

ARKITEKTURÅRBOK 2014

NASJONALMUSEET FOR KUNST,
ARKITEKTUR OG DESIGN

REDAKSJON
NINA BERRE OG JÉRÉMIE MCGOWAN (RED.)
BEATE MARIE BANG OG BIRGITTE SAUGE

OVERSETTELSE
EIVIND LILLESKJÆRET / FIDOTEXT

© PAX FORLAG 2014
GRAFISK FORMGIVING: ANYPLACE
TRYKK: **PRINT BEST OU, ESTLAND**
ISBN 978-82-530-3746-2
PRINTED IN ESTONIA

NASJONALMUSEET
FOR KUNST, ARKITEKTUR
OG DESIGN

—

INNHold	FORORD / FOREWORD VED NINA BERRE OG JÉRÉMIE MCGOWAN	4
	UTVALGTE PROSJEKTER / SELECTED PROJECTS	6
	UTVIKLINGSPLAN FOR NYE KIRUNA, SVERIGE	8
	NORD-ØSTERDAL VIDEREGÅENDE SKOLE, TYNSET	10
	D36 - GREEN HOUSE, OSLO	12
	UIO DOMUS MEDIA, OSLO	14
	MOHOLT 50/50, TRONDHEIM	16
	SOMMERHUS STORFJORD, VESTLANDET	18
	KROPPSRUM, NASJONALMUSEET - ARKITEKTUR	20
	NORDERHOV HYTTE, HØNEFOSS	22
	HAMAR KULTURHUS	24
	RUNDESKOGEN TRE TÅRN, SANDNES	26
	TWINS HOUSE, OSLO	28
	GOD MORGEN, ALNA! OSLO	30
	JAMES HUNT LIBRARY, NORTH CAROLINA, USA	32
	FRA SAMLINGEN. DEN NORDISKE PAVILJONGEN I VENEZIA. FERRUZZIS FOTOGRAFIER / FROM THE COLLECTION, VENEZIA. FEHN'S NORDIC PAVILION, FERRUZZI'S PHOTOGRAPHS	34
	JÉRÉMIE MCGOWAN BYGGEKUNST: KURATORS BEMERKNING / BUILDING IDEAS: CURATOR'S STATEMENT	56
	MATHILDE SIMONSEN DAHL ARKITEKTONISKE DRØMMEBILDER PÅ TAPT LEKEPLASS: FORM OG FARVE, 1924 / OSLO PHANTASMAGORIA ON LOST PLAYGROUNDS: FORM OG FARVE, 1924	80
	KETIL KIRAN Å BYGGE OPP ET ARKITEKTURMUSEUM / CREATING AN ARCHITECTURE MUSEUM	100
	NORSK ARKITEKTURBIBLIOGRAFI 2013	118
	PERSONREGISTER	119

FORORD

Arkitekturårbok 2014 markerer at det er 40 år siden Norske arkitekters landsforbund (NAL) opprettet Norsk Arkitekturmuseum (NAM), forgjengeren til dagens avdeling arkitektur i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Jubileet faller sammen med at den første permanente utstillingen basert på museets arkitektursamling, «Byggekunst. Arkitektursamlingen fra 1830 til i dag», åpner. Når museet ikke tidligere har stilt ut samlingsmaterialet på permanent basis («Historiens hus» stilte ikke ut verk fra samlingen), kan det henge sammen med at NAL snarere forestilte seg et galleri enn et museum i tilblivelsesdiskusjonen på 1960-tallet: Det sier den første direktøren, Elisabeth Seip, som er intervjuet i denne årboka. Ideen om et museum som samler og bevarer gjenstander fra norske arkitekters virksomheter hadde riktignok vært lansert flere ganger i første halvdel på 1900-tallet, mens det institusjonelle altså kom på plass rundt årsskiftet 1974/1975. Arkitektursamlingen er i dag sammensatt av testamenterte gaver, strategiske nyervervelser og komitévurderte innkjøp. Den teller mer enn 300 000 tegninger, modeller, fotografier, korrespondanse, manuskripter og andre artefakter.

Årbokens tre artikler kan alle knyttes til temaet om arkitektur på utstilling og arkitektur som samling. Ketil Kiran har redigert et videointervju som han og Arkitekturmuseets Venneforening (AMV) gjennomførte høsten 2013 med Arkitekturmuseets to første direktører, Elisabeth Seip og Ulf Grønvold. I artikkelen sin foreslår stipendiat ved AHO, Mathilde Dahl, en alternativ lesning av *Form og farve*-utstillingen som fant sted i Oslo i 1924. Hun argumenterer for at beslutningen om å velge Tivoli (nå revet) som sted for utstillingen var en bevisst strategi for å oppnå en offentlig samtale om arkitektur. Jérémie McGowan, kurator for den nye permanente utstillingen, *Byggekunst*, reflekterer i sin tekst rundt museets nye tilnærming ved å understreke arkitekturutstillingens kreative potensial i møtet med kunstmuseets nedarvede logikk.

«Fra samlingen» vies denne gangen en bildeserie fra Sverre Fehns arkiv. Fotofirmaet Ferruzzi fotograferte Fehns nordiske paviljong i Venezia rett etter ferdigstillelsen i 1962, og de vakre svart-hvite bildene inngår blant tegningsmateriale og skisser som Fehn utarbeidet etter at han vant konkurransen om paviljongen i 1958. Bygningen er stadig aktuell som ramme for de nordiske bidragene til kunst- og arkitekturbiennialene i Venezia. I 2014 var Nasjonalmuseet hovedansvarlig for konsept og innhold i utstillingen som fylte paviljongen.

Utvalget på det redaksjonen mener er de tolv viktigste prosjektene, bygningene og hendelsene på den norske arkitekturscenen omkring året 2013 er vist i tegninger og fotografier. Serien er gitt en kort introduksjon og vi håper utvalget vil danne utgangspunkt for en diskusjon om status og retning for den norske kontemporære og framtidige arkitekturen.

Dr Nina Berre
Avdelingsdirektør, arkitektur

Dr Jérémie Michael McGowan
Seniorkurator, arkitektur

FOREWORD

Our Architecture Yearbook 2014 marks the passing of 40 years since the National Association of Norwegian Architects (NAL) established the Norwegian Architecture Museum (NAM), which was the forerunner to today's Department of Architecture at the National Museum of Art, Architecture and Design. The anniversary coincides with the opening of the first permanent display drawn from the museum's architecture collections: "Building Ideas. From the Architecture Collection, 1830 to the present".

The fact that the museum has not previously had a permanent display of items from its collection (the "A History of Buildings" exhibition didn't exhibit items from the collection) may be attributable to the NAL's preference for a gallery rather than a museum when the establishment of the museum was under discussion in the 1960s. This is reported by the museum's first director, Elisabeth Seip, who is interviewed in this yearbook. While it is certainly true that the idea of a museum to collect and preserve items documenting Norwegian architects' practice had been proposed several times in the first half of the 20th century, the conditions for establishing an institution only came into place in late 1974/early 1975. Today the architecture collection consists of bequests and other donations, strategic acquisitions, and purchases approved by the museum's committee. The collection includes more than 300,000 items, comprising drawings, models, photographs, correspondence, manuscripts and other artefacts.

The three articles in this yearbook all relate to the theme of architecture as a resource to be exhibited and collected. For the first article, Ketil Kiran has edited a video interview that he and the Friends of the Architecture Museum conducted in the autumn of 2013 with the first two directors of the Architecture Museum, Elisabeth Seip and Ulf Grønvold. In her article, Mathilde Dahl, currently a PhD fellow at the Oslo School of Architecture and Design (AHO), proposes an alternative reading of the *Form og Farve* exhibition held in Oslo in 1924, arguing that the decision to stage the show in the Tivoli gardens (now demolished) was an intentional strategy aiming to shape and impact public discourse on architecture. In the third article, Jérémie McGowan, curator of the National Museum's new permanent architecture exhibition, *Building Ideas*, reflects on the museum's approach to the display of architectural collections, advocating a creative approach that questions and resists the inherited logic of the art museum.

"From the Collection" is dedicated this year to a series of photographs from the Sverre Fehn archive. The Ferruzzi photographic studio photographed Fehn's Nordic Pavilion in Venice immediately after the pavilion was completed in 1962. The beautiful black-and-white photographs are included among the drawings and sketches made by Fehn after he won the competition to design the pavilion in 1958. The pavilion is of continued relevance as the backdrop to Nordic contributions to the Venice art and architecture biennales. In 2014 the National Museum was lead curator and project organiser for the exhibition that filled the Nordic Pavilion.

The yearbook also includes drawings and photographs depicting the 12 most important – in our editorial opinion – buildings and events relating to Norwegian architecture in and around the year 2013. We hope that the series of images, which is preceded by a brief introduction, will be a starting point for a discussion about the status and direction of present and future Norwegian architecture.

Dr Nina Berre
Director, Department of Architecture

Dr Jérémie McGowan
Senior Curator, Department of Architecture

UTVALGTE
PROSJEKTER 2013
SELECTED
PROJECTS 2013



De tolv prosjektene som presenteres på de neste sidene, er valgt ut av redaksjonen på grunnlag av et stort antall ferdigstilte bygninger, landskaps- og byområder, interiører og konkurranser eller andre oppgaver som enten kan bli bygget eller som vil forbli urealiserte ideer. Kriteriet for utvelgelse er at prosjektene skal kunne knyttes til «norsk arkitektur» med forbindelse til kalenderåret 2013. En selvpålagt problematisk intensjon er å velge et lite antall prosjekter som hver og en skal utgjøre det aller mest interessante i den samtidig norske arkitekturproduksjonen og som samlet sett skal gi et innblikk i tendenser vi står midt inne i.

Vi mener disse tolv prosjektene svarer til kriteriene. Men vi kan ta feil. Utbyggingstakten i de største norske byene er for tiden stor. Nye modeller for byutvikling, fortsatt relativt sterk økonomi, kvalitetsbevisste statlige og private byggherrer og ikke minst mange dyktige arkitekter gjør at den nye norske arkitekturen synes å holde svært høy kvalitet. Den publiseres i stort omfang nasjonalt og internasjonalt og høster anmeldelser og kritikk.

De store, realiserte anleggene vi har valgt å trekke fram – Snøhetta's James B. Hunt Jr. Library i North Carolina, Longva Arkitekters Nord-Østerdal videregående skole, Vandkunstens Hamar kulturhus og CF. Møllers restaurering av universitetets Karl Johan-anlegg i Oslo – kan alle sees som bunnsolide og gjennomarbeidete arkitekturverk. Arkitektene har utnyttet potensialet i ny teknologi og kunnskap for å skape løsninger som ivaretar viktige samfunnsmessige behov og som etterlater sterke arkitektoniske uttrykk. Prosjektene som toppet konkurransene om studentboliger på Moholt i Trondheim, miljøvennlige ungdomsboliger på Furuset og relokalisering av minebyen Kiruna i Sverige, handler alle om å endre, utvikle og forsterke eksisterende urbane miljøer, en type oppdrag som vil øke i årene som kommer. De fire utvalgte boligprosjektene har en mer sammensatt karakter: Element arkitekters innfill i Oslo indre by dokumenterer forståelse for den tette tradisjonelle kvartalsstrukturen. Helen & Hards boligblokker utenfor Stavanger søker å fornye punkthusets typologi og utfordrer modernismens idealer om frittliggende bygninger i det grønne, mens sommerboligen til Jensen & Skodvin på Vestlandet og Atelier Oslos hytte ved Steinsfjorden begge oppviser nye ekspressive takter i fritidsarkitekturen. Jarmund/Vignæs' Twin house, som er under oppføring i et bratt boligområde i Oslo, dokumenterer den nitide tilpasning realisert kvalitetsarkitektur som oftest er et resultat av. Denne gang er huset

skreddersydd behovet for en tvillingbolig i et usedvanlig bratt terreng.

Hvilke andre signaler gir disse prosjektene, og hva gjør norsk samtidsarkitektur interessant? Vi inviterer til debatt og utfordrer arkitektene selv til å ytre seg om tendenser og kvaliteter i norsk arkitektur, og gjerne påpeke mangler eller skjevving i arkitekturårbokens utvalg. Hva foregår på arkitektkontorene og byggeplassene og hvilke tendenser og utviklingstrekk bidrar museene, galleriene, juryene, redaksjonene og journalistene til, ved å velge ut, presentere, publisere, rangere, anmelde og prisgi?

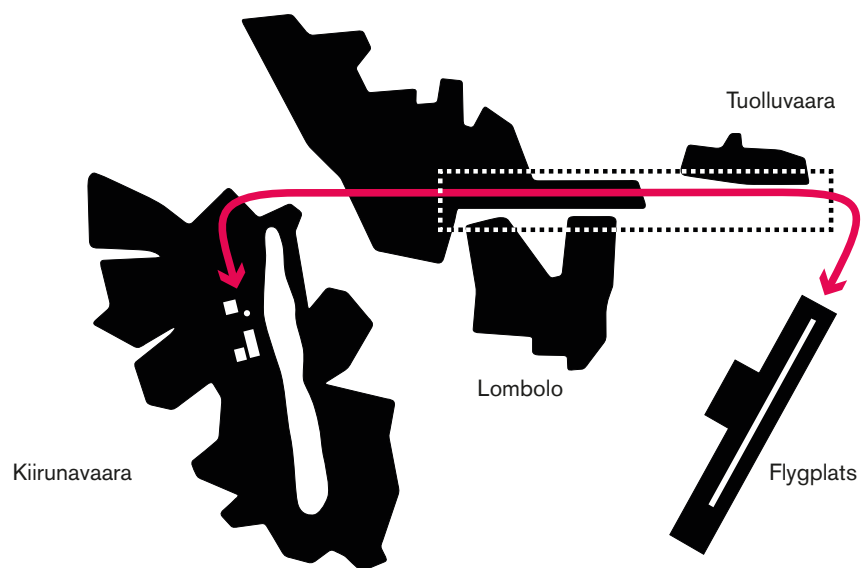
The twelve projects presented in the following pages have been selected by the editorial team from a large number of completed buildings, landscaped and urban areas, interiors, competitions, and other projects that may or may not be realised. To be eligible for selection, a project had to relate to "Norwegian architecture" within the calendar year 2013. A self-imposed problem has been our objective to select a small number of projects, absolutely all of which must represent the most interesting aspects of contemporary architecture in Norway and which, as a group, must provide an insight into current trends.

In our opinion, the twelve projects we have selected fulfil these criteria. But we may be mistaken. Norwegian cities are currently experiencing a high rate of new construction. New models for urban development, a continued relatively strong economy, quality-oriented public and private sector clients and, not least, the large number of competent architects, mean that modern Norwegian architecture seems to be maintaining a high level of quality. Norwegian architecture is featured widely in both national and international publications, and is regularly the subject of reviews and criticism.

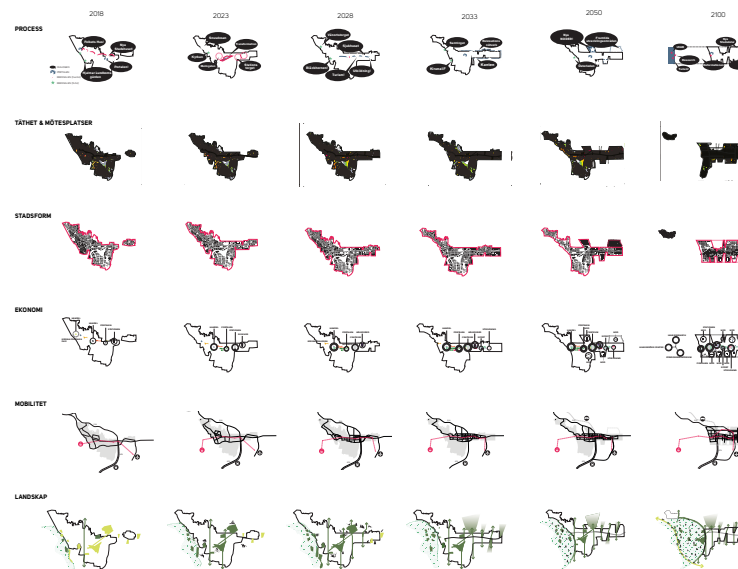
The large-scale, realised projects that we have decided to highlight – Snøhetta's James B. Hunt Jr. Library in North Carolina, Longva Arkitektur's secondary school in Nord-Østerdal, Vandkunsten's cultural centre at Hamar and CF. Møller's restoration of the University of Oslo's Karl Johan campus in central Oslo – may all be seen as examples of extremely thorough and well thought out architectural work. The architects have exploited the potential of new technologies and knowledge to create solutions that take account of important societal needs while making a strong architectonic impression. The projects that won the competitions for student housing at

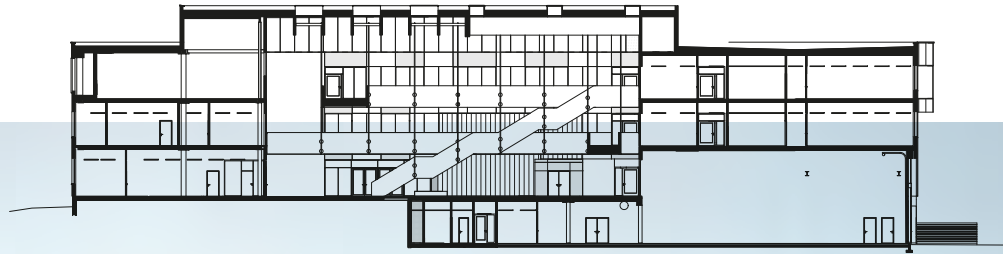
Moholt in Trondheim, environment-friendly housing for young people at Furuset in Oslo, and the relocation of the mining city of Kiruna in Sweden, all aim to change, develop and strengthen existing urban environments. This is a type of project that we will see more of in the years to come. The four selected housing projects are more complex in nature. Element Arkitektur's infill project in central Oslo exemplifies an understanding of the compact traditional urban grid structure. Helen & Hards' housing blocks outside Stavanger seek to renew the typology of the tower block and to challenge Modernist ideals about free-standing buildings in a green landscape, while Jensen & Skodvin's summer house in Western Norway and Atelier Oslo's holiday cabin next to Steinsfjord both exemplify new expressive trends in leisure architecture. Finally, the Twins' House by Jarmund/Vignæs, which is under construction on a very steep slope in a residential area in Oslo, displays the meticulous process of customisation that often produces the highest quality architecture. In this example the house is tailor-made on unusually steep terrain for a pair of twins who wish to live next to each other.

