opprinnelig kunne deles opp i to mindre barnerom, har blitt omgjort til et hjemmekontor for de nåværende eierene (ill. 70). Et fritt fremspringende skrivebord, støttet av en skrånjelke skjult inne i et skap, og store svevende hyller av ask er nye tilføyelser til huset, men både materialvalg og utformingen er med på å bevare det opprinnelige estetiske inntrykket. Det fritt fremspringende skrivebordet er også et eksempel på hvordan restaureringsarkitektene har latt seg inspirere av Lautners arbeider. Da Lautner fikk i oppdrag å tegne interiøret i kontorlokalene til James Goldstein på 1980-tallet, tegnet han et liknende skrivebord for resepsjonsområdet.⁷⁷

Los Angeles er internasjonalt kjent for sin modernistiske arkitektur, men det er et trist faktum at flere av disse historiske verkene ikke er tilfredstillende bevart. Konservering av bygninger fra 1900-tallet har så langt ikke blitt prioritert på grunn av deres relativt unge alder, og flere viktige hus har blitt revet, blitt ombygget, eller rett og slett neglisjert gjennom årenes løp. I tillegg byr disse bygningene på helt spesielle utfordringer for de som ønsker å bevare dem, fordi de ofte skiller seg dramatisk ut fra tidligere bygninger både i forhold til materialbruk, teknologi og estetikk.⁷⁸ Restaureringsarbeidet av Chemosphere spiller i så måte en viktig rolle i forhold til bevaringen av sentrale arkitektoniske verk fra midten av 1900-tallet, som sammen utgjør en viktig del av Los Angeles' kulturelle arv. Leonard Malin har et ønske om at huset etterhvert skal doneres til USC (University of Southern California) eller en arkitektskole.

⁷⁷ Goldstein er også eier av Lautners *Sheats/Goldstein Residence* (1963).

⁷⁸ Clifford A. Pearson, *Renovation – Modern History*, Architectural Record, november 2001, s. 141.

4.6 Lautners syn på restaurering kontra restaureringen av *Chemosphere*

I løpet av de siste tiårene av sin karriere mottok Lautner tilbud fra nye eiere vedrørende restaureringsarbeid på enkelte av de eldre husene han hadde tegnet. Selv hadde han overhodet ingen interesse av å utføre slike restaureringsarbeider, men ønsket heller i disse tilfellene å omarbeide og endre huset slik at det ble bedre tilpasset de nye eierenes behov. Ofte innebar dette å endre både romløsning og interiør, og å benytte seg av nye materialer og teknologi som ikke var tilgjengelig da huset ble bygget. Denne usentimentale holdningen til egen arkitektur var helt i tråd med hans generelle syn på historie og tradisjon sett i forhold til arkitektur: ”a cold clammy hand that restricted architecture.”⁷⁹ Hans hus ble tegnet og bygget først og fremst med tanke på de menneskene som skulle bo og leve i husene, altså de opprinnelige byggherrene og deres eventuelle familier. Et av Lautners grunnleggende mål med sin arkitektur var rett og slett å forbedre selve livskvaliteten til beboerne, og for ham innebar ikke dette bare den rent arkitektoniske utformingen av huset, men også å kombinere dette med ny teknologi som kunne gjøre hverdagen lettere. I de tilfellene hvor økonomien tillot det og byggherren ønsket det, som for eksempel *Silvertop* og det mye senere *Pacific Coast House* (1990), ble det planlagt tekniske løsninger man knapt hadde hørt om før. Flyttbare vegger, stemmeaktiviserte vinduer, lydløse vannkraner og motoriserte møbler er bare noen få eksempler på ting som Lautner inkorporerte i sin design under påstanden av at de var med på å fremme livskvaliteten til beboerne. *Chemospheres* tilhørende taubane er også et slikt eksempel. Naturlig nok var det ofte de teknologiske innretningene i Lautners hus som isolert sett ble viet størst oppmerksomhet, til arkitektens store fortvilelse, da det var et poeng for ham at teknologien og arkitekturen i samhandling skulle oppfattes som en helhetlig løsning på et gitt problem. Som arkitekt var Lautners blikk alltid rettet fremover, stadig på utkikk etter nye materialer og teknologi som kunne bringe hans hus et skritt nærmere den fullendte boligen. Som tidligere nevnt var ikke Lautner nevneverdig interessert i å bevare husene sine slik de opprinnelig hadde blitt bygget. I forbindelse med ombyggingen av *Sheats/Goldstein Residence* var han helt for rivingen av sitt eget *Concannon House* fra 1960 for å gjøre plass til et gjestehus og tennisbane tilhørende det ovenfor nevnte nabohuset. Dette eksempelet illustrerer en holdning til egne arbeider som står i stor kontrast til hvordan for eksempel historikere forholder seg til arkitektur.⁸⁰ Aspekter vedrørende blant annet det utførte håndverket, materialbruk og romoppfattelse i forhold til arkitektur er av stor interesse. Det autentiske, som formidler av perioden det ble laget i, har stor betydning og verdi for

⁷⁹ Hess, *John Lautner*, s. 153.

⁸⁰ Hvorvidt Lautner hadde et tilsvarende syn på arkitektur generelt har ikke lyktes meg å finne ut.

historikere i deres arbeid, men det kan virke som om dette heller ble oppfattet som restriksjoner for Lautner da han arbeidet med sine eldre boliger. I en artikkel som omhandler restaureringen av Lautners *Harvey Residence* påpeker Alan Hess at Lautners hus fremsetter et underlig filosofisk dilemma for de som gjennomfører restaureringsarbeidet:

To Lautner, architecture was an ideal independent of time, not part of a continuum of evolving traditions or styles. Making a house "authentic" meant advancing new forms with the latest materials and techniques available – not relying on what came before. The job today was to restore authenticity to something intended to be authentic when new.⁸¹

I restaureringsarbeidet med *Chemosphere* har både restaureringsarkitektene og eierne forsøkt å finne en balansegang mellom å bevare autentiske elementer av huset med historisk verdi og å inkorporere teknologiske nyvinninger for å oppgradere boligen til vår tids standard. Store deler av husets eksteriør har måttet rehabiliteres, uten at dette på noen måte har forringet det opprinnelige estetiske uttrykket. Nye materialer og teknologi har blitt brukt gjennomgående som et bedre alternativ der tidligere løsninger ikke lenger tilfredsstillers dagens krav. Det har også vært et bevisst valg i disse tilfellene å benytte seg av materialer som Lautner i de senere år benyttet seg av, for å oppnå en logisk kontinuitet i forhold til rehabiliteringsarbeidet. Valg av materialer har vært et sentralt tema, og der det har vært mulig har man forsøkt å benytte seg av de samme materialene som ble brukt opprinnelig. Ellers, som for eksempel i tilfellet med gulvbelegget, har man valgt å bruke materialer som fremgår av de originale tegningene, men som ikke ble tatt i bruk da huset ble bygget på grunn av økonomiske hensyn. Dette ble gjort i et forsøk på å bevare noe av det autentiske preget og med et ønske om å respektere arkitektens opprinnelige intensjoner. Og nettopp arkitektens *opprinnelige* intensjoner blir i dette tilfellet av avgjørende betydning, spesielt da Lautner i de senere årene signaliserte at han selv var helt uinteressert i å ta noe som helst hensyn til autentisitet og historisk verdi i etterarbeid med sine egne hus. Hans oppgave, mente han selv, var først og fremst å forbedre livskvaliteten til beboerne gjennom sin arkitektur, ikke å bevare boligen som et historisk relikvie. En slik holdning kan vanskelig forsvares av verken de nåværende eierene eller Escher GuneWardena Architecture (som utførte restaureringsarbeidet), og det forsøker de da heller ikke. Det er en samlet konsensus om at *Chemosphere* bør bevares for ettertiden, da det regnes for å være en av de viktigste representantene for sin tids arkitektur i Los Angeles. Det er også et av Lautners viktigste arbeider. Problemstillingen får ytterligere en dimensjon i kraft av at det dreier seg om en privatbolig, da man også er nødt til å forholde seg til det faktum at

⁸¹ Alan Hess, *Harvey House – Los Angeles, California*, Architectural Record, november 2001, s. 154.

Chemosphere ikke er en museumsgjenstand frosset i tid, men et hjem som stadig gjennomgår endringer i takt med tiden og beboernes behov. For eksempel har dagens eiere en helt annen familiestruktur enn det Malin-familien hadde, noe som blant annet har resultert i at det som opprinnelig var barnas værelse har blitt gjort om til hjemmekontor.

Ideelt sett kunne man tenke seg at det burde hvile et større ansvar hos eiere av bygninger med særlig arkitekturhistorisk verdi. Gledelig er det å konstatere at Angelica og Benedikt Taschen har valgt å investere mye tid og betydelige summer i å restaurere *Chemosphere*, etter at huset i altfor lang tid har blitt neglisjert av tidligere eiere. Gjennom dette restaureringsarbeidet har de vist hvordan man på en tilfredsstillende måte kan tilpasse og oppgradere en bolig uten at det nødvendigvis går på bekostning av verken de opprinnelige intensjonene eller dens historiske verdi. Samtidig har arbeidet blitt utført med respekt for arkitekten og i hans ånd. Los Angeles Conservancy har hedret restaureringsarbeidet på huset ved å tildele det en pris for god bevaring.

5. Sirkelen og dens polygonale tilnærmelser som gårsdagens og morgendagens hus

5.1 Det oktagonale hus

Med sin regelmessige oktagonale grunnplan og sin strenge symmetri er *Chemosphere* ikke et typisk Lautner-hus. Uavhengig av om det var arkitektens faktiske intensjon eller ikke, var det noe ved dette uvanlige huset som for mange syntes å representere samtidens optimisme og troen på mulighetene som lå i framtiden. Lautner hadde et ønske om å skape tidløs arkitektur, men *Chemosphere* er i aller høyeste grad et hus av sin tid. Alan Hess skriver at huset summerer opp ”the culture, the attitudes, the technology, the hopes of an era.”⁸² Videre sier han: “The Chemseal aura of plastics, the flexibility of movable walls, the theme park cable car ride as a mobile front vestibule, the glass slider as front door, even the period bathroom fixtures fit together in an integrated expression of Los Angeles in 1960.”⁸³ I ettertid er det lett å identifisere hvilke kvaliteter *Chemosphere* er i besittelse av som har vært med på å gjøre det til et symbol på perioden huset ble bygget. Samtidig er disse kvalitetene identiske med de som gjorde at huset av samtiden ble oppfattet som mer futuristisk enn kontemporært. En av disse kvalitetene var husets oktagonale form.

At et polygonalt hus oppfattes som futuristisk, kun sett fra et rent formalt perspektiv, kan neppe begrunnes ut fra arkitekturhistoriske fakta. Polygonale og sirkulære konstruksjoner har blitt brukt i hyppig i arkitekturhistorien og man kan spore liknende grunnplaner helt tilbake til antikkens Romerrike. At *Chemosphere* i kraft av å være en oktogonal konstruksjon ble oppfattet som særlig futuristisk kan forklares ut fra flere faktorer. Den polygonale formens klare brudd med den tradisjonelle oppfattelse av hus som en rektangulær boks med fire fasader, forklarer ikke fenomenet alene.⁸⁴ Dette må også ses i sammenheng med samtidens rådende framtidsoptimisme og teknologiske framskritt. Spesielt tydelig blir dette dersom man tar i betraktning at det allerede hundre år tidligere hadde eksistert en utbredt tradisjon innen amerikansk boligarkitektur der nettopp den oktagonale grunnplan ble foretrukket fremfor den rektangulære. *Chemosphere* tar i så måte opp igjen og viderefører et amerikansk boligarkitektonisk fenomen.

⁸² Hess, *John Lautner*, s. 92.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Tidligere hadde Frank Lloyd Wright, gjennom sine “Prairie-houses”, presentert en helt ny måte å forholde seg til konstruksjonen av privatboliger på. Hans ”destruction of the box” innebar både en eliminering av den tradisjonelle fasade, og et ønske om at huset skulle tilpasses tomtens topografi. Disse ideene la mye av grunnlaget for den framtidige boligarkitektur, uten at disse husene av den grunn ble oppfattet som futuristiske.

5.2 A Trip Down Memory Lane – det oktagonale hus i USA sett i et historisk perspektiv

Den velstående plantasjeieren Haller Nutt fra Mississippi kontaktet på slutten av 1850-tallet arkitekt Samuel Sloan i Philadelphia da han skulle bygge nytt hus. I likhet med sin far var Nutt svært interessert i arkitektur, særlig den fra Midtøsten. Videre var han også svært påvirket av vitenskap og rasjonalitet. I huset Sloan tegnet for Nutt klarte han å bruke geometrien både som det strukturelle og filosofiske grunnlaget for utformingen av huset. ”Geometry of course, is also a conspicuous characteristic of Middle Eastern architecture, especially octagonal geometry.”⁸⁵ Roger Kennedy skriver i sin bok *Architecture, Men, Women and Money in America 1600-1860* at det var John Notman, kollega og konkurrent til Sloan, som hele tiden inspirerte Sloan. Notman hadde fra første stund brukt oktagonale former i sin arkitektur. Sloan ville aldri offentlig innrømme at han var inspirert av en samtidig arkitekt, men refererte heller til renessansens arkitektur. I renessansen ble polygonale former verdsatt på grunn av sin symmetri og regelmessighet, og derav også sin skjønnhet. For eksempel hadde Alberti en klar oppfattelse av hvilke bygningstyper som passet for den polygonale form: ”[...] Alberti, who maintained that private country houses could be rather informal, while the ‘perfect forms’ (ie circle and regular polygons) ought to be reserved for the church.”⁸⁶

Serlio gav eksempler på polygonale templer i *The Five Books of Architecture*, Vignola tegnet den pentagonale villaen ved Caprarola for Farnese-familien, mens Brunelleschis ikke ferdigstilte *Sta. Maria degli Angeli* i Firenze besto av en sentral oktagon med kuppel. Det var den samme formen som han benyttet i kuppelen på katedralen i Firenze. Leonardo da Vinci brukte oktagonen som basis for noen av utkastene til sine kirker med sentralplan. Oktagonen brukt som grunnplan finner man også før renessansen på forskjellige steder i Europa. Nevnes kan middelalderkirken *Karlskirche* i Praha, *Palatinekapellet* i Aachen fra den karolingiske periode og atriet i Neros *Gyldne hus*. Polygonale og oktagonale planløsninger finner vi således fra flere historiske epoker. De har en stor geografisk spredning og har blitt brukt både til offentlige, religiøse og private bygg.

Jeg vil i denne sammenheng konsentrere meg om oktagonen brukt i boligarkitektur. Åttekantede bygg går som nevnt langt tilbake i historien, og oktagonale privatboliger nådde høyden av sin popularitet i USA på 1800-tallet. Den som ofte får æren av å være opphavsmannen, er Orson Squire Fowler. Jeg kommer tilbake til ham litt senere.

⁸⁵ Roger G. Kennedy, *Architecture, Men, Women and Money in America 1600-1860*, 1985, s. 387.

⁸⁶ Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space & Architecture*, 1972, s. 100.

La oss først returnere til Sloan og hans samtidige på midten av 1800-tallet. Viktigheten av en bygnings funksjonalitet og praktikalitet innenfor arkitekturen ekskluderte på dette tidspunktet ikke bruken av ornamenter, slik det skulle komme til å gjøre senere. Tvert imot, så lenge et hus var tilpasset sin hensikt, var ornamentasjonens grad av ”tilpasning” irrelevant. I del to av sin bok *Model Architect* presenterte Sloan en orientalsk villa, overdådig dekorert, formet som en oktagon. I denne sammenheng slo han også et slag for oktagonen brukt som form på privatboliger, og argumenterte samtidig med at den var både praktisk, fornuftig og plassbesparende. Kennedy trekker i sin bok også frem et organisk aspekt ved Sloans teorier:

What was so ”convenient” about the octagon? Why should we let ourselves be persuaded to skew all our rectilinear prejudices and accept the peculiar room shapes ordained by an octagonal container? Sloan’s voice assumed the solemnity of organic architecture, a century before its time: “We hold that... each building is an independent being, and if it be consistent with itself both internally and externally, and to its purpose, then no fault can be found with it on that score.”⁸⁷

En slik kombinasjon av fornuftig arkitektur og eksotisk ornamentering var nøyaktig det Haller Nutt ønsket seg. Som rik plantasjeier i sørstatene fikk Nutt mange fiender både fordi han ønsket å bygge et hus tegnet av en arkitekt, og ved hjelp av bygningsarbeidere fra nordstatene. *Longwood* ble påbegynt januar 1860. Sommeren året etter, mens huset fremdeles var under bygging, brøt den amerikanske borgerkrigen ut. Borgerkrigen gjorde det etterhvert umulig å fortsette arbeidet med *Longwood*, og våren 1863 stoppet arbeidet helt opp. Haller Nutt døde sommeren året etter, og *Longwood* ble aldri fullført (ill. 71). Haller Nutts kone fortsatte helt frem til sin egen død 33 år senere å bo i den eneste delen av huset som ble bygget ferdig. Deres datter bodde der helt frem til sin død i 1932. *Longwood* har i ettertiden blitt stående som et minnesmerke over Halle Nutt, aldri ferdigstilt, men bevart slik han sist så det: ”Longwood is best this way, with its geometry exposed, its great spaces left to speak clearly for the rationalist premises that commended the octagon form to the experimental mind of its builder.”⁸⁸

Sloan fikk også i oppdrag av Nutt å tegne hus, basert på den samme oktagonale formen som hans eget, beregnet på folk som var mindre privilegert enn ham selv. Disse husene baserte han på grunnplanen til *Longwood*, og etter at enkelte mindre endringer hadde blitt gjort publiserte Sloan resultatet av sine tegninger i en utgave av *Homestead Architecture* i 1861. Arkitekturhistoriker Harold Cooledge har påpekt at ikke bare foregrep dermed Sloan

⁸⁷ Kennedy, *Architecture, Men, Women and Money in America 1600-1860*, s. 390.

⁸⁸ *Ibid.*, s. 414.

Nutt, men også Frank Lloyd Wright; Wrights *Suntop Homes* på Ardmoores ved Philadelphia fra 1939 ble bygget basert på en liknende plan.⁸⁹ En annen av Sloans forgjengere som forfektet oktagonen var den mye omdiskuterte amatørforskeren Orson Squire Fowler. Hans teorier omhandlet temaer så forskjellige som psykologi, vegetarianisme, seksualitet, frenologi og ikke minst arkitektur. Det å ta i bruk runde og polygonale former fra naturen i boligarkitektur var, i motsetning til hva Fowler trodde, ikke noe nytt. Allerede på 1700-tallet ble det eksperimentert med polygonale hus til massene. Disse husene ble regnet for å være både plassbesparende og komfortable, og både i Frankrike og England ble det bygget mindre og forenklete versjoner av overklassens polygonale hus for de ikke fullt så velstående. I sin bok *The Octagon House, a Home for All* presenterte Fowler planløsningen til en to-etasjes oktogonal hytte og demonstrerte de romøkonomiske fordelene som kunne oppnås ved å bruke denne formen: "The Octagon house of this size gives 137 more square feet on each floor than a square house of the same outside measurement..."⁹⁰ Verdt å nevne er det også at på omtrent samme tid begynte Navaho-indianerne å ta i bruk lafteteknikkene de hadde adoptert fra de hvite pionerene, og i den sammenheng ble oktogonale hytter ofte foretrukket fordi de konstruksjonsmessig tillot store åpne rom som kunne bygges ved hjelp av relativt små og lett håndterlige tømmerstokker (ill. 72).

Fowler brukte selv ti år (1848-58) på å bygge sin egen fire-etasjes oktogonale villa ved Fishkill, New York (ill. 73). Til gjengjeld ble huset et praktksempel på alle moderne fasiliteter og bekvemmeligheter da det inneholdt innebygd sentralvarme, innlagt vann, vannklosetter og belysning drevet på gass. I tillegg til å være romøkonomisk, mente også Fowler at oktagonen var den mest helsefrembringende grunnplan et hus kunne ha. De fleste oktogonale hus fra denne perioden var organisert rundt en åpen sentral hall som gikk gjennom alle etasjene. Da alle rommene hadde åpning inn mot hallen tillot dette kryssventilering, samt at de oktogonale husene slapp inn mer dagslys enn vanlige rektangulære hus. Ofte hadde slike hus i tillegg en sammenhengende balkong rundt hele bygningen, som sammen med den sentrale hallen fungerte som et slags ventileringssystem. En slik sammenhengende balkong kunne også ha til hensikt å sørge for et oppholdssted utendørs samtidig som det beskyttet interiøret mot regn og direkte sollys. Dette var helt i tråd med den victorianske romantisismes forkjærlighet til naturen og frisk luft, men som da helst skulle oppleves under nøye kontrollerte forhold. Sirkelen, som en variasjon av oktagonen, nådde også sin største popularitet på 1850-tallet (ill. 74).

⁸⁹ Ibid., s. 394.

⁹⁰ Ibid., s. 397.

I ettertid kan det virke som om de oktagonale boligene fra 1800-tallet mer blir regnet som en arkitekturhistorisk kuriositet, men antallet som ble bygget og den geografiske spredningen burde tilsi noe annet. Etter den amerikanske borgerkrigen avtok de noe i popularitet, men særlig vest og midtvest i landet fortsatte man å bygge runde og oktagonale hus til et godt stykke inn på 1900-tallet. Alt i alt ble det bygget tusenvis av oktagonale privatboliger over hele landet. Da de var på sitt mest populære, ble det også eksperimentert med andre geometriske former som for eksempel heksagonen, men de ble aldri like akseptert som oktagonen.

Det er som regel Fowler som får æren av å ha introdusert oktagonen i amerikansk arkitektur. Mer korrekt er det vel å kreditere ham for at denne typen privatboliger oppnådde en slik popularitet i kjølvannet av hans utgivelser og hans arkitektur. Allerede et halvt århundre før Fowler ga ut sin bok *A Home for All*, hadde Thomas Jefferson flittig benyttet seg av oktagonen i sin arkitektur. Venner beskrev ham som ”obsessed with octagons”.⁹¹ Jeffersons eget hus *Monticello* var et prosjekt som skulle komme til å kreve flere utkast og ta mange år før det endelig sto ferdig på slutten av 1770-tallet. Den ferdigbygde versjonen av *Monticello* inkluderte en dagligstue med en semi-oktogonal utstikker. Dette var en relativt ny oppfinnelse innenfor engelsk villaarkitektur, som en for eksempel kan se i Sir Robert Taylors *Asgill House* (1760-65) (ill. 75). Semi-oktogonalen var i utgangspunktet et fremmedelement innenfor den mer klassisistiske arkitekturen, men kunne til gjengjeld tilby et rom mer lys og skape et mer dynamisk interiør, samtidig som det åpnet rommet for en panoramautsikt og skapte variasjon på fasaden. Jefferson var så begeistret for denne løsningen at han benyttet seg av den gjentatte ganger i senere prosjekter, og semi-oktogonalen skulle komme til å bli et kjennetegn på hans arkitektur. Mot slutten av 1790-årene gjennomgikk *Monticello* enkelte forandringer, blant annet ble den semi-oktagonale dagligstuen omgjort til et helt åttekantet rom dekket av en kuppel (ill. 76). Noen år senere tegnet Jefferson sitt første helt oktagonale hus, *Poplar Forest* (1804-06), nesten 50 år før blant annet Fowler og Sloan tegnet sine første oktogoner (ill. 77).

