

Marie Buskovs kunstneriske arbeider i Sola kirke

Marie Buskovs kunstneriske bidrag til nye Sola kirke er lys, og klang i farger og materialer. Arbeidet består av flere deler og er delvis integrert i arkitekturen. I hovedsak består Buskovs bidrag av en skulpturell altertavle og ulike inngrep i kirkeskipets vindusflater. I tillegg har hun formgitt de liturgiske møblene slik at helhetsopplevelsen av kirkerommet framstår som samlet i både estetisk og metaforisk forstand.

De kunstneriske arbeidene svarer til omgivelsene slik de både trer tilbake for og framhever arkitekturen og kirkerommets liturgiske funksjoner og sakrale karakter. Kirkebygget er tegnet av det danske arkitektkontoret JAJA Architects i samarbeid med Stavanger-baserte Brandsberg-Dahls Arkitektkontor. Konstruksjonen legger til rette for en opplevelse av kirken som åpen mot landskapet og byrommet rundt. Skipet er lagt som en forlengelse av gateløpet Solakrossen / Rådhusvegen som løper i nord-sørlig retning gjennom Sola sentrum. På utsiden danner den sørvendte fronten en vid plass mot sentrumsbebyggelsen, rammet inn av kirkens svalganger og en åpen kolonnade mot øst som strekker seg fram til det frittstående kirketårnet – alt reist i samme nøkterne trevirke og råbetong som det øvrige bygget.

Plassen blir slik en invitasjon til byen og befolkningen. Den kan i form og funksjon oppleves som en miniatyr av Berninis utforming av Petersplassen i Roma, slik de enorme, barokke søylegangene der er ment å virke som en inkluderende og beskyttende omfavnelse av de besøkende til Peterskirken. Denne gesten blir gjentatt og forsterket i Buskovs kunstneriske arbeider: den store altertavlen i banket og polert messing, og komposisjoner av integrerte glassmalerier og kutt i fondveggenes lamellkonstruksjon mot sør og nord. Glassmaleriene er utført i munnbلاst og farget glass. Fargene følger den utskårne komposisjonen i lamellene og skaper det som i effekt er det dominerende kunstneriske innslaget, men som samtidig og i materiell forstand opptre tilbakeholdent for kirkens besøkende idet man entrer kirkerommet.

Lys, og gjenskinn av det guddommelige

De store vinduene åpner rommet i begge ender. Lamellkonstruksjonen lar dagslyset sive inn gjennom smale vertikale, høyreiste striper; kuttene i trelamellene forsterker aksene gjennom kirken og tilfører uregelmessigheter i hvordan lyset faller inn i rommet. Hvordan slippe til og løfte fram lyset har vært en av kirkearkitekturens mål og utfordringer siden middelalderen. Gotikkens karakteristiske strebebuer og spissbuede vinduer er eksempel på hvordan

arkitekturens form følger funksjon. De høyreiste gotiske katedralene ser ut som de gjør fordi arkitektene og byggmesterne løste utfordringen med å gjøre bærevegger av stein slankere og samtidig sterke nok til å kunne avse store åpninger for vinduer, som så kunne dekoreres med praktfulle glassmalerier. Århundrer seinere dramatiserer barokkens kirkebygg effekten av det naturlige lyset gjennom konstruksjonen av kupler, hulrom og utspring og gjør hele interiører om til et teater av skygge- og lysvirkninger som styrer og manipulerer blikket.

Modernismens sterke forenkling av formen oppleves i det meste som en motsats til tradisjonelle kirkebygg. Dens ideologiske og materielle purisme møter likevel tradisjonens ornamentale eksesser i ønsket om å slippe til det naturlige lyset og la det bli et styrende prinsipp i både arkitektonisk og liturgisk forstand. Tenk for eksempel på erkemodernisten Le Corbusiers Notre-Dame du Haut, reist 1950–1955 i Ronchamp sørøst for Paris. Le Corbusiers betongkirke er nærmest perforert av uensartede glugger og gliper hvor lyset, likesom i Buskovs glassmalerier, delvis filtreres gjennom farget glass, og bidrar til å skape et meditativt, kontemplativt rom.