What other signals are emitted by these projects, and what makes contemporary Norwegian architecture interesting? We invite debate and challenge architects themselves to communicate their views on trends in and characteristics of Norwegian architecture. We would also be happy to hear your opinions about defects or bias in the selection included in this yearbook. What is happening within architectural practices and construction sites? And how do museums, galleries, juries, editorial teams and journalists influence architectural trends through selection, presentation, publication, ranking, reviewing and award-giving?



PROJECT: **UTVIKLINGSPLAN FOR NYE KIRUNA**
ADDRESS: **KIRUNA, NORRBOTTENS LÄN, SVERIGE**
CLIENT: **KIRUNA KOMMUNE**
ARCHITECT: **GHILARDI + HELLSTEN ARKITEKTER IN
COLLABORATION WITH WHITE ARKITEKTER**
STAFF GHA: **ELLEN HELLSTEN, FRANCO GHILARDI, ERIK
STENMAN, IDA WINGE ANDERSEN, MATHIAS KEMPTON,
GUNVOR KVINLOG, BØRGE OPHEIM**
PHOTO/3D: **TEGMARK**

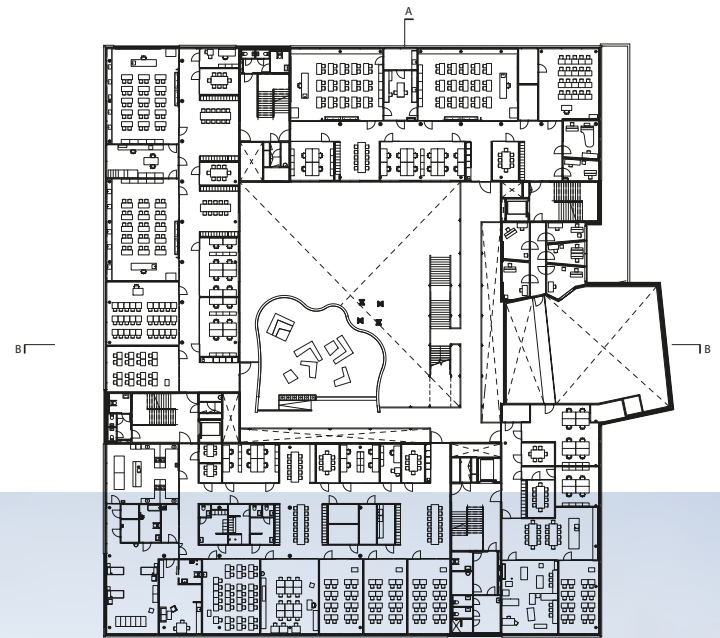




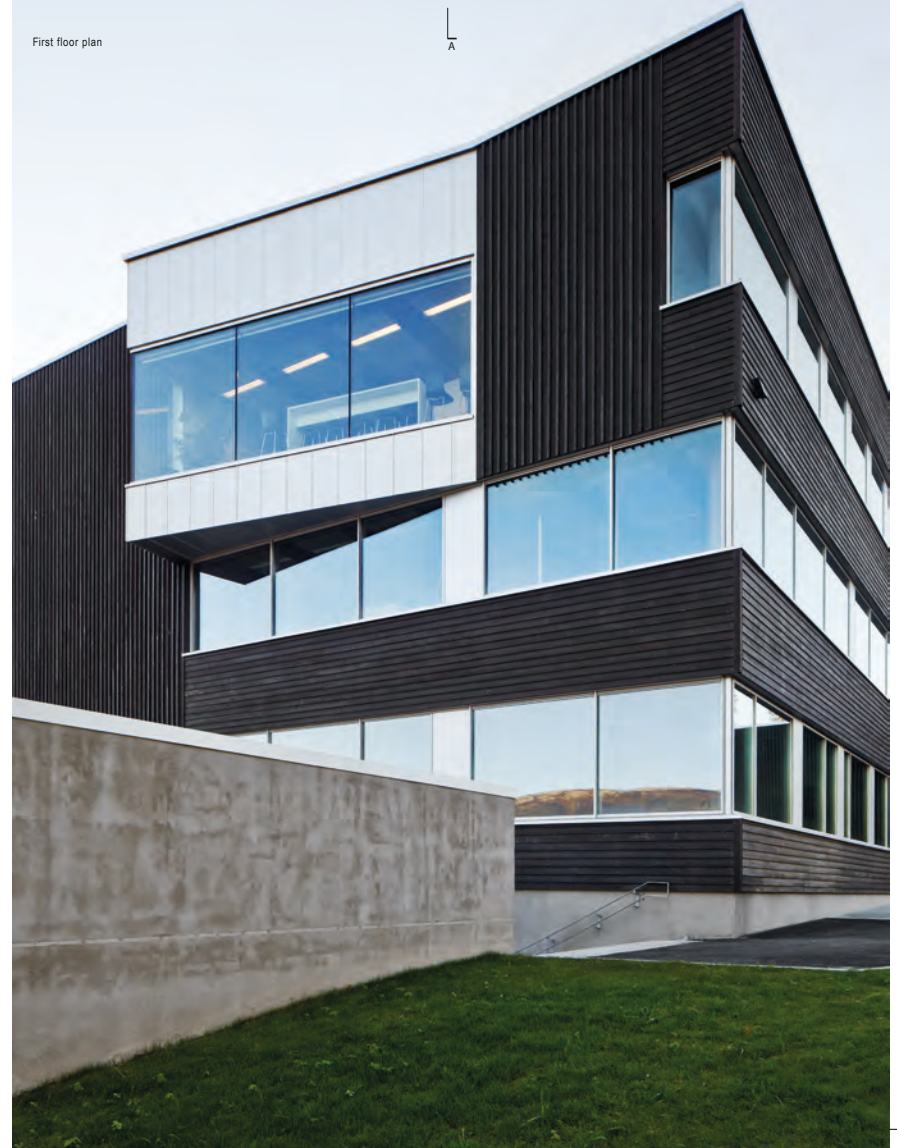
Section AA

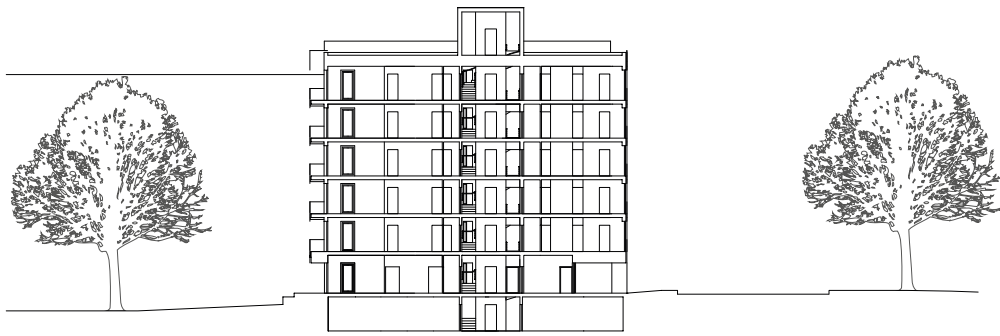


PROJECT: **NORD-ØSTERDAL VIDEREGÅENDE SKOLE**
ADDRESS: **FERDAHEIMVEIEN 1, 2500 TYNSET**
CLIENT: **HEDMARK FYLKESKOMMUNE**
ARCHITECT: **LONGVA ARKITEKTER**
STAFF: **KNUT LONGVA, EWAN SMITH, FREDRIKKE FINNE SEIP, CATHRINE HOYDEN, MATHIAS SILBERKUHL, TOR HELGE STORKAAS**
INTERIOR ARCHITECT: **MYRNA BECKER, ARKITEKTURVERKSTEDET ASPLAN VIAK**
LANDSCAPE ARCHITECT: **MORTEN EVENSEN, GRINDAKER AS**
PHOTO: **IVAN BRODEY**



First floor plan





PROJECT **D36 - GREEN HOUSE**

ADDRESS:

**DÆLENENGGATA 36
- OSLO**

CLIENT: **INFILL AS**

ARCHITECT: **ELEMENT**

ARKITEKTER **AS**

STAFF: **CATHRINE**

VIGANDER, VIDAR

KNUTSEN, HALLVARD

HUSE, QUENTIN LE

GUEN-GEFFROY

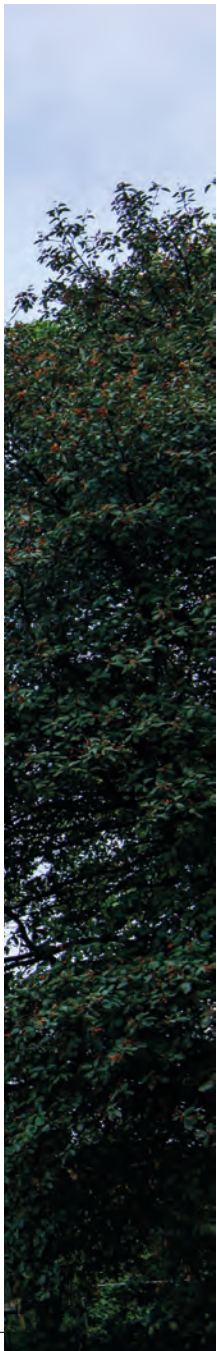
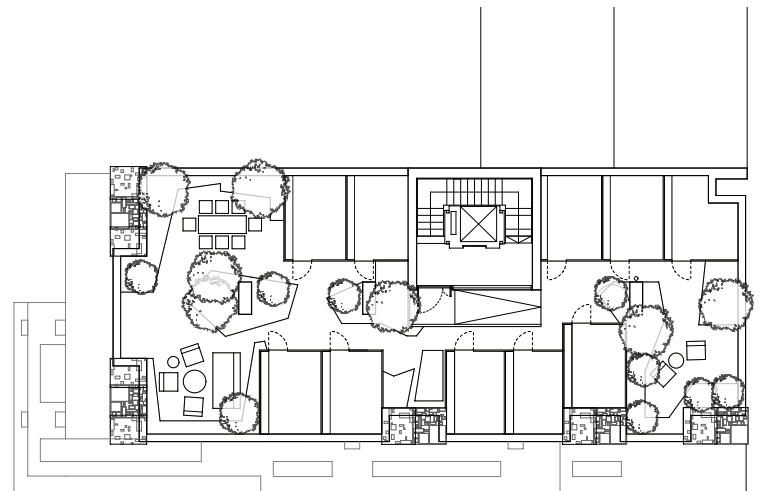
LANDSCAPE ARCHITECT:

GULLIK GULLIKSEN AS

PHOTO: **FINN STÅLE**

FELBERG

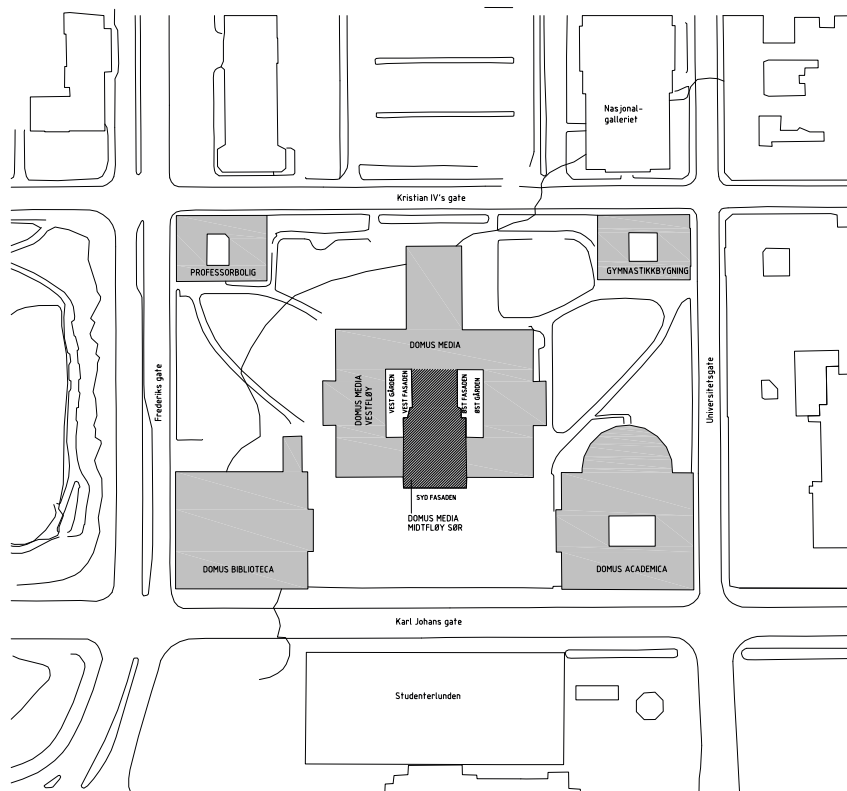






PROJECT: **UIO DOMUS MEDIA**
ADDRESS: **KARL JOHANSGATE 47 OSLO**
CLIENT: **STATSBYGG**
ARCHITECT: **CHRISTIAN H. GROSCH WITH KARL FRIEDRICH SCHINKEL (1838).**
RESTORATION: **C.F. MØLLER NORGE AS / ARKITEKTFIRMAET ERIK MØLLER AS (2006-2014)**
STAFF CFM: **FRANK TRØMBORG BJØRNSEN (PROJECT MANAGER), SUSANNE VILLADSEN, DAG KROGH, BENTE RASMUSSEN**
STAFF EMA: **TRINE NEBLE, BRIAN DONAHOE, EVA BUCHGAARD**
INTERIOR ARCHITECT: **BEATE ELLINGSEN AS, C.F.MØLLER NORGE AS**
LANDSCAPE ARCHITECT: **SWECO AS**
PHOTO: **KIM MÜLLER / FRANK TRØMBORG BJØRNSEN**

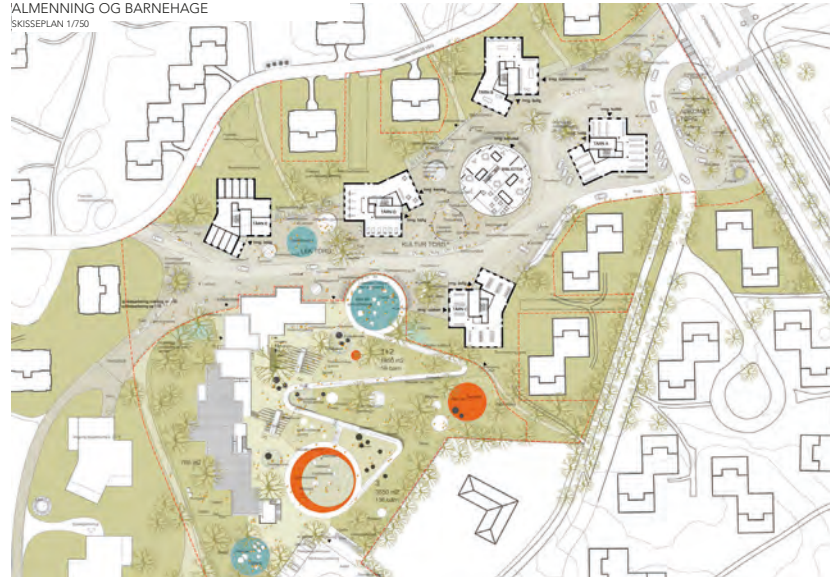






PROJECT: **MOHOLT 50150**
ADDRESS: **MOHOLT, TRONDHEIM**
CLIENT: **SIT STUDENTSAMSKIPNADEN I TRONDHEIM**
ARCHITECT: **MDH ARKITEKTER, MASU PLANNING (LARK), IN COLLABORATION WITH ARNE HENRIKSEN ARKITEKTER**
STAFF MDH: **MINNA RISKA, DAGFINN SAGEN, HELGE LUNDER, NATASA ZEDNIK, VERONICA BERGE, IDA REVFEM, (ALL ARCHITECTS) AND SIGBJØRN WILHELMSSEN AND INGEBORG SOMMERFELDT (STUD ARCH.)**
AHA: **ARNE HENRIKSEN**
LANDSCAPE ARCHITECT: **MASU PLANNING (LARK); COPENHAGEN**
PHOTO: **MDH ARKITEKTER**