Tusenvis av oktagonale bolighus ble bygget i USA i annen halvdel av 1800-tallet, og California var intet unntak. På denne tiden kunne ennå ikke California påberope seg å stå i bresjen for noen arkitektonisk utvikling. Ingen arkitektoniske trender hadde hatt sitt utspring der, og ingen nye, viktige bygningsteknikker ble utviklet i denne delen av landet. Arkitekturen ble påvirket av forskjellige nasjonaliteter og kulturer fra de mange som slo seg ned i delstaten

⁹¹ Roger G. Kennedy, *Hidden Cities*, 1994, s. 318.

for å ta del i den økonomiske oppturen som fant sted der på 1800-tallet. Blant boligarkitektur ble stilarter som ”Greek Revival” og ”Spanish Colonial” hyppig brukt, men etter utgivelsen av Fowlers *A Home for All* i 1853 ble det oktogonale hus en liten arkitektonisk trend også i California. Det første åttekantede huset i California ble bygget i Los Angeles. Opprinnelig var det en sirkulær privatbolig, før nye eiere omkring 1856 ga det en oktogonal form. Den best bevarte oktogonen i California fra denne perioden ble restaurert i 1952, og finnes i San Francisco.

Vi ser således at oktogonale privatboliger fikk en liten oppblomstring i USA på midten av 1800-tallet, med utgangspunkt i både filosofiske, teoretiske og formale argumenter. Dette kan likevel ikke betraktes som et isolert fenomen i amerikansk arkitekturhistorie, for den oktogonale privatbolig forsvant aldri helt og holdent. Frank Lloyd Wrights *Suntop Homes* har allerede blitt nevnt, men det eksisterer også andre eksempler der han tar i bruk den polygonale form. I *River Forest Golf Club* (1898) inkorporerer han en oktogonal *vereinszimmer* i den helt symmetriske grunnplanen. Inspirert av naturen, som så mange hadde vært før ham, bruker Wright i sitt *Honeycomb House* (1936-37) et nett av heksagoner i grunnplanen til hele huset (ill. 78). Han går også langt i å argumentere for heksagonens fordeler i forhold til kvadratet i sin egen omtale av dette huset:

I am convinced that the pattern made by a cross section of honeycomb has more fertility and flexibility where human movement is concerned than the square. The obtuse angle is more suited to human “to and fro” than the right angle. Flow and movement is, in this design, a characteristic lending itself admirably to life, as life is to be lived in it. The hexagon has been conservatively treated, however. It is allowed to appear in plan only and in the furniture [...].⁹²

I sin stadige søken etter en mer fleksibel planløsning og et mer dynamisk innvendig rom, oppdaget Wright at heksagonen i langt større grad enn kvadratet oppfylte disse ønskene. *Honeycomb House* har ikke en sekskantet planløsning, men en fritt flytende planløsning med større vinkler (120°) enn de vanlige 90°.⁹³ Senere gjentok Wright bruken av et nett av heksagoner i grunnplanen til *Viggo Sundt House* (1941) (ill. 79).⁹⁴ Dette huset har en strammere planløsning enn *Honeycomb House*, og er i stor grad basert på sekskanter og trekanter.

På 1900-tallet finner det sted en drastisk endring i forhold til hva arkitektene og byggherrene ønsket å signalisere med sine polygonale boliger. I stedet for å være filosofisk

⁹² Frederic Gutheim (red.), *Frank Lloyd Wright on Architecture*, 1941, s. 233.

⁹³ Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright*, 1994, s. 125.

⁹⁴ Dette huset kom aldri forbi prosjektstadiet, og ble aldri realisert.

forankret i naturen og å bli kombinert med en kontemporær arkitektonisk stil, slik den hadde vært tidligere, kom det for alvor inn et mer futuristisk aspekt i forhold til den polygonale formen. Den ble plutselig synonym med det moderne og framtidsrettede.

Det oktagonale huset forsvant aldri helt fra den amerikanske arkitekts bevissthet, og om formen ikke ble rendyrket i grunnplanen, fortsatte den å bli brukt som et arkitektonisk element ved flere anledninger, før den igjen fikk en liten renessanse og på nytt ble omfavnet av enkelte aktører, men da med en helt annen agenda og teoretisk utgangspunkt.

5.3 House of tomorrow

I en artikkel publisert på slutten av 1980-tallet blir Lautners arkitektur, og da spesielt *Malin Residence*, omtalt på følgende måte: "Today some of his buildings seem dated, like the 1960 house he called "Chemosphere", which hovers on a stem over its Los Angeles hillside like a spaceship vision of the future from Popular Mechanics."⁹⁵ Bare litt over tjue år hadde passert siden det hadde blitt omtalt som "the most modern home built in the world" av *Encyclopedia Britannica* i 1961.⁹⁶ Hva hadde skjedd i mellomtiden?

Optimismen og framtidstroen som var rådende i det amerikanske samfunnet på 1950- og 60-tallet hadde måttet vike for en mer skeptisk og kritisk holdning. USA hadde opplevd attentater på flere prominente politikere, Vietnamkrigen hadde pågått en "evighet" og ble av stadig flere oppfattet som meningsløs sløsing med menneskeliv, oljekrisen i 1973 berørte de fleste i form av økte priser kombinert med mangel på bensin, Watergate-skandalen hadde rystet politikken helt til øverste instans, Reagan-årene var nettopp over og den kalde krigen nærmet seg sin slutt. Teknologisk utvikling, økt produktivitet og konsumerisme hadde styrket den amerikanske økonomien i etterkrigstiden. Barnefødsler nådde nye høyder, mens arbeidsledigheten sank drastisk, og en generell positivisme og tro på framtiden regjerte. Ved inngangen til 1970-tallet var denne epoken over, og dette tiåret markerer en overgangsperiode i nyere amerikansk historie. Den amerikanske økonomien hadde begynt på en nedadgående spiral forårsaket av blant annet ukloke politiske beslutninger, inflasjon og endringer i det nasjonale arbeidsmarkedet:

By the end of the 1970s, all these accumulated reversals had caused a significant erosion of buoyancy and confidence among Americans. Throughout the 1950s and 1960s, Americans

⁹⁵ Dirk Sutro, *John Lautner, Architect*, Arete – Forum for Thought, august - september 1988, s. 30.

⁹⁶ Betsy Speicher, *John Lautner, Architect*, 28. oktober 1994. <http://www.speicher.com/lautnerb.htm>

enthusiastically embraced the notion that the future would be superior to the past. But the new economy of limits radically altered that.⁹⁷

Arkitekturhistorisk sett hadde postmodernismen brutt de fleste av reglene satt av den foregående modernistiske bevegelse, og morgendagens verden virket ikke like interessant eller relevant. I morgen var i dag.

Da Neil Armstrong ble det første mennesket som satte sin fot på månen 21. juli 1969 markerte det kulminasjonen av romkappløpet mellom USA og Sovjetunionen. Det markerte også kulminasjonen av 1900-tallets fascinasjon med verdensrommet. Teknologi og maskiner hadde lenge blitt brukt som metaforer for en ny og bedre fremtid, og i løpet av de første tiårene på 1900-tallet økte deres symbolske betydning. Maskinalderen gikk omsider over til å bli romalderen, noe som for alvor skulle komme til å prege USA særlig på 1950- og 1960-tallet. Romfartsprogrammene fra denne tiden hadde en sterk estetisk påvirkning på samtidens populærkultur, og dermed også arkitektur og design. Kombinert med stadig nye teknologiske og industrielle muligheter skapte dette en generell optimisme vedrørende fremtiden, noe som også ble utslagsgivende for formgivning både med hensyn til utforming og materialbruk.

Fascinasjonen av verdensrommet og mulighetene det representerte var langt ifra bare et amerikansk fenomen. På 1920-tallet tegnet sovjetiske sosialistarkitekter utenomjordiske kolonier og byer som fløt i lufta, antakelig inspirert av det nasjonale romfartsprogrammet som ble lansert kort tid etter den russiske revolusjon. De italienske futuristene og deres ekstreme framtidvisjoner omfavnet helt fra begynnelsen ny teknologi. Tegninger av romskip og hus formet som flyvende tallerkner av C. A. Poggi fra tidlig 1930-tall vitner også om inspirasjon hentet fra verdensrommet. Til og med på Frank Lloyd Wrights tegninger til *Broadacre City* prosjektet fra 1934 ser man små romskip som svever i lufta. I etterkrigsårene var verdensrommet et allestedsnærværende tema i amerikansk kultur. Orson Welles lurte en hel nasjon og skapte massehysteri med sin falske nyhetssending om utenomjordiske vesener som invaderer jorden, da det ble kringkastet på radio i 1938. Science fiction ble en populær sjanger, og tegneserier og filmer inspirert av romfartseventyr skulle vise seg å være god butikk. Industridesignere og arkitekter ble selvfølgelig også påvirket av det kulturelle klimaet, og mens enkelte av dem tidligere hadde latt seg inspirere av maskiner, automobiler og fly, ble etterhvert romteknologi en større kilde til inspirasjon. Ekstreme framtidvisjoner eksisterte: "Utopian urban constructions were planned for land, sea and air, both under and above water – though few plans were ever realised. In 1947, Camille Frieden proclaimed that the

⁹⁷ William H. Chafe, *The Unfinished Journey - America Since World War II*, 1995, s. 449.

architecture of the future would consist of flying houses and cities.”⁹⁸ Men for det meste begrenset arkitektene seg til kun å etterlikne formene og materialene som ble brukt innenfor romfartsteknologien.

En som derimot tok ett skritt lengre i retning av å forene arkitektur og teknologi var oppfinneren Richard Buckminster Fuller. I likhet med mange andre i mellomkrigsårene var også Fuller opptatt av ønsket om å kunne levere billige masseproduserte boenheter til folket. I 1927 lanserte han sin *4-D Utility Unit*, en sekskantet boenhet omgitt av glass som skulle henge i luften ved hjelp av kabler festet til en sentral aluminiumsmast, og som blant annet inneholdt kjøkken, to bad og en generator for elektrisitet (ill. 80 og 81). Han ønsket også at boenhetene skulle inneholde både en elektrisk vakumhårklipper og vakumtannbørste, samt et selvaktiverende apparat som kunne vaske og tørke klær på tre minutter. Inneklimaet i disse boenhetene skulle reguleres av et automatisk klimakontrollsystem som ville eliminere behovet for dyner, tepper, ja til og med klær. Fullers *4-D Utility Unit* var myntet på ideen om en selvforsynt boenhet som kunne plasseres hvor som helst, eller stablet oppå hverandre som en slags boligblokk. Forslaget gikk videre ut på at en slik boligblokk skulle installeres ved hjelp av en zeppelin, som først måtte slippe en bombe ned på det stedet hvor boenheten skulle plasseres, slik at aluminiumsmastens base kunne plasseres, også ved hjelp av en zeppelin, i det resulterende krateret.

Drømmen om *4-D Utility Unit*, eller *Dymaxion House* (en kombinasjon av ordene ”dynamic”, ”maximum” og ”tension”) som det ble omdøpt til, ble aldri realisert. Fuller selv var overbevist om at hans design allerede var klar for masseproduksjon, og nektet derfor en demonstrasjonsmodell å bli bygget til utstillingen *Century of Progress* som skulle holdes i Chicago 1933-34. Isteden forlangte han 100 millioner dollar for å starte produksjon i full skala. Fullers ideer og arbeider hadde opprinnelig til hensikt å representere effektivitet og det dynamiske muliggjort av den teknologiske utviklingen, men endte isteden opp med å bli noe som lettere lot seg plassere innenfor science fiction-sjangeren. I likhet med mange andre likesinnede gikk Fuller ut fra at teknologien alene ville løse sosiale problemer, men samtidig evnet han ikke å løsrive seg fra samtidens familiestrukturer og kjønnsroller, eller å sette spørsmålsteget ved de grunnleggende verdiene som var rådende.⁹⁹ Mot slutten av annen verdenskrig utviklet Fuller en revidert versjon av *Dymaxion*-huset fra 1927 for Beech Aircraft. Den sirkulære strukturen hvilte på en sentral mast som tillot å reise den ca. 340

⁹⁸ Marko Home and Mika Taanila (red.), *Futuro – Tomorrow's House From Yesterday*, 2002, s. 58-59.

⁹⁹ Dell Upton, *Architecture in the United States*, 1998, s. 178.

kubikkmeter store boligen raskt uten noen form for fundament (ill.82). Boligenheten fungerte som et lukket system og var uavhengig av vanntilførsel, kloakksystem eller elektrisitet. Huset var sammenleggbart, og nedpakket i en sylinderformet beholder kunne det med letthet transporteres i fly, lastebil eller på tog. Heller ikke denne versjonen ble satt ut i produksjon, det ble kun bygget en pilotmodell. Mer hell skulle Fuller komme til å få med sin *Geodesic Dome* som han begynte å utvikle på 1950-tallet. Igjen var det ideen om prefabrikerte deler som kunne settes sammen til en kostnadsvennlig boenhet som var utgangspunktet. I dette tilfellet byttet han ut det tradisjonelle konstruksjonsprinsippet med horisontale og vertikale bærende elementer til fordel for et modulært system hvor enheter med lik geometrisk fasong satt sammen ville minimere og jevnt fordele hele strukturens vekt. Flere versjoner av *Geodesic Dome* har blitt reist i varierende størrelser, og til forskjellige formål, som for eksempel den store amerikanske paviljongen på Expo '67 i Montreal og den langt mindre privatboligen i Hollywood Hills, et lite stykke unna Lautners *Chemosphere* (ill. 83). I følge Fullers egne beregninger eksisterte det i 1970 5.000 eksemplarer av hans *Geodesic Dome* fordelt over hele kloden.

Om Buckminster Fuller kan ha virket noe forvirret som person, og hans boenheter i ettertid lett kan tolkes som en utopisk fantasi, var han i det minste i kontakt med tidens ånd. Troen på at enkelte av fremtidens hjelpemidler allerede var tilgjengelige skapte grobunn for diverse boligprosjekter som tok for seg morgendagens hus. En annen av disse aktørene var George Fred Keck, som på oppdrag fra Century Homes Ltd, laget *House of Tomorrow* som ble stilt ut på Century of Progress-utstillingen i 1933 (ill. 84 og 85). Nok en gang blir den polygonale form tatt i bruk i grunnplanen, og det tolvkantede huset hadde definitivt til hensikt å skille seg mest mulig ut fra tradisjonell boligarkitektur. Upton påpeker at trass i husets radikale utseende gjenspeiler rominndelingen samtidens middelklassebolig.¹⁰⁰ Keck plasserte også et ”konservatorie” på toppen av huset som kan minne om 1800-tallets polygonale hus (ill. 73). Igjen kan man spore en viss forvirring hos formgiver og oppdragsgiver, da hensikten ifølge dem skulle være ”to demonstrate mechanical equipment and new building materials that are now on the market”, samtidig som de ga bygningen navnet *House of Tomorrow*.¹⁰¹ Den tolvkantede tre-etasjes strukturen ble bygget rundt en sentral stamme (muligens inspirert av Fuller), og hadde i tillegg til en garasje også en hangar for et privatfly på bakkenivå. I likhet med Fullers *Dymaxion House* er planløsningen i dette huset kanskje det mest revolusjonerende, da dets polygonale utforming som kjent ikke representerte noe nytt innen

¹⁰⁰ Ibid., s. 181.

¹⁰¹ Ibid. s. 179.

amerikansk boligarkitektur. Istedet for å plassere lukkede rom rundt en åpen sentral hall, som var vanlig praksis på 1800-tallet, ser vi her en mer åpen og dynamisk rominndeling hvor skilleveggene er plassert slik at rommene blir formet som kakestykker. Dette var langt mer praktisk og gjenspeilet i større grad en moderne planløsning. En nesten identisk planløsning finner vi igjen nesten 30 år senere i Lautners *Chemosphere*. I likhet med Buckminster Fuller hadde også Lautner en urokkelig tro på at teknologien kunne forbedre menneskets liv og gjøre hverdagen lettere. Men i motsetning til Buckminster Fuller som brukte mye av sitt liv på å fremme og forsvare sine futuristiske ideer gjennom formidling og skriving, foretrakk Lautner å demonstrere det i praksis gjennom sin arkitektur og heller la bygningene tale for seg.

Kecks *House of Tomorrow* og Fullers *Dymaxion House* er to eksempler på samtidens tolkninger av hvordan mennesker ville bo i en ikke så altfor fjern fremtid. Mellomkrigsårene markerte starten på den framtidsoptimisme, i stor grad basert på teknologiske nyvinninger, som skulle prege mye av historien i tiårene framover. Jeg har allerede såvidt nevnt at dette på ingen måte kun var et amerikansk fenomen, men at man kunne finne likesinnede aktører på flere kontinenter og i mange forskjellige land. I så henseende var heller ikke Skandinavia noe unntak. Tidsmessig plassert mellom Fuller og Kecks hus finner vi Arne Jacobsen (i samarbeid med Flemming Lassen) sitt vinnerbidrag til en konkurranse som ble holdt i 1929, om å tegne nettopp morgendagens hus (ill. 86). Jacobsens hus har en mer gjennomført arkitektonisk utforming sammenliknet med Fuller og Kecks hus, som begge bærer preg av at de først og fremst ønsket å prioritere og fremme de teknologiske framskritt husene representerte. I tillegg til futuristiske elementer som landingsplass for helikopter på taket og støvsuger under dørmatta, benyttet Jacobsen seg av et funksjonalistisk formspråk som gav huset en slags forankring i samtiden og på mange måter gjorde det mer realistisk og troverdig, i motsetning til de to andre som lettere kunne oppfattes og avfeies som ikke realiserbare framtidssvisjoner. Verdt å legge merke til er at alle tre valgte å gi husene sine en sirkulær eller polygonal utforming. Det er nærliggende å tro at bakgrunnen for dette var et ønske om å understreke husets futuristiske kvaliteter, samtidig som man på denne måten enkelt og virkningsfullt distanserte det fra den tradisjonelle boligarkitekturen.

Både Fuller og Keck var tidlige representanter for alternative og utopiske visjoner vedrørende boligarkitektur. Slike tanker fikk ikke sitt virkelige gjennombrudd før på 1960-tallet. Det industrialiserte forbrukersamfunnet som utviklet seg i vesten etter annen verdenskrig endret mye av synet på boligarkitektur, og flere arkitekter begynte i langt større grad å betrakte teknologi som et vesentlig hjelpemiddel. Fuller hadde kritisert modernistene for deres ensidige fokusering på form og manglende interesse for teknologiske nyvinninger,

og mente at økt mobilitet var det viktigste kjennetegnet på den moderne livsstil. Han ble aldri akseptert av det arkitektoniske etablissementet, og ble vel av de fleste heller regnet som en oppfinner mer enn som arkitekt. Men for flere unge arkitekter på 1960-tallet ble han en foregangsfigur, og mange av hans ideer ble gjenopptatt og videreutviklet av dem. Samtidens framtidsoptimisme og ubegrensede tillit til vitenskapen og teknologien, kombinert med en generell oppgangstid som berørte større deler av den vestlige befolkningen, skapte grobunn for en arkitektur basert på helt andre kriterier og funksjoner enn det man hadde sett tidligere. På begynnelsen av 1960-tallet var det stadig flere arkitekter som ønsket å benytte seg av alternative konstruksjonsmetoder og materialer, og i den forbindelse ble romfartsteknologien en stor inspirasjonskilde. Romfartsindustrien representerte og symboliserte på mange måter hvor langt mennesket hadde kommet ved hjelp av den teknologiske utviklingen, og dette var bare begynnelsen.

En av de mest ekstreme representantene for den nye arkitekturen var Archigram, en gruppe bestående av seks britiske arkitekter. Gruppen oppsto som en motreaksjon til etterkrigstidens modernisme, som de mente hadde utviklet seg til å bli en doktrinær bevegelse som ikke lenger maktet å reflektere tidsånden. Gjennom sitt selvtitulerte tidsskrift kunne de presentere sine egne og andres nyskapende og utopiske prosjekter. Archigram motsatte seg ideen om at arkitektur skulle være permanente strukturer, men hadde som utgangspunkt at bygninger, på lik linje med gjenstander generelt, skulle være lett erstattelige forbruksvarer. For å illustrere dette tegnet de byer og bygninger med begrenset levealder som var ment å skulle monteres sammen av prefabrikerte komponenter laget av syntetiske materialer. De spant også videre på Fullers tanker omkring arkitektonisk mobilitet, og designet en rekke bærbare boliger som for eksempel en automatisk romdrakt som kunne blåses opp til en liten boenhet. De aller fleste av Archigrams prosjekter ble aldri realisert, i likhet med mange andre relaterte prosjekter, og det var ofte heller ikke hensikten. Som regel var de kun ment å representere utopiske drømmer og framtidsvisjoner, og eksisterte bare som prototyper i utstillingssammenheng, eller på papiret i en publikasjon. Det er et poeng i denne sammenheng å presisere at disse prosjektene ikke representerte utopiske ideer og framtidsvisjoner som bare eksisterte i hodene og på tegnebrettene til enkelte arkitekter. Det som i dag kan være vanskelig å forstå og lett oppfattes som virkelighetsfjerne planer og en overdreven tro på teknologiens posisjon i framtiden, var på denne tiden et alment akseptert syn. For eksempel hadde både Sovjetunionen og USA så sent som i 1975 seriøse og detaljerte planer for

bosetninger og kolonier i verdensrommet, som etter planen skulle ha vært i full drift nå på begynnelsen av 2000-tallet.¹⁰²

Det kan synes som om det Archigram og andre liknende prosjekter presenterte hadde mer til felles med eksperimentell kunst enn reell boligarkitektur. Etterhvert dukket det da også opp kritiske røster som satte spørsmålstejn ved hvor realiserbare slike arkitektoniske framtidvisjoner egentlig var, og da også sett i forhold til en økende bekymring for miljøspørsmål. Dette var nok en relevant problemstilling i samtiden, men i ettertiden er det ikke graden av gjennomførbarhet som har vært avgjørende for hvilken betydning denne typen arkitektur har hatt:

Whether or not the utopian architecture of the 1960's was technically feasible is an irrelevant issue. As with any utopian vision, its key significance lies in its critique of prevailing practices. The 1960s utopians challenged the mainstream notion of "good architecture" and presented their visionary alternatives. The projects conceptualised by Buckminster Fuller and Archigram were like divining rods that picked up new social currents and responded to new challenges in architecture. The paramount goal of the utopians was the pursuit of a higher ideal – not its actual attainment.¹⁰³

Mens Archigrams space age-arkitektur forble på prosjektstadiet skapte den finske arkitekten Matti Suuronen i 1968 et reelt alternativ med sitt *Futuro* fritidshus (ill. 87). Suuronen kombinerte en sirkulær flyvende tallerken-utforming med bruken av plast som materiale, og ga huset i tillegg egenskapen av å være en mobil boenhet. Meningen var at huset, som skulle leveres ferdigmontert med helikopter dit eieren ville ha det plassert, skulle masseproduseres over hele verden. Suuronen designet i tillegg også flere andre varianter av plasthus bestående av store prefabrikerte moduler som kunne kombineres etter behov og monteres in situ eller leveres ferdigmontert fra fabrikken. Men ved en skjebnens ironi ble aldri produksjonen av verdens første serieproduserte plasthus startet på verdensbasis grunnet oljekrisen i 1973, som forøvrig satte en stopper for hele den rådende plasttrenden innen alle forgreninger av design.