Notre-Dame du Haut er likevel langt fra å være noen modernistisk revolusjon i kirkearkitekturen. I norsk sammenheng sto for eksempel Arne Bangs funksjonalistiske Storsalen menighetshus ferdig i Staffeldtsgate i Oslo allerede i 1935 – et banebrytende verk i norsk arkitekturhistorie, og, sammenlignet med Le Corbusiers mer organiske bygg, en asketisk og estetisk stram, symmetrisk og nedtonet konstruksjon. Buskovs løsninger til Sola kirke bærer i seg begge disse ytterpunktene i det moderne. Samtidig som de materielle bidragene framstår som en tilbakeholdt minimalisme, tilbaketrukket og lydhør for de liturgiske omgivelsene, er effekten av dem både visuelt overveldende og rik på tolkningsrom. De åpner for assosiasjoner og tankebaner. For eksempel virkingen av glassmaleriene endrer seg med været og etter hvor i rommet du står. Den fremstår dempet i svakt lys og gråvær, og øker i intensitet med solens gang over himmelen. Over nordveggen og alteret dominerer bleke toner i glasset, noe som skaper ro og lar liturgien komme i fokus. Mot sør trer et strålende fargespill fram som i solskinn flommer inn over interiøret og over besøkende og menighet, og samtidig utover, mot omgivelsene og verden utenfor. De store vindusflatene åpner rommet mot utenverdenen og bringer lyset, både glassmalerienes fargekomposisjon og kirkeskipets elektriske belysning, ut over plassen og gjennom døgnet. Lyset blir på samme tid en invitasjon og et signal om kirken som et åpent og inkluderende rom, og et hellig rom hvor lyset blir et gjenskin av det guddommelige.

Tid og rom

Entrer man kirkerommet fra hovedinngangen får man altertavlen midt mot. Buskov har arrangert tavlen som en iøynefallende, vid V-form. Fire rektangulære og asymmetriske, skulpturelle elementer danner sammen noe som kan ligne utslåtte armer eller vinger. Tavlen er i sin grafisk bastante utførelse et umiddelbart blikkfang: arkitektonisk og industriell, nesten maskinell i sin geometriske utførelse; på samme tid solid og dynamisk, som i svevende flukt.

Den estetiske forbindelsen til modernisme og abstrakt kunst blir her mer åpenbar. Som et skulpturelt utsagn er altertavlen en fortsettelse av Buskovs utforskning av to- og tredimensjonal geometrisk abstraksjon, noe som har vært utgangspunktet for hennes kunstneriske virksomhet i over et tiår. Det tidlige 1900-tallets kubisme og konstruktivisme, og kunstnere som László Moholy-Nagy, Vladimir Tatlin, Lyubov Popova og Alexander Rodtsjenko, er antakeligvis det kunsthistoriske terrenget der forståelsen av Buskovs kunst finner sitt rikeste jordsmonn. Det er blant slike kunstnere at den moderne ideen om betrakteren som noe annet enn en statisk størrelse har sin begynnelse.

I 2013 viste Buskov skulpturer og relieff-objekter i en romlig komposisjon i Kunstnerforbundet. I utstillingens presseskriv fastslås det at «man må bevege seg, skifte synsvinkel og gå mellom [...] man konfronteres med kunstverket som et konkret og fysisk objekt. Motstanden og balansen mellom det visuelle og det fysiske skaper refleksjon over skulpturens status, og undersøker rommet som beholder av tid». Nettopp tid ble et viktig aspekt i betraktningen av moderne kunst. For eksempel Tatlins relieffer inviterer til et møte med kunstverket i «sanntid», der betrakteren inviteres til å bevege seg for å se verket fra ulike vinkler. Bevegelsen, og tiden den tar, er altså poenget her, og noe motsatt den stasjonære posituren som inntas foran det tradisjonelle maleriet. Moholy-Nagy skriver i 1922 at «konstruktivisme betyr aktiveringen av rommet gjennom et dynamisk-konstruktivt system av krefter... vi må erstatte det statiske prinsippet i klassisk kunst med det universelle livets dynamiske prinsipp».