ALMENNING OG BARNEHAGE
SKISSEPLAN 1/750



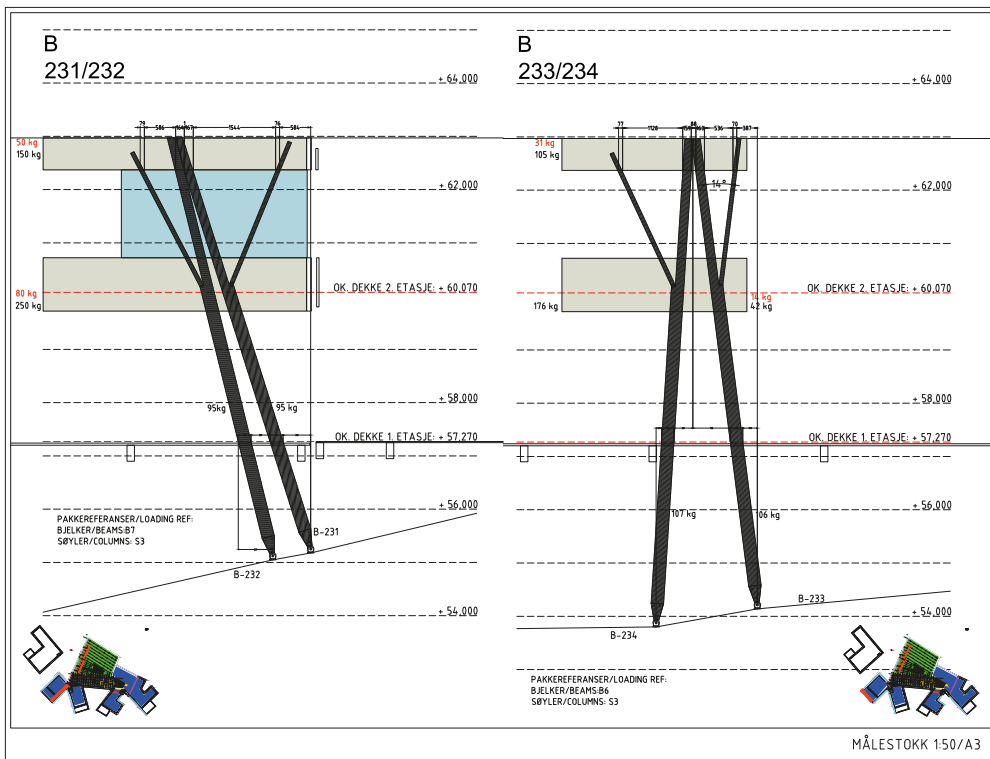
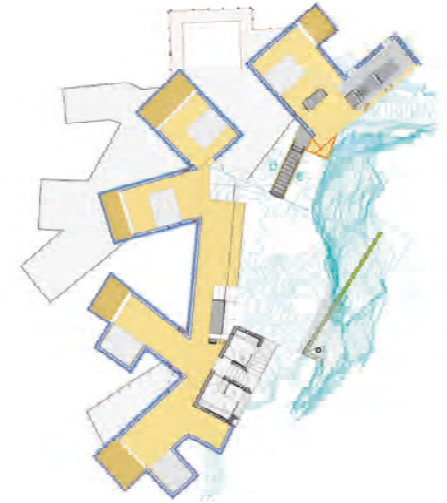
MOHOLT 50150 - BARNEHAGE OG ALMENNING

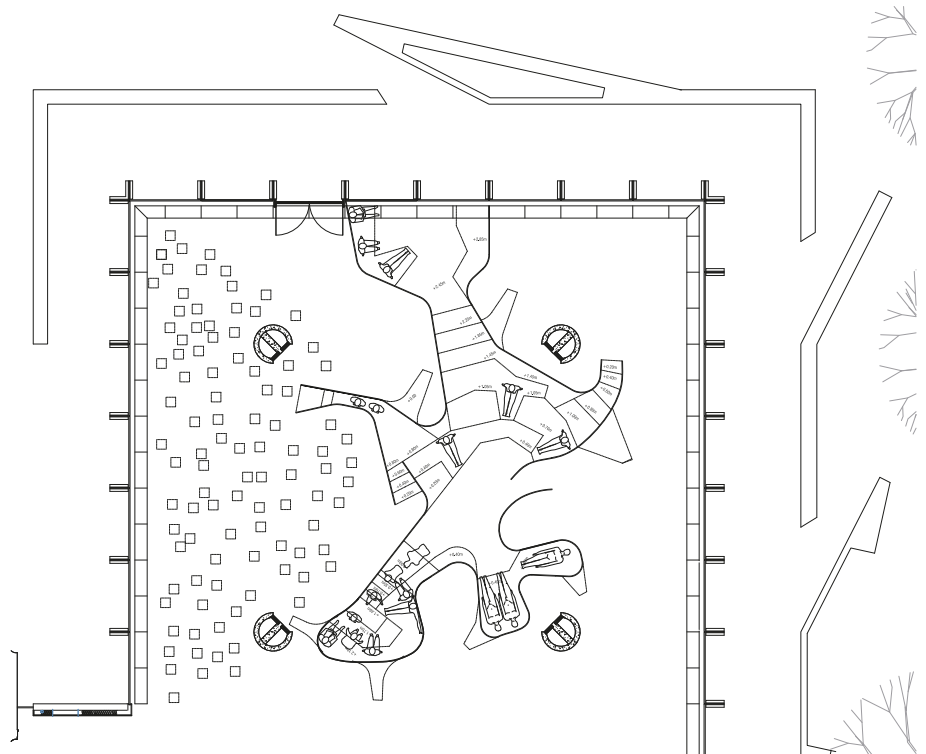
MAI 2014 - 5



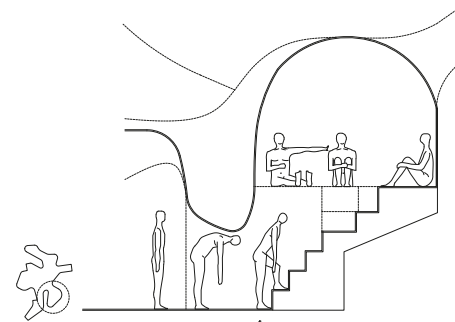


PROJECT: **SOMMERHUS STORFJORD**
ADDRESS: **VESTLANDET**
CLIENT: **ANONYMOUS**
ARCHITECT: **JENSEN & SKODVIN ARKITEKTER AS**
STAFF: **JAN OLAV JENSEN (PROJECT MANAGER), SIGRID MOLDESTAD, KNUT BORGEN, THOMAS KNIGGE, ØYSTEIN SKORSTAD, DAGFINN SAGEN, HELGE LUNDER**
INTERIOR ARCHITECT: **JENSEN & SKODVIN ARKITEKTER AS**
LANDSCAPE ARCHITECT: **JENSEN & SKODVIN ARKITEKTER AS**
PHOTO: **JENSEN & SKODVIN ARKITEKTER AS**





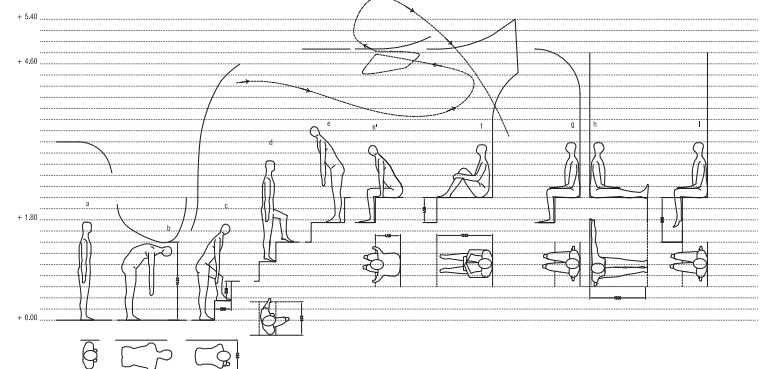
PROJECT **KROPPSRØM**
ADDRESS **NASJONALMUSEET - ARKITEKTUR**
CLIENT **NASJONALMUSEET - ARKITEKTUR**
ARKITEKT **ATELIER OSLO**
PHOTO **ATELIER OSLO AND FRODE LARSEN**



BODY AWARENESS EXPERIENCE_02
BODY BENDING

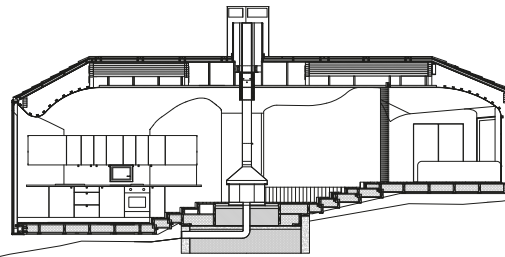


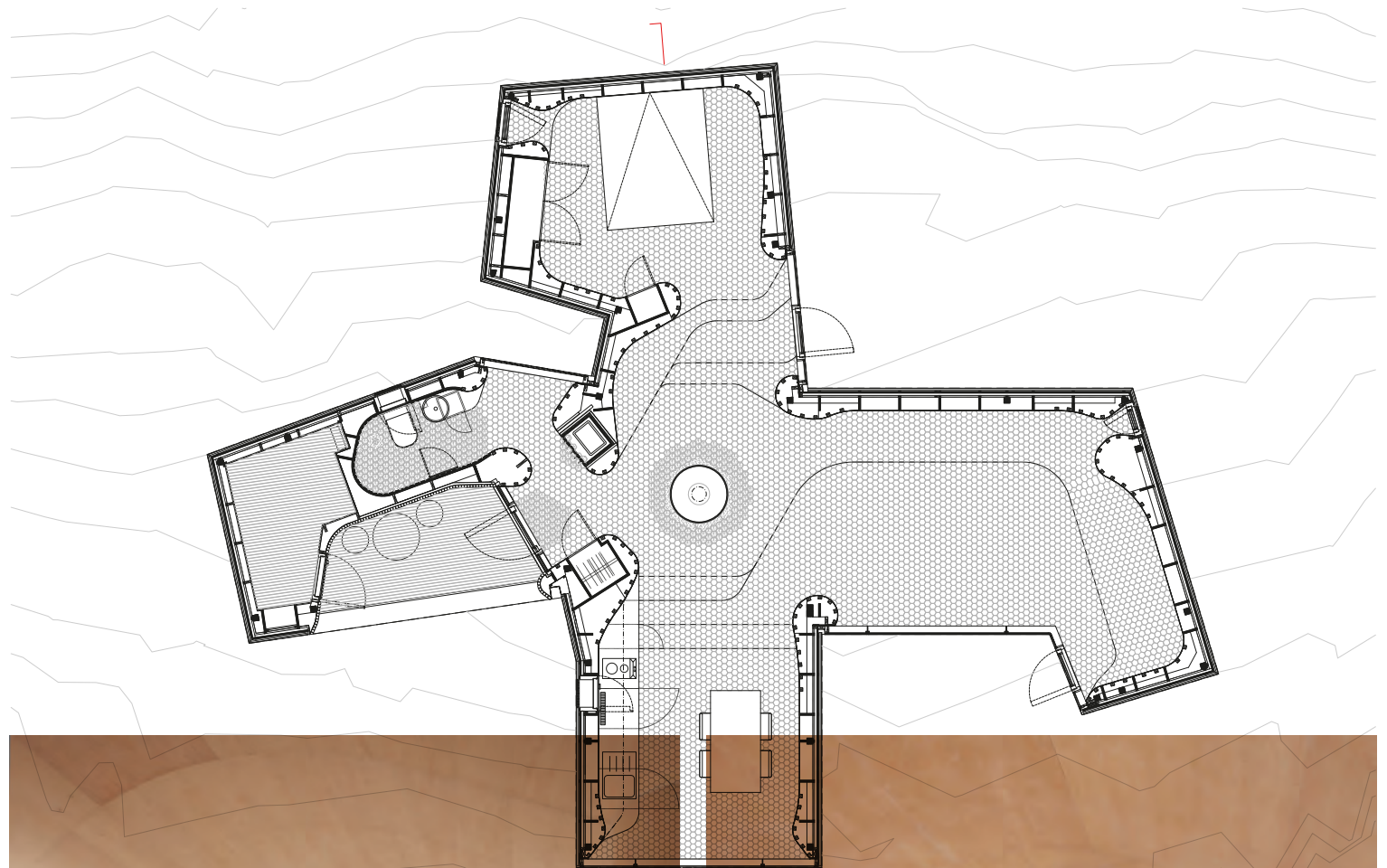
scale 1/50

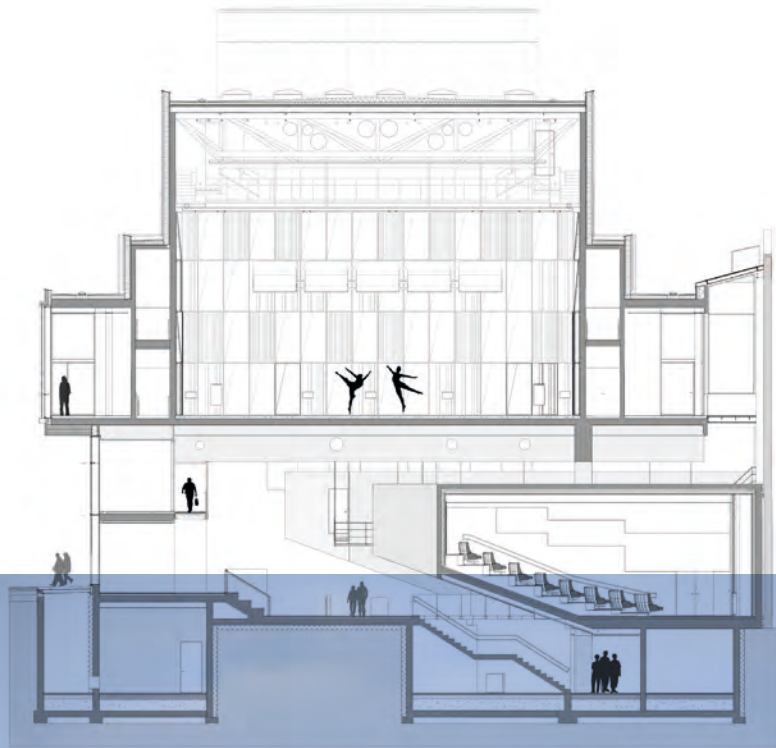
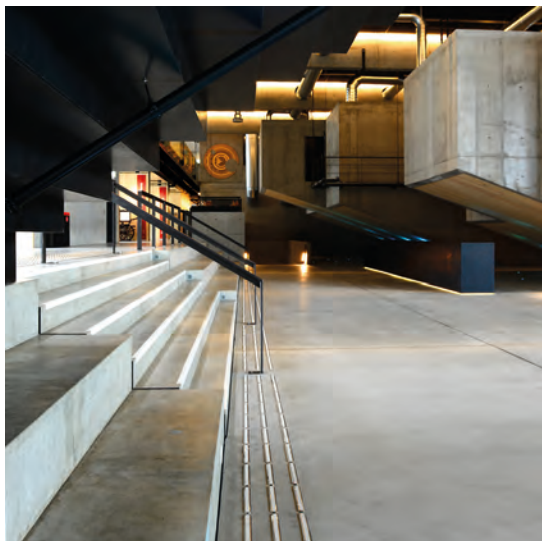
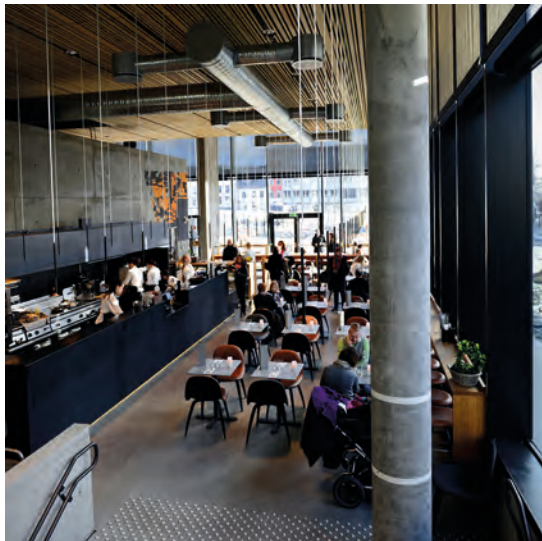




PROJECT: **NORDERHOV HYTTE**
ADDRESS: **NORDERHOV, HØNEFOSS**
CLIENT: **PRIVATE**
ARCHITECT: **ATELIER OSLO**
PHOTO: **LARS PETTER PETERSEN**







PROJECT: **HAMAR
KULTURHUS**
 ADDRESS: **TORGGATA 100,
2317 HAMAR**
 CLIENT: **HAMAR KOMMUNE**
 ARCHITECT: **TEGNESTUEN
VANDKUNSTEN**
 STAFF: **FLEMMING IBSEN,
JØRGEN TAXHOLM,
MICHAEL DELIN, BJØRN
KROGH ANDERSEN,
OLMO AHLMAN,
GILLES CHARRIER,
DANIEL CHRISTENSEN,
IDA HANSEN, JENS
PETER KRAGH, HILDUR
HANSEN, THOMAS NYBO
RASMUSSEN**
 INTERIOR ARCHITECT:
**TEGNESTUEN
VANDKUNSTEN**
 LANDSCAPE ARCHI-
 TECT: **TEGNESTUEN
VANDKUNSTEN**
 PHOTO: **TEGNESTUEN
VANDKUNSTEN**