At *Futuro* greide å kombinere kriterier og egenskaper som mobilitet og masseproduserbarhet, bruken av plast som materiale og en tilfredsstillende "utenomjordisk" utforming, gjorde det til et av de mest vellykkede eksemplene på utopisk space age-arkitektur. Ekstra overraskende er det da at Suuronen selv avviser en hver påvirkning fra space age-estetikken og dens ideer: "Matti Suuronen himself emphatically denies that the *Futuro* was inspired by futuristic utopian visions, insisting that the design is based purely on mathematics,

¹⁰² Home and Taanila (red.), *Futuro – Tomorrow's House From Yesterday*, s. 66-67.

¹⁰³ *Ibid.*, s. 95.

and that the space-age look of the Futuro is a pure coincidence.”¹⁰⁴ Denne argumentasjonen er påfallende lik Lautners da han også ved flere anledninger har insistert på at han aldri lot seg påvirke av forbigående trender, men kun arbeidet med ett mål for øye: å heve livskvaliteten til beboerne.

5.4 *Chemosphere* i krysningspunktet mellom tradisjonell og futuristisk bolig

Oktogonens dualitet sett i et arkitekturhistorisk perspektiv er interessant fordi den har blitt oppfattet som hypermoderne og futuristisk, samtidig som den har sine røtter langt tilbake i historien. De polygonale boligene som ble bygget i Amerika på 1800-tallet hadde ikke nødvendigvis som utgangspunkt at de ønsket å framstå som spesielt moderne, men ble heller brukt i kombinasjon med samtidige arkitektoniske stilarter. I tillegg ble det argumentert for at visse fordeler kunne oppnås ved bruken av en polygonal grunnplan i boligarkitektur, både av helsefrembringende art og som en bedre utnyttelse av boarealet. De polygonale boligene utover på 1900-tallet ble derimot ofte tilegnet futuristiske aspekter i form av for eksempel materialbruk, som også medvirket til å distansere dem fra andre samtidige stilretninger. Felles for de polygonale boligene i Amerika fra både 1800-tallet og 1900-tallet er at de rent formalt sett ble satt i kontrast til ”vanlige” rektangulære boligbygg i et forsøk på å signalisere at de representerte noe helt nytt i forhold til måten å tilnærme seg boligarkitektur på. Et annet og kanskje mer vesentlig fellestrekk var nettopp ønsket om å forbedre folks livskvalitet. Om virkemidlene og argumentene hadde endret seg med tiden, er det likevel interessant å se hvordan det fremdeles var de samme kjerneideene som utgjorde det teoretiske fundamentet bak polygonale privatboliger selv etter 100 år. Mens arkitektene på 1800-tallet hadde sitt fokus rettet på samtiden, var de på 1900-tallet blitt mer framtidsorientert, noe som kan forklares ut fra den rådende tidsånd og den teknologiske utviklingen. Historien til den polygonale privatbolig i Amerika kan altså ses som en kontinuerlig utvikling av en arkitektonisk ide gjennom to århundrer, som i popularitet nådde sin topp i annen halvdel av 1800-tallet, men som utover på 1900-tallet ble revitalisert gjennom ny teknologi og framtidsoptimisme.

Chemosphere føyer seg inn i en lang rekke av polygonale privatboliger i Amerika. Men selv om både sirkulære og polygonale hus, både på og uten søyle eller stylder, ble synonymt med space age-epoken, kom de færreste av disse forbi ide- eller prototypstadiet. Det som kan ha gjort at *Chemosphere* ble et såpass vellykket og realiserbart eksempel på et

¹⁰⁴ Ibid. s. 94.

”futuristisk” hus, er at det var fundamentert på et mindre radikalt utgangspunkt enn mange andre liknende prosjekter. Det var først og fremst eksteriøret i kraft av sin form og elevasjon som signaliserte og vekket assosiasjoner til noe moderne og utenom det vanlige. Innvendig var huset beregnet på og dermed også tilpasset en firebarnsfamilie. Med utgangspunkt i byggherrens krav og ønsker har Lautner gitt boligen et heller tradisjonelt interiør sett i forhold til hva slags rom og fasiliteter som er inkludert. Det som bryter med det tradisjonelle er selve romutformingen og planløsningen, som må sies å være et direkte resultat av husets oktagonale form. Arkitekten har selv påpekt at *Chemospheres* innvendige rom i stor grad var forutbestemt av den oktagonale formen. I så måte ble dette kanskje Lautners mest begrensede hus. Lautner understreket gjentatte ganger at han alltid utviklet designet til et hus fra innsiden og ut, i den forstand at eksteriøret kun var et resultat av bygningens innvendige utforming. Men paradoksalt nok ble det nettopp *Chemospheres* grunnplan og dets medfølgende rigide perimeter som skulle komme til å sette klare begrensninger for hvordan Lautner kunne distribuere og forme de innvendige rom. Slik sett kan man like gjerne betrakte interiøret som et resultat av eksteriøret, i vel så stor grad som det motsatte. I tilfellet med *Chemosphere* var det riktignok flere andre faktorer å ta hensyn til enn i de andre husene han hadde tegnet. At huset skulle reises på kun en søyle både begrenset arealet og forutsatte en sirkulær sentralplan som ville skape likevekt i strukturen. Det er fristende i denne sammenheng å minne om Fowlers romøkonomiske argumenter fra midten av 1800-tallet i forhold til bruk oktagonen som grunnplan, men faktum var vel heller at det lå en funksjonell og økonomisk begrunnelse bak valget av en oktagonal framfor en rent sirkulær grunnplan.

En liknende planløsning finner vi også i Suuronens *Futuro*-hus (som hadde et boareal på en fjerdedel av *Chemosphere* sitt), og dette kan selvfølgelig skyldes husets sirkulære form og de begrensninger det innebar, men det forklarer ikke den påfallende likheten som eksisterer ved plasseringen av rommene i forhold til hverandre og plasseringen av det innebygde møblelementet og peisen (ill. 88). Suuronen ville nok aldri ha innrømmet at han kan ha vært inspirert av Lautner, men både eksteriøret og interiøret til *Chemosphere* var godt dokumentert i diverse fagtidsskrifter både i USA og Europa i årene før *Futuro* ble lansert. Verdt å nevne er også at firmaet som produserte *Futuro* måtte endre den opprinnelige og ovennevnte planløsningen for det amerikanske markedet. Originalmodellen hadde en åpen planløsning hvor kun badet og soverommene var delt inn som separate rom. Denne løsningen var mer passende for det som ble betraktet som ” [...] ”progressive” Scandinavian family

views toward wall-free togetherness”, mens den amerikanske versjonen hadde en klart markert rominndeling ved hjelp av vegger.¹⁰⁵

Lautner beskrev sin egen arkitektur som ahistorisk, og hevdet samtidig: ”Timelessness is a quality of real architecture.”¹⁰⁶ Dette står i sterk kontrast til for eksempel *Archigrams* filosofi, som forholdt seg til arkitektur med den samme bruk og kast-mentaliteten man ellers fant i samfunnet overfor forbruksvarer generelt. Samtidig er det fullt mulig å trekke klare paralleller mellom Lautners arkitektur og den teknologibaserte arkitekturen på 1960-tallet. Lautner hadde tidlig i sin karriere eksperimentert med prefabrikerte strukturer for å redusere kostnader, noe som også i aller høyeste grad var et av kjennetegnene til space age-arkitektene, hvor masseproduksjon var et av kriteriene man la til grunn for designet. Likeledes kan man se deres iver etter å ta i bruk ny teknologi som et annet fellestrekk. Lautner hadde, i likhet med mange andre i sin samtid, en urokkelig tro på at ved hjelp av den teknologiske utviklingen kunne man i framtiden produsere stadig mer komfortable, effektive og ikke minst vakre boliger. I den forbindelse har Hess et viktig poeng: ”Along with that view came a set of unconventional forms which, though Lautner did not necessarily realize it, conveyed a sense of futurism to the public.”¹⁰⁷ I *Chemosphere* finner man definitivt elementer av space age-arkitektur, men samtidig har Lautner valgt løsninger og et mer nedtonet uttrykk som ikke er typiske for stilen, og dermed oppnår han å plassere seg på sidelinjen, der han ønsket å være. Et viktig prinsipp for Lautner var at han aldri ville gi seg hen til en stil eller en forbigående trend, men heller kjøre sitt eget løp: ”I choose not to be classified and remain instead continuously growing and changing, with basic real ideas contributing to life itself, for timeless enjoyment of spaces – which I call Real Architecture. No beginning, no end – always.”¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ibid. s. 113.

¹⁰⁶ Morris Newmann, *Evolving Aerie*, Progressive Architecture, november 1991, s. 90.

¹⁰⁷ Hess, *John Lautner*, s. 88.

¹⁰⁸ Campbell-Lange, *John Lautner*, s. 168.

6. En sammenlignende analyse av utvalgte Lautner-arbeider fra perioden 1940-1960

6.1 Unike strukturer med fellestrekk?

Lautner har ofte, og med god grunn, blitt sammenliknet med Howard Roark, hovedpersonen i Ayn Rands roman *The Fountainhead*.¹⁰⁹ I sitt yrke valgte Lautner å gå sine egne veier, og nektet alltid å la seg plassere innenfor en arkitektonisk bås. Selv var han fast bestemt på at hans arbeider ikke kunne klassifiseres siden han som arkitekt var i kontinuerlig utvikling og aldri arbeidet innenfor en bestemt stilart. Han betraktet sine egne arbeider som tidløse, noe som ifølge ham selv også var et kriterium for *ekte* arkitektur.

Begrepet ”*real architecture*” dukker til stadighet opp når Lautners arbeider skal forklares ut fra et filosofisk ståsted. Utgangspunktet for alle hans arbeider var et ønske om å skape mest mulig attraktive omgivelser for på denne måten å forbedre menneskers livskvalitet. Et sentralt tema i hans boligarkitektur var hvordan man på best mulig måte kunne dekke basale behov som tak over hodet (tilsvarende det engelske ”*shelter*”), samtidig som man tilpasset arkitekturen til individet. Lautner mente at i likhet med i naturen, finner man også hos mennesker et uendelig antall variasjoner; alle mennesker har forskjellige ønsker og behov i forhold til sin egen bolig. En kombinasjon av hensyn til slike individuelle variasjoner og tilfredsstillelse av menneskers basale behov utgjør kjernen i det han selv kalte ”*real architecture*”.

Det er ikke sikkert at man kan snakke om en helhetlig og klart uttalt filosofi i forhold til Lautners arbeider. Mens han mer enn gjerne uttrykket sin misnøye med andres arkitektur, var det påfallende sjelden han utdypet eller forklarte sine egne bakenforliggende tanker og ideer. Det er også vanskelig å få full oversikt over Lautners ”filosofi” vedrørende sine egne arbeider fordi han sjelden ga uttrykk for dem i skriftlig eller muntlig form. For bedre å kunne forstå hvordan han forholdt seg til arkitektur vil det være fruktbart å se nærmere på hans arbeidsmetode og fremgangsmåte.

Inspirert av sin læremester Wright arbeidet han alltid fra innsiden og utover; fasadene på hans hus er således kun en refleksjon av det som befinner seg på innsiden. Utgangspunktet for alle hans prosjekter var en unik og grunnleggende ”ide”. Hensikten med en slik ”ide” var at den skulle innbefatte alle tenkelige aspekter vedrørende et prosjekt, og samtidig

¹⁰⁹ Romanen ble første gang utgitt i 1947. Selv om forfatteren selv hevdet at historien og karakterene i boken var helt fiktive, var det mange som mente at Frank Lloyd Wright hadde vært en inspirasjonskilde for hovedpersonen.

representere et helhetlig konsept. Lautner har selv forklart: “The thing is to be able to hold, and try to pull together, all the possible emotional elements, physical elements, structural elements and nature, and try to pull that into an idea. One idea.”¹¹⁰ En slik grunnleggende ”ide” var helt avgjørende og bestemmende for hvordan han videre arbeidet med å utforme sine hus. Noe av det mest sentrale i Lautners arbeider var ”rommet”: mennesket i relasjon til ”rommet” og ”rommet” i relasjon til naturen.¹¹¹ Løst på riktig måte og med de rette intensjoner mente Lautner at arkitektur langt på vei kunne forbedre folks livskvalitet. Dette kunne oppnås ved å skape bygninger som vokser og eksisterer sammen med menneskene uten å sperre dem inne, bygninger som tilfører lys, luft og frihet. Slike bygninger representerte det Lautner omtalte som ”*real architecture*”.¹¹² Escher mener at det nettopp er i Lautners tenkning og måten han tilnærmer seg arkitekturen på, at man kan se en sammenheng i hans varierte arbeider.¹¹³ Men dersom man går ut fra at hans hus er en manifestasjon og en direkte konsekvens av hans tanker og ideer, må det også kunne være mulig å spore dette i hans arkitektur.

Lautners tilnæringsmetode har fått flere til å trekke følgende konklusjon: ”Since the parameters of every project are dissimilar, his houses are different one from another.”¹¹⁴ At han aldri bygget nøyaktig det samme huset to ganger stemmer i og for seg, men samtidig insinuerer det også at han aldri gjentok seg selv, og at det ikke eksisterer større likhetstrekk i hans produksjon. Denne rådende holdningen er nok en av grunnene til at det ofte tidligere har vært en ensidig fokusering kun på de ulike og unike sidene ved Lautners arkitektur. Det er også blitt hevdet at det er lite hensiktsmessig å sammenlikne Lautners arkitektur med andre arkitekters arbeider.¹¹⁵ Lautner var, ifølge seg selv, verken interessert i eller lot seg påvirke av forbigående arkitektoniske trender og rådende stilarter, eller av andre kollegers beskjeftigelser.¹¹⁶ Først og fremst var han opptatt av sine egne prosjekter, og hvordan han kunne realisere disse på best mulig måte i overensstemmelse med sin egen filosofi. Dette tatt i betraktning er det interessant, og kanskje mer hensiktsmessig, å se nærmere på Lautners produksjon isolert sett.

¹¹⁰ Campbell, *Solid and Free*, s. 69.

¹¹¹ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 282. ”Rommet” brukes her i betydningen “space” på engelsk.

¹¹² Campbell-Lange, *John Lautner*, s. 14.

¹¹³ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 283.

¹¹⁴ *Ibid.*, s. 282.

¹¹⁵ *Ibid.*, s. 283.

¹¹⁶ Hederlige unntak i denne sammenheng er Eero Saarinen og Oscar Niemeyer, som Lautner traff på en reise til Brasil. Deres påvirkning på Lautners arbeider kommer best til syne i hans senere arbeider, da han i langt større grad benyttet seg av betong som materiale.

Noe av utgangspunktet for dette kapittelet er følgende påstand fra Alan Hess: "It would not have been possible to predict the Carling house from the work that went before it; neither would the Malin house have been suggested by the houses before 1960."¹¹⁷ *Chemosphere* blir regnet som kanskje det minst typiske huset i Lautners produksjon. Bygningens strenge symmetri og dramatiske elevasjon er ikke typiske for Lautner. Likevel kan det, ved nærmere ettersyn, synes som om *Chemosphere* er i besittelse av flere elementer som arkitekten også benyttet seg av i sine arbeider både ved tidligere og senere anledninger. Som allerede nevnt er dette en side ved hans produksjon som ikke har blitt omtalt i særlig stor grad tidligere. Man har heller prioritert å vektlegge variasjonene i hans arbeider fremfor eventuelle likhetstrekk. Den ene tilnæringsmåten utelukker ikke nødvendigvis den andre, men en kombinasjon av de to kan kanskje være med på å gi et mer nyansert bilde av Lautners arbeider.

Mye tyder på at Lautner ikke "fant opp hjulet på nytt" for hvert nye prosjekt han realiserte. Slik jeg tolker hans arbeider kan mye tyde på at flere av hans hus representerer en videreutvikling av tidligere utprøvde ideer, som igjen hadde sitt utspring i Lautners tilnæringsmåte og tanker omkring arkitektur. Andre ganger kan prosjektene hans rett og slett oppfattes som gjenbruk av tidligere ideer. Flere spørsmål melder seg i denne sammenheng: Kan det tenkes at den bakenforliggende "ideen" som bestemte *Chemosphere* sin utforming er basert på noe av det samme som tidligere prosjekter? Og er det da helt utenkelig at Lautner i dette prosjektet benyttet seg av tidligere brukte arkitektoniske elementer og løsninger? Lautner vektla de individuelle variasjonene vedrørende menneskers ønsker og behov i forhold til boligarkitektur. Det som ikke blir nevnt i denne sammenheng, men som man heller ikke kan utelukke, er at det også eksisterte sammenfallende ønsker og behov innenfor en såpass homogen gruppe av klienter som Lautner hadde, noe som videre kan ha resultert i enkelte likhetstrekk innenfor hans produksjon. Ikke bare befinner store deler av hans privatboliger seg innenfor et relativt lite geografisk område, men hans oppdragsgivere bestod for det meste av mennesker med lik etnisk tilhørighet som også kunne plasseres innefor samme samfunnslag; middelklassen. Dette er noe Lautner også har blitt kritisert for: "He speaks of creating "timeless, free, joyous spaces for all activities of life," yet delights in grand statements that overwhelm anything but the posed contemplation of a view few can afford."¹¹⁸

¹¹⁷ Hess, *John Lautner*, s. 99.

¹¹⁸ Aaron Betsky, *John Lautner at 80: A Life in Design*, Architectural Record, desember 1991, s. 15.

Gjennom en nærmere studie av et utvalg av Lautners arbeider ønsker jeg å undersøke grundigere om det eksisterer likhetstrekk innenfor hans produksjon og eventuelt å forsøke å identifisere hvilke disse er. I den sammenheng har jeg formulert følgende hovedproblemstillinger:

Finnes det aspekter ved *Chemosphere* som også gjør seg gjeldende i Lautners tidligere arbeider?

Er det mulig å spore en form for kontinuitet i Lautners arbeider fram til 1960?

Et viktig aspekt vedrørende en analyse av Lautners arkitektur er hans former: "He creates strong, powerful, elegant or sensuous forms, but never for the sake of the form alone."¹¹⁹ I tråd med hans egen filosofi var det alltid en bakenforliggende årsak til hans valg av former. De ble aldri tilfeldig valgt; formene var pragmatiske løsninger på et prosjekts spesifikke utfordringer.¹²⁰ I min analyse har jeg forsøkt å ha dette i bakhodet, og jeg vil prøve å finne ut hvilke årsaker som kan ha vært avgjørende for hans valg av former. Dette gjør jeg fordi hans planløsninger som oftest er utgangspunktet for hans videre arbeid med valg av materialer og utarbeidelsen av de konstruksjonsmessige løsningene.

I sin egen beskrivelse av et av sine sirkulære hus forklarte Lautner følgende: "The circular plan of this house naturally opens to the panorama."¹²¹ Sitatet er interessant fordi Lautner her begrunner bruken av en sirkulær grunnplan med hvordan det åpner for en relasjon mellom bygningen og dens omgivelser. Sirkelen eller polygonen er noe Lautner ofte benyttet seg av i sine planløsninger, og dette utsagnet bekrefter langt på vei at årsaken til at han valgte å bruke nettopp disse formene hadde en klar sammenheng med et ønske om å inkludere omgivelsene som en viktig del av det totale arkitektoniske uttrykket. Dette løste han på forskjellige måter, avhengig av tomtens beliggenhet og diverse andre kriterier han måtte ta hensyn til, men han klarte som regel å skape en form for interaksjon mellom den menneskeskapte arkitekturen og den omkringliggende naturen. Interessant er det også å registrere at den fysiske avstanden mellom disse to kunne variere veldig, uten at dette hindret Lautner i å forsøke å skape en form for samhandling. For eksempel utnytter han tomtens høye beliggenhet i både *Chemosphere* og *Harvey Residence*, og bruker nettopp sirkler og semisirkler i grunnplanen for å utnytte panoramautsikten og gjøre den til en vesentlig del av opplevelsen av huset. Andre ganger

¹¹⁹ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 282.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid., s. 97.

trekker han omgivelsene inn og bruker dem som en del av selve arkitekturen; dette kunne for eksempel innebære å inkorporere i arkitekturen allerede eksisterende naturlige elementer på tomten. Uansett om det er horisonten i det fjerne, eller kampesteiner inne i stuen, er naturen og omgivelsene, og hvordan arkitekturen forholder seg til dette, et viktig aspekt ved Lautners arbeider som man ikke kommer utenom i en analyse.