Ideen om det tids- og bevegelsesbestemte ved kunsterfaringen er noe som forfølges også i teoretiseringen av seinmodernistisk kunst, for eksempel 1950- og 60-årenes såkalte neo-konkretister – en kunstner som brasilianske Lygia Clark, som søkte å engasjere betrakterens kropp og sosiale rom i et samspill med kunstverket, kan i den sammenhengen være en naturlig

referanse for Buskovs arbeid – eller 1960-årenes minimalister, som amerikanske Robert Morris' og Donald Judds skulpturer. For Moholy-Nagy betydde ideen om «dynamisk konstruksjon» at hensikten til et kunstverks fysiske materiale først og fremst er å være en «bærer av krefter» – å kunne involvere et større sanseapparat og «holde vedlike livsflammen», slik de russiske brødrene Naum Gabo og Antoine Pevsner konkluderer sitt *Det realistiske manifest* i 1920, et av konstruktivismens grunnleggende skrifter.

Moholy-Nagy kunne for øvrig stå timevis i bytrafikken senkvelds og fotografere strømmen av lys for om mulig å registrere lysmønstre øyet ikke ellers kan oppfatte. De hengende skulpturene i bøyd pleksiglass han laget i 1940-årene framtrer vektløse, som om de ikke består av fast materie, men alene er laget av slike lysmønstre; av elegante linjer og bevegelse. Buskov har gitt altertavlen noe av den samme smidige lettheten, til tross for materialets åpenbare tyngde, i formens linjeføring så vel som i metallet slik det reflekterer omgivelsene. Messingens speilende overflate understreker og forsterker slik formens virkning, samtidig som den både fordrer og fanger betrakterens forflytning i rommet – mye på samme måte som virkningen av glassmaleriene og lysets uregelmessighet inviterer til å bevege seg, bruke tid og reflektere budskapet som kommuniseres i de romlige omgivelsene. Som en dramaturgisk apeks lokker denne effekten betrakteren nærmere til seg, slik at man til slutt også vil kunne se seg selv, sitt eget speilbilde, som del av altertavlen, og i videre forstand av rommet og lyset.

Frekvenser og klangbilder

Ser man altertavlens form som armer eller vinger blir den både en velkomsthilsen og en bevegelse oppover, opp fra jorden, til noe som løftes mot lyset som faller inn gjennom veggen over alteret. I sin abstrakte form kan skulpturen også assosiere til Michelangelos berømte skulptur *Pietà* i Peterskirken, framstillingen av den sørgende Maria som holder Jesu legeme i fanget. Den antyder både et omsluttende, kjærlig favntak og et oppadstrebbende vingeslag; en triumferende bevegelse mot lyset og samtidig en overgitt ro.

Ser man derimot tavlen mer som tegn, som et piktogram, blir V-formen en pil som leder blikket ned mot alteret og det sentrale punktet hvor de liturgiske handlingene foregår. Buskov har gitt de liturgiske møblene – alteret, lesestolen og knefallet – det samme solide og enkle preget som kirkeinteriøret for øvrig, der lyst heltre og messing går igjen i materialene. Estetikken tar her nødvendigvis i større grad praktiske hensyn. Den åpner likevel for metaforiske innganger og lesninger. For eksempel det kraftig dimensjonerte alterbordet synes

liksom vektløst å flyte over to sylindere av messing – bundet til det verdslige, men samtidig løftet mot det overjordiske. Sylinderformen kan kanskje oppfattes som en peker til dødehavsrullene, de over 2000 år gamle bokrullene som inneholder de eldste eksisterende kopiene av tekstene i Den hebraiske bibelen og som dermed i prinsippet utgjør noe av selve kirkens fundament. Messing kan i videre forstand alludere til musikalske instrumenter, til messingblåsere, og lamellene til orgelpiper, med glassmaleriene som et slags abstrakt, «kromatisk» partitur. Buskovs materielle og billedlige regi legger her til rette for liturgien, samtidig som det helhetlige samspillet mellom materialer og form, farger og arkitektur skaper frekvenser og klangbilder, og løfter fram lyset som rommets sentrale element.

- *Arve Rød*