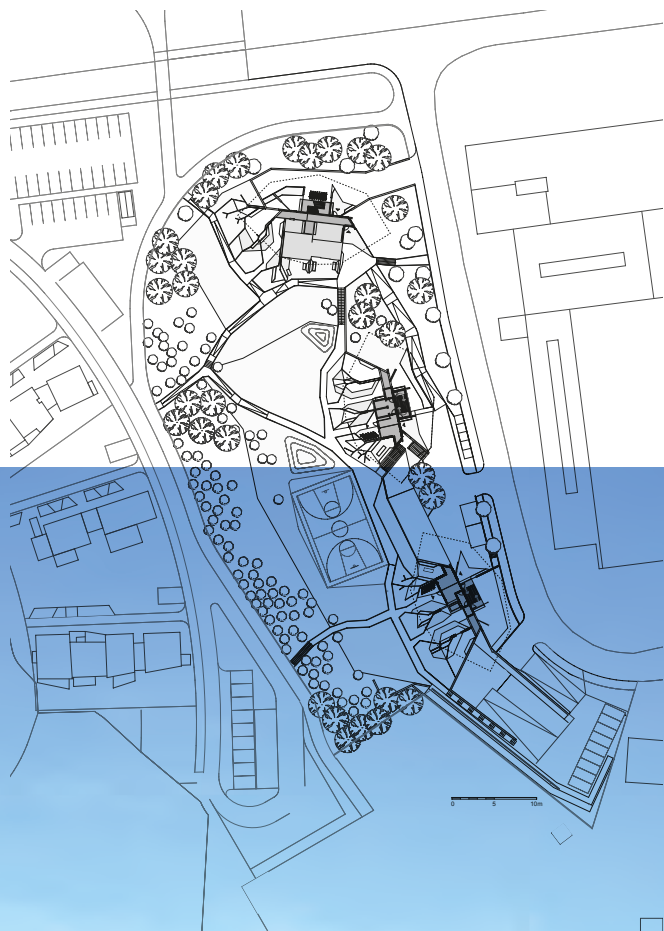


plan 0



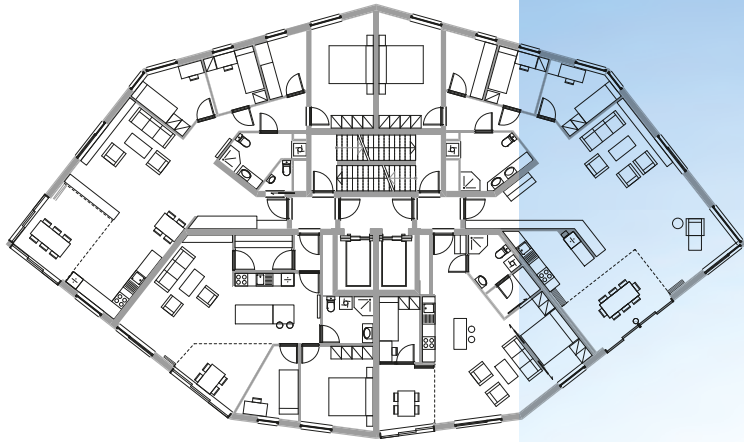
plan 2





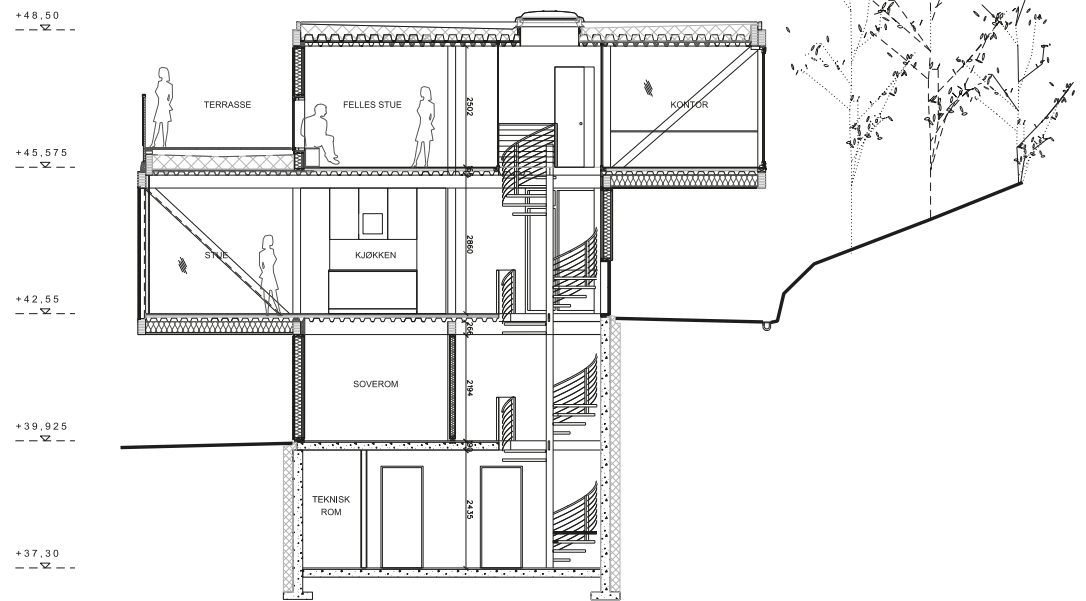
PROJECT: **RUNDESKOGEN TRE TÅRN**
ADDRESS: **NIKKELVEIEN 18,20 & 22, 4313 SANDNES**
CLIENT: **RUNDESKOGEN AS OWNED BY KRUSE EIENDOM AS / OTIUM AS**
ARKITEKT: **HELEN & HARD AS IN COLLABORATION WITH DRMM ARCHITECTS LONDON**
STAFF HELEN & HARD AS (STAVANGER): **SIV HELENE STANGELAND, REINHARD KROFF, NJÅL UNDHEIM, ANE DAHL, RANDI AUGENSTEIN, NADINE ENGBERDING**
STAFF DRMM (LONDON): **DE RIJKE MARSH MORGAN ARCHITECTS (LONDON, GB)**
ALEX DE RIJKE, MIRKO IMMENDORFER, JONAS LENCER, SASKIA KOOPMANN, JUNKO YANAGSAWA, SATOSHI ISONO
INTERIOR ARCHITECT: **HELEN & HARD AS**
LANDSCAPE ARCHITECT: **HELEN & HARD AS IN COLLABORATION WITH SHØNHERR OG RUM AS (DK)**
PHOTO: **EMILE ASHLEY, SINDRE ELLINGSEN, ALEX DE RIJKE**



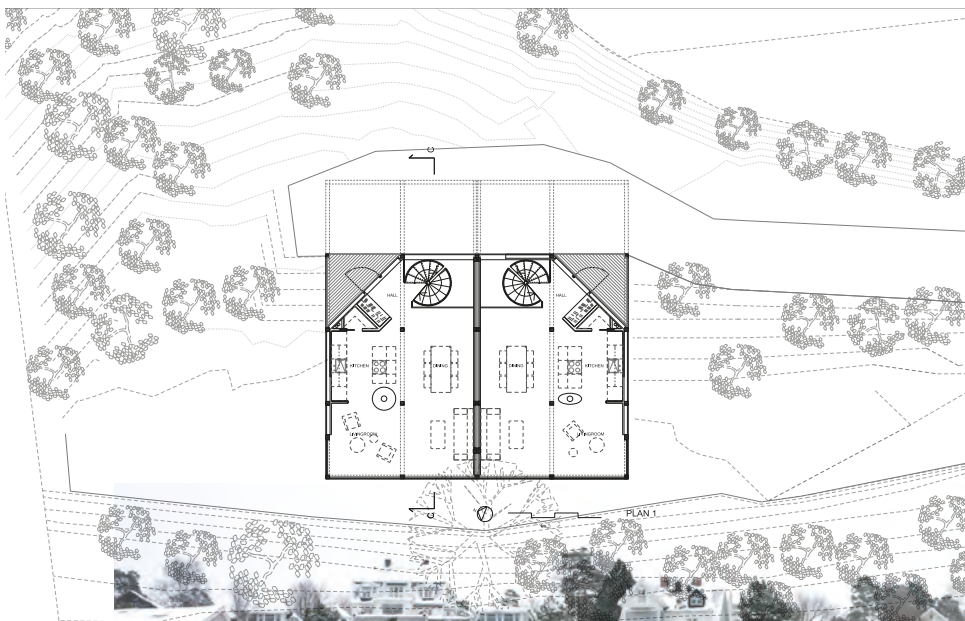




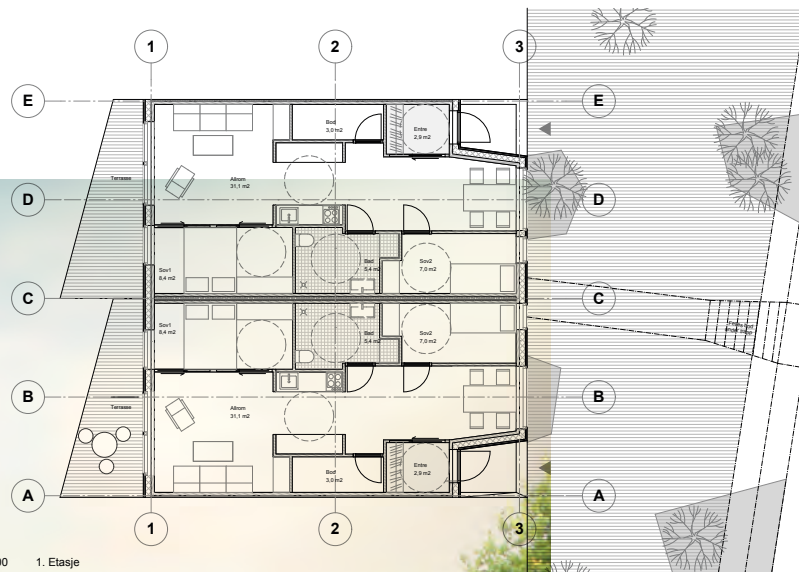
PROJECT: **TWIN HOUSE, TVILLINGENES HUS**
 ADDRESS: **NORDSTRAND, OSLO**
 CLIENT: **ANONYMOUS**
 ARCHITECT: **JARMUND OG VIGSNÆS ARKITEKTER AS MNAL; EINAR JARMUND, HÅKON VIGSNÆS, ALESSANDRA KOSBERG**
 STAFF: **TUVA SALOMONSEN HANSEN, NIKOLAJ ZAMECZNIK, LARS HAMRAN**
 INTERIOR ARCHITECT: **JARMUND OG VIGSNÆS ARKITEKTER AS MNAL**
 PHOTO: **JONAS ADOLFSEN**



SNITT C-C





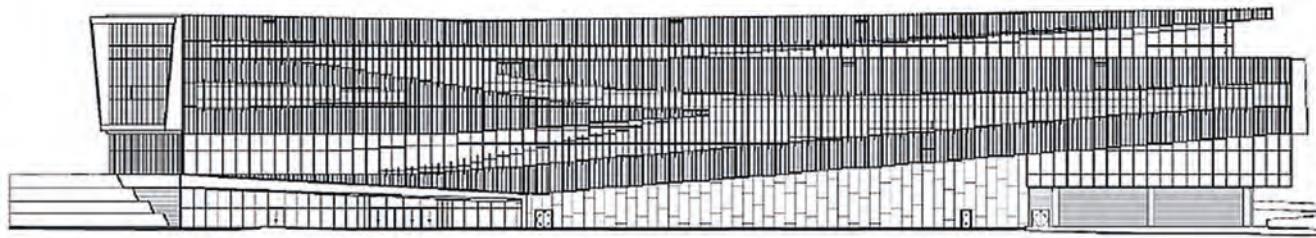


1:100 1. Etasje



PROJECT:
GOD MORGEN ALNA!
 ADDRESS:
ULSHOLTSVEIEN 31
FURUSET, OSLO
 CLIENT:
STIFTELSEN BETANJEN
 ARCHITECT **HAUGEN /**
ZOHAR ARKITEKTER AS
 STAFF: **INGEBORG**
BARLAUP, INES CORREIA,
MARIT JUSTINE HAUGEN,
DAN ZOHAR
 LANDSCAPE ARCHITECT:
DRONNINGA LANDSKAP
AS
 PHOTO: **HAUGEN /**
ZOHAR ARKITEKTER AS



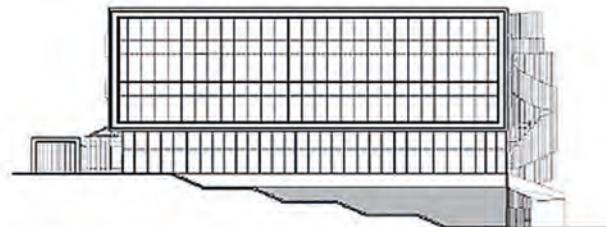


0' 20' 40' 80'



WEST ELEVATION

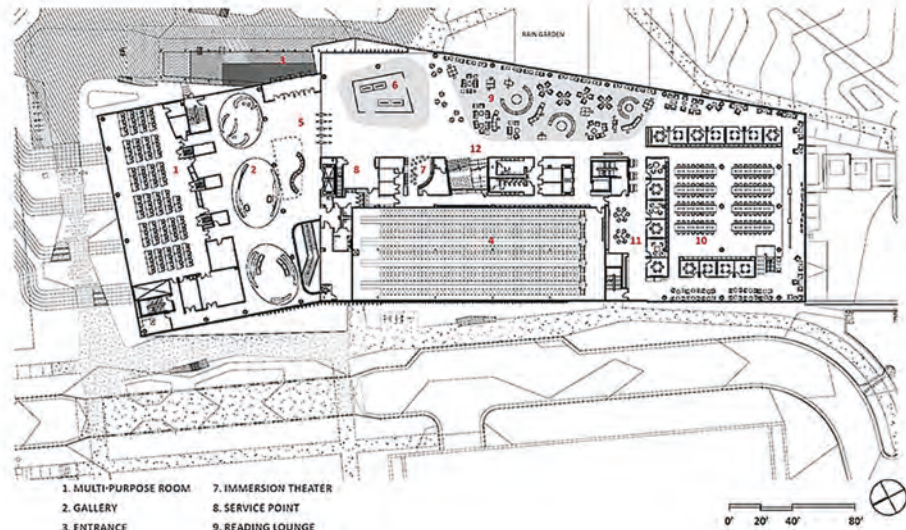
PROJECT: **JAMES HUNT LIBRARY**
ADDRESS: **RALEIGH, NORTH CAROLINA, USA**
CLIENT: **NCSU LIBRARIES**
ARCHITECT: **SNØHETTA**
PHOTO: **SNØHETTA**



0' 20' 40' 80'

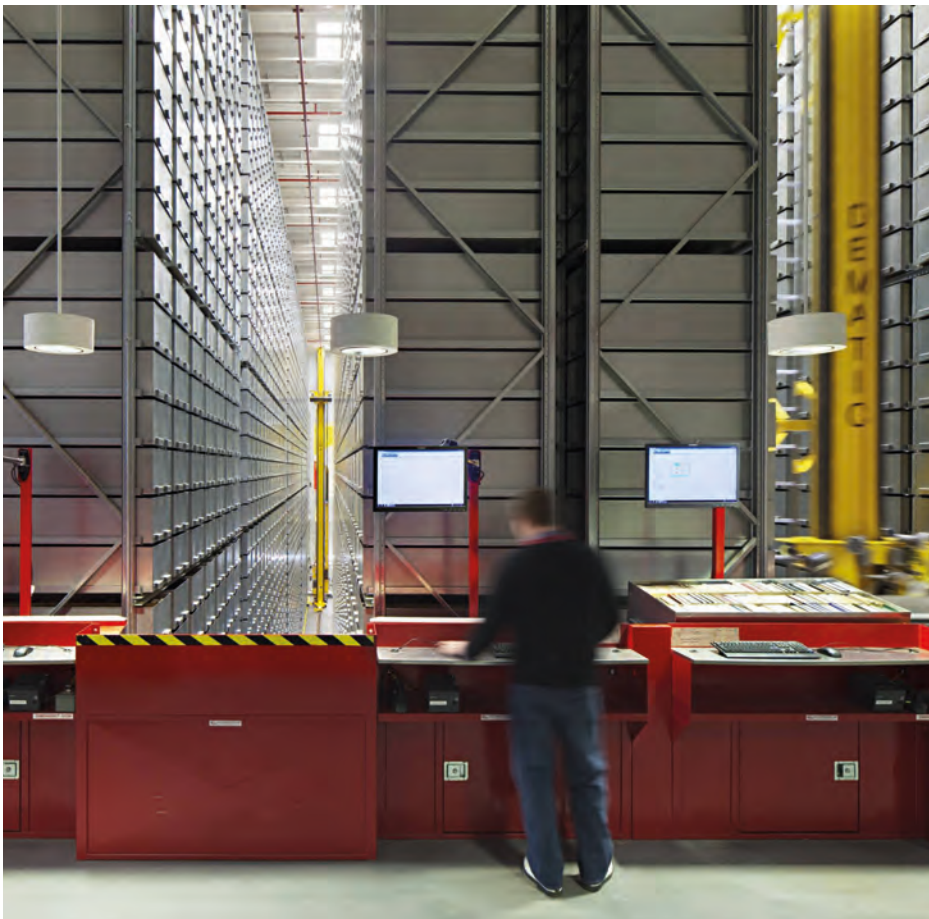


NORTH ELEVATION



- 1. MULTI-PURPOSE ROOM
- 2. GALLERY
- 3. ENTRANCE
- 4. ABDS
- 5. LIBRARY ENTRANCE
- 6. TECH SHOWCASE
- 7. IMMERSION THEATER
- 8. SERVICE POINT
- 9. READING LOUNGE
- 10. QUIET READING ROOM
- 11. GROUP STUDY ROOMS
- 12. ROMAN STAIR

2ND FLOOR



FRA SAMLINGEN

DEN NORDISKE PAVILJONGEN I VENEZIA

FERRUZZIS FOTOGRAFIER

FROM THE COLLECTION

THE NORDIC PAVILION IN VENICE

PHOTOGRAPHS BY FERRUZZI

Det finnes utallige fotografier av Sverre Fehns berømte nordiske paviljong i Venezia. Den viktigste samlingen av slike fotografier i Nasjonalmuseets eie er uten tvil en gruppe svart-hvitt-fotografier tatt av det Venezia-baserte fotoatelieret Ferruzzi like etter ferdigstilling av paviljongen i 1962.

De 21 utvalgte fotografiene av Ferruzzi som vises på de neste sidene, utgjør en helhet. De inngikk i den lille utstillingen «Venezia. Fehns nordiske paviljong», vist i Hvelvet i Nasjonalmuseet – Arkitektur (20. juni–31. desember 2014). Der ble de presentert sammen med Fehns originaltegninger til paviljongen.

Ferruzzis fotoatelier eksisterte allerede i mellomkrigstiden, og firmaet står bak en rekke kjente fotografier av paviljonger, utstillinger og personligheter, spesielt i forbindelse med kunstbiennalene i Venezia på 1950-, 1960- og 1970-tallet. Som tilfellet ofte er med fotobyråer fra denne tiden, var den enkelte fotograf anonym.

I Nasjonalmuseets arkitektursamlinger utgjør arkitekturfotografi en ikke ubetydelig del. I mange tilfeller er bildene innkommet sammen med annet materiale fra arkitekters egne arkiver. Nasjonalmuseet kjøpte i 2008 arkivet til Sverre Fehn. Arkivet inneholder – foruten fotografier – akvareller, skissebøker og arkitekturtegninger. Det dreier seg om totalt 122 prosjekter og 4384 tegninger, deriblant 43 tegninger av Den nordiske paviljongen i Venezia.

Arkitektkonkurransen for Den nordiske paviljongen i Venezia ble avholdt i 1958. Det var invitert en arkitekt fra hvert av eierlandene: Sverre Fehn fra Norge, Reima Pietilä fra Finland og Klaus Anshelm fra Sverige. Pietilä leverte to utkast. Juryen, som besto av kunstnere og arkitekter fra de tre landene, kåret enstemmig Fehn til vinner av konkurransen.