Siden Lautner i så liten grad formet en teori om de bygningene han skapte, er detaljerte beskrivelser kan hende en ”nøkkel” for å komme nærmere å eventuelt finne en tankerekke hos arkitekten. Hensikten med dette kapittelet er å forsøke å argumentere for at det, på tross av en veldig variert produksjon, også finnes klare fellesstrekk i arbeidene til Lautner. Dette kommer kanskje best til uttrykk i måten han relaterte arkitekturen til omgivelsene og hvilke konstruksjonsmessige grep han benyttet seg av for å tilpasse det innvendige rom til klientenes behov. Det er spesielt tre aspekter vedrørende Lautners arbeider som jeg mener i særlig stor grad underbygger min hypotese om at det eksisterer fellestrekk mellom *Chemosphere* og tidligere Lautner-hus: rommenes plassering i forhold til hverandre som et resultat av deres funksjoner og bruksområder, bærende takstrukturer som blant annet tillater større fleksibilitet i forhold til planløsningen, samt bruken av mindre, intime rom (som gjerne inkluderer en peis) i kombinasjon med større, åpne rom. I tillegg til dette mener jeg også at det eksisterer klare formale likhetstrekk både i planen og elevasjonen til flere av Lautner sine hus, noe som også er verdt å undersøke nærmere i denne sammenheng. Viktig blir det også å forsøke å identifisere den bakenforliggende ”ideen” og hvordan denne gir seg til kjenne i måten han utformet sin boligarkitektur på. Arkitekten har selv sagt at den viktigste verdien av et hjem ligger i hvorvidt det gjør noe for dem som bor der.¹²²

6.2 Bell Residence

Noen av Lautners første oppdrag etter at han hadde flyttet til Los Angeles var å ha tilsyn under oppførelsen av Frank Lloyd Wrights *Sturges House* (1939) og *Oboler House* (1940). Begge husene var typiske representanter for Wrights privatboliger, med sin vektlegging av det horisontale. Samtidig som Lautner arbeidet med disse prosjektene bygget han også et hus til seg selv i Silver Lake, og samarbeidet med Lloyd Wright om oppussingen av Wrights *Ennis*

¹²² John Alden Senning, *Their Mountain Cabin Stays Close to Nature*, The Los Angeles Examiner – Pictorial Living, desember 1960, s. 24.

House.¹²³ I tillegg fikk han i oppdrag å ha ettersyn med ytterligere to Frank Lloyd Wright-prosjekter, hvorav det ene var *Bell Residence* (1940) (ill. 89).

Klientene Mr. og Mrs. Bell hadde tidligere bodd i en leilighet i Glendale, en forstad til Los Angeles. Tomten de nå ville bygge et hus på befant seg på toppen av en ås i Hollywood Hills med panoramautsikt over byen. Frank Lloyd Wright ble kontaktet og fikk oppdraget. Han tegnet et hus med en heksagonal grunnplan, som ifølge Lautner var "[...] eminently suitable for the hilltop but not for contractors."¹²⁴ Wrights utkast forutsatte mange deler som måtte spesialbestilles, noe som ville øke byggekostnadene betraktelig. Dette lot seg ikke forene med det budsjettet Bell-familien hadde til rådighet. Med Wrights tillatelse overtok Lautner oppdraget, i håp om at han kunne tegne et billigere hus. Lautner valgte en enkel planløsning bestående av en rektangulær hoveddel hvor han plasserte kjøkkenet, badet, to soverom og garasjen. Stuen har også en kvadratisk grunnplan. Plassert i en skrå vinkel i forhold til, og nesten løsrevet fra resten av huset, har den et paviljongaktig preg (ill. 90).

Gjennom å skråstille stuen i forhold til resten av huset har Lautner gjort et bevisst grep i forhold til planløsningen. På denne måten frigjør han stuens fire vegger og åpner opp rommet mest mulig for omgivelsene. Tre av veggene vender direkte ut mot panoramautsikten. Store glassflater i veggene som vender sør og vest tillater mye lysinntak mesteparten av dagen, samtidig som det skaper en glidende overgang mellom utendørs og innendørs. Muligens har Lautner gjennom å skråstille stuen i forhold til resten av huset forsøkt å bevare noe av det som Wright ønsket å oppnå i sin opprinnelige heksagonale grunnplan. Alan Hess skriver: "Lautner designed a house with simpler geometries, and it remained the most overtly Wrightian of his designs until the Alexander house was built in 1950."¹²⁵ Gjennom sin løsning greide Lautner å skape illusjonen av og beholde noen av fordelene ved en polygonal struktur; uavbrutt utsikt, mer lys og større dynamikk i rommet. Samtidig representerer en slik skråstilling et brudd med Wrights langt strengere geometri.¹²⁶ Materialene som ble brukt er også typiske for Wrights samtidige *Usonian Houses*; teglstein og liggende trepanel. Hess henviser til klientenes ønsker som forklaring på hvorfor enkelte av Lautners tidlige hus hadde så mye til felles med Wrights arkitektur: "Much of the similarity is due to the clients; they had started out wanting a Wright house, and they ended up with something very close to it."¹²⁷

¹²³ Lloyd Wright, sønn av Frank Lloyd Wright, arbeidet også mye som arkitekt i Los Angeles området.

¹²⁴ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 35.

¹²⁵ Hess, *John Lautner*, s. 24.

¹²⁶ Hess mener at nettopp dette arkitektoniske grepet demonstrerer hvordan Lautner i *Bell Residence* tok sine første skritt vekk fra Wrights former. Hess, *John Lautner*, s. 43.

¹²⁷ *Ibid.*, s. 24.

I likhet med i *Chemosphere* utgjør stuen i *Bell Residence* det mest sentrale rommet i huset. Dette oppnår Lautner gjennom å skape en naturlig gravitasjon mot stuen, trass i rommets mer perifere beliggenhet. Husets inngangsparti befinner seg i den andre enden av bygningen, men det er samtidig plassert i en rett vinkel i forhold til stuen. Dette skaper en naturlig bevegelse i retning stuen når man kommer inn hovedinngangen. Til høyre for inngangspartiet finner man kjøkkenet, som er vendt mot både stuen og utsikten.

Bell Residence ble bygget tjue år før *Chemosphere*. Likevel kan man se hvordan Lautner på en liknende måte valgte å fremheve den offentlige delen av huset. Stuen i begge hus er plassert slik at de vender ut mot panoramautsikten og viser huset fra sin mest spektakulære side. Planløsningen i begge hus er lagt opp med tanke på at man for det meste oppholder seg i den offentlige delen. Inngangspartiet, og den bevegelse i retning stuen det legger opp til, lager en akse på tvers av hovedfløyen som har to funksjoner: den forbinder stuen med resten av huset, og skaper et klart skille mellom den ”offentlige” og ”private” delen av huset. De to aksene i grunnplanen fremheves også i eksteriøret. Dette er særlig synlig på husets framside. En del av taket strekker seg over hele hovedfløyen og overlapper den delen av taket som dekker den offentlige delen av huset og garasjen (ill. 91). Slik klarer Lautner å definere de forskjellige delene av huset også i eksteriøret, samtidig som det overlappende taket skaper et helhetlig inntrykk.

Soverom og bad er trukket tilbake i forhold til øvrige rom. Vinduene på soveværelsene i *Bell Residence* vender mot nord, antagelig av samme grunn som at vinduene til soveværelsene i *Chemosphere* vender inn mot åssiden; for å forhindre forstyrrende sollys om morgenen. Tomtens og husets usjenerte plassering i terrenget har også klare likhetstrekk med *Chemosphere*. Da Lautner flere år senere beskrev *Bell Residence*, kunne han like gjerne ha snakket om *Chemosphere*: ”Space, nature, and the panorama were the only confines. No drapes nor any window covering were needed. They could move into an all glass panorama yet be completely free and private.”¹²⁸

6.3 Mauer Residence

Mauer Residence (1946) (ill.92) var nok et prosjekt Lautner overtok etter at Frank Lloyd Wrights opprinnelige forslag ble for dyrt å realisere.¹²⁹ Lautner forteller:

¹²⁸ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 35.

¹²⁹ Det har ikke lyktes meg å finne ut hvordan dette forslaget var utformet.

After the Second World War materials were scarce and it was almost impossible to build anything reasonably. Years before, the Mauers had plans drawn for them by Frank Lloyd Wright, but could not get a priority number to build during the war. They also had had two sons since, so the plans were obsolete. Mr Wright came to lecture at USC, I drove him around, and he introduced me to the Mauers as his superintendent in the Los Angeles area. He told the Mauers, it would be okay for me to do new plans, if that was their choice.¹³⁰

Tomten lå på Mount Washington, rett nord for Downtown Los Angeles, med panoramautsikt over byen, havet og San Fernando-dalen. Lautner valgte en planløsning for dette huset som har flere likhetstrekk med planløsningen til *Bell Residence*. Den T-formede grunnplanen har også en paviljong-liknende løsning plassert i en 60° vinkel på enden av den ene fløyen (ill. 93). Også i dette tilfellet vender stuen mot utsikten. Det er nærliggende å tro at Lautner også her har skråstilt deler av strukturen for å kunne frigjøre enkelte vegger og ta inn så mye som mulig av utsikten, i tillegg til å skape dynamikk i rommet. Barbara-Ann Campbell-Lange peker på ytterligere et aspekt ved planløsningen:

Parts of the living room and master bedroom rotate out from under the roof's rectilinear grid, letting in light unexpectedly to the fireside alcove from a clerestory opening. The intimacy of the alcove contrasts with the relaxed generosity of the main living room, which pivots through glass doors into the garden courtyard beyond.¹³¹

I likhet med sin læremester Wright, valgte også Lautner ofte å inkludere et ildsted i sine hus. Campbell-Lange beskriver ovenfor hvordan han i dette huset plasserte peisen i en alkove trukket tilbake fra resten av stuen, og hvordan dette skaper en kontrast til den åpne løsningen i resten av stuen. I *Chemosphere* skaper Lautner den samme kontrasten mellom den åpne stueløsningen og den tilbaketrukkede alkoven med peis. Peisalkoven i *Chemosphere* har ingen klerestorievinduer, slik peisalkoven i *Mauer Residence* har, men istedet en innebygget lampe i taket over som sørger for belysning i denne delen av huset (ill. 94).

Lautners arkitektur har tidligere blitt forsøkt tolket ut fra et følelsesmessig aspekt: "In Lautner's timeless architecture, emotional considerations are far more important than history."¹³² Henry Whiting II utdyper videre at Lautners arkitektoniske rom ønsker å gi beboeren en følelse av beskyttelse, trygghet og varme.¹³³ Men istedet for å bli klaustrofobisk klarer han å skape en balanse ved alltid å veie opp lune rom som gir "beskyttelse", med et element av åpenhet: "A dynamic tension is created by the contrast of these two opposing

¹³⁰ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 37.

¹³¹ Campbell-Lange, *John Lautner*, s. 18.

¹³² Henry Whiting II, *50 years in Los Angeles: John Lautner's Transcendental Architecture*, GA Houses, nr. 32, juli 1991, s. 9.

¹³³ Ibid.

emotions, one which synergistically makes the whole greater than the sum of the parts.”¹³⁴ Et slikt element av åpenhet kan for eksempel manifestere seg i bruken av store glassflater, eller som åpne, dynamiske romløsninger.

Det mest fremtredende arkitektoniske grepet Lautner benytter seg av i *Mauer Residence* er takkonstruksjonen. Arkitekturhistoriker Esther McCoy forklarte både materialbruken og selve takkonstruksjonen i en senere artikkel om Lautners arkitektur: ”In the 1946 Mauer house, for instance, he was after an independent roof structure, which in that time of scarce steel he solved by using plywood box tents, unsymmetrical in shape so as to take the horizontal as well as vertical loads.”¹³⁵ Lautner hadde i tidligere prosjekter tatt i bruk stolper og liggende bjelker istedet for bærende vegger og støttemur for å redusere kostnaden. I *Mauer Residence* valgte Lautner å designe et prefabrikkert taksystem bestående av asymmetriske L-formede bjelker i kryssfiner. Bjelkenes kortsider går helt ned til gulvet, mens de i den andre enden blir støttet opp av en smal metallstolpe, som ikke skjærer for utsikten (ill. 95). Totalt 14 slike bjelker er tatt i bruk; ni stykker i hovedfløyen og fem stykker i den tverrliggende fløyen som inneholder blant annet kjøkkenet og garasjen. Bjelkene er plassert med jevne mellomrom etter hverandre, og skaper en gjentagende rytme og flyt i interiøret. Deres hovedfunksjon var å holde taket oppe og samtidig eliminere behovet for bærende vegger. Resultatet åpnet for at Lautner stod helt fritt til å disponere romløsningen innenfor den T-formede grunnplanen. Han hadde også benyttet seg av den samme teknikken tidligere samme år i et mindre gjestehus (*Eisele Guesthouse*) for en annen klient.

Den bærende takkonstruksjonen i *Mauer Residence* er en klar forløper til takkonstruksjonen i *Chemosphere*. De rettvinklede kryssfinerbjelkene i *Mauer Residence* har et strengere uttrykk og er mer dominerende i interiøret enn de mer grasiøse J-formede limtrebjelkene i *Chemosphere*, men funksjonen er identisk; å skape fleksibilitet innenfor en ellers ganske stram planløsning. Barbara-Ann Campbell-Lange peker på ytterligere en viktig funksjon: ”The independent roof structure at the Mauer Residence [...] creates a sloping ceiling assisting natural ventilation.”¹³⁶ Som tidligere beskrevet hadde også *Chemosphere* et enkelt men effektivt ventileringsystem som - basert på at varm luft stiger oppover - muliggjøres av et lett skrånende tak.

I likhet med flere av Lautners hus, hadde også *Mauer Residence* en spektakulær utsikt som arkitekten visste å utnytte. Hvordan han valgte å plassere huset på tomten, hang nøye

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Esther McCoy, *West Coast Architects V / John Lautner*, Arts and Architecture, august 1965, s. 23.

¹³⁶ Campbell-Lange, *John Lautner*, s. 23.

sammen med både utsikten og hvordan solen beveget seg i forhold til huset i løpet av dagen. Som allerede gjort rede for eliminerte de store takbjelkene behovet for bærende vegger og tillot Lautner å ta i bruk glass i større grad. Store, dreibare glassdører mellom stuen og utearealet, samt store glassflater brukt ellers i husets yttervegger, skaper glidende overganger mellom inne og ute: ”At night the glass walls disappear and visually the room extends into the illuminated garden - and to the lights of downtown skyscrapers beyond.”¹³⁷ Samspillet mellom inne- og uteareal, og hvordan bygningen var relatert til utsikten og omgivelsene, skulle komme til å bli sentrale temaer i Lautners arkitektur og noe han fortsatte å videreutvikle i årene framover.

6.4 Carling Residence

Carling Residence (1947) (ill. 96) var i likhet med andre tidlige Lautner-hus basert på et prefabrikkert system. Klienten Foster Carling hadde en relativt liten tomt på toppen av en ås i Hollywood Hills med 360° utsikt over Los Angeles og San Fernando-dalen. Med utgangspunkt i et stramt budsjett ønsket Carling et hus med ett soverom og en åpen stue-kjøkken løsning, slik at han kunne underholde gjester i stuen samtidig som han laget mat.

Husets grunnplan er løsere og mer asymmetrisk enn tidligere (ill. 97). To bad, soverommet og kjøkkenet er plassert ved siden av hverandre langs en akse. Disse rommene har form av semi-heksagoner som overlapper hverandre, noe som skaper uvanlige vinkler og romløsninger. Semi-heksagonale former er brukt gjentatte ganger i planløsningen, både inne og ute, og tar opp igjen formen til det heksagonale taket som dekker den åpne stue-kjøkkenløsningen, samt deler av terrassen. Lautner har i dette huset tatt ytterligere et skritt videre i forhold til å gi deler av huset et paviljongaktig preg. I både Bell- og Mauer-husene skråstilte han rektangulære rom for å frigjøre flest mulig vegger, mens han i dette tilfellet valgte å gi rommet en asymmetrisk polygonal utforming. Nok en gang benytter Lautner seg av glassvegger for å kunne åpne opp for utsikten i nesten alle retninger, samtidig som han skaper et luftig og åpent rom (ill. 98).

Det heksagonale taket samler den offentlige delen av huset, understreker disse rommenes samhörighet og bidrar til å gi den et enhetlig preg. Taket holdes oppe ved hjelp av tre stålmaster plassert på utsiden, som eliminerer behovet for bærende vegger i denne delen av huset (ill. 99). Lautner selv forklarte:

¹³⁷ Hess, *John Lautner*, s. 26.

To build an economic structure on a rugged hilltop, an independent roof structure with a six-sided roof on three adaptable legs was used. By adjusting the three legs the structurally stable tripod fits any site. The supports take horizontal as well as vertical loads. The exterior walls are structurally independent and allow an uninterrupted 360 degree view.¹³⁸

Felles for mange av Lautners hus er de konstruksjonsmessige løsningene han benytter seg av, som skaper muligheten for store, åpne rom. Dette gjelder i særlig grad takkonstruksjonene. Likevel er det slik, som Alan Hess også påpeker, at det ikke er de strukturelle formene som er det viktigste, men ”the inhabited space they create.”¹³⁹ Taket på *Carling Residence* beskriver han på følgende måte: ”The structure itself is spindly, nonmonumental; the roof is thin, flat and unobtrusive.”¹⁴⁰

Som tidligere nevnt finner man ofte i Lautners hus at han forsøker å skape en samhandling mellom store åpne rom og mindre, mer intime rom. I likhet med både *Bell Residence* og *Chemosphere*, har Lautner også i *Carling Residence* valgt å skape en intim sone i den ellers så åpne stue/kjøkkendelen av huset. Veggen ved siden av peisen, som også har en innebygget sofa, er festet på hengsler i ene enden slik at den kan dreies ut på terrassen (ill. 100 og 101). Dette er en svært fleksibel løsning; på den ene siden kan man velge å ha veggen lukket for å skape en mer lun stemning i denne delen av stuen, eller man kan åpne opp veggen og ekspandere stuen ut mot terrassen. Lautner visker ut skillet mellom utendørs og innendørs ytterligere ved å la deler av svømmebassenget strekke seg helt inn i stuen.

6.5 Polin og Jacobsen Residences

Polin- og Jacobsen-husene (begge fra 1947) ble bygget på to bratte nabotomter i Hollywood Hills, med utsikt over San Fernando-dalen. Disse to husene hadde i så måte et ganske likt utgangspunkt som *Chemosphere*. Av konstruksjonsmessige årsaker valgte Lautner på nytt å bruke den heksagonale takstrukturen han benyttet seg av i *Carling Residence* (ill. 102): ”Both houses were built with the same independent roof structure used earlier in the Carling Residence. The three truss legs can be adapted in length to suit any terrain, they withstand vertical as well as horizontal loads and allow an uninterrupted view of 360 degrees.”¹⁴¹ I tillegg sto han fritt til å disponere romløsningen da han ikke behøvde å ta hensyn til bærende

¹³⁸ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 41.

¹³⁹ Hess, *John Lautner*, s. 32.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 57.

vegger innvendig. De to husene er begge dominert av de frittstående takstrukturene, men de respektive grunnplanene gjenspeiler klientenes individuelle behov (ill. 103 og 104).

Jacobsen Residence har en mer kompakt planløsning, hvor de fleste rommene er plassert under det heksagonale taket og sentrert rundt peisen i midten av huset. I motsetning til det polygonale taket, utgjør husets yttervegger en rektangulær form. Det er kun i interiøret Lautner har eksperimentert med uvanlige vinkler og skråstilte vegger, ”which several Lautner houses in this period suffer from.”¹⁴² Store deler av boarealet består av en åpen romløsning som inkluderer stuen, spisestuen og et mindre oppholdsrom.¹⁴³ Terrassen fungerer som en naturlig forlengelse av stuen, et inntrykk som blir forsterket av at arkitekten har benyttet samme gulvbelegg begge steder (ill. 105). Stuen og terrassen er kun adskilt av heldekkende skyvedører av glass. Rekkverket rundt terrassen er i vater med stuens yttervegg og har samme høyde som veggen opp til vinduet. På denne måten skaper Lautner en glidende overgang mellom inne- og utearealet, noe som etterhvert skulle bli et kjennetegn for hans arkitektur.

Da stuens yttervegg ikke er bærende kan Lautner benytte seg av en løsning med store vindusflater. I *Chemosphere* har Lautner valgt å skråstille nederste del av ytterveggene utover, mens den øvre del, bestående av vindusbåndet, heller innover for å forhindre at man ser rett ned på tomten, men heller fokuserer blikket utover mot utsikten. I *Jacobsen Residence* har han også valgt å skråstille stuens yttervegg utover, og aksentuerer dette ytterligere ved også å la vindusglassene helle utover. Det er nærliggende å tro at Lautner også i dette tilfellet ønsket å manipulere blikket i retning av utsikten.

Polin Residence har et større areal og en mer langstrakt grunnplan enn *Jacobsen Residence*. Men også her er hoveddelen av boarealet sentrert under det heksagonale taket og rundt peisen. Med unntak av kjøkkenet, spisestuen, terrassen og garasjen, befinner resten av boarealet seg under det heksagonale taket. I motsetning til planløsningen i *Jacobsen Residence*, følger planløsningen i *Polin Residence* langt på vei takets heksagonale form. Dette resulterer i enkelte uvanlige romløsninger, som også nevnt tidligere i forbindelse med andre av Lautners hus.

Den ”offentlige” delen av huset, som inkluderer stuen, spisestuen, kjøkkenet og terrassen, avgrenses klart i grunnplanen med en rett vegg som går diagonalt gjennom store deler av huset, og fortsetter videre utenfor det heksagonale takets ytterkant. Denne veggen er plassert slik at den nøyaktig treffer et av takets hjørner der den fortsetter videre ut. Utenfor

¹⁴² Hess, *John Lautner*, s. 32.

¹⁴³ Dette rommet er i de originale tegningene omtalt som ”Den”, en betegnelse ofte brukt på mindre rom med ikke spesifisert funksjon.

huset bøyer veggene seg i en skarp vinkel som går parallelt med et av takets seks kanter, og skaper et rombeformet rom som utgjør spisestuen.

Også i *Polin Residence* fungerer terrassen som en forlengelse av den åpne stuen. Terrassens ytterkant er i vater med stuens yttervegg, og en skråstilt vegg med skyvedører skiller stuen fra terrassen. I begge disse husene har Lautner skapt kompakte boenheter hvor utearealet, i form av terrassene, fungerer som en integrert del av selve huset. Det samme gjør han også i *Chemosphere*; ved å plassere verandaen innenfor oktagonens yttervegger bevarer han den stramme symmetrien samtidig som han inkorporerer et uteareal i planløsningen. Ved i tillegg å bruke skyvedører av glass mellom verandaen og stuen skaper han en glidende overgang mellom inne og ute, og bevarer symmetrien i interiøret.

6.6 Sheats Apartments og Abbot Apartments

Abbot Apartments (1948) var et av flere Lautner-prosjekter som aldri ble realisert. Tegningene som er bevart viser at denne bygningen basert på samme konstruksjonsprinsipp som *Sheats Apartments* fra samme år; sirkulære boenheter som er hevet opp fra bakken på soppliknende søyler, identiske med de som ble brukt i *Sheats Apartments* (ill. 106). *Abbot Apartments* er noe mindre enn *Sheats Apartments* med sine to sirkulære enheter som strekker seg over to etasjer. Det er usikkert hvilket som ble tegnet først, men de to prosjektene har flere likhetstrekk.

Sheats Apartments (1948) i Westwood, også kalt *L'Horizon*, er det første eksempelet på at Lautner hever boenhetene opp fra bakkenivå (ill. 107). I likhet med flere tidligere oppdrag var utgangspunktet en bratt tomt plassert i en åsside. Klienten Paul Sheats, professor ved UCLA, ønsket et leilighetskompleks med totalt ni leiligheter, inkludert en større toppleilighet til seg selv og sin familie.

Lautner gjør i dette tilfellet en helomvending fra de typiske leilighetskompleksene og deres rektangulære boenheter plassert vegg i vegg ved siden av hverandre langs en korridor. Isteden velger han en løsning med hovedsakelig sirkulære boenheter plassert rundt en åpen gårdsplass som tillater mer lys, luft og sirkulasjon: "The imagery of the Spanish colonial garden apartment has been updated to the atomic age in a collection of circular buildings, finlike mullions, tilting balcony railings and cantilevered roofs."¹⁴⁴

¹⁴⁴ Hess, *John Lautner*, s. 33.

Seksjonene varierer i størrelse og elevasjon; alt fra en til tre etasjer. Plantegningene viser en utstrakt bruk av sirkler og heksagoner som resulterer i en liknende rominndeling som den vi senere finner igjen i *Chemosphere* (ill. 108 og 109). Mens rominndelingen i *Chemosphere* er mer rigid og langt på vei tar utgangspunkt i den oktagonale grunnplanens hjørner, står arkitekten friere til å plassere skilleveggene innefor de sirkulære boenhetene i *Sheats Apartments*. Vi ser også her eksempler på kakestykke-formede romløsninger som gjennomgående er brukt i *Chemosphere*.

Lautner ønsket å skape en følelse av frittstående boenheter ”much like little houses” istedet for flere leiligheter plassert under samme tak.¹⁴⁵ De sirkulære planløsningene skaper en naturlig distanse mellom leilighetene da det ligger i formens natur at den ikke tillater noen større grad av sammenslåing. Sirklene er ikke plassert rett ved siden av hverandre, og Lautner velger å utnytte det åpne rommet mellom dem til plassering av trapper og korridorer. De frittstående sirkulære enhetene har, i likhet med *Chemosphere*, sammenhengende vindusbånd rundt hele som sikrer optimal lystilførsel.

Som tidligere nevnt er *Sheats Apartments* det første tilfellet hvor Lautner hever boenhetene opp fra fundamentet ved hjelp av søyler. Hver sirkulære enhet holdes oppe av en betongsøyle plassert midt under enheten (ill. 110). Denne konstruksjonen er i liten grad synlig fra fasaden, men man kan skimte deler av søylene under den rektangulære terrassen som omringer de to leilighetene nærmest gateplan og samtidig fungerer som tak over parkeringsplassene. Arkitektens tegninger viser hvordan denne konstruksjonen blir gjentatt også høyere opp og lengre bak i leilighetskomplekset. Lautners bruk av enslige søyler som støtter opp under boenhetene er et plassbesparende grep, som frigjør rom til blant annet en gårdsplass under og mellom leilighetene. Likeledes kan dette ses som en forløper til *Chemosphere*, som er en enklere og mer rendyrket versjon av samme konstruksjonsprinsipp.

Hva som inspirerte Lautner til å ta i bruk frittstående søyler som støtte for disse sirkulære strukturene sier han ingenting om. Men han hadde tidligere vært til stede og sett sin læremester Wright gjennomføre testen av bæreevnen til sine høye, smale søyler i forbindelse med byggingen av *Johnson Wax Building*, og denne opplevelsen hadde gjort et sterkt inntrykk på den unge lærlingen. Det eksisterer visse likhetstrekk mellom inngangspartiene til Lautners *Sheats Apartments* og Wrights *Johnson Wax Administration Building* (1936-39). Wright har tatt i bruk en kombinasjon av sirkler og rette linjer, som Lautner også benytter seg av, samt frittstående søyler i garasjen på bakkeplan. *Johnson Wax Administration Building* er berømt

¹⁴⁵ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 60.

for sine innvendige søyler som strekker seg over to etasjer og dermed skaper et åpent og luftig interiør. Noe av det samme prinsippet er lagt til grunn for gårdsplassen i *Sheats Apartments* hvor Lautners bruk av søyler skaper økt sirkulasjon i utearealet.

6.7 Foster Residence

På 1950-tallet begynner Lautners hus ”å sveve”, skriver Alan Hess.¹⁴⁶ Lautners tidlige hus var trygt forankret i bakken, i likhet med Frank Lloyd Wright sine, men med *Foster Residence* (1950) begynner hans arkitektur for alvor å ta en ny vending; den blir mer og mer løsrevet fra fundamentet (ill. 111). Tidligere hadde Lautner hevet boenhetene i *Sheats Apartments* over bakkenivå ved hjelp av søyler, men store deler av bygningsmassen var fremdeles godt forankret i grunnen og ga ennå ikke noe inntrykk av å sveve. I *Foster Residence* benytter han seg også av en sirkulær grunnplan i den delen av huset som er høyest hevet over bakkenivå.

Klienten, Louise Foster, var en enslig lærer som ønsket seg et lite, kompakt hus med ett soverom til lavest mulig kostnad. Foster eide en tomt i Sherman Oaks ved siden av en vei som svinger langs med tomtens yttergrenser.¹⁴⁷ Dette la klare føringer i forhold til hvordan Lautner kunne utforme huset: ”To suit the difficult site, with a street on three sides of the property, the living room end of the house is rounded off.”¹⁴⁸ Grunnplanen viser en lang, rett fløy hvor den ene ytterveggen gradvis buer seg innover i den ene enden av huset, som er dekket av et sirkulært tak (ill. 112). Soverom, bad og kjøkken er plassert i den rektangulære delen av huset, mens en åpen stue- og spisestuedel samt verandaen er plassert innenfor den sirkulære delen. En liknende planløsning hadde Lautner allerede benyttet seg av ved en tidligere anledning: ”Foster then uses the same general plan organization as the Carling Residence, with the trajectory of the accommodation wing culminating in the ”head” of the living room.”¹⁴⁹

Lautner gjør et interessant grep i forhold til romløsningen i den sirkulære enden av huset; han deler sirkelen i to nesten like store deler ved hjelp av en heldekkende glassvegg. Den rette linjen, som fungerer som en fortsettelse av ytterveggen, blir brutt av betongsøylen i midten av sirkelen og fortsetter deretter videre ut i en 19° større vinkel (ill. 113). Utenfor glassveggen plasserer han en halvsirkelformet veranda som har en noe mindre radius enn det

¹⁴⁶ Hess, *John Lautner*, s. 34.

¹⁴⁷ Sherman Oaks er en bydel i San Fernando-dalen, rett nord for Los Angeles.

¹⁴⁸ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 79.

¹⁴⁹ Campbell-Lange, *John Lautner*, s. 52.

overhengende taket (ill. 114): "[...] creating an asymmetrical space in an economical structure."¹⁵⁰ Glassveggen mellom verandaen og spisestuen har også av en skyvedør. Både den åpne verandaen dekket av hustaket og glassveggen med skyvedør er elementer Lautner senere også benytter seg av i *Chemosphere*, og kan ses som en forløper til dette.

Felles for de to husene er også mangelen på en entré; i *Foster Residence* er inngangsdøren til huset plassert i tilknytning til spisestuen, mens den i *Chemosphere* fører inn til kjøkkenet. *Foster Residence* er et av de første eksemplene i Lautners arkitektur hvor man entrerer direkte inn i husets hovedrom på en slik måte. I dette tilfellet har han valgt å definere inngangspartiet med et innebygget skap og bord, men i *Chemosphere* velger han å ikke gjøre noe tilsvarende, sannsynligvis på grunn av det begrensede boarealet.

Foster Residence holdes oppe av betongsøyler plassert langs husets ytterkant, og er ellers helt løsrevet fra grunnen. Dette er med på å bevare tomtens naturlige topografi samtidig som arkitekten ikke behøvde å benytte seg av støttemur i strukturen, noe som ville ha økt kostnadene betraktelig. En sementsøyle er også plassert i midten av den sirkulære delen av huset. I motsetning til de andre søylene, som kun når opp til undersiden av huset, fortsetter denne søylen opp gjennom gulvet og videre opp til taket innvendig (ill 115). Den soppformede søylen støtter opp under det sirkulære taket. Takbjelkene går ut fra søylen i vifteformasjon. Konstruksjonsmessig har denne delen av huset mye til felles med de sirkulære boenhetene i *Sheats Apartments*. I *Chemosphere* var Lautner derimot fast bestemt på å ikke ha en liknende søyle i interiøret, da han ønsket å utnytte boarealet maksimalt, og benyttet i dette tilfellet heller en kompresjonsring som festet takbjelkene sammen på toppen.¹⁵¹

Foster Residence er et eksempel på Lautners lavkostnadshus; en relativt liten og kompakt struktur med kun det nødvendigste av rom, i likhet med *Chemosphere*.¹⁵² Dette har ikke minst gitt seg utslag i valg av materialer. I begge tilfeller benytter Lautner seg av en kombinasjon av tre og sement, og begge hus bæres av sementsøyler.¹⁵³ I *Foster Residence* har Lautner valgt å kle alle husets yttervegger med liggende trepanel. Kombinert med det flate taket og de avlange vindusstripene, som nesten går i ett med trepanelene, forsterkes den horisontale aksentueringen (ill. 111).¹⁵⁴ *Chemosphere* er også kledd med liggende trepanel på

¹⁵⁰ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 79.

¹⁵¹ Ibid. s. 113.

¹⁵² *Chemosphere* hadde i utgangspunktet et budsjett på 30.000 dollar, men de totale kostnadene ble langt større. Jeg har skrevet mer inngående om dette i kapittel 3.

¹⁵³ I *Chemosphere* er det i tillegg også benyttet stål i konstruksjonen.

¹⁵⁴ Materialbruken og den horisontale aksentueringen i *Foster Residence* er ytterligere et eksempel på hvordan Lautner tok i bruk elementer som er typiske for Frank Lloyd Wright.

nederste del av huset, og sett nedenfra er det kun det lille avlange vinduet som er vendt nedover, som er synlig. Felles for begge hus er hvordan Lautner, gjennom en stram og nesten ekskluderende fasade, skaper en opplevelse av husene som lukkede og kompakte enheter når de betraktes fra gateplan. Men felles for dem begge er også hvordan denne følelsen helt forandrer seg når man opplever husene fra innsiden. I *Chemosphere* er det en 360° utsikt som åpner opp huset mot omgivelsene, mens i *Foster Residence* skaper den buede ytterveggen en naturlig bevegelse mot den andre siden av huset hvor glassveggen og verandaen utenfor åpner opp for lys og utsikt.

Verdt å nevne er også at arkitekten i begge hus greier å kombinere små intime rom med større åpne arealer, trass i den begrensede plassen. Nok en gang ser man i *Foster Residence* hvordan Lautner skaper et skille mellom den offentlige og private delen av huset: soverom, kjøkken og bad er plassert lengst bak i huset og opptar omtrent halvparten av det totale boarealet, mens den åpne stuen og spisestuen befinner seg i den resterende delen av huset som vender ut mot utsikten. Det er nærliggende å tro at Lautner også har hatt en liknende tanke vedrørende romdisponeringen i *Chemosphere*, da den har klare likhetstrekk.

Foster Residence er på mange måter et av Lautners mer feminine hus. Dets myke kurver får fritt spillerom både i eksteriøret og i interiøret, og fraværet av overraskende vinkler og rominndelinger er nesten befriende. Huset har en renhet og enkelhet i forhold til plan og elevasjon som fremhever dette feminine aspektet. Mye av Lautners arkitektur kan oppfattes som ganske maskulin både i utforming og materialbruk, men i dette tilfellet har han kanskje latt seg inspirere av at oppdragsgiveren var en enslig kvinne.

Samme år som *Foster Residence* ble oppført, ble også *Harvey Residence* (1950) bygget. Dette var Lautners første oppdrag for en klient med et større budsjett, noe som blant annet tillot ham å ta i bruk andre materialer enn tidligere. Jeg har beskrevet materialbruken i *Harvey Residence* nærmere i kapittel 2. Leo Harvey var en diametralt forskjellig klient fra Louise Foster, og deres to tomter har også lite til felles. Likevel er de to husene i besittelse av elementer som har mye til felles med hverandre. Tomten *Harvey Residence* ble bygget på er en flat åstopp med utsikt over store deler av Los Angeles (ill. 18). Huset har en semisirkulær del i midten, med to rektangulære fløyer som stikker ut på hver sin side. Den ene fløyen rommer en garasje, og i den andre fløyen finnes det to soveværelser og et bad. I likhet med i *Foster Residence* har Lautner også her valgt å plassere stuen i den buede delen av huset. Stuen har heldekkende glassplater langs hele ytterveggen, noe som åpner opp denne delen av huset ut mot hagen og utsikten. Det semisirkulære taket går et stykke lengre ut enn glassveggen, et

arkitektonisk grep Lautner også benytter seg av i *Foster Residence*. I husets forhall, plassert i det som ville ha vært sirkelens midtpunkt, står en betongsøyle som er nedsenket i fundamentet (ill. 20). Denne søylen bærer det meste av det runde taket, og fremhever den sirkulære delen av planløsningen. I stuen finnes også en peis som gjentar husets sirkulære form, et grep Lautner skulle komme til å gjenta med peisalkovene både i *Harpel Residence* og *Chemosphere* noen år senere.

Harvey Residence er både mer ekstrem og mindre kompakt enn *Foster Residence*, men kombinasjonen av mindre, lukkede rom og den store, åpne stue/spisestuedelen finner vi igjen begge steder. Den øvrige rominndelingen og rommenes utforming i den buede delen av *Harvey Residence* er et hint om hva Lautner skulle komme til å gjøre i *Chemosphere*. Selv om huset er trygt plassert på tomten, gir det ikke inntrykk av å være særlig forankret i fundamentet. Betegnende nok ble huset, samme år som det ble bygget, presentert i en artikkel i et fagtidsskrift under tittelen ”*A House That Floats On a Hill Top*”.¹⁵⁵

6.8 Harpel Residence

Harpel Residence (1956) er et av nabohusene til *Chemosphere*. Dette var også et av husene Leonard Malin besøkte før han engasjerte Lautner som arkitekt for sitt eget hus. I *Harpel Residence* fortsetter Lautner å eksperimentere med takstrukturer som tillater fleksibilitet i forhold til romløsningene. Sekskanter og trekanter er utgangspunktet for hele grunnplanen (ill. 116). Nok en gang velger han å åpne huset ut mot utsikten og omgivelsene ved hjelp av store glassflater, samtidig som han også skaper samhandling mellom deler av utearealet og selve huset (ill. 117). I denne eneboligen benytter Lautner seg i stor grad av polygonale former både i interiøret og eksteriøret. Det er også tydelig hvordan Lautner holder fast ved den hierarkiske romdisponeringen han har benyttet seg av i flere tidligere hus, og som han også skulle komme til å benytte seg av i *Chemosphere*.

Mr. og Mrs. Harpel ønsket å bygge huset på en flat tomt høyt oppe i en åsside med god utsikt over San Fernando-dalen. Videre ønsket de at huset skulle ha to soveværelser, svømmebasseng og en åpen kjøkkenløsning med bar, og ellers plass nok til å underholde venner og bekjente. Lautner hadde en overordnet ide for hvordan han ønsket å løse denne oppgaven: ”The concept of the house is a giant trellis over virtually the entire property,

¹⁵⁵ *A House That Floats on a Hill Top*, Southwest Builder and Contractor, 23. juni 1950.

partially closed off for living and entertaining.”¹⁵⁶ Frittstående betongsøyler bærer et sprinkelverk av limtrebjelker som dekker nesten hele tomten, og danner et regelmessig mønster av trekanter og heksagoner (ill. 118). Dette mønsteret er bestemmende for hvordan selve huset og rommene er utformet; de følger langt på vei sekskantenes og trekantenes former og vinkler.

Igjen ser man hvordan Lautner velger å benytte seg av en takstruktur som eliminerer behovet for bærende vegger: ”The Harpel house (1956) added even another construction system to the Lautner oeuvre: a triangulated system of deep glulam beams on thick concrete columns, a structure suggested by the filled site that needed deep caissons.”¹⁵⁷ På denne måten sto han helt fritt i forhold til planløsningen, og kunne eksperimentere i langt større grad. Likevel er planløsningen i *Harpel Residence* påfallende lik den i *Foster Residence*; en lang fløy med parallelle yttervegger som ender i et polygonalt rom i den ene enden. *Foster Residence* er et mindre og mer kompakt hus enn *Harpel Residence*, og derfor har også planløsningen en strammere og renere utforming, men romdisponeringen i de to husene er så å si identisk. Jeg har tidligere omtalt *Foster Residence* som et av Lautners mer feminine hus. *Harpel Residence* kan på mange måter ses på som den maskuline motsatsen. Der hvor *Foster Residence* har flytende, myke linjer, har *Harpel Residence* harde kanter og skarpe vinkler, men ellers er de to husenes grunnplaner nesten identiske.

Boligens inndeling i en ”offentlig” og en ”privat” sone er åpenbar. Soveværelsene og badene er plassert etter hverandre og utgjør den avlange fløyen i den ene enden av huset. Resten av huset består av en åpen kjøkken- og stueløsning med spisestue, samt en gang.¹⁵⁸ Det er også i denne delen av huset inngangsdøren er plassert. Stuens semiheksagonale form følger i stor grad vinklene som dannes av limtrebjelkene i taket, men har en noe mer uregelmessig form. Taket som dekker denne delen av huset følger derimot limtrebjelkenes vinkler, og har form av en symmetrisk semi-heksagon. Denne heksagonens midtpunkt er markert med en betongsøyle som befinner seg midt i stuen. I likhet med betongsøylen som befinner seg i stuen i *Foster Residence*, er heller ikke denne særlig dominerende i interiøret, men fungerer mer som en markør for skillet mellom spisestuen og den øvrige delen av stuen.

Jeg har tidligere i kapittelet vært inne på det følelsesmessige aspektet ved Lautners arkitektur; hvordan han ofte forsøker å skape en følelse av trygghet og beskyttelse i sine boliger. Som regel gir dette seg utslag i mindre, konsentrerte alkove-liknende rom, som ofte også inkluderer en peis. For å unngå en klaustrofobisk følelse blir disse rommene ofte plassert

¹⁵⁶ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 93.

¹⁵⁷ Hess, *John Lautner*, s. 36.

¹⁵⁸ I tegningene er denne delen av huset omtalt som ”loggia”.

slik at de vender ut mot en mer åpen del av huset. Dette har vi sett eksempler på både i *Chemosphere* og flere andre tidligere Lautner-hus. *Harpel Residence* er i så måte intet unntak. I tillegg til den åpne delen består stuen av en mer lukket del med sitteplasser langs veggen ved siden av peisen (ill. 119). Denne delen er orientert i retning av utsikten, på samme måte som peisalkoven i *Chemosphere*.

Da takkonstruksjonen er det bærende elementet i hele strukturen, kunne Lautner også i dette huset i stor grad benytte seg av store glassflater istedet for bærende vegger. Glassflater som strekker seg fra gulv til tak er brukt gjennomgående i den ”offentlige” delen av huset. Glassveggene, i kombinasjon med den polygonale formen i denne delen av huset, utnytter beliggenheten maksimalt og åpner for en panoramautsikt over San Fernando-dalen (ill. 30).

I dette huset benytter Lautner seg av flere arkitektoniske grep for å skape en glidende overgang mellom inne og ute. Ett av disse grepene er bruken av gulvbelegg. Skiferheller er brukt både inne i stuen og i arealet utenfor denne delen av huset.¹⁵⁹ Slik skaper Lautner en sammenheng mellom det innvendige rom og utsiden som gjør at skillet mellom inne og ute blir mer diffust. Et annet grep er det repetitive mønsteret som dannes av betongsøylene, totalt 23 stykker fordelt på nesten hele tomten, og bjelkene som holdes oppe av disse. Over selve boarealet og garasjen utgjør disse et heldekkende tak, men i utearealet står de som et nedribbet skjelett som blottlegger husets konstruksjonsprinsipp. Samlet sett danner søylene og bjelkene et rytmisk mønster som beveger seg uavbrutt mellom ute- og innearealet. Gjennom glassveggene kan man se de samme søylene som befinner seg i interiøret også utenfor huset, noe som skaper illusjonen av en forlengelse av det innvendige rom langt utenfor dets egentlige rekkevidde.

De tidligere nevnte likhetene mellom planløsningene i *Foster Residence* og *Harpel Residence* kan ses som forløpere til planløsningen i *Chemosphere*. Lautner hadde også ved tidligere anledninger benyttet seg av kompakte og sirkulære boenheter, som for eksempel *Sheats Apartments* og *Jacobsen Residence*, men planløsningene i disse boligene bar ennå ikke preg av den mer ”sentrifugale” romdisponeringen som finnes i *Foster Residence* og *Harpel Residence*. I både *Jacobsen Residence* og i de sirkulære leilighetene i *Sheats Apartments* ser man hvordan Lautner har holdt fast ved inndelingen av boligen i en ”privat” og en ”offentlig” sone, hvor den offentlige delen består av stue, spisestue og kjøkken, og den private delen

¹⁵⁹ Skiferheller var også opprinnelig tiltenkt som gulvbelegg i stuen og på veranda-delen i *Chemosphere*, men da det ble for dyrt valgte man istedet å legge fliser på gulvene.

utgjøres av de resterende rom. Selv om det også er tilløp til en sentrifugal planløsning i disse boligene fra 40-tallet, mangler de fremdeles den strammere og mer logiske rominndelingen man finner i de ovenfor nevnte eksemplene fra 50-tallet. Rominndelingen i både *Jacobsen Residence* og *Sheats Apartments* bryter forøvrig med den øvrige symmetrien i planløsningen og kan skape et inntrykk av vilkårlighet.

Selv om Lautner fortsetter å dele inn boligene sine i en ”privat” og en ”offentlig” sone, og rommene som tidligere langt på vei er plassert likt i forhold til hverandre, blir det på 50-tallet gjort på en mer bestemt måte. Det er som om Lautner etterhvert får en større selvtillit og blir klarere i forhold til hvordan han velger å disponere rommene i husene sine. Planløsningene i både *Foster Residence* og *Harpel Residence* dreier seg rundt den sentralt plasserte søylen i stuene i begge hus, med den tilhørende fløyen som en slags ”hale” eller etterslep. Særlig planløsningen i *Harpel Residence* kan ses som en forløper til den polygonale planløsningen i *Chemosphere*, hvor en liknende planløsning er ”krøllet sammen” til en mer kompakt og symmetrisk struktur. I *Chemosphere* er den sentrale søylen i interiøret erstattet med en peisalkove, for maksimal utnyttelse av boarealet.