Sverre Fehn hadde tre hovedideer som var med å prege utformingen av paviljongen. Han ønsket et søylefritt utstillingsrom, bevaring av flest mulig trær og innslipp av mest mulig dagslys – uten direkte sollys. Fehn snakket selv om den nordiske «skyggeløse» verden. Alt dette oppnådde han ved å bygge taket som en grid av en meter høye og bare 6 cm tykke betongdragere i to lag, et slags *brise soleil*-system. Fehn fant fram til høyden på dragerne ut fra solstrålens høyeste vinkel på 68,5° ved sommersolverv i Venezia. De nederste dragerne spenner over hele rommet fra bakveggen til den kraftige dobbeltdrageren og krager 4,7 meter ut. Dobbelttrageren spenner mellom kortveggen og den kraftige splittede hjørnesøylen. Taket er teknet

med transparente, bøyde glassfiberplater mellom dragerne. Disse fungerer også som takrenner.

Hele paviljongen er i lys, plasstøpt betong, blandet av hvit sement, hvit sand og knust hvit marmor. Opprinnelig var gulvet teknet med 2352 kvadratiske norske, mørke Fåvang-skifer. Disse måtte dessverre skiftes ut tidlig på 1980-tallet. Man valgte da i stedet lyse, italienske marmorplater som forandret noe av bygningens uttrykk. Glasskyvefeltene har kraftige lakkerte trerammer. Døren inn til lageret, og innredningen der, er også i lakkert treverk.

Ferruzzis bilder underbygger Fehns arkitektoniske ideer. Samtidig som fotografiene tydeliggjør paviljongens konsept og sofistikerte eleganse, innfrir de forventninger om arkitekturfotografiet som selvstendig kunstnerisk uttrykk.

Countless photographs exist of Sverre Fehn's renowned Nordic Pavilion in Venice. Undoubtedly the most important collection of such photographs owned by the National Museum is a group of black-and-white photographs from the Ferruzzi photographic studio in Venice. These were taken in 1962 immediately after the pavilion was completed.

The selection of 21 of these photographs reproduced on the following pages provides a complete account of the pavilion. They were included in the small exhibition "Venice. Fehn's Nordic Pavilion", which was displayed in the Vault at the National Museum – Architecture from 20 June to 31 December 2014. The photographs were displayed together with Fehn's original drawings for the pavilion.

The Ferruzzi photographic studio in Venice was already in existence in the interwar period. The studio was responsible for a succession of well known photographs of pavilions, exhibitions and personalities, particularly in connection with the Venice Art Biennales held in the 1950s, 60s and 70s. As is often the case with photographic agencies during this period, the identity of the actual photographer is unknown.

Architectural photographs comprise a not insignificant proportion of the National Museum's architecture collections. In many cases the photographs have entered the collections along with other materials from architects' personal archives. The National Museum purchased Sverre Fehn's archive in 2008. In addition to photographs, the archive contains watercolours, sketchbooks, and architectural drawings. The materials in the archive relate to a total of 122 projects and the

4,384 drawings include 43 drawings of the Nordic Pavilion in Venice.

The architectural competition to design the Nordic Pavilion in Venice was held in 1958. One architect was invited to participate from each country: Sverre Fehn from Norway, Reima Pietilä from Finland, and Klaus Anshelm from Sweden. Pietilä submitted two proposals. The jury, which consisted of artists and architects from all three countries, was unanimous in selecting Fehn as the winner.

Sverre Fehn had three key objectives that were important in shaping his design for the Nordic Pavilion: a column-free exhibition space; preserving as many trees as possible; and maximising the amount of daylight entering the space while avoiding direct sunlight. Fehn himself spoke of wishing to emulate the "shadowless" quality of Nordic light. He achieved all of these objectives through his design for the roof. Two layers of concrete joists – each one metre in height and just six centimetres thick – are arranged in a grid to achieve a kind of brise soleil. Fehn calculated the height of the beams on the basis of the angle of the sun's rays in Venice at the summer solstice (68.5°). The lower layer of joists spans the whole space, running from the back wall to the substantial double beam, which they cross to form a 4.7-metre external overhang. The double beam spans the distance from the short wall to the broad double corner-column. The roof is sealed with clear, curved fibreglass panels installed between the roof beams. These panels also function as gutters.

The whole pavilion is constructed from concrete that was cast in situ. The concrete is light-coloured and consists of a mixture of white cement, white sand and crushed white marble. Originally the floor was paved with 2,352 square slabs of dark Norwegian Fåvang slate. Unfortunately these had to be replaced in the early 1980s. The flooring chosen as a replacement – light-coloured slabs of Italian marble – has somewhat altered the pavilion's overall appearance. The sliding glass wall panels have substantial frames of varnished wood. The door to the storage area and the fittings within are also made of varnished wood.

The Ferruzzi photographs substantiate Fehn's architectonic ideas. While highlighting the concepts underlying Fehn's design for the pavilion and the building's sophisticated elegance, the images simultaneously fulfil our expectations of architectural photography as an independent art form.

















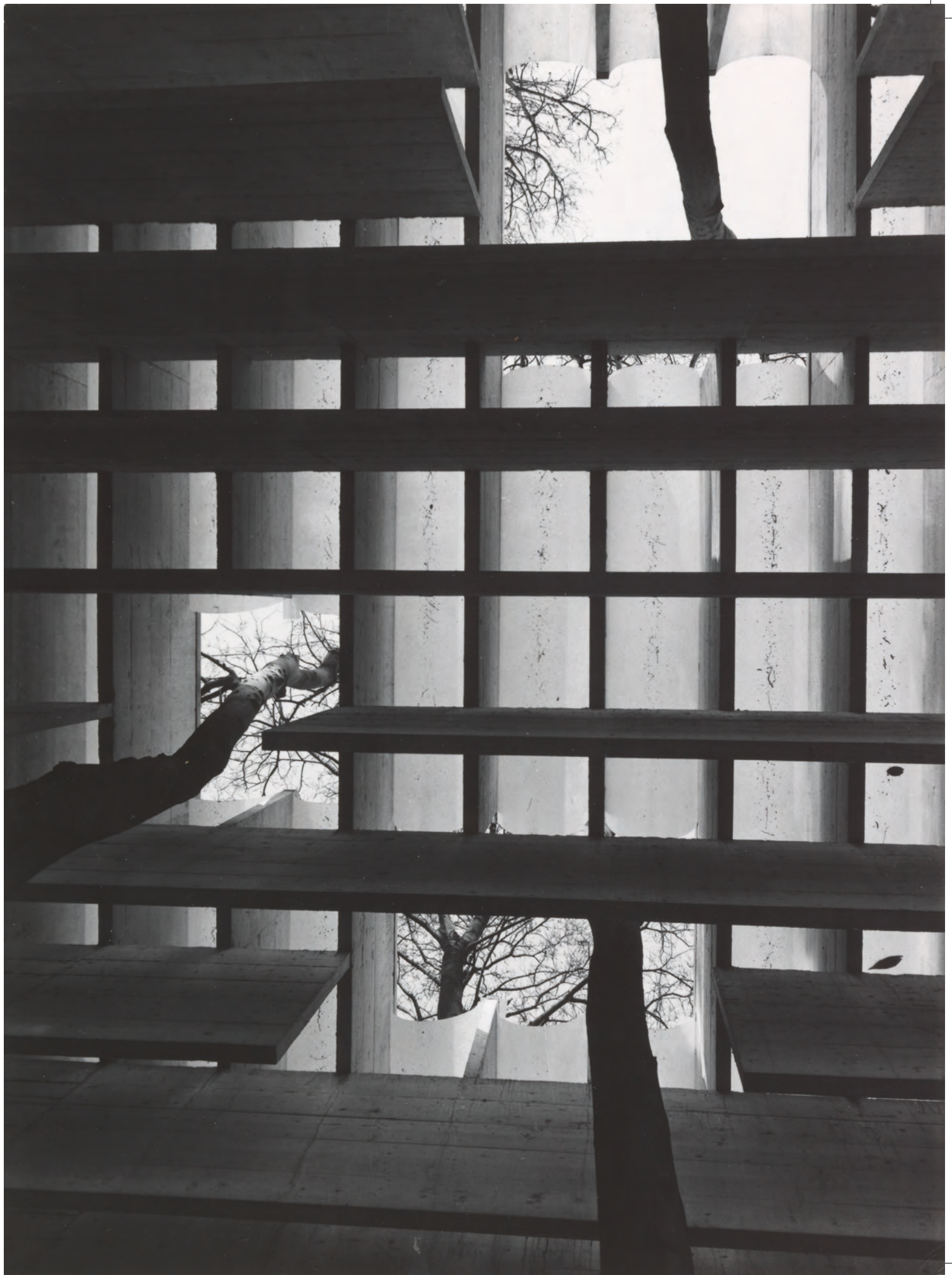




























BYGGGEKUNST:
**KURATORENS
BEMERKNING**
BUILDING IDEAS:
**CURATOR'S
STATEMENT**

JÉRÉMIE MCGOWAN

FOTO (SIDE 56-67): THEA TØNNESSEN
FOTO (SIDE 68-79): FRODE LARSEN



Nasjonalmuseets første permanente arkitekturutstilling åpner i en tid da historikere, kritikere og teoretikere, både i og utenfor arkitekturfaget, i økende grad utforsker og stiller spørsmål ved selve ideen om å «stille ut arkitektur». Interessen for kuraterings- og visningspraksiser, både historisk og i samtiden, bidrar til å legge listen høyere for arkitekturutstillinger i fremtiden. Alle ideer om nøytralitet, som at utstillinger bare viser fram arkitektur, er for det meste henvist til fortiden. På samme måte er den mest seiglivende klisjeen om arkitekturutstillinger, forestillingen om et iboende brudd mellom det som stilles ut og «virkeligheten» der ute, stort sett forlatt: Stadig sjeldnere oppfattes det som stilles ut som dårlige erstatninger eller simuleringene av noe annet, og kuratoren forsøker derfor heller ikke å dokumentere «det fraværende

verket». Denne utviklingen er naturligvis grunnleggende frigjørende. Den påståtte «mangelen» eller «uteblivelsen» av arkitektur i arkitekturutstillinger er ikke lenger noe man må forsvare seg mot eller unnskyldte seg for. Samtidig fører den nye oppmerksomheten rundt arkitekturutstillinger til at mange av de gamle konvensjonene blir problematisert og kritisert. Sentralt i denne sammenhengen inngår «basisutstillingen» som en etablert tradisjon, som inntil nylig hadde en nokså ukontroversiell status som et vesentlig, ja, nødvendig element i museumsvirksomheten. Dette har særlig vært tilfelle for nasjonale arkitekturmuseer, arkitekturavdelinger i større museer og arkitekturarkiver. Begreper som «kanon», «ekspertise» og «autoritet», som mange museer (bevisst eller ikke) har operert med, er i dag i ferd med å bli undergravd, om ikke

helt forkastet. I tråd med postmodernismens generelle forkjærlighet for det flytende, det hybride og det forbigående, anses ikke lenger «arkivet» eller «samlingen» som passive samlinger av fortiden eller som nøytrale og rent dokumentariske historiske kilder. I dag betraktes de snarere som aktive og innflytelsesrike systemer som styrer og former kunnskapsproduksjonen. Derfor både kan og bør vi stille spørsmål ved gyldigheten av den permanente utstillingen som utstillingsparadigme. Dette berører også en ny frihet når det gjelder visningsformer. Den bredere, postmoderne avvísningen av én enkelt forståelse av «historien» betyr også at arkitekturutstillinger, særlig de som presenterer historisk materiale, ikke i samme grad trenger å forholde seg til krav om å fylle en offisiell arkivfunksjon.

Det finnes et tredje, kanskje paradoksalt, trekk ved den nåværende konteksten som virker beslektet med de spørsmålene jeg har vært inne på. Den økende historiske interessen for utstillinger faller sammen med en interesse for utstillinger av historie. Privat korrespondanse, originalmanuskripter, papirlapper med kaffeflekker, billetter, nipsgjenstander og andre ting av flyktig interesse stilles tilsynelatende ut overalt slik at «arkivet» i seg selv fremstår som noe som tilbes eller fetisjiseres. Grunnen kan kanskje være så enkel som at det dreier seg om et svar på det digitale dominans i de fleste andre aspekter av livet. Men det kan også stå mer på spill. Er det slik at den konstante problematiseringen av opphav og autoritet som mange har tilegnet seg som et nytt utgangspunkt, samtidig har ført til at vi skuer tilbake til det rent fysiske ved arkiver og samlinger på jakt etter en nyfortolket, omorganisert versjon av det autentiske? Er autenticitet grunnfestet i det materielle som i sin tur er en dokumentasjon av den uendelige variasjonen av ting som er formet og skapt – i ordets videste betydning – for hånd? Uansett hva forklaringen er, så blir Nasjonalmuseets første permanente arkitekturutstilling til på et tidspunkt da det settes spørsmålsteget ved den permanente utstillingens gyldighet som sjanger, mens arkivet feirer nye triumfer.

I arbeidet med å kuratere *Byggekunst* har jeg hele tiden hatt et klart utgangspunkt: Utstillingen viser ikke norsk arkitekturs historie, men gjenspeiler egenarten til institusjonen som huser den. Den streber ikke etter, og har ikke til hensikt å skape (eller befeste) en kanon av viktige verker, men går direkte i dialog med de skranker og rammeverk som kjennetegner samlingen den presenterer. *Byggekunst* forstås derfor best som et eksperiment i visning av arkitektursamlinger. I egenskap av eksperiment der materiale fra en samling inngår, står utstillingen for en kreativ tilnærming som både stiller spørsmål ved og motstår «kunstmuseets» iboende logikk.

Resultatet er et selektivt tverrsnitt av Nasjonalmuseets arkitektursamling. Utstillingen viser et representativt utvalg av verker fra 1830-tallet til i dag og har som siktemål å gi publikum en serie overlappende og sammenflettede innsikter i bredden og mangfoldet av arkitekturproduksjonen før og nå i en norsk kontekst. Den vektlegger prosessen og utbredelsen av ideer og følger en tilsiktet buktende linje gjennom både historie og samtid der jeg ønsker å sette søkelyset på de kontinuiteter og divergenser som til sammen utgjør norsk arkitekturs tradisjoner og samtid.



Utvalget av utstilte gjenstander gjenspeiler det historiske spennet i Nasjonalmuseets arkitektursamling. Samtidig brukes den ikke-lineære logikken i utstillingen til å styrke besøkernes inntrykk av bredden og kompleksiteten i arkitekturproduksjonen slik den fremstilles i et vidt spekter av skalaer, teknikker, medier og representasjonsmåter.

Verkene som vises, beskjeftiger seg hovedsakelig med ideer – fra visjoner om hele byer og nye bokonsepter til interiørdesign og praktiske løsninger for å føye sammen to materialer. Noen av disse ideene er blitt en del av vårt bygde miljø i dag, både i Norge og utlandet, mens andre aldri tok steget fra tegnebordet eller skisseboken til arkitektene som produserte dem. Det som likevel forener dem, er den underliggende ambisjonen. Tegninger, modeller og tekster er manifestasjoner

av muligheter. Det er de verktøyene arkitekter bruker til å forestille seg og skape rom, enten de blir realisert eller ikke, til å leve, arbeide, lære, leke i.

Hurtig nedrablede streker på papir, miniatyrvegger av papp, flyktige tanker nedtegnet i dagbøker – alt dette er arkitekters visualiseringer av verdener som har vært, er, kunne ha vært eller kan bli. Ideer til arkitektur har en tendens til å utvikle seg og endre retning mens de blir til. Noen ideer forkastes, andre erstattes av noe nytt, og etter andre omarbeides igjen og igjen til det perfekte. Bygningene som faktisk ender med å reise seg i verden rundt oss, er resultatet av en konstant tautrekking mellom kreative prosesser og markeds-hensyn, fri tenkning og juridiske rammeverk, det utopiske og det hverdagslige. I denne konteksten bør hver av gjenstandene som er med i *Byggekunst*,









leses som uttrykket for en idé på et bestemt trinn i en utviklingsprosess som i sin tur er et resultat av ulike og sammenflettede yrkesmessige, kulturelle, sosiale og individuelle hensyn.

Min målsetting har vært å skape en utstilling som kan være med på å gi nytt liv til «basisutstillingen» som utstillingsparadigme nettopp ved å motstå de overleverte forventningene til hvordan den nasjonale arkitekturavren skal presenteres. Det er en kreativ fremstilling som har kreativiteten som emne, og som dermed også vil bli kreativt påvirket og formet av brukerne. *Byggkunst* er med vilje utformet som en utstilling i kontinuerlig endring, der relasjonene mellom verkene skal være uforutsigbare, dynamiske og konstant skiftende og ikke underlagt streng styring.

 JÉRÉMIE MICHAEL MCGOWAN (F. 1978) ER KUNSTNER, DESIGNER OG SENIOR-KURATOR VED NASJONALMUSEET I OSLO. HAN HAR EN PH.D. I KUNST-HISTORIE OG -TEORI FRA UNIVERSITY OF EDINBURGH OG HAR TIDLIGERE UNDERVIST OG BLITT UTSTILT I USA, STORBRITANNIA OG FINLAND.









The National Museum's first permanent architecture exhibition opens at a moment when the very notion of "exhibiting architecture" is being increasingly probed and questioned by historians, critics and theorists, both internal and external to the discipline. This heightened interest in practices of curating and display, whether historical or contemporary, arguably raises the stakes of architecture exhibitions going forwards. Any lingering concepts of neutrality, of exhibitions acting simply as sites for the display of architecture, are now largely consigned to the past. The most persistent cliché about architecture exhibitions has similarly been abandoned by most: that of the inherent disconnect between "real architecture" happening "out there"; and, the poor substitutes or simulations shown in exhibitions that attempt to document the "missing work", and inevitably fail. These developments are, of course, primarily liberating. The alleged "lack" or "absence" of architecture in architecture exhibitions is no longer something needing to be qualified, defended, or apologized away.

At the same time, the new scrutiny brought to bear on architecture exhibitions provokes and second guesses many of the long-standing conventions in the field. Of primary concern here is the established typology of the permanent exhibition, which has until recently enjoyed a rather unchallenged status as a central and indeed necessary institutional offering. This has particularly proven to be the case in the context of national architecture museums, departments of architecture within larger museums, and dedicated architecture archives. Yet now, the ideas of "canon", "expertise" and "authority" with which many museums have long operated (knowingly or not) are progressively being eroded, if not discarded entirely. Following postmodernism's penchant for concepts of fluidity, hybridity and impermanence more generally, "the archive" and "the collection" are no longer understood as passive collections of the past, or neutral and purely documentary sources for history. Rather, they are pitched as active and influential systems that control and shape the production of knowledge. We can thus question, and rightly so, the validity of the permanent exhibit as an exhibitory paradigm. This also speaks of a new freedom in approaches to display. The broader, postmodern rejection of a singular understanding of "history" suggests that architecture exhibitions, especially those concerned with presenting historical materials, need not make any claims to being factual or official records.



en kunst som koordinerer ideen med dimensjoner i alle
n, med rytme, farge og form og blir til musikk.

Arne Korsmo, 1937

, 1993

STARTING WITH IDEAS. From visions for entire cities to practical solutions for joining together different materials, architecture is about imagining and making space.

Many ideas are never built, some change a great deal before being constructed, while others translate almost directly into physical reality.

The drawings, models and tools left behind along the way remain an testimony to the complex interchanges and compromises that always exist in architecture. Buildings are built as the result of a constant balancing between creative processes and market forces, for thinking and legislative frameworks and the urban and the everyday. Yet always the tools and methods of architecture remain the same. Drawings, models and tools are manifestations of possibilities. They are visualizations of ideas that have become right lines, or right to become.

This exhibition presents a selection of architectural ideas from the 19th century, drawn from the National Museum's collection. The display are part of the way a built landscape today, and how the ideas of architects who

TEGNINGER OG MODELLER

Arkitekttegninger, modellene eller sine tegninger – til andre arkitekter, oppdragsgjivere og håndverker og byggherre. Noen tegninger er abstrakte og viser å langt ut i fremtiden, mens andre er mer konkrete og viser hvordan noe skal bygges, og ofte med detaljerte detaljtegninger. Arkitekttegninger måles særlig i samarbeid, og viser ofte riktighet og andre konsepter som oppdragsgjiveren har tegnet.

Teikningene viser arkitektens arbeid i å gjøre ideer til virkelighet. Teikning og modell er å bli å bli en viktig del av arkitektens arbeid. Noen tegninger er abstrakte og viser å langt ut i fremtiden, mens andre er mer konkrete og viser hvordan noe skal bygges, og ofte med detaljerte detaljtegninger. Arkitekttegninger måles særlig i samarbeid, og viser ofte riktighet og andre konsepter som oppdragsgjiveren har tegnet.

Tegninger og modeller er verktøyet som arkitekten bruker for å utvikle og gjennomføre sine ideer. De er også verktøyet som gir oss en innblikk i hvordan arkitekten og materialet gjennom den teknologiske utviklingen og arkitektens arbeidsmetoder, modeller og tegninger.

DRAWINGS AND MODELS

Architectural drawings concern an ideas about buildings – to other architects, to clients and to craftsmen or construction sites. Some drawings can be abstract, serving to capture a building concept, while others are more precise, explaining the exact way in which a wall, window, roof or other detail should be constructed. Architects' drawings are almost constantly in change, with marks of erasure and advancement reflecting the creative processes behind their production.

Like drawings, architectural models help bring ideas into reality. Primarily, they test spatial possibilities, demonstrate an architect's vision of built projects, which try to recreate the world as perceived in detail, while others are more experimental and sculptural impressions of forms and materials chosen in space. Others still can be prototypes for final details that can be used in the construction of buildings.

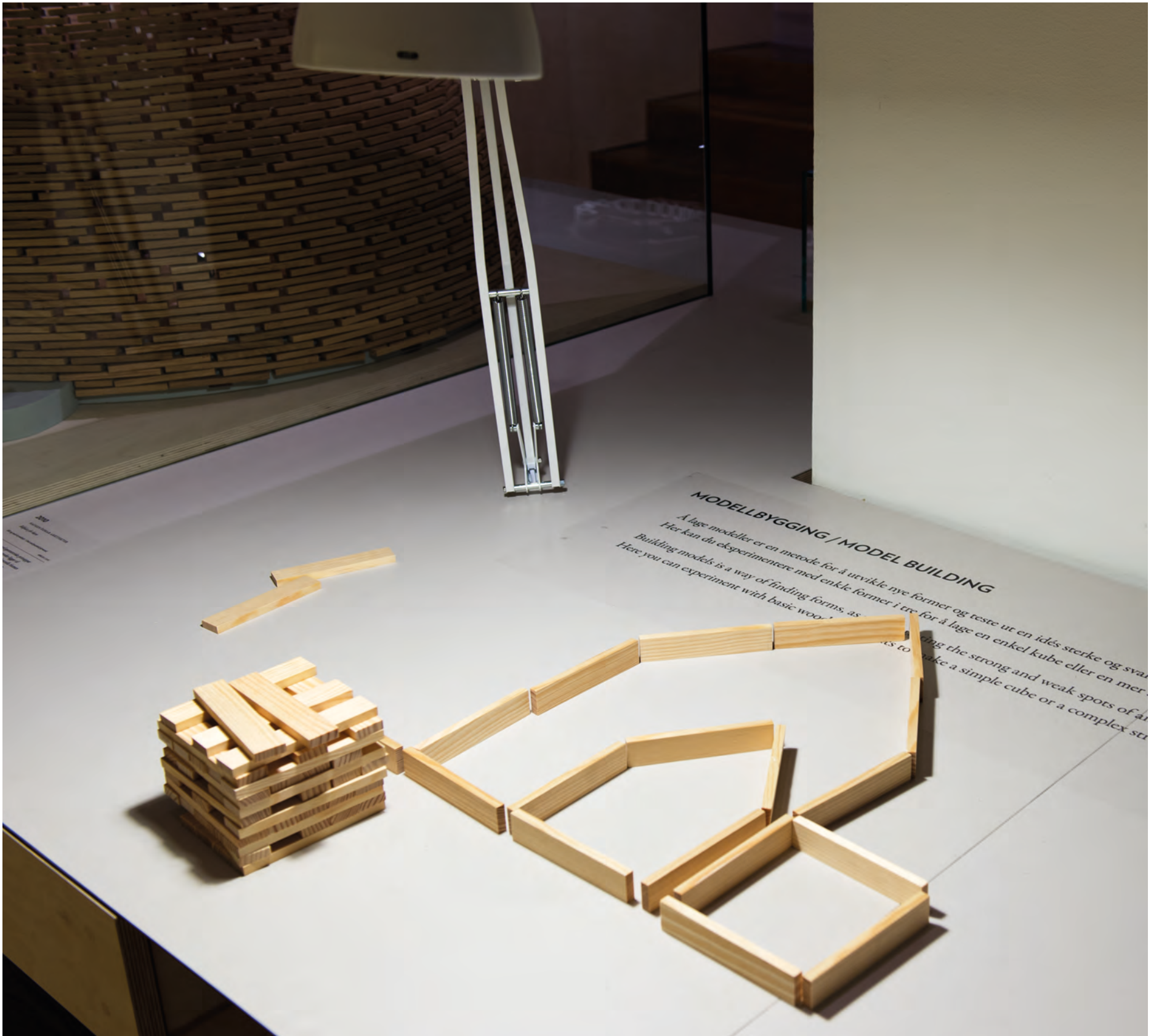
The drawings and models on display in this exhibition reveal changing norms in architectural styles during the past two centuries. They also document changes in the architecture of drawings and models themselves, variations in materials and techniques reflect technological developments across time, as well as shifting currents in architectural attitudes, thinking and approaches.

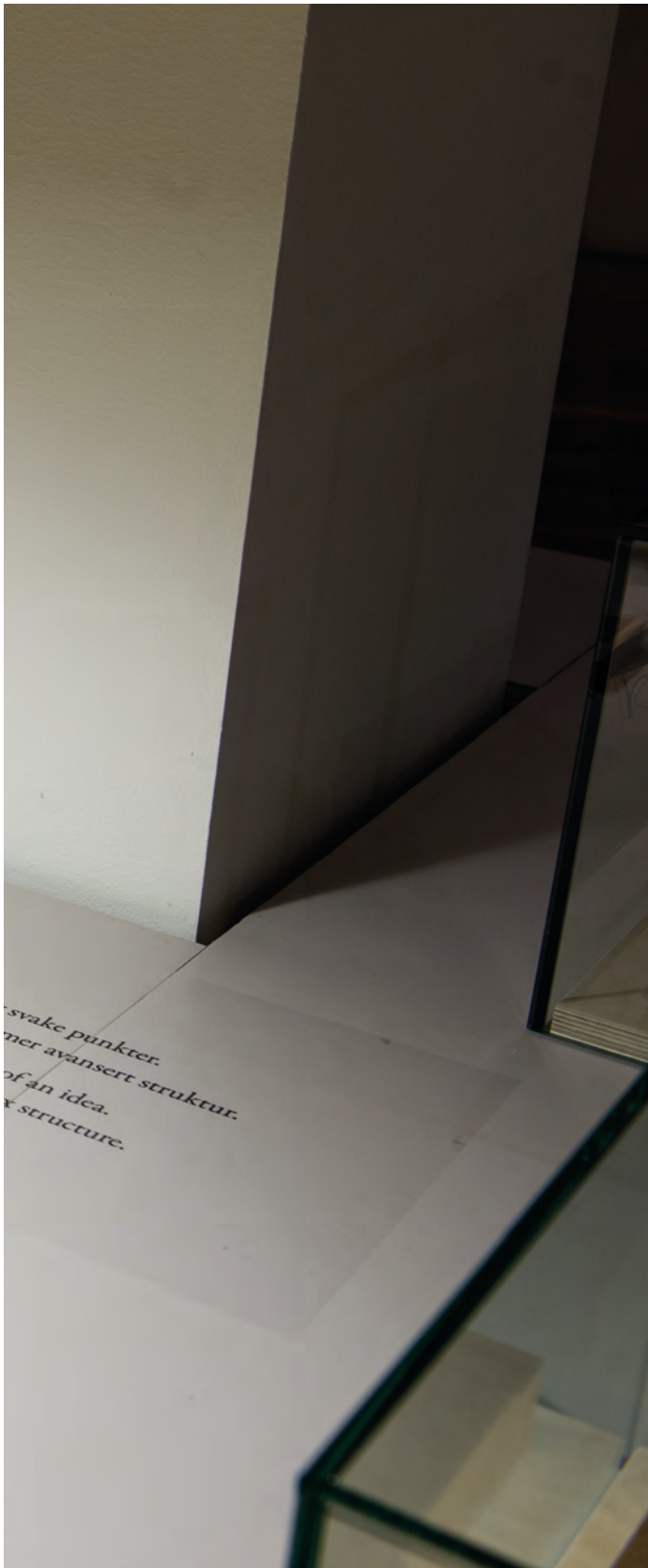
BYGGEKUNST

Arkitektursamlingen
fra 1850 til i dag

BUILDING IDEAS

From the Arch





There is a third, perhaps paradoxical, observation to be made about the present context, which seems to have something further to do with the issues roughly sketched out above. Coinciding with the growing historical interest in exhibitions is an exhibitory interest in history. Personal correspondence, original manuscripts, coffee mug-stained scraps of paper, ticket stubs, knick-knacks and other ephemera are now on display seemingly everywhere we look, with “the archive” emerging as an object of worship or even fetishization in its own right. The reason for this may be found in a somewhat straightforward response to the dominance of the digital in most other aspects of life. But there might be more at play here also. Perhaps the constant questioning of authorship and authority many of us have learned to adopt as our new point of departure has left us, simultaneously, looking back to the sheer physicality of archival and collections material for some re-conceived, re-jigged version of authenticity? An authenticity rooted in materiality that is, in turn, a record of the uniqueness and multiplicity of things shaped and created – in the broadest possible sense – by hand? Whatever the explanation may be, the National Museum’s first permanent architecture exhibition occurs at a time when the validity of the permanent exhibition as a genre is being questioned, but the archive is being celebrated.

In my approach to curating *Building Ideas* I have been clear in my stance from the outset: the exhibition does not present a history of Norwegian architecture, but rather reflects the character of the institution which houses it. It does not strive to or even purport to create (or affirm) a canon of important works, but instead engages directly with the existing constraints and frameworks inherent to the collection it presents. *Building Ideas* is thus best understood as a test case in the display of architectural collections. As an experiment with collections material, it advocates a creative approach that both questions and resists the inherited logic of the “art museum”.

The result is a selective cross-section through the National Museum’s architecture collection. Displaying a representative sample of works dating from the 1830s to today, the exhibition looks to give the visitor a range of overlapping and interconnected insights into the breadth and diversity of architectural production as it has and continues to occur in a Norwegian context. With an emphasis on process and the circulation of ideas, the exhibition traces an intentionally meandering path through both history and the present, drawing attention to the continuities and disparities that comprise Norway’s architectural traditions and contemporary legacies. While the selection of objects on show reflects the historical span of the



National Museum's holdings, the nonlinear logic of the display is used to reinforce the visitor's experience of the complexity and breadth of architectural production as it emerges across a wide range of scales, techniques, media and modes of representation.

The works on display are concerned primarily with ideas – from visions for entire cities and new concepts for the home, to designs for interior furnishings and practical solutions for joining together two materials. Some of these ideas have become part of our built environment today, both in Norway and abroad, while others never progressed beyond the drawing boards or sketchbooks of the architects who produced them. Yet in all cases, the underlying ambition is constant. Drawings, models and texts are manifestations of possibilities. They are the tools used by architects to imagine and create spaces, whether built or unrealized, for living, working, learning, playing and so on.

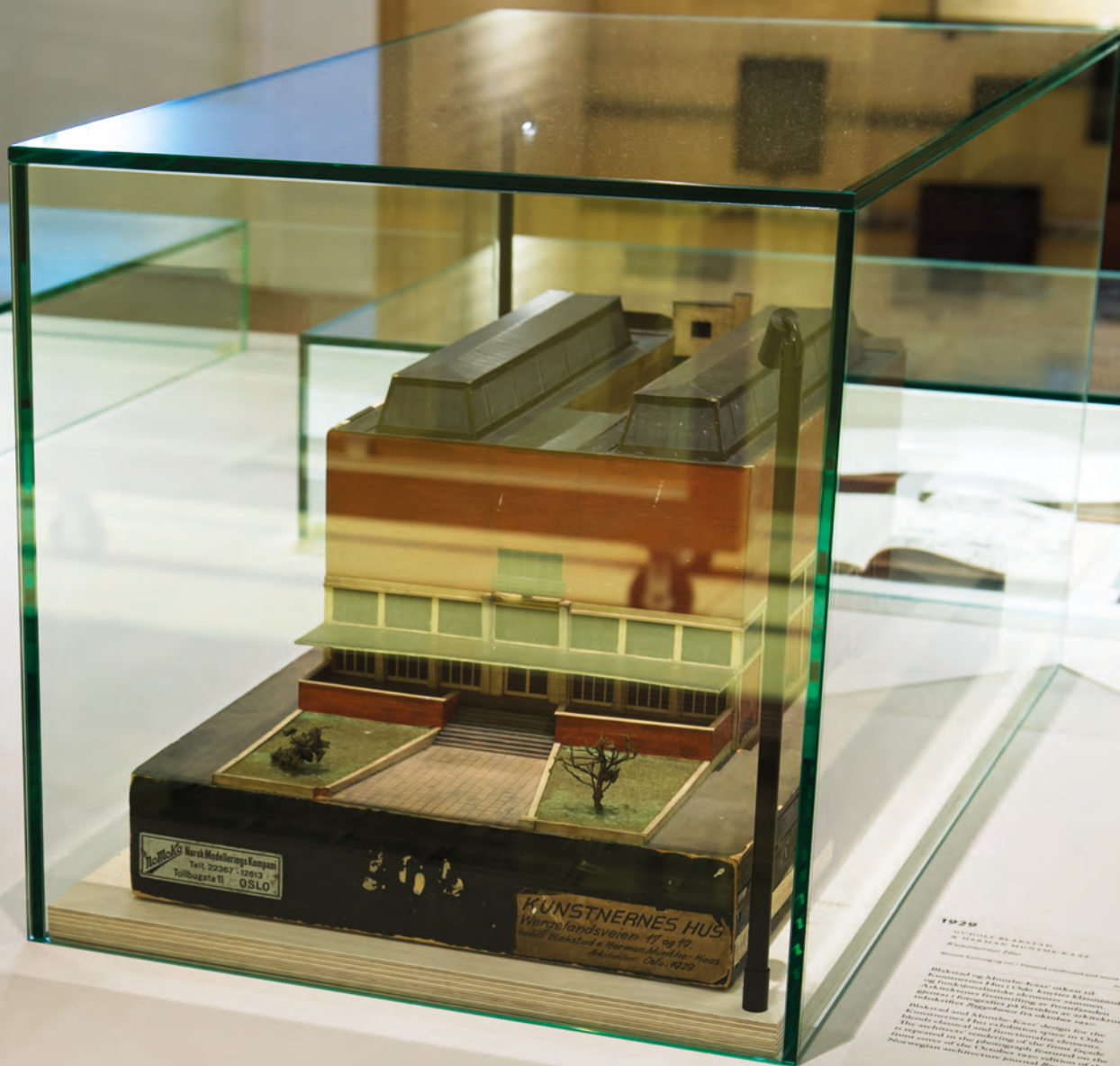
Quickly sketched markings on paper, like miniature walls made of cardboard, or passing thoughts written down in personal diaries, are architects' visualizations of worlds that have been, are, might have been, or might yet become. Ideas for architecture tend to develop and shift direction along the way. Some ideas are discarded, others get replaced by something new, and others still are progressively reworked to perfection. The buildings that eventually do emerge in the world around us are the result of a constant give and take between creative processes and market concerns, free thinking and legislative frameworks, and the utopian and the everyday. In this context, each of the objects included in *Building Ideas* is meant to be read as the vehicle of an idea at some stage in a process of development that is, in turn, the by-product of various and intersecting professional, cultural, social and individual concerns.