6.9 Pearlman Mountain Cabin

Videre utover 1950-tallet fortsetter Lautner å eksperimentere med sirkulære strukturer og å forsøke å gjøre skillet mellom innendørs og utendørs mindre markant. Med *Pearlman Mountain Cabin* (1957) får han mulighet til å gjøre begge deler. Nok en gang velger han å heve strukturen over bakkenivå ved hjelp av flere søyler (ill. 120). Klientene Dr. Pearlman og hans kone ønsket seg en liten hytte hvor de kunne nyte den omkringliggende naturen og ha plass til gjester. Stedet hvor hytta skulle bygges var en tomt blant høye furutrær i Idyllwild, et landlig fjellområde nær Palm Springs i California. Dette utgangspunktet ga Lautner muligheten til å inkorporere naturen i arkitekturen på en helt ny måte.

Huset var ment å være en enkel hytte for familien, noe også fasilitetene bærer preg av. Hoveddelen av huset er formet som en sirkel, fordi Lautner mente dette ville utnytte utsikten på best mulig måte.¹⁶⁰ Hytta har en mindre tilhørende fløy hvor Lautner har plassert soveværelset og toalettet. På motsatt side av huset finner man en utstikkende veranda som gjentar formen på fløyen; begge er smalest der hvor de er i kontakt med hoveddelen av huset og blir gradvis bredere utover, og begge har buede ytterkanter som henspiller på den sirkulære

¹⁶⁰ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 97.

formen til hoveddelen av huset (ill. 121). Hoveddelen rommer ekstra soveplasser, oppholdsrom og en enkel kjøkkenløsning. I likhet med tidligere hus, velger Lautner også i dette tilfellet å åpne opp strukturen maksimalt i retning av utsikten. Dette ble også påpekt da huset ble presentert i en artikkel i 1960: “Even when Mrs. Pearlman works in the kitchen, the view is never lost. ‘It was very important in this home,’ says Architect Lautner, ‘not to have anything partitioned off from the view.’”¹⁶¹ Det kan synes som om Lautner har hatt mye av den samme tankegangen også i forhold til den delen av *Chemosphere* som vender i retning av utsikten. Heller ikke der har han benyttet noen som helst form for dekkende skillevegger, og også fra *Chemospheres* kjøkken kunne man nyte utsikten, noe som helt sikkert var til stor glede for Mrs. Malin.

Den delen av *Pearlman Mountain Cabin* som vender mot utsikten har store glassflater som strekker seg fra tak til gulv (ill. 122), mens den motsatte delen av huset har betongvegger med små utskårne vinduer. De store glassflatene er plassert i et sikksakk-mønster kun avbrutt av trestokker, som i tillegg også fungerer som søyler og hever denne delen av hytta et godt stykke over bakkenivå (ill. 123). Lautners ønske om å forene den omkringliggende naturen med sin egen arkitektur er årsaken til en slik konstruksjonsmessig løsning. Han forklarte det selv på følgende måte: ”The logs used as structural mullions are staggered to have the glass at varying angles to the view. This cuts out glare and reflection. The windows are detailed to let the glass disappear into the log, leaving no barrier between the inside and the outside, between the viewer and the panorama.”¹⁶²

Det er interessant å se hvordan Lautner bevisst bruker materialene i sine arbeider for å oppnå ønskede resultater, for eksempel i forhold til hvordan rommet innenfor relaterer seg til det som befinner seg utenfor. I *Pearlman Mountain Cabin* plasserte han glassflatene skrått i forhold til hverandre for å unngå blanding og reflektering i glasset slik at han på en optimal måte kunne skape en illusjon av at det ikke eksisterer et fysisk skille mellom hyttas interiør og skogen utenfor. Likeledes gjør Lautner et bevisst arkitektonisk grep i *Chemosphere* ved å tilte vindusglassene innover slik at blikket blir tvunget i retning av horisonten, og at fokus blir rettet mot utsikten. Det finnes ytterligere et viktig poeng i forhold til Lautners bruk av glass i kombinasjon med andre materialer i disse to husene, og den spesifikke effekten han ønsket å oppnå ved dette. Campbell-Lange påpeker at gjennom måten han brukte glass på i direkte kombinasjon med grovere materialer i både *Chemosphere* og *Pearlman Mountain Cabin*, forsterkes følelsen av åpenhet og av glasset som gjennomtrengelig: ”The transparency of the

¹⁶¹ John Alden Senning, *Their Mountain Cabin Stays Close to Nature*, s. 24.

¹⁶² Escher, *John Lautner – Architect*, s. 97.

envelope is accentuated by inserting the glass directly into the timber poles that support the living room cantilever. As at Malin, the effect of connecting very thin glass onto much bigger structural elements dematerializes the glass.”¹⁶³ Disse to husene har også til felles at Lautner i begge tilfeller bruker deler av strukturens bærende elementer; trestokkene i *Pearlman mountain cabin* og limtrebjelkene i *Chemosphere*, som en ytterligere aksentuering av den glidende overgangen mellom innendørs og utendørs. I begge husene er disse elementene synlige både i interiøret og i eksteriøret, og er med på å skape en sammenheng mellom inne og ute.

Selv om Lautner i *Pearlman Mountain Cabin* benyttet seg av tradisjonelle materialer som tre og glass, ble resultatet alt annet enn tradisjonelt. Trestokkene som er benyttet i fasaden er ubehandlet, bortsett fra at barken er fjernet. Som et element i eksteriøret fungerer de som en viktig del av det totale uttrykket da huset og skogen omkring smelter sammen ved hjelp av denne materialbruken. I tillegg får trestokkene en form for symbolsk betydning i kraft av å være det bærende element som holder hele strukturen oppe: ”Pearlman is a tough rendition of a mountain retreat – a cross between a log cabin and a tree-house – and it is this expression to which the logs in the main elevation refer, rather than to some inadequate simulacrum of the forest beyond.”¹⁶⁴ I tidligere arbeider hadde Lautner ofte tatt hensyn til den omkringliggende naturen i sin arkitektur ved å la topografien forbli urørt, eller ved for eksempel rett og slett å lage et hull i en veranda slik at et allerede eksisterende tre på tomten kunne fortsette å vokse som en del av huset.¹⁶⁵ *Pearlman Mountain Cabin* er et av de tidligste eksemplene på at Lautner benytter naturlige elementer som allerede befinner seg på tomten som en del av selve strukturen. Hans *Elrod Residence* fra 1968 er kanskje det mest spektakulære eksempelet, hvor arkitekten valgte å bruke eksisterende kampesteiner på tomten som en del av både interiøret og eksteriøret.¹⁶⁶

Innvendig er *Pearlman Mountain Cabin*, i likhet med flere andre Lautner-hus, sterkt preget av dualiteten mellom et trygt og beskyttende rom kombinert med elementer av åpenhet. Betongveggen, hvor også peisen er plassert, har en rad av små utskårne vinduer med regelmessige mellomrom og representerer den ”beskyttende” delen av huset. Veggen strekker seg rundt hele bakre del av husets sirkulære hovedrom. Kontrasten mellom denne delen av rommet og den resterende delen av rommet markeres både i grunnplanen og elevasjonen; de heldekkende glassflatene blir kun brutt av trestokkene samt det semi-stjerneformede

¹⁶³ Campbell-Lange, *John Lautner*, s. 60 ff.

¹⁶⁴ *Ibid.*, s. 60.

¹⁶⁵ I *Baldwin Residence*, Los Angeles, 1955, lar Lautner et av tomtens mange trær vokse tvers gjennom husets veranda.

¹⁶⁶ Grunnplanen til *Elrod residence* var for øvrig også dominert av en sirkulær stue- og kjøkkenløsning.

mønsteret de danner i gulvflaten. Dynamikken mellom det ”beskyttende” og det åpne som eksisterer i denne delen av huset får helt fritt spillerom da det ikke finnes noen form for skillevegger innvendig. I tillegg bruker Lautner takkonstruksjonen bevisst for å åpne opp rommet ytterligere mot naturen utenfor: ”The ceiling is tilted upwards toward the angled glass walls to open the space to the woods and the sky.”¹⁶⁷

6.10 Ernest Lautner Residence

Ernest Lautner Residence er et av Lautners mindre profilerte hus. Det har stort sett blitt forbigått i stillhet, og det er heller ikke blitt beskrevet nærmere i noen av bøkene som omhandler Lautners arkitektur. Muligens kan det komme av at det ikke regnes som et av de bedre husene til Lautner. *Ernest Lautner Residence* er et av de første husene til Lautner som ble bygget utenfor California, og er relevant i denne sammenheng fordi det blant annet kan ses som et bindeledd mellom det tidligere *Foster Residence* og *Chemosphere* fra året etter.

Ernest Lautner Residence ble bygget i Pensacola, Florida, og stod ferdig i 1959. Byggherren for dette prosjektet var en slektning av John Lautner.¹⁶⁸ Det er et relativt lite hus, men det meste tyder på at dette er en bolig av permanent karakter, og ikke et feriehus. Tomten er flat og strekker seg helt ned til vannkanten. Huset er plassert så nær vannet som mulig slik at arkitekten blant annet kunne inkludere en båtplass i husets underetasje.¹⁶⁹ Huset består ellers av en stue, spisestue, kjøkken, to soveværelser og tre bad fordelt på to plan. Husets underetasje domineres av den innebygde båtplassen, men består også av ett av de tre badene og har en trapp som fører opp til resten av huset. Etasjen over befinner seg på bakkeplan og utgjør husets boareal. Huset har en sirkulær grunnplan og en slags sentrifugal romløsning (ill. 124 og 125). I likhet med både *Foster Residence* og *Harpel Residence* har også *Ernest Lautner Residence* en søyle som holder takstrukturen oppe plassert midt i hoveddelen av huset. Ut fra dette midtpunktet er kjøkkenet, spisestuen og stuen plassert etter hverandre i en spiralformasjon hvor bredden på rommene øker gradvis utover. Overgangen mellom de forskjellige rommene er ikke markert med skillevegger, og dette skaper en sammenheng og dynamikk i den åpne planløsningen. Denne spiralformede delen av huset avsluttes med en rett vegg som skiller boarealet fra garasjen som ligger ved siden av. Ved denne veggen har Lautner valgt å plassere en rund peis som gjentar husets sirkulære form.

¹⁶⁷ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 97.

¹⁶⁸ Etter det jeg har greid å finne ut, er det mest sannsynlig at Ernest Lautner er en fetter av John Lautner.

¹⁶⁹ Både med sin sirkulære form og innebygde båtplass kan *Ernest Lautner Residence* minne om Arne Jacobsens (i samarbeid med Flemming Lassen) *Morgendagens hus* fra 1929. Jmf. illustrasjon 86.

Man kan stusse over at Lautner velger å inkluderer en peis i et hus som befinner seg i et så varmt strøk som Florida, men som tidligere nevnt er det mest sannsynlig at det er følelsesmessige årsaker som ligger til grunn for et slikt valg. Selv om peisen ikke er plassert midt i huset eller stuen, har den fremdeles fått en sentral plassering som understreker hvilken betydning Lautner har tillagt den. Den stadige inkluderingen av en peis i boligene sine er uten tvil noe Lautner har tatt med seg fra sin læremester. Frank Lloyd Wrights plassering av en peis i midten av sine bolighus har blitt tolket som et eksempel på tradisjonsbundne holdninger til et samfunn basert på kjernefamilien: ”Skorsteinen som rager opp, viser hvor ’arnen’ befinner seg – i sentrum av huset: ’an image suggesting that the hearth be seen in quasi-sacral terms as the emblem of morally upright home.’”¹⁷⁰ I *Chemosphere* plasserte Lautner peisen i midten av huset i en alkove som gjentok husets oktagonale form. Hvorvidt en liknende tolkning kan benyttes i dette tilfellet eller ikke, er det likevel verdt å merke seg at byggherren Leonard Malin og hans familie på mange måter representerte den typiske kjernefamilien og mange av verdiene det sto for, på tross av en ellers utradisjonell bolig.

Ankomsten til *Ernest Lautner Residence* skjer via den innebygde garasjen eller via båt-plassen under huset. Den siden av huset som vender ut mot vannet består av en innebygget terrasse med store heldekkende glassflater. På denne måte skaper Lautner et rom som åpner opp for omgivelsene, på samme måte som vi har sett tidligere, i et forsøk på å viske ut grensene mellom inne og ute. På tross av den sirkulære grunnplanen greier Lautner å skape et skille mellom den ”offentlige” og den ”private” delen av huset. Dette gjør han blant annet ved å plassere en smal gang mellom den delen som består av soveværelsene og badene, og den øvrige delen av huset. Dette skillet er ytterligere markert ved at det er kun i den private delen av huset at ytterveggen følger det sirkulære takets ytterkant. Den andre delen av huset har en yttervegg som går som en spiral innover i huset, og etter hvert forsvinner bak den innebygde verandaen (ill. 126). Som i tidligere hus velger Lautner også i denne boligen å skape et stort og åpent rom i den ”offentlige” delen av huset. Kjøkkenet, innerst i spiralen, er delvis skjermet av et par skap og den buede formen på ytterveggen, ellers er det helt åpent mellom dette rommet og spisestuen. Stuen og spisestuen er heller ikke er adskilt av noen form for vegg eller annet innebygget møblement. Disse tre rommene, som utgjør den offentlige delen av huset, glir over i hverandre på samme måte som vi har sett flere ganger før i Lautners arbeider, ikke minst i *Chemosphere*. Et annet likhetstrekk mellom flere av hans arbeider er

¹⁷⁰ Staale Sinding-Larsen, *Temaer i europeisk og amerikansk arkitekturteori: fra Wienerskolen til Bauhaus og De Stijl, Frank Lloyd Wright – Le Corbusier*, 1994, s. 104.

hvordan den private delen av huset, i kontrast til den offentlige delen, ofte består av mindre rom som er klart adskilt fra hverandre.

Hele huset, inkludert garasjen og den innebygde terrassen, er dekket av det samme sirkulære taket. Ytterveggene i *Ernest Lautner Residence* følger i likhet med ytterveggen i *Foster Residence* kun langs takets ytterkant i deler av strukturen. De to husene har en liknende løsning med hensyn til hvordan det sirkulære taket forholder seg til selve bygningsmassen under; i tillegg til å dekke hele huset stikker det stedvis også et godt stykke utenfor ytterveggene. Som i flere andre Lautnerhus kan taket ses som en viktig strukturell del, både symbolsk og fysisk. Taket representerer kanskje den mest sentrale delen av et ”shelter”, og var noe Lautner ofte la stor vekt på i sine arbeider, enten i form av et frittstående element som tillot fleksible planløsninger eller som en vesentlig del av selve den arkitektoniske formgivningen. Taket på både *Ernest Lautner Residence* og *Foster Residence* er ikke på langt nær en så fremtredende del av strukturen som for eksempel taket i *Chemosphere*, men har likevel en viktig funksjon som markører: ”Yet if the early roofs do not always have an imposing presence, they always define a specific space. [...] Roofs are the inclusive, monolithic hovering feature that tie together a loose array of living areas.”¹⁷¹

Andre likhetstrekk mellom *Ernest Lautner Residence* og deler av *Foster Residence* er hvordan Lautner kombinerer buede vegger med rette vegger som bryter med det sirkulære i grunnplanen og skaper en uventet dynamikk i forhold til romløsningen. I *Ernest Lautner Residence* har arkitekten, med utgangspunkt i en liknende planløsning som han også tidligere hadde benyttet seg av, komprimert boarealet på en måte han ikke hadde gjort siden *Sheats Apartments*. Forskjellen var at i dette tilfellet var det snakk om et helt hus, ikke ”bare” en leilighet. Lautner hadde også tidligere bygget mindre kompakte hus (som for eksempel *Jacobsen Residence*), men dette er det første eksempelet på at han våger å tilnærmet rendyrke én form i hele strukturen. Han tar ytterligere et skritt videre i *Chemosphere*, hvor ikke bare taket, men også grunnplanen følger den samme strengt symmetriske formen. Mens Lautner i *Chemosphere* fullt ut utnytter det sirkulære boarealet ved å plassere rommene ved siden av hverandre og skape et gjennomgående hus, bryter han i *Ernest Lautner Residence* med den naturlige sentrifugale bevegelse han legger opp til i deler av huset ved blant annet å sette opp en rett vegg med peis.

¹⁷¹ Hess, *John Lautner*, s. 34.

6.11 Midtown School

Midtown School ble bygget omtrent samtidig med *Chemosphere*, og selv om forutsetningene for disse to arbeidene var helt forskjellige har de påfallende mange likhetstrekk både formalt sett og i forhold til materialbruken. Jeg har tidligere nevnt at Lautner arbeidet med *Chemosphere* simultant med arbeidet med *Silvertop*. Det samme er også tilfellet med *Midtown School*.

Midtown School (1960) var i utgangspunktet et prosjekt utviklet og sponset av Kenneth Reiner og hans kone: "For people with that kind of money, the Reiners live a very simple life. [...] Their chief interest in life for the past few years has been Midtown School, which they funded. A sloppy student in his own youth, Reiner today is obsessed by education."¹⁷² Lautner var allerede godt i gang med arbeidet på deres bolig *Silvertop* da han også fikk i oppdrag å tegne en barneskole som skulle baseres på Montessoripedagogikk. Kenneth Reiner var skuffet over de offentlige skolene, og da han heller ikke fant en privatskole han var fornøyd med i nærheten av hjemmet, startet han like godt sin egen skole i Silver Lake. Elevene representerte et tverrsnitt av befolkningen i området, og kunne variere fra de fattigste til de mer velstående. De som hadde råd til det betalte skolepenger for barna sine, andre fikk stipender som dekket hele eller deler av skoleavgiften. Skolen oppmuntret til en blanding av etnisiteter og religioner blant sine elever. Helt fra starten av hadde skolen elever av både meksikansk og asiatiske herkomst, men ennå ingen afro-amerikanere: "There are no Negro children in Midtown School, but the doors are open if Negro families should move into Silver Lake."¹⁷³

Tomten som var satt av til skolebygningene var et flatt område, som i utgangspunktet hadde vært en dyp ravine som senere var fylt igjen. Dette medførte at Lautner måtte ta helt spesielle hensyn i forhold til konstruksjonen: "The soil conditions required the buildings to 'float' on the fill, the soil pressure was not to exceed 75 pounds per square foot."¹⁷⁴ Et liknende problem hadde Lautner da han skulle konstruere *Chemosphere*; strukturens totale vekt måtte begrenses i forhold til hvor mye vekt søylen kunne bære. Resultatet ble i begge tilfeller polygonale paviljongliknende hus som fordelte vekten jevnt i strukturen. Vektkriteriene alene forklarer ikke hvorfor Lautner valgte to så like løsninger i disse tilfellene. *Midtown School* er det Lautnerprosjektet som likner *Chemosphere* mest både formalt og konstruksjonsmessig.

¹⁷² John Reese, *Dream House or Nightmare?*, The Saturday Evening Post, 20. august 1960, s. 63.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 119.

Arkitekten selv kommenterte ikke likhetene mellom *Chemosphere* og *Midtown School*, men at de ble tegnet og bygget omtrent samtidig kan ha vært av betydning.

Midtown School består av flere polygonale paviljonger spredt utover tomten (ill. 127 og 128): "A basic hexagonal building – allowing the same construction throughout, with the possibility of being enlarged into a twelve-sided self-contained unit – fitted all functions and could be arranged on the site for easy circulation and individual play areas."¹⁷⁵ Slike polygonale skolebygninger kan spores så langt tilbake som til begynnelsen av 1800-tallet. Det samme gjelder ideen om at elevene ikke bare skulle sitte stille, men at de også skulle kunne bevege seg, om enn ikke helt fritt. John Stoa, leder av *Islington Parochial Schools*, innførte i 1826 et system hvor elevene beveget seg rundt i ring "in perpetual motion" bestemt ut fra sine prestasjoner.¹⁷⁶ Jeremy Bentham bygget i 1815 en tolvkantet skole med plass til 900 gutter som ble undervist av én person plassert i midten av bygningen.¹⁷⁷ Denne skolen hadde forøvrig en liknende grunnplan som enkelte av paviljongene i *Midtown School*; ett stort åpent rom helt uten innvendige skillevegger. På 1850- og 1860-tallet, da oktogonalen nådde høyden av sin popularitet i USA, ble flere oktogonale skolehus reist med utgangspunkt i påstanden om at de hadde "more sociability, better light and acoustics".¹⁷⁸ Også i Norge kan vi finne polygonale skolebygninger, Åttekanten skole på Hvaler fra 1967 er ett eksempel.

I tillegg til vekten, måtte Lautner ta hensyn til utbyggernes ønske om en enkel konstruksjon som samtidig var fleksibel i interiørene, og kunne romme alt fra administrasjon og klasserom til bibliotek og spisesal. Her er det også mye som tyder på at *Midtown School* har hentet inspirasjon fra *Chemosphere*.¹⁷⁹ I begge tilfeller benyttet Lautner seg av et arkitektonisk grep han hadde brukt flere ganger tidligere; en frittstående takkonstruksjon som eliminerte behovet for bærende vegger innvendig, noe som igjen frigjorde mest mulig av gulvarealet og tillot individuelle variasjoner i interiøret (ill. 129). Felles for bygningene i *Midtown School* og *Chemosphere* er det begrensede arealet, som kan forklare bruken av samme konstruksjonsprinsipp. Skolebygningenes eneste bærende element er de store J-formede limtredegerne som er festet sammen i midten av taket og strekker seg helt ned til gulvet: "Laminated wood frames create a warm and inviting, clear span space with a dome-

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Thomas A. Markus, *Buildings and Power – Freedom and Control in the Origin of Modern Building Types*, 1993, s. 66.

¹⁷⁷ Ibid., s. 68.

¹⁷⁸ Kennedy, *Architecture, Men, Women and Money in America 1600-1860*, s. 396.

¹⁷⁹ Jeg regner det som høyst sannsynlig at *Chemosphere* ble tegnet før *Midtown School*. Sistnevnte blir i alle kronologiske oversikter ført opp etter *Chemosphere*, og jeg har heller ikke kommet over annen informasjon som skulle tilsi noe annet.

like ceiling.”¹⁸⁰ Takhøyden i bygningene er relativt lav, et bevisst valg fra arkitektens side: ”The structures were kept very low to suit the scale of the children.”¹⁸¹ Vinduene varierer noe fra bygning til bygning, men enkelte av dem har vindusbånd som strekker seg rundt mesteparten av huset. Lautner valgte også å benytte seg av forskjellige typer takvinduer, med hver sin spesifikke funksjon (ill. 130): ”[...] center and ridge skylights provide a balanced natural light and reduce glare. The overhead skylights open to let out hot air, food odors or smoke.”¹⁸² Dette ventilasjonssystemet minner mye om det tilsvarende i *Chemosphere*, hvor det også i midten av taket finnes en åpning som slipper ut varm luft og er med på å regulere innnetemperaturen.

Lautner begrunner og argumenterer godt for konstruksjonen og utformingen av *Midtown School*, men unngår altså å kommentere likheten med *Chemosphere*. Utgangspunktet for disse to prosjektene kunne ikke ha vært mer forskjellige; det ene en privatbolig for en familie bygget på en ekstremt bratt tomt, det andre et offentlig bygg plassert på en helt flat tomt. Likevel velger Lautner en såpass lik løsning for disse to bygningene. Da Lautner i denne aktuelle perioden stort sett arbeidet med privatboliger, er det sjeldent innenfor hans produksjon at man finner to prosjekter som har så ulike målsetninger som disse to. Årsaken til den strukturelle likheten kan selvfølgelig ligge i enkelheten og fleksibiliteten i forhold til interiøret, noe som igjen gir en slags universell funksjonalitet og som gjør at en slik struktur lett kan benyttes i flere forskjellige typer arkitektur. Likevel bør man kanskje ikke avskrive likhetene mellom *Midtown School* og *Chemosphere* som tilfeldige, og samtidig konkludere med at Lautners arbeider alltid besto av individuelle løsninger, når bygningene hans forteller noe annet.

I dette kapittelet har jeg hatt et ønske om å gjøre rede for hvilke strukturelle løsninger og arkitektoniske grep Lautner gjentatte ganger benyttet i sin boligarkitektur i den aktuelle perioden, og som tilsammen representerer en form for kontinuitet innenfor hans produksjon. Eksemplene på Lautners arbeider som er beskrevet ovenfor kan i utgangspunktet oppfattes som ganske forskjellige. Som arkitekt hadde han et ønske om å være i stadig utvikling og å skape unike bygninger. Det er stor variasjon innenfor hans produksjon, men husene er ofte fundamentert på enkelte prinsipper som han viser seg å være ganske trofast mot. For å kunne identifisere disse prinsippene har det vært hensiktsmessig å ta utgangspunkt i måten Lautner tilnærmet seg arkitekturen på. På denne måten er det lettere å identifisere hvilke

¹⁸⁰ Escher, *John Lautner – Architect*, s. 119.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid.

arkitektoniske grep og strukturelle løsninger han gjentatte ganger benyttet seg av. Et sentralt aspekt vedrørende Lautners boligarkitektur er hans vektlegging av relasjonen mellom bygningene og det omkringliggende terrenget. Som en direkte konsekvens av dette benyttet han seg ofte av bærende takstrukturer som muliggjorde en åpen planløsning i deler av boligen og en utstrakt bruk av store glassflater. Lautners boliger er ofte delt inn i en ”privat” og en ”offentlig” sone, hvor den offentlige delen som regel har en åpen planløsning og står i direkte dialog med omgivelsene. Ofte inkluderer han en peis i sine boliger, i enkelte tilfeller plassert i et mindre, alkove-liknende rom i nærheten av den åpne delen av huset. Slik inkluderer arkitekten et mer intimt rom i en del av huset som ellers bærer preg av å være orientert ut mot omgivelser og utsikt. Alle disse arkitektoniske løsningene vil man også finne igjen i *Chemosphere*, selv om det regnes som et av Lautners minst typiske arbeider.

7. Natur og arkitektur

7.1 ”California living” – modernistiske trekk ved Lautners arkitektur

Funksjonalitet, forstått som ønsket om å tilpasse bygningen til dens behov, har alltid vært en av grunnpilarene i Lautners arkitektur, noe han forsåvidt har til felles med mange arkitekter opp gjennom tidene. Selv nektet Lautner gjennom hele sitt yrkesaktive liv å bli satt i bås, og kjempet innbitt mot enhver sammenlikning med forskjellige arkitektoniske trender og stilarter. Han mente at å forholde seg til rådende trender og stilarter kun medførte begrensninger for arkitekten, og la føringer som ikke tillot individuelle variasjoner. Funksjonalismen ble for Lautner nok et eksempel på en arkitektonisk trend som hadde lite med virkelig funksjonalitet å gjøre. Deres ”hvite bokser” som en felles løsning på alle arkitektoniske utfordringer var stikk i strid med den tilnærmingen han selv hadde. Istedet for å mene at én arkitektonisk løsning kunne tilfredsstillere flere ulike behov, mente Lautner at det tvert imot var klientenes individuelle behov som skulle avgjøre den arkitektoniske utformingen. Likevel eksisterer det trekk ved Lautners arkitektur som gjør at hans arbeider kan betegnes som modernistiske; som for eksempel hans bruk av enkel geometri og hans forestillinger vedrørende forholdet mellom rom og arkitektur. Lautners bruk av geometriske former kjennetegnes ofte av en mer organisk og eksperimentell karakter enn hva som var vanlig for den samtidige modernismen, men dette kombinerte han ofte med andre arkitektoniske løsninger som langt på vei kan karakteriseres som typisk modernistiske.

Lautner var helt til det siste fast bestemt på at hans egne arbeider var ahistoriske og ikke lot seg plassere innenfor en bestemt stilart. Samtidens modernistiske arkitektur hadde han lite annet enn forakt til overs for. For Lautner var modernismen synonymt med en arkitektur som i altfor stor grad fokuserte på det formale på bekostning av individuelle behov og livskvalitet. Likevel er det enkelte som har påpekt at Lautners arbeider helt klart kan plasseres innefor en modernistisk tradisjon. En av dem er arkitekturkritiker Leon Whiteson: ”The Lautner style is hardly individual. It draws its inspiration from a number of sources common to his time. He is a true Modernist in the uncluttered way his buildings honestly express their structure.”¹⁸³ Whiteson fremhever spesielt det strukturelle ved Lautners arbeider. Men et annet viktig aspekt som Lautner hadde til felles med modernistene, var vektleggingen av forholdet mellom innendørs og utendørs i boligarkitekturen.

¹⁸³ Bette Jane Cohen, *The Spirit in Architecture: John Lautner*, dokumentarfilm, 1991.

Etter annen verdenskrig fant det sted en økt fokusering på eneboligen og dens omkringliggende terreng. Interessen for relasjonen mellom det private rom og naturen utenfor resulterte i en ny tilnæringsmåte til boligdesign, der hus og hage ble sett på som et felles ”rom”.¹⁸⁴ Noen av de mest profilerte eksemplene på denne typen arkitektur ble eneboligene som var en del av Case Study House-programmet til John Entenza, sjefsredaktøren for *Arts & Architecture*. Entenza hadde et brennende ønske om å ”selge” moderne arkitektur til middelklassen, og i 1945 lanserte han Case Study House-programmet; en konkurranse om å tegne moderne hus for den gjenommsnittlige nye huseier. I årene mellom 1945 og 1961 ble Case Study House-programmet kanskje det mest vellykkede initiativet for å fremme moderne design i Amerika. I tillegg fikk det oppmerksomhet i store deler av verden, og ble etterhvert kjent som ”the California look”.¹⁸⁵ Flere av samtidens mest profilerte arkitekter deltok i Case Study House-programmet: Charles Eames, Pierre Koenig, Richard Neutra og Eero Saarinen, for å nevne noen. Husene ble fotografert av blant annet Julius Shulman og Herbert Matter.

Et av de første Case Study-husene som ble tegnet på oppdrag fra Entenza var arkitekt Ralph Rapsons *Greenbelt House* (1945) (ill. 131). Det ble banebrytende på grunn av arkitektens bruk av naturen som en integrert del av boligen.¹⁸⁶ Huset ble aldri bygget, men det fikk en avgjørende betydning for senere hus ved måten det presenterte den nye holdningen til natur og arkitektur på. Arkitekt Rapson har forklart: ”By creating a large inside grass and planting area, the artificial barrier between man and nature is dissolved. For once, the open plan will have been achieved; for once, the complete integration of inside and outside will have been accomplished.”¹⁸⁷ Husene som ble presentert i Case Study House-programmet var med på å forene moderne arkitektur med den nye utendørsmåten å ”bo” på. Begrepet ”California living” ble etterhvert synonymt med en generell ide om slik ”outdoor living”. Fra første stund var arkitektene bak Case Study-husene opptatt av å skape samhandling mellom eneboligene og deres omgivelser. Men dette var ikke noe nytt fenomen i California; allerede på 1910-tallet hadde modernistiske arkitekter latt seg inspirere av det varme klimaet og tegnet hus med rom utendørs, der de for eksempel plasserte soveværelset på en åpen veranda. Neutras *Lovell Health House* (1927-29) i Hollywood Hills er et av de mest kjente eksemplene på et tidlig modernistisk hus av denne typen (ill. 132). Case Study-arkitektene var

¹⁸⁴ Christine Macy og Sarah Bonnemaïson, *Architecture and Nature – Creating the American Landscape*, 2003, s. 224.

¹⁸⁵ *Ibid.*, s. 227.

¹⁸⁶ De opprinnelige tegningene til *Greenbelt House* ble for ekstreme selv for Entenza, som sendte Rapsons utkast tilbake flere ganger for bearbeidelse slik at det kunne fremstå som mer troverdig for gjennomsnittsfamilien.

¹⁸⁷ Esther McCoy, *Modern California Houses – Case Study Houses 1945-1962*, 1962, s. 22.

påvirket av både europeisk og amerikansk modernisme fra 1920- og 1930-tallet, men den viktigste inspirasjonskilden ble likevel den modernistiske tradisjonen slik den hadde utviklet seg i Los Angeles og sør-California.¹⁸⁸ Rudolph Schindlers *Schindler-Chance House* (1921-22) i West Hollywood ble et forbilde, med sine åpne sider, heller på gulvet, flatt tak og samhandling med naturen (ill. 133).¹⁸⁹ Schindler hevdet at rommene i dette huset "[...] will descend close to the ground and the garden will become an integral part of the house. The distinction between indoors and outdoors will disappear."¹⁹⁰

På 1930- og 40-tallet videreførte arkitektene Gordon Drake og Harwell Hamilton Harris denne trenden i sine hus i California. Gordon Drakes *Drake House* (1945-47) i Los Angeles har for eksempel store dreibare glassdører som eneste skille mellom stuen og terrassen utenfor (ill. 134). Nøyaktig samme arkitektoniske grep benytter Lautner seg av i *Mauer Residence* fra 1946 og i *Schaffer Residence* fra 1949, for på denne måten å kunne skape fri flyt mellom stuene og terrassen (ill. 135 og 136). I likhet med Lautner omfavnet Case Study-arkitektene bygningstekniske nyvinninger som kunne skape en direkte forbindelse mellom interiøret og terrenget utenfor: "But in the post-war modern house, it is not the sleeping room but the dining and "living" areas that are extended to the outside and meant to benefit from the play with nature".¹⁹¹ Store glassflater og hele vegger som enten var dreibare eller kunne skyves til siden ble hyppig benyttet av disse arkitektene. Richard Neutra blir ofte kreditert som en pioner i bruken av skyvbare glassvegger i californisk arkitektur, og hans *Beard House* fra 1934 er et av de første eksemplene på dette.¹⁹² I takt med den teknologiske utviklingen kan man se hvordan Neutra i årene framover fortsetter å eksperimentere med rammeverket rundt glassflatene, helt til de på 1940-tallet nesten er usynlige i strukturen (ill. 137). Men det var først gjennom Case Study House-programmet at skyvedører av glass ble synonymt med "det moderne hus", da det ble benyttet i samtlige av programmets ni første hus: "The sliding glass wall allowed the Case Study Houses to "borrow" the extra space of the garden and make it part of the living space of the house."¹⁹³ I alle Lautners nevnte hus i kapittel 6 har også han benyttet seg av og eksperimentert med store glassflater, både i form av

¹⁸⁸ Thomas S. Hines, "Case Study *Trouvé*: Sources and Precedents, Southern California, 1920-1942." i *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, 1989, s. 83.

¹⁸⁹ Lautner kjente Schindler personlig og har sagt om ham: "[...] more experimental and created more interesting spaces and tried different materials. He did some experimenting with the space as well. He liked what I did, what little he knew before he died." Hess, *John Lautner*, s. 21.

¹⁹⁰ Hines: "Case Study *Trouvé*: Sources and Precedents, Southern California, 1920-1942.", s. 85.

¹⁹¹ Macy og Bonnemaïson, *Architecture and Nature – Creating the American Landscape*, s. 229.

¹⁹² I likhet med Schindler og Lautner hadde også Neutra i en periode arbeidet under Frank Lloyd Wright før han slo seg ned i Los Angeles. 81 år gammel var Lautner fremdeles like lite imponert over modernismens arkitekter, og om Neutra hadde han følgende å si: "He did one job and repeated it all his life." Newman, *Evolving Aerie*, s. 90.

¹⁹³ Macy og Bonnemaïson, *Architecture and Nature – Creating the American Landscape*, s. 230.

vinduer og heldekkende vegger. I *Carling Residence* har Lautner i tillegg inkludert en hel dreibar vegg med en innebygget sofa, som gir muligheten til å fysisk forlenge huset ut i hagen.

Et annet arkitektonisk grep som Lautner har til felles med Case Study-arkitektene, i ønsket om å utvide det innvendige rom også utenfor husets yttervegger, er å benytte samme gulvbelegg både i inne- og i utearealet. I kombinasjon med større glassflater skulle dette vise seg å være en effektiv måte å skape en optisk illusjon på, og forsterke følelsen av terrassen som en videreførelse av stuen.¹⁹⁴ Macy og Bonnemaïson beskriver i sin bok hvordan det i enkelte tilfeller var vanskelig å differensiere mellom innendørs og utendørs i Case Study-husene.¹⁹⁵ I samtlige av de tidlige Case Study-husene valgte arkitektene å bringe ”naturen” inn i huset i form av potteplanter, og ved å benytte seg av brostein eller heller som gulvbelegg også innendørs. Lautner eksperimenterte også med å integrere planter i sine hus. I *Baldwin Residence* fra 1955 er verandaen bygget rundt et tre som vokste på tomten, og i *Schaffer Residence* ble hele huset og dets terrasse konstruert med tanke på å bevare de allerede eksisterende trærne på tomten.

I tegningene til Julius Ralph Davidsons CSH 1 ser man klart hvordan kombinasjonen av heldekkende glassvegg og likt gulvbelegg både i stuen og på terrassen langt på vei opphever skillet mellom inne og ute (ill. 138). Jeg har tidligere beskrevet hvordan Lautner benyttet seg av samme grep i mer kompakte strukturer som *Chemosphere* og *Jacobsen Residence*, men det er særlig i de av husene hans som har en mer åpen planløsning at den fulle effekten kan oppleves. I *Carling Residence* bruker Lautner bevisst både glassvegger, gulvbelegg og svømmebassenget, i tillegg til den ovenfor nevnte dreibare veggen, i et forsøk på å bringe det utvendige rom inn i huset. I *Schaffer Residence* forsterkes effekten av samme gulvbelegg i stuen og på terrassen gjennom de parallelle fugene som aksentuerer den glidende overgangen mellom de to delene av huset. Også i *Harpel Residence* benytter Lautner heldekkende vegger og skyvedører av glass i kombinasjon med gulvbelegg som fortsetter videre ut på terrassen.

Harpel Residence har et taksystem bestående av et sekskantet sprinkelverk, som også dekker store deler av det omkringliggende utearealet. For Lautners del var dette en videreføring av et arkitektonisk grep han hadde benyttet seg av også ved tidligere anledninger. Allerede i *Bell Residence* dekket Lautner deler av utearealet med et enkelt sprinkelverk. Seks

¹⁹⁴ I alle Lautner-husene som er omtalt i denne sammenheng finnes det en form for uteareal i forbindelse med den delen av huset hvor stuen befinner seg.

¹⁹⁵ Macy og Bonnemaïson, *Architecture and Nature – Creating the American Landscape*, s. 234.

år senere, i *Mauer Residence*, brukte Lautner sprinkerverk som en mer integrert del av strukturen i kombinasjon med takvinduer (ill. 135). Takvinduene ble blant annet plassert langs de dreibare glassdørene, noe Lautner begrunnet på følgende måte: ”The skylight along these glass-doors reduces the glare from the windows and allows for a softer transition to the dark ceiling.”¹⁹⁶ Takvinduer i kombinasjon med sprinkerverk var en særlig effektiv måte å delvis skygge for den sterke solen i California på. Det var like vanlig som glassvegger i Case Study-husene: ”One of the most distinctive strategies used to connect indoors to outdoors in the early modern houses are the large skylights which flooded indoor spaces with daylight.”¹⁹⁷ I Lautners *Gantvoort Residence* (1947) består de deler av taket som strekker seg utover ytterveggene av et sprinkerverk, på liknende måte som sprinkerverk utgjør forlengelsen av taket over terrassen i Davidsons CSH 1 (ill. 139 og 140). Macy og Bonnemaïson understreker at sprinkerverk brukt i takstrukturer var et vanlig syn i Los Angeles under annen verdenskrig, men da i en langt større skala.¹⁹⁸ For å beskytte de mange våpen og ammunisjons- og flyfabrikkene fra å bli bombet fra luften, ble store industrielle områder dekket med kamouflasjenetting dekorert som landbruksområder. Mange arkitekter lot seg inspirere av slike industrielle bygninger, og de blir også trukket frem som mulige forgjengere til sprinkerverkene slik de ble brukt i Case Study-husene (ill. 141 og 142).

Jeg har tidligere referert til ”den offentlige del av huset” i forbindelse med omtale av Lautners privatboliger. Med dette menes den delen av et hus som først og fremst består av stue, spisestue og kjøkken, og eventuelt andre oppholdsrom. Jeg har i den sammenheng gjort rede for hvordan Lautner i mange tilfeller valgte en åpen romløsning i denne delen av huset, og hvordan disse rommene ofte var plassert i sammenheng med hverandre. Lautners bruk av en slik åpen romløsning er helt klart inspirert av Frank Lloyd Wright. Wrights ide om en ”open plan” var en direkte reaksjon på forestillingen om at rom skulle eksistere som separate og avgrensede enheter innenfor en større struktur. Isteden fremmet han tanken om en flytende romsammenheng. En slik måte å forholde seg til ”rommet” på skulle komme til å få en avgjørende betydning for mange arkitekter. Også europeiske modernister som Le Corbusier og Mies van der Rohe plukket opp og videreutviklet denne ideen i sine arbeider.

I likhet med Lautner lot også Case Study-arkitektene seg inspirere av Wrights ideer om en åpen planløsning. Ønsket om å skape en flytende romsammenheng kan ses som en naturlig forlengelse i interiøret av deres forsøk på å skape subtile overganger mellom inne og

¹⁹⁶ Escher, *John Lautner - Architect*, s. 37.

¹⁹⁷ Macy og Bonnemaïson, *Architecture and Nature – Creating the American Landscape*, s. 236.

¹⁹⁸ *Ibid.*, s. 237.

ute. Felles for dem alle var at en slik flytende romsammenheng som oftest begrenset seg til den offentlige delen av huset. Det var også, nesten uten unntak, i denne delen av huset at arkitektene konsentrerte seg om å skape samhandling med naturen utenfor. Husene ble delt inn i en offentlig og en privat sone. Klart definert som egne rom ble soverom og bad adskilt fra resten av boarealet. Også Lautner praktiserte i utstrakt grad en slik form for soneinndeling i sine privatboliger i den aktuelle perioden.

Lautners arbeider fra 1940- og 1950-tallet viser at det eksisterte et sammenfallende ønske hos både ham og andre samtidige modernistiske arkitekter i California om å skape en form for samhandling mellom arkitekturen og den omkringliggende naturen. De arkitektoniske løsningene som ble benyttet i denne sammenheng hadde klare likhetstrekk, og var av helt avgjørende betydning for det ferdige resultatet. I lys av disse forhold er det vanskelig å betrakte Lautners arbeider som totalt isolerte fra samtidens arkitektoniske strømninger, slik han selv ønsket å fremstille det. Lautners hus fra denne perioden viser helt klart modernistiske tendenser, og dette er med på å underbygge påstanden om at han også lot seg påvirke og hadde flere av de samme inspirasjonskildene som andre samtidige arkitekter.

7.2 Lautners arbeider sett i lys av James S. Ackermans teorier

Den amerikanske arkitekturhistorikeren James S. Ackerman argumenterer i sin bok *The Villa* for at dersom eneboligen skal kunne oppfylle sin ideologiske misjon, må den på en eller annen måte samhandle med den omkringliggende naturen.¹⁹⁹ Videre skiller han mellom to typer interaksjon: "[...] the compact-cubic villa is often a foil to the natural environment, standing off from it in polar opposition, and the open-extended type is integrative, imitating natural forms in the irregularity of its layout and profile, embracing the ground, assuming natural colours and textures.²⁰⁰ Som et eksempel på en "compact-cubic villa" nevner Ackerman Le Corbusiers *Villa Savoye* (1928-30) (ill. 143), og som eksempler på "the open-extended type" trekker han blant annet frem Wrights forskjellige Taliesin-bygninger (ill.144). En nærmere analyse av Lautners arbeider frem mot 1960-tallet viser at hans eneboliger gradvis beveger seg fra den ene til den andre av Ackermans to ovenfor nevnte typer. Ackerman bruker spesifikt det kubiske hus som representant for den ene typen villaarkitektur, men i denne sammenheng ønsker jeg også å inkludere andre symmetriske, geometriske former

¹⁹⁹ James S. Ackerman, *The Villa*, 1990, s. 22.

²⁰⁰ Ibid.

som representanter for samme type hus. Det er to årsaker til dette; den ene er at Lautner aldri tegnet et ”kubeformet” hus, den andre er at jeg fremdeles ser det som hensiktsmessig å bruke Ackermans teorier, fordi en lang rekke andre faktorer han nevner gjør seg gjeldende i forhold til Lautners arbeider.