My ambition has been to create an exhibition that might serve to reinvigorate "the permanent exhibition" as an exhibitory paradigm, exactly by resisting inherited expectations for the presentation of national architectural heritage. It is a creative display that takes creativity itself as its topic and, by extension, is meant to be creatively affected and altered by its users. *Building Ideas* is intentionally designed as an exhibition in flux, wherein the relationships between the works included in the exhibition are to be unpredictable, unmanaged, dynamic, and constantly shifting.



JÉRÉMIE MICHAEL MCGOWAN (B. 1978) IS AN ARTIST, DESIGNER, AND SENIOR CURATOR AT THE NASJONALMUSEET IN OSLO. HE EARNED A PHD IN ART HISTORY AND THEORY FROM THE UNIVERSITY OF EDINBURGH, AND HAS PREVIOUSLY TAUGHT AND EXHIBITED IN THE UNITED STATES, THE UNITED KINGDOM AND FINLAND.

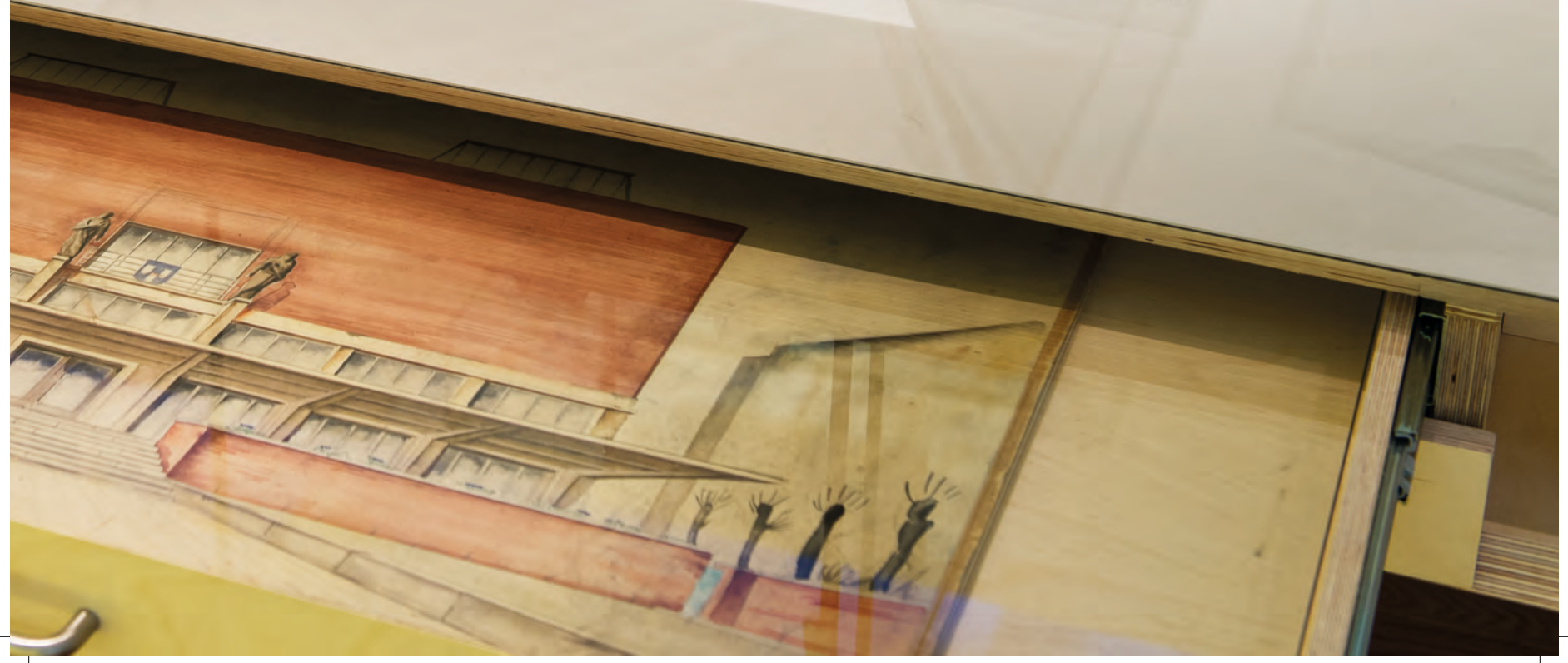




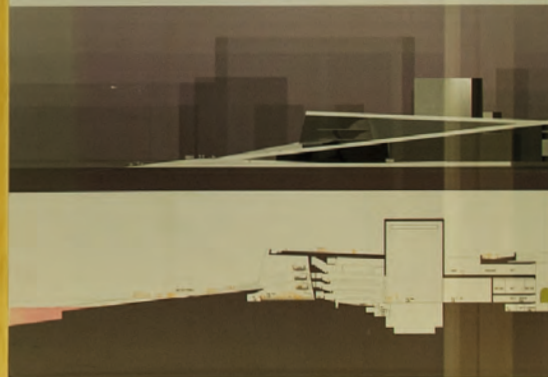
Herlitz Modellbyggings Kompani
Tlf. 22367 - 12613
Tollbugata 11 OSLO

KUNSTNERNES HUS
Wergs landsveien 17 og 19
bygd av Statens og Herlitz Modellbyggings Kompani
Arkitekt: Ole S. Holt

1929
KUNSTNERNES HUS
Arkitekt: Ole S. Holt
Herlitz Modellbyggings Kompani
Wergs landsveien 17 og 19
Oslo











ARKITEKTONISKE
DRØMMEBILDER
PÅ TAPT LEKEPLASS:
FORM OG FARVE, 1924

ARCHITECTURAL
PHANTASMAGORIA ON
LOST PLAYGROUNDS:
FORM OG FARVE, 1924

MATHILDE SIMONSEN DAHL



Utstillingens plakat, tegnet av Jacob Prytz

Da de tre foreningene Brukskunst, Malermesterenes forening og Kristiania Kunst- og Industriforenings Lotteri gikk sammen i 1924 for å skape en utstilling av *Romkunst* med tittelen *Form og Farve* i Tivolihaven i Kristiania, presenterte de en serie interiører, fra soverom til promenade, bodega og dåpskapell, lik en dreiebok av mystiske arkitektoniske scenebilder.¹ Et bredt spekter av faggrupper var involvert i prosjektet, blant annet snekkere, malere, stukkatorer, vevere, bokbindere, glassmestere, gullsmeder, gravører, dekoratører, billedhuggere og rørleggere; dessuten marmor-, tekstil- og innredningsfabrikanter, jernstøperier, glass-, piano- og lampeskjermfabrikker – og arkitekter, som bar ansvaret for den overordnede utforming og organisering. Denne koordinerte innsatsen hadde *helhetsvirkningen* som mål, styrt av et arkitektonisk instinkt. Carl Wille Schnitler (1879–1926), professor i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo og medlem av utstillingskomiteen i Brukskunst, uttrykte denne intensjonen presist i sin artikkel i katalogen til *Form og Farve*: «Arkitektur – det er sansen for likevekt, for det konstruktive, for den store organiske sammenheng. (...) under arkitektens taktstok maa ifølge sit væsen først og fremst al dekorativ kunst indordne sig.»²

Utstillingens plakat tegnet av Jacob Prytz. Alle illustrasjoner er fra et album etter A.M. Storm, formannen i Malermesterenes forening. Albumet inneholder fotografier, katalog og plakater fra utstillingen samt et klipparkiv. A.M. Storm *Form og farve: Rumkunstutstilling med malerisk avdeling: Kristiania 4. april–11. mai 1924*. [Fig. 1]: Exhibition poster designed by Jacob Prytz. All illustrations are from an album made by A.M. Storm, the head of the Malermesterenes forening. Storm's album contains photographs of the exhibition, the exhibition catalogue and poster, and an archive of press clippings covering its reception. *Form og farve: Rumkunstutstilling med malerisk avdeling: Kristiania 4. april–11. mai 1924*. Nasjonalbiblioteket (National Library of Norway).



Mens utstillingen skulle uttrykke en «organisierende vilje», kunne arrangørene ikke ha funnet en mer kontroversiell plassering.³ Tivolihaven, som allerede hadde et tvilsomt rykte, var omringet av arbeiderstrøket i Vika som var preget av slum, og der saneringen allerede var i gang. Tivoli, som skulle lide samme skjebne i 1936 for å gi plass til et nytt, moderne bysentrum, var en av de livligste og mest brukte parkene i byen. Den inneholdt blant annet opptil fem scener og flere kafeer og restauranter:

der ungdommen svermet og moret seg under trærne, der russen holdt vårfester, sangerne stevnet, der artistene tumlet seg og teatergrupper dro inn og ut i en stadig strøm. Alltid når fremmede trupper kom på besøk var det rom for dem på Tivoli, hver gang et nytt, optimistisk teaterforetagende skulle grunnlegges ble det Tivolihaven som skaffet lokalet.⁴

Tivoli ble utvilsomt valgt fordi parken var så populær, og taktikken slo til: Utstillingen trakk rundt 30 000 besøkende i løpet av de fem ukene den pågikk. Omgivelsene kan imidlertid ha påvirket mer enn bare besøkstallet. Fire år tidligere hadde Brukskunst arrangert utstillingen *Nye Hjem* i det

Utstillingens eksterior. I bakgrunnen ses gårdene i Vinkelgata/Bakkegaden, gamle Vika. [Fig. 2]: Exhibition exterior, with apartment buildings from Vinkelgata/Bakkegaden, old Vika, in the background. Photo: O. Væring.

nye boligområdet Ullevål Hageby. Etter Schnitlers mening var den blitt hemmet av de ordnede forholdene i de nye leilighetene som omga den. Dette hadde gjort utstillingen til et visuelt kaos av enkeltgjenstander uten romlig sammenheng. Sommerteaterets åpne rom i Tivolihaven bød derimot på nye frigjørende muligheter. Det var den perfekte bakgrunnen for å åpne publikums øyne for en konsentrert og helstøpt kunstnerisk visjon.⁵

UTSTILLINGSKOMITEEN:

*Opnåvnt av Malermestrenes Forening.*A. M. STORM
malermester. Formand.W. KROGH-FLADMARK
malermester Viceformand.H. M. J. JENSEN
malermesterTHEO. L. WILBERG
Overlærer.*Opnåvnt av foreningen Brukskunst*T. B. KIELLAND
Konservator.S. PETERSEN
Maler.J. T. PRYTZ
Overlærer.*Opnåvnt av Kva. Haandverk- og Industriforenings utstillingsutvalg:*A. DAVID-ANDERSEN
Juveler.ANDER. H. BJERCKE
Arkitekt.G. N. HUSEBY
Mobelarkitekt.*Opnåvnt av Kristiania Elektricitetsverk.*R. STEEN
Direktør.

Komiteens sekretær: O. STOKKE

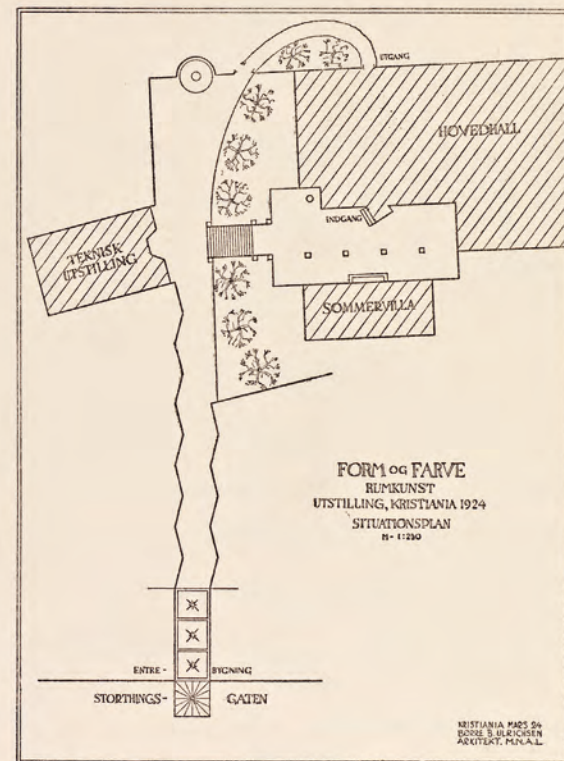
Arbeidsutvalg:

W. KROGH-FLADMARK T. B. KIELLAND J. T. PRYTZ
Formand.

Utvalget for den tekniske afdeling:

A. STEIWER H. EGEBERG
Malermester. Formand. Disponent.
A. HARBERG THEO. L. WILBERG
Lærer ved Malernes forskole. Overlærer.

PLAN OVER UTSTILLINGEN



UTSTILLINGENS EKSTERIØR. Bekostet av Alf Bjerckes farvehandel. Arkitekt: Børre Ulrichsen.

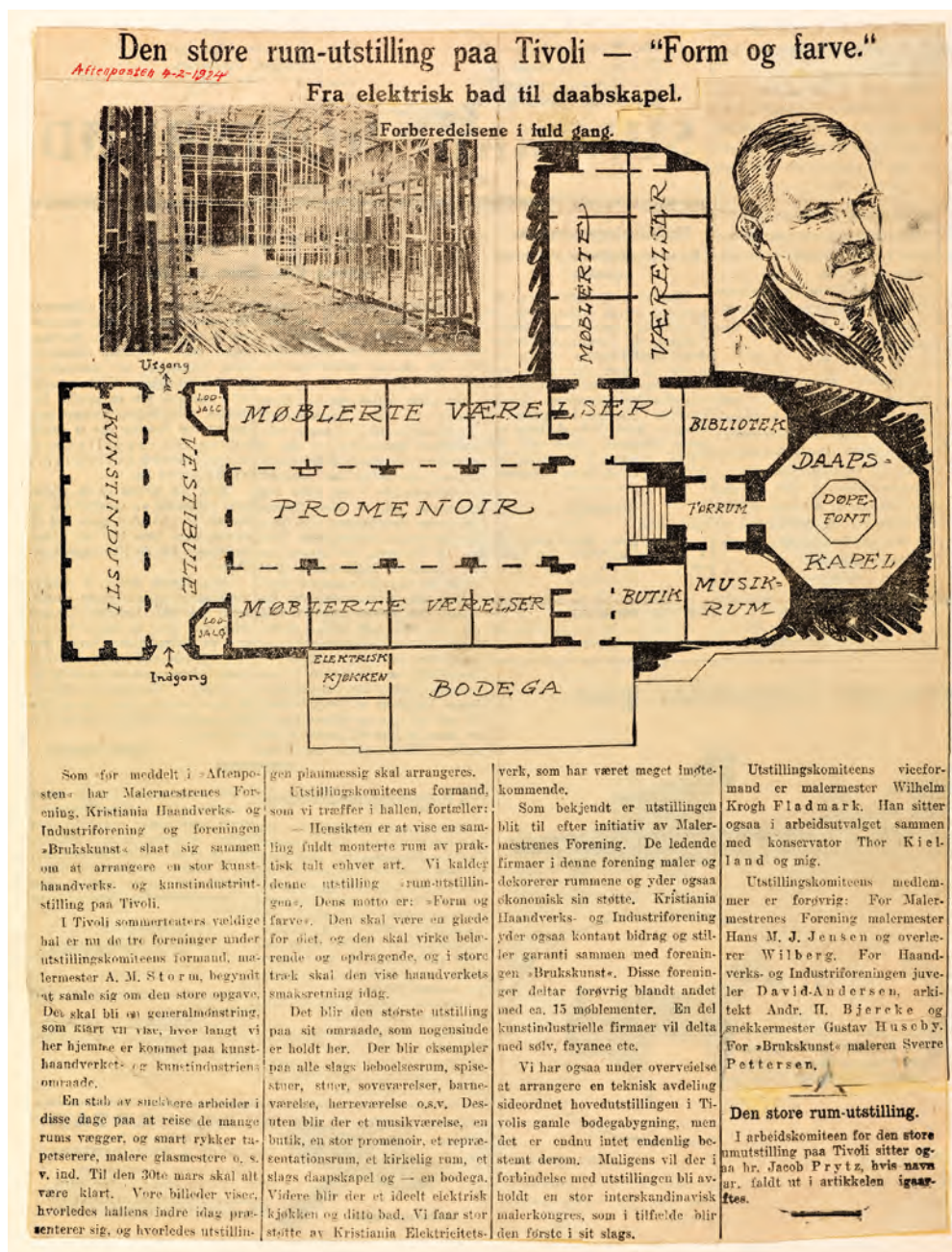
ENTREPENØRER. Snekkermestrene Dobak og Viik, tapetserermester Ungersnæs & Co.

MALERARBEIDET utført ved malermesternes forening. Farvene (temperatin) levert av Alf Bjerckes farvehandel.

SØILEFONTÆNE utført av Ulefos Jernstøperi efter tegning av arkitekterne Ander. Bjercke og G. Eliassen, skulpturen av Professor Wilhelm Rasmussen.