Lautners tidlige hus, som i langt større grad var påvirket av Wrights arbeider, lar seg lett plassere innenfor kategorien av eneboliger med uregelmessig planløsning som er godt forankret i fundamentet og i stor grad relaterer seg til topografien. Etterhvert løsriver han arkitekturen sin mer og mer fra fundamentet og skaper kompakte, frittstående strukturer som i mindre grad samhandler med den omkringliggende naturen. Campbell-Lange hevder at spesielt *Pearlman Mountain Cabin* og *Chemosphere* røper et stadig større ønske hos Lautner om å skape en følelse av ”insularity and privateness” i sine boliger.²⁰¹ Videre påpeker hun: ”This change is not simply the product of circular or hexagonal roof geometries, or the steepness of a site. Lautner changed his attitude decisively: no longer were the buildings joined with the landscape, but rather they were separated from it.”²⁰² Selv om *Pearlman Mountain Cabin* er fysisk løsrevet fra underlaget, relaterer huset seg til omgivelsene gjennom blant annet trestokkene som er integrert i strukturen, og som henspiller på trærne i den omkringliggende skogen. Kombinasjonen av disse to arkitektoniske elementene gjør at dette huset kan betraktes som en blanding av Ackermans to ovenfor nevnte typer. Ackerman selv bruker Frank Lloyd Wrights *Fallingwater* (1936) (ill. 145) som et typisk eksempel på villaarkitektur som uttrykker en tvetydighet i forhold til de to motpolene han opererer med.²⁰³ Spesielt gir dette seg til kjenne i materialbruken, hvor Wright skaper en dialog mellom rustikk stein brukt både i interiøret og eksteriøret, og den glatte overflaten til de kvadratiske balkongene i betong. Likeledes kan materialbruken i *Pearlman Mountain Cabin* formidle en tilsvarende tvetydighet. Der kombinerer Lautner trestokker hvor barken er fjernet, men som ellers er ubehandlet, med store glassflater og glatte betongvegger.

Det er først med *Chemosphere* at man kan snakke om en løsrivelse både fysisk og emosjonelt fra naturen omkring: ”Poised over the earth, it reflects a relation to the landscape more similar to Le Corbusier’s Villa Savoye than the Wrightian idea of mating earth and architecture.”²⁰⁴ Det samme kan også sies om Lautners noe senere *Garcia Residence* (ill. 23) fra 1962. *Chemosphere* er plassert i terrenget i fullstendig kontrast med naturen, og huset forsøker ikke

²⁰¹ Campbell-Lange, *John Lautner*, s. 60.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ackerman, *The Villa*, s. 30.

²⁰⁴ Hess, *John Lautner*, s. 91.

på noen måte å tilpasse seg omgivelsene, verken i formen eller ved materialene som er brukt. Sett fra utsiden ser huset like ugjennomtrengelig og lite inviterende ut som den flyvende tallerkenen det ofte har blitt sammenliknet med. En helt annen opplevelse får man dersom man endrer perspektiv, og ser huset fra innsiden: "In reflecting on the ways in which villas respond to the landscape one must remember to look not only at them but out from them."²⁰⁵ For å la tomten forbli urørt måtte Lautner samtidig heve *Chemosphere* over det bratte underlaget og løsrive det fra omgivelsene. Ackerman beskriver hvordan den "kompakte-kubiske" villa både gjennom form og materialbruk fremhever kontrasten til den omkringliggende naturen.²⁰⁶ Denne kontrasten blir ytterligere fremhevet ved å plassere villaen på et høyt podium som sørger for at kontakten mellom beboerne og naturen forblir distansert. Selv om Lautner ikke tilstrebet en slik distanse mellom beboerne og naturen, ble dette en konsekvens av den måten han valgte å løse de topografiske utfordringene på. Ved å utnytte utsikten på best mulig måte i interiøret, kunne arkitekten likevel inkludere omgivelsene. Utsikten fra innsiden av *Chemosphere* er et svært viktig aspekt ved dette huset. Den åpne romløsningen i den delen av huset som vender ut mot San Fernando-dalen forsterker effekten av panoramautsikten gjennom det sammenhengende vindusbåndet. Vindusglassene er også tiltet innover for å rette blikket utover istedet for nedover. Interiøret er fullstendig orientert i retning av utsikten, og gjør det nesten umulig å oppholde seg i denne delen av huset uten å måtte forholde seg til det man ser ut av vinduet.

Uansett på hvilken måte og i hvilken grad Lautners arbeider samhandler med den omkringliggende naturen, er alltid relasjonen mellom den menneskeskapte arkitekturen og naturen et sentralt moment. Topografiske og strukturelle utfordringer kunne legge føringer for det ferdige resultatet, men Lautner lot aldri dette hindre ham i å fremheve den rollen naturen omkring spilte i forhold til hans arbeider. På bakgrunn av Ackermans definisjon, kan man klart konkludere med at Lautners eneboliger oppfyller sin ideologiske misjon.

²⁰⁵ Ackerman, *The Villa*, s. 26.

²⁰⁶ *Ibid.*, s. 22.

8. Sammenfatning og konklusjon

Utgangspunkt for oppgaven har vært *Chemosphere (Malin Residence)* som sto ferdig i 1960. En grundig beskrivelse av huset slik det ble bygget og senere restaureringsarbeid presenteres i kapittel 4, mens økonomiske rammebetingelser samt byggherre Leonard Malins involvering i prosjektet er gjort rede for i kapittel 3. Med sin oktogonale grunnplan og dramatiske elevasjon ble *Chemosphere* av mange oppfattet som en representant for en futuristisk boligarkitektur som gjenspeilet noe av samtidens framtidsoptimisme. Samtidig med den raske teknologiske utviklingen i første halvdel av 1900-tallet, ble sirkulære eller polygonale grunnplaner tatt i bruk av flere arkitekter. Dette var en motsats til den mer tradisjonelle rektangulære grunnplanen, og ble valgt for å formidle det moderne og framtidsrettede ved deres arkitektur. Innenfor amerikansk arkitekturhistorie var polygonale boliger ikke noe nytt fenomen. Allerede på 1800-tallet eksisterte det i USA en utbredt arkitektonisk trend der oktogonale og sirkulære hus representerte en helt ny måte å tilnærme seg boligarkitekturen på.

Gjennom en nærmere analyse av et utvalg av Lautners arbeider i årene 1940-1960, har siktemålet vært å undersøke om det er mulig å finne fellestrekk og en eventuell kontinuitet i hans produksjon. Bakgrunnen for en slik undersøkelse har vært påstander, fra både arkitekten selv og andre, om at alle hans hus er unike strukturer som har svært lite til felles. I kapittel 6 ble følgende problemstillinger reist:

Finnes det aspekter ved Chemosphere som også gjør seg gjeldende i Lautners tidligere arbeider?

Arbeidene i Lautners produksjon kan karakteriseres som både varierte og individuelle. Samtidig finnes det enkelte klare fellestrekk mellom *Chemosphere* og arkitektens tidligere hus. Differensieringen mellom en ”privat” og en ”offentlig” sone i Lautners boliger er fremtredende, og skillet mellom de to sonene understrekes ved at han ofte velger en mer åpen planløsning i den offentlige delen. Videre gir dette skillet seg utslag i romdisponeringen hvor soverom og bad ofte befinner seg i en mer tilbaketrukket del av huset, mens stue, spisestue og kjøkken er tildelt en mer sentral plassering. Den offentlige sonen i både *Chemosphere* og andre Lautner-hus blir ytterligere fremhevet ved at den blir satt i direkte relasjon med omgivelsene. Kontakten mellom innendørs og utendørs oppnås gjennom bruk av store glassflater og utgang til veranda, terrasse eller hage fra stuen eller andre rom i den offentlige

sonen. I noen av tilfellene velger Lautner også å bruke identisk eller liknende gulvbelegg både innendørs og utendørs for å understreke den glidende overgangen mellom de to. Dette er et grep han også benyttet seg av i *Chemosphere*. Husets elevasjon forhindrer direkte kontakt med terrenget, men Lautner videreførte prinsippet gjennom å skape en åpen forbindelse mellom verandaen og huset ved bruk av heldekkende glassvegg/skyvedør og likt gulvbelegg begge steder. *Chemosphere* har også en peisalkove sentralt plassert, innenfor den større åpne stuen. En liknende løsning finner man også igjen i flere av Lautners tidligere boliger.

Er det mulig å spore en form for kontinuitet i Lautners arbeider fram til 1960?

Kontinuiteten i Lautners arbeider kommer tydeligst frem i måten han tilnærmet seg arkitektur på. Dette ga seg særlig utslag i de byggtekniske løsningene han benyttet seg av, og i måten han relaterte husene til deres omgivelser på. Ved å eksperimentere med ulike konstruksjonsprinsipper forsøkte Lautner stadig å videreutvikle sin egen arkitektur. Spesielt er dette synlig i forhold til hans takkonstruksjoner. For å kunne skape store, åpne romløsninger og et dynamisk interiør, ble bærende takkonstruksjoner ofte benyttet. På denne måten eliminerte han behovet for både støttemur og bærende vegger innvendig, samtidig som det muliggjorde bruken av større glassfelt. Flere varianter ble utprøvd. Lautners planløsninger tok ofte utgangspunkt i ulike geometriske former. Både sirkler og polygoner ble benyttet, enten alene eller i kombinasjon med andre geometriske former. Innenfor disse variablene var han lojal i forhold til prinsippet om å disponere rommene innenfor en offentlig og en privat sone, og hvilke deler av huset som sto i særlig kontakt med naturen utenfor. Prinsippene om åpen planløsning og forbindelse mellom inne- og utearealer i deler av strukturen utgjør to konstanter i Lautners arbeider, som man vil finne igjen uansett hvor små eller kompakte husene er. Frem mot 1960 blir strukturene stadig mer løsrevet fra fundamentet, men Lautner forblir tro mot sine prinsipper og utvikler alternative metoder for å realisere dem.

Som arkitekt forble Lautner en noe obskur skikkelse, og han fikk aldri oppleve det store gjennombruddet. Han mente selv at en av årsakene kunne være at hans arbeider var tidløse og vanskelig lot seg plassere innenfor en bestemt arkitektonisk stilart eller trend. Til å begynne med var Lautners hus preget av Frank Lloyd Wrights formspråk. Påvirkningen fra Wright var tydelig i de åpne planløsningene og i måten bygningene relaterer seg til topografien på. Men også materialbruken, de innebygde møblene og plassering av en peis sentralt i boligen er noe Lautner helt klart har tatt med seg videre fra sin læremester. Etterhvert som han gradvis

utviklet sin egen stil er det også mulig å se en klar forbindelse mellom Lautners arbeider og modernistisk arkitektur. En undersøkelse av Lautners boliger på 1940- og 1950-tallet og de samtidige Case Study-husene viser at det finnes klare fellestrekk, spesielt i forhold til ønsket om å skape samhandling mellom natur og arkitektur og de grep som ble benyttet i den forbindelse. Selv om Lautner valgte å gå sine egne veier - godt hjulpet av arven fra Frank Lloyd Wright – tyder mye på at han likevel ikke unngikk å bli påvirket av enkelte aspekter ved samtidens modernistiske og futuristiske arkitektur.

Kilder

Arkiver

John Lautner Archives, Los Angeles:
Tegningsmateriale, artikler, fotografier og filmopptak.

Informanter

Leonard J. Malin, byggherre, *Malin Residence (Chemosphere)*.

Frank Escher, arkitekt og daglig leder for John Lautner Archives. Arkitekt for restaureringsarbeidet med *Malin Residence (Chemosphere)*.

Upubliserte kilder

Prosjektbeskrivelse av restaureringsarbeidet med *Malin Residence (Chemosphere)* utført av Escher GuneWardena Architecture, Los Angeles.

Dokumentarfilm

Cohen, Bette Jane: *The Spirit in Architecture, John Lautner*, 1991.

Elektroniske kilder

The John Lautner Foundation: <http://www.johnlautner.org> (oppsøkt 23.04.2004)

www.arcaid.captureweb.co.uk :

Illustrasjon 65 - <http://www.arcaid.captureweb.co.uk/zoom.asp?Barcode=8456-50-1> (oppsøkt 18.02.2007)

Illustrasjon 66 - <http://www.arcaid.captureweb.co.uk/zoom.asp?Barcode=8456-180-1> (oppsøkt 18.02.2007)

Illustrasjon 67 - <http://www.arcaid.captureweb.co.uk/zoom.asp?Barcode=8456-200-1> (oppsøkt 18.02.2007)

Escher GuneWardena Architecture:

Illustrasjon 68 - http://www.egarch.net/projects/chemosphere_a640.html (oppsøkt 07.03.2007)

Illustrasjon 69 - http://www.egarch.net/projects/chemosphere_c640.html (oppsøkt 07.03.2007)

Illustrasjon 70 - http://www.egarch.net/projects/chemosphere_b640.html (oppsøkt 07.03.2007)

www.designaddict.com :

Illustrasjon 86 –

http://www.designaddict.com/design_addict/design_news/index.cfm/fuseaction/showonenews/ARTICLE_ID/120/ (oppøkt 18.02.2007)

Speicher, Betsy: *John Lautner, Architect*, 28. oktober 1994.

<http://www.speicher.com/lautnerb.htm> (oppøkt 27.04.2004)

Anderton, Frances: *Party at the Chemosphere: The Flying Saucer House Soars Again*, The New York Times on the Web, 15. mars 2001,

<http://www.nytimes.com/2001/03/15/living/15CHEM.html?ex=1169787600&en=472d036cf3eaa6e2&ei=5070> (oppøkt 14.06.2006)

Timberg, Scott: *Eight Sides to This Story*, Los Angeles Times – latimes.com, 7. april 2005,

<http://www.latimes.com/news/local/valley/la-hm-taschen7apr07,1,2686104.story?coll=la-editions-valley&ctrack=1&cset=true> (oppøkt 14.05.2006)

Litteratur

Ackermann, James: *The Villa – Form and Ideology of Country Houses*, London, Thames and Hudson, 1990.

Amelar, Sarah: *Escher Gunewardena Find the Essence in Both New Work and Iconic Restoration*, Architectural Record, desember 2001.

Arahuete, Helena: *Restoration of Harvey Residence*, The John Lautner Foundation Newsletter, nr. 1, oktober 2001, s. 5-6.

Banham, Reyner: *Los Angeles – The Architecture of Four Ecologies*, New York, Harper and Row, 1971.

Barenfeld, Cheryl: *What's it Like to Live in a Lautner House?*, The John Lautner Foundation Newsletter, nr. 1, oktober 2001, s. 2-3

Basso, Hamilton: *Los Angeles*, Holiday, nr. 1, januar 1950, s. 26-47.

Betsky, Aaron: *John Lautner at 80: A Life in Design*, Architectural Record, desember 1991, s. 15.

Blake, Peter: *Googie Architecture*, House & Home, februar 1952, s. 86-88.

Bowen, Charles: *Into a Wider World of Light*, Los Angeles Pictorial Living, 1. desember 1957, s. 6-7.

Buisson, Ethel og Billard, Thomas: *The Presence of the Case Study Houses*, Basel, Birkhäuser, 2004.

Campbell, Barbara-Ann: *Solid and Free*, Architectural Review, august 1991, s. 68-74.

Campbell-Lange, Barbara-Ann: *John Lautner*, Köln, Taschen, 1999.

Campbell-Lange, Barbara-Ann: *John Lautner*, Köln, Taschen, 2005.

Chafe, William C.: *The Unfinished Journey – America Since World War II*, New York, Oxford University Press, 1995.

Colomina, Beatriz: *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994.

Cool, Judy: *A New Look at a Master*, Los Angeles Herald-Examiner California Living, Mai 1967, s. 4 og 12.

Dietsch, Deborah K.: *Playing the Angles*, Architectural Record, september 1989, s. 76-79.

Escher, Frank, (ed.): *John Lautner - Architect*, London, Artemis, 1994.

Foley, Mary Mix: *The American House*, New York, Harper and Row, 1980.

Freiman, Ziva: *Interview: John Lautner*, Progressive Architecture, desember 1993, s. 64-67.

Fujii, Wayne N. T.: *Remembering John Lautner 1911-94*, GA Houses 1994, nr. 44, s. 142-143.

Giedion, Sigfried: *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1941 (1982).

Gilbar, Anne: *The World According to Lautner*, Los Angeles, september 1979, s. 178 –183.

Gutheim, Frederick (ed.): *Frank Lloyd Wright on Architecture: Selected Writings 1894-1940*, New York , Duell, Sloan and Pearce, 1941.

Hess, Alan: *The Legacy of John Lautner, "Lyrical Technologist"*, Progressive Architecture, desember 1994, s. 16.

Hess, Alan: *"Harvey House, Los Angeles, California"*, Architectural Record, November 2001, s. 154 – 157.

Hess, Alan: *John Lautner*, London, Thames and Hudson, 2003.

Hines, Thomas S.: "Case Study *Trouvé*: Sources and Precedents, Southern California, 1920 – 1942." I: *Blueprints for Modern Living. History and Legacy of the Case Study Houses*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Mit Press, 1989.

Home, Marko og Mika Taanila (red.): *Futuro – Tomorrow's House from Yesterday*, Helsinki, Desura, 2002.

Jacobs, Herbert: *Frank Lloyd Wright – America's Greatest Architect*, New York , Harcourt/Brace/World, 1965.

Khan, Hasan-Uddin: *International Style – Modernist Architecture from 1925 to 1965*, Köln, Taschen, 1998.

Kaufmann, Edgar (red.): *An American Architecture - Frank Lloyd Wright*, New York, Horizon Press, 1955.

Kennedy, Roger G.: *Architecture, Men, Women and Money in America 1600-1860*, New York, Random House, 1985.

Kennedy, Roger G.: *Hidden Cities*, New York, The Free Press, 1994.

Kirker, Harold: *California's Architectural Frontier: Style and Tradition in the Nineteenth Century*, Santa Barbara and Salt Lake City, Peregrine Smith, 1973.

MacMasters, Dan: *Year of the Big Dome*, Los Angeles Examiner Pictorial Living, januar 1958, s. 6-7.

MacMasters, Dan: *The Case for the Circular House*, Los Angeles Examiner Pictorial Living, februar 1959, s. 4-7.

MacMasters, Dan: *Pedestal House- a Radical Plan for Hillside Living*, Los Angeles Times Home magazine, april 1961, s. 20-25.

MacMasters, Dan: *Canopy of Concrete for a Spectacular Desert House*, Los Angeles Times Home magazine, november 1968, s. 18 – 27.

MacMasters, Dan: *John Lautner - You've Got to Fight for Good Design*, Los Angeles Times Home magazine, februar 1971, s. 16 -18.

Macy, Christine og Bonnemaïson, Sarah: *Architecture and Nature – Creating the American Landscape*, London, Routledge, 2003.

Markus, Thomas A: *Buildings and Power – Freedom and Control in the Origin of Modern Building Types*, London, Routledge, 1993.

McCoy, Esther: *Modern California Houses – Case Study Houses 1945-1962*, New York, Reinhold Publishing, 1962.

McCoy, Esther: *West Coast Architects V/ John Lautner*, Arts & Architecture, august 1965, s. 22 – 27.

McGarry, T.W.: *Earthbound UFO Up For Sale*, Los Angeles Times, 25. januar 1985, Valley News, part II.

Newman, Morris: *Evolving Aerie*, Progressive Architecture, november 1991, s. 88-93.

Norberg-Schulz, Christian: *Existence, Space and Architecture*, London, Studio Vista, 1971.

Norberg-Schulz, Christian: *The Concept of Dwelling – on the Way to Figurative Architecture*, New York, Electa/Rizzoli, 1985.

Pastier, John: *Artist in Residences*, PSA, april 1984, s. 90-93.

Pearson, Clifford A.: *Renovation – Modern History*, Architectural Record, november 2001, s. 141.

Pepis, Betty: *Houses in the Hills*, New York Times Magazine, 5. august 1951, s. 30-31.

Pfeiffer, Bruce Brooks: *Frank Lloyd Wright*, Köln, Taschen, 1994.

Reed, Christopher (red.): *Not At Home – the Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, London, Thames and Hudson, 1996.

Reese, John: *Dream House or Nightmare?*, Saturday Evening Post, august 1960, s. 30 og s. 62 – 64.

Senning, John Alden: *Their Mountain Cabin Stays Close to Nature*, Los Angeles Examiner Pictorial Living, 11. desember 1960, s. 24-28.

Sinding-Larsen, Staale: *Temaer i europeisk og amerikansk arkitekturteori: fra Wienerskolen til Bauhaus og De Stijl, Frank Lloyd Wright – Le Corbusier*, Trondheim, Institutt for arkitekturhistorie, N.T.H., 1994.

Smith, Elizabeth A.T. (red.): *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.

- Sutro, Dirk: *John Lautner, Architect*, Arete - Forum for Thought, august-september 1988, s. 30-34.
- Tyrnauer, Matt: *Modern Living*, Vanity Fair, nr. 476, april 2000, s. 198-207 og s. 232-233.
- Upton, Dell: *Architecture in the United States*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Walker, Lester: *American Shelter – An Illustrated Encyclopedia of the American Home*, Woodstock, New York, The Overlook Press, 1981.
- Watkin, David: *A History of Western Architecture*, second edition, London, Laurence King Publishing, 1996.
- Whiting II, Henry: *50 Years in Los Angeles: John Lautner's Transcendental Architecture*, GA Houses 1991, nr. 32, s. 8-13.
- Wright, Frank Lloyd: *An Autobiography*, New York, Duell, Sloan and Pearce, 1943.
- A House That Floats on a Hill Top*, Southwest Builder and Contractor, juni 1950, s. 18-19.
- A House With a View of California Living*, California Living, desember 1948, s. 48-49.
- Arango Residence Acapulco, Mexico*, GA Houses 1995, nr. 46, s. 11.
- Concrete House for a Rocky Ridge in Palm Springs, California*, Architectural Record, November 1970, s. 116-117.
- Gas Pivots This Easy-Running House*, New Homes Guide, 47th ed. 1962, s. 74-75.
- Googie Architecture*, House & Home, februar 1952, s. 86- 88.
- House Against the Horizon*, California Arts and Architecture, nr. 59, juni 1942, s. 23-25.
- House Spectacular - Full of Daring Ideas*, House & Garden, april 1969, s. 100-109.
- John Lautner: An Epoch in Architecture*, Los Angeles Home and Garden, oktober 1980, s. 40-44.
- John Lautner's Houses Take All Hollywood as a Stage*, House & Home, februar 1952, s. 89-91.
- John Lautner, Malin House*, Global Interior 1971, nr. 1.
- John Lautner – Sheats/Goldstein House*, GA Houses 1994, nr. 44, s. 144-157.
- Modernist Icon Gets a Makeover*, Blueprint, juli 2001, s. 17.
- Organic Architecture – John Lautner House at Lechuza Point, California*, Architectural Design 1993, nr. 11/12, s. 51.
- Technik Heute*, Deutsche Bauzeitung, november 1961, s. 873.
- Wohnhaus Malin, Los Angeles/USA*, Deutsche Bauzeitung, januar 1965, s. 21-24.

Wohnhaus Malin, Los Angeles, Deutsche Bauzeitung, februar 1965, s. 123