Ideen om at arkitekturen måtte gjøres til den ledende kunstformen, ble først presentert av Schnitler i artikkelen «Arkitekturkritikk», som ble trykt i *Byggekunst* fem år før *Form og Farve*-utstillingen.⁶ I denne artikkelen appellerer han til arkitekter om å delta i samfunnsdebatten utenfor profesjonens lukkede krets. Ifølge Schnitler var en kunnskapsbasert kritikk av arkitektur fullstendig fraværende i det offentlige ordskiftet, noe som hadde alvorlige følger: «Uten arkitektonisk instinkt – d.v.s. sans for forhold, ballanse og organisk sammenheng – ingen sikker kunstnerisk kultur.»⁷ Flettet sammen med utstillingens estetiske målsetting finner vi dermed også målet om å skape økt kunstnerisk bevissthet blant publikum – med arkitektoniske midler. Dette fremgår av oppsummeringen av utstillingen som Brukskunst trykte i årsberetningen for 1924: «Utstillingen vakte megen oppmerksomhet og den livlige kampagne, kan man næsten si, den avfødte i pressen, viser bedst at baade utstillingen som helhet og de enkelte rom bar frem et fast og bestemt program.»⁸

I stedet for å studere utstillingsgjenstandene i *Form og Farve* og deres stilistiske og historiske referanser vil jeg i denne artikkelen hevde at Tivoli – både i egenskap av kulisse i sentrum for en urban transformasjon, og som teaterscene – hadde den største betydning for hvordan utstillingen formet, og var ment å påvirke, det offentlige ordskiftet.⁹ Et blikk på forholdet mellom utstillingen og utstillingsstedet kan resultere i nye lesninger av *Form og Farves* mangfoldige og mystiske interiører.



Som for meddel i «Aftenposten» har Malermestrenes Forening, Kristiania Haandverks- og Industriforening og foreningen «Brukskunst» slaaet sig sammen om at arrangere en stor kunsthaandverks- og kunstindustriutstilling paa Tivoli.

I Tivolis sommerteaters veldige hal er nu de tre foreninger under utstillingskomiteens forand, malermester A. M. Storm, begyndt at samle sig om den store opgave. De skal bli en generalmonstring, som snart vil vise, hvor langt vi her hjemme er kommet paa kunsthaandverks- og kunstindustriens omraade.

En stab av snekkere arbeider i disse dage paa at reise de manges rumes vægger, og snart rykker tapetserere, malere glasmestere o. s. v. ind. Til den 30te mars skal alt være klart. Vore billeder viser, hvorledes hallens indre idag præ-senterer sig, og hvorledes utstillin-

gen planmessig skal arrangeres.

Utstillingskomiteens formand, som vi træffer i hallen, fortæller: — Hensikten er at vise en samling fuldt monterte rum av praktisk talt enhver art. Vi kalder denne utstilling «rum-utstillingen». Dens motto er: «Form og farve». Den skal være en glæde for øiet, og den skal virke belærende og opdragende, og i store træk skal den vise haandverkets smaksretning idag.

Det blir den største utstilling paa sit omraade, som nogensinde er holdt her. Der blir eksempler paa alle slags beboelsesrum, spise-stuer, soveværelser, barneværelse, herreværelse o.s.v. Desuten blir der et musikværelse, en butik, en stor promenoir, et repræsentationsrum, et kirkelig rum, et slags daabskapel og — en bodega. Videre blir der et ideelt elektrisk kjøkken og ditto bad. Vi faar stor støtte av Kristiania Elektricitets-

verk, som har været meget imøtekommende.

Som bekendt er utstillingen blit til efter initiativ av Malermestrenes Forening. De ledende firmaer i denne forening maler og dekorerer rummene og yder ogsaa økonomisk sin støtte. Kristiania Haandverks- og Industriforening yder ogsaa kontant bidrag og stiller garanti sammen med foreningen «Brukskunst». Disse foreninger deltar forøvrig blandt andet med ca. 15 møblemøbler. En del kunstindustrielle firmaer vil delta med sølv, fayance etc.

Vi har ogsaa under overveielse at arrangere en teknisk afdeling sideordnet hovedutstillingen i Tivolis gamle bodegabygning, men det er endnu intet endelig bestemt derom. Muligens vil der i forbindelse med utstillingen bli avholdt en stor interkandinavisk malerkongres, som i tilfelde blir den første i sit slags.

Utstillingskomiteens viceformand er malermester Wilhelm Krogh Fladmark. Han sitter ogsaa i arbeidsutvalget sammen med konservator Thor Kjel-land og mig.

Utstillingskomiteens medlemmer er forøvrig: For Malermestrenes Forening malermester Hans M. J. Jensen og overlærer Wilberg. For Haandverks- og Industriforeningen juveler David Andersen, arkitekt Andr. H. Bjørcke og snekkermester Gustav Husby. For «Brukskunst» maleren Sverre Pettersen.

Den store rum-utstilling.

I arbeidskomiteen for den store rumutstilling paa Tivoli sitter ogsaa hr. Jacob Prytz, hvis navn er faldt ut i artikkelen igaaftes.

Foto og plan fra planleggingen av utstillingen i hovedhallen. [Fig. 4]: Photo and plan from the planning of the exhibition in the main hall. *Aftenposten* February 4th, 1924.



FORM OG FARVE

For å komme til Tivolihaven måtte man gå gjennom en passasje i revyteateret Chat Noir, som lå overfor Nationaltheatret i Stortingsgaten 12. Den overordnede utstillingsplanen kan beskrives som to sammenflettede sekvenser av kontrasterende form-uttrykk. Parken, som til vanlig besto av gangveier, blomsterbed, fontener, restauranter og teaterbygg, var for anledningen avstengt ved hjelp av gule skjerm Brett som ledet de besøkende langs en fast rute fra inngangen til de ulike utstillingsbygningene: hovedsalen tegnet av Herman Munthe-Kaas og Jens Dunker, sommerhuset av Munthe-Kaas og Gudolf Blakstad og salen med en teknisk maleutstilling ved Malermesterenes forening under

ledelse av arkitekt Eyvind Mostue. Skjerm Brettene dekket også hovedsalen utvendig, noe som ga det hele et «reklamemessig» uttrykk ifølge Anders Bugge, som skrev en glødende anmeldelse av utstillingen i mai 1924:

Naar man fra indgangen kom op gennem gaten av de gule skjerm Brettet som saa at si veg tilside mens man avancerte og stillet en ansigt til ansigt med utstillingssalens gule og røde frontvæg og den lille kokette orientiserede kuppel, da var det ikke til at undgaa at bevisstheden om at man stod paa Tivolis grund uvægerlig førte tanken hen paa kulisser.¹⁰

Inngangspartiet fra Stortingsgaten 12. [Fig. 5]: Entrance from Stortingsgaten 12. Photo: O. Væring.

ELEKTRICITET I HJEMMENE.

Fra 1. januar iaar er Elektricitetsprisen i Kristiania som vel alle vet — nedsat til 180.— kroner for 1000 watt, dag og nat i et aar. Det gjælder nu, at Kristianiahjemmene sikrer sig den elektriske strøm som de synes de har raad til. Nøgterne folk som indgaaende har studert den økonomiske side av elektriciteten, hævder, at det er regningssvarende i en almindelig, enkel husholdning at bruke omkring 1500 watt som altsaa skulde komme paa 270.— kroner om aaret. Med denne elektriske energi har man fulstændig nok til lys, kokning, varmtvandsopvarming, strykejern, støvsuger eller lignende og endda til litt opvarming.

Samtidig med at man abonnerer paa mere strøm bør man besøke *Elektricitetsverkets Utstilling, Rosenkrantsgaten 7*, for at gjøre sig op en mening om, hvorledes man bedst skal utnytte kraften i aarets 8760 timer.

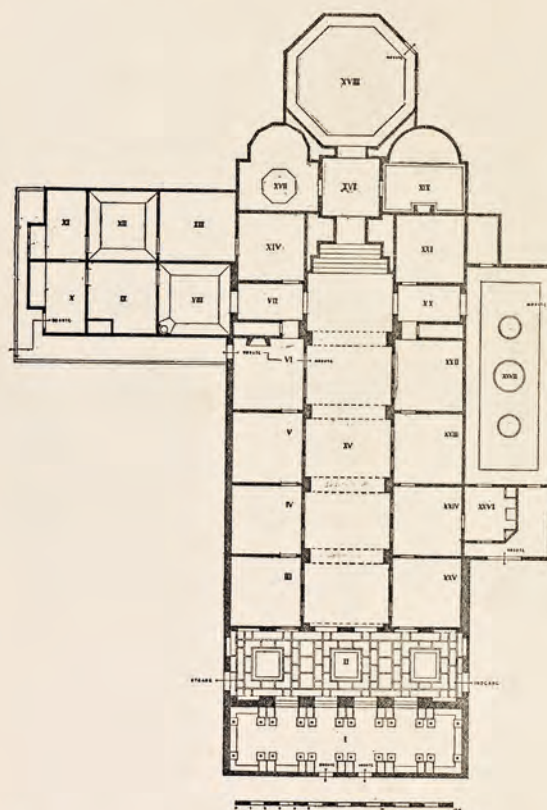
De fleste mennesker har jo allerede anskaffet sig kokeplater og strykejern, men for at utnytte strømmen helt, specielt om natten, bør man kjøpe sig en stor automatisk fyldende varmtvandsbeholder, hvis man da ikke har en vandgryte av anseelig størrelse som kan brukes paa kokeplate om natten. Desuten bør man anvende natstrømmen til litt opvarming. Specielt er elektrisk opvarming av sanitære grunde paa sin plass i soveværelset eller barneværelset, og i denne boligødens tid kan man indspare adskillig plass ved at opvarme et rum elektrisk og kaste ovnen ut.

Der er nylig utgit en liten brochure som enhver kan faa gratis utlevert fra Elektricitetsverkets kontorer, kioskerne og fra de kommunale bad. En husmor vil ha stor interesse av at studere den. Den gir en masse gode raad og vink, ikke bare om elektricitet, men ogsaa om kjøkkenets indredning og om praktisk husstel. Brochuren er instruktiv og letlæst, har ingen avskrækkende tekniske kapitler og en hel del ypperlige fotografier.

Det gjælder i vor tid at gjøre husarbeidet saa hurtig og let som mulig. Tjenerhjælp forbyr sig selv av mange grunde, hvorav de viktigste er, at den er dyr, at man har trangt om plass og at tjenerne ikke lenger er saa villige og fromme som i de gode, gamle dage. Elektriciteten kan her være til stor hjælp i huset, likesom den har været og er det i industrien og verkstederne, hvor man forlængst har fundet ut, at det lønner sig at bruke elektricitet selv om anlægsomkostningerne kan synes høie. Litt efter litt faar man nok ogsaa i hjemmene raad til at anskaffe alle de nødvendige apparater. De er jo heller ikke saa dyre og i mange forretninger kan man faa arangeret sig saaledes at de kan overtas paa avbetaling.

15

PLAN AV HOVEDHALLEN



UTSTILLINGENS PLAN er utarbeidet av arbeidsutvalget i samarbeide med arkitekterne H. Munthe-Kaas og J. Dunker

ENTREPRENØRER: Snekkermester Joh. Martinsen, H. Brodahl, tapetsermestrene Palm og Andresen.

DET ELEKTRISKE ANLÆG er utført og delvis bekostet av Kristiania elektricitetsverk.

MONTERINGEN er utført og bekostet av Elektrisk Bureau A/s.

16

Hovedkatalog



Rom 9, «Soveværelse» av Ole Lund Schistad. [Fig. 7]: Room 9, "Bedroom" by Ole Lund Schistad.
 Photo: O. Væring.



Room 10. «Badeværelse» i tilknytning til Schistads soveværelse. [Fig. 8]: Room 10, "Bathroom"
 connected to the bedroom by Schistad. Photo: Fotocentralen fot.

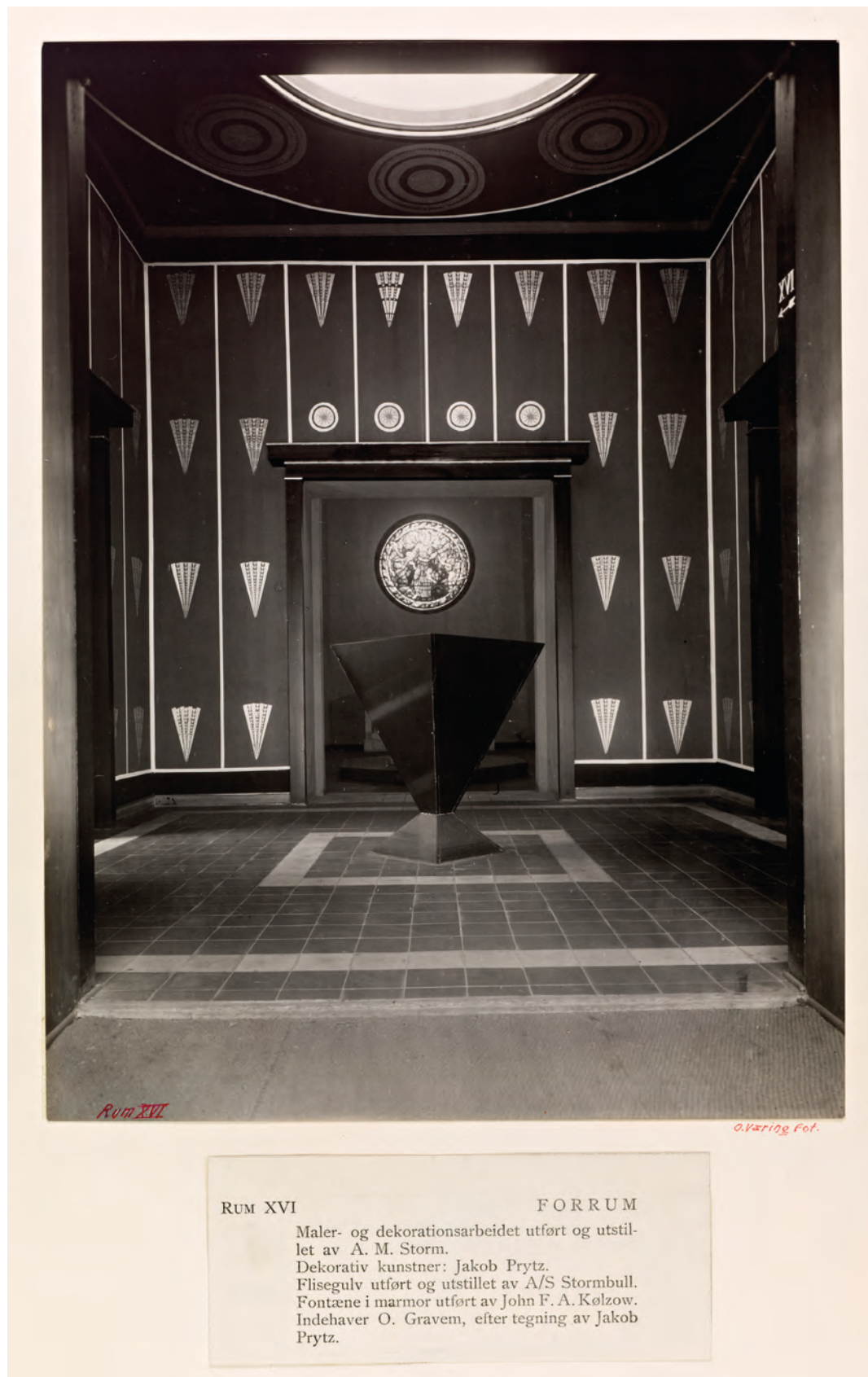
De 19 interiørene i hovedsalen var nummererte i katalogen, slik at det ble nærliggende å se dem i en bestemt rekkefølge. Rundt den sentrale søylegangen, også kalt *promenoir*, lå noen mindre rom.¹¹ Stilistisk var interiørene overveiende kjennetegnet ved innflytelse fra art deco og nyklassisisme.¹² Den som forventet å finne vakre og funksjonelle interiører til alminnelige hjem, i tråd med Foreningen Brukskunstos sosioestetiske program for å fremme industriell fremstilling av rimelig innredning for arbeidsklassen, ble overrasket. Noen av interiørene utmerket seg med fremmedartede uttrykk, blant annet soveværelset av Ole Lind Schistad, som Bugge beskriver som et interiør egnet til å henstille

den besøkene til helt fremmede himmelstrøk: «Det minder litt om Paris, mere om eventyr og orient – baade 'den nærmere' og 'den fjærnere' og de andre orienter. Og det vidner om en esprit som man neppe skulle tro var norsk.»¹³ Rommene med de mer offentlige programmene var enda mer utsmykket enn de, til sammenligning, beskjedne boliginteriørene som var representert. De viste til tider drømmeaktige fantasiscener: fontenerommet av gullsmed Tostrup, med vann dryppende fra en rund åpning i taket; den runde, elektrisk belyste medaljongen av blyglass i dåpskapellet og bodegaen av Schistad:

hvor lyset gjennom en cylinder av blaa draperier falder spøkelsesagtig blændende og hvitt ind paa bartenderne, mens rummet ellers ligger i halvmørke saa man neppe skimter den røde figurfrise op under taket og vanskelig nok gjæsterne som sitter under de brogede klaser av elektriske pærer rundt væggene med sin kubistiske bemaling.¹⁴

Rom 16. «Forrum» med fontene av Jakob Prytz.

[Fig. 9]: Room 16. "Vestibule" with fountain by Jakob Prytz. Photo: O. Væring.



RUM XVI

FORRUM

Maler- og dekorasjonsarbeidet utført og utstillet av A. M. Storm.
Dekorativ kunstner: Jakob Prytz.
Flisegulv utført og utstillet av A/S Stormbull.
Fontæne i marmor utført av John F. A. Kølzow.
Innehaver O. Gravem, efter tegning av Jakob Prytz.



B O D E G A

RUM XXVII

Maler- og dekorasjonsarbeidet utført og utstillet av O. Hellum.
 Arkitekt: Ole Lind Schistad.
 Glasmalerierne utført og utstillet av glasmester Fin Hansen etter tegning av Sverre Pettersen.
 Elektrisk armatur fra Dekorationsatelieret, Rex ovne, norsk arbeide, utstillet av A/S Elektisk Bureau (se ogsaa denne ovn i andre rum paa utstillingen).

Rom 27. «Bodega» av Ole Lind Schistad. [Fig. 10]: Room 27. "Bodega" by Ole Lind Schistad. Photo: O. Væring.

Midt iblant dem, sterkt kritisert for å stå i skarp motsetning til utstillingens helhetlige konsept, sto den sentrale søylegangen tegnet av Munthe-Kaas og dekorert av Alf Rolfsen. Både søylene og gulvet var skrånstilt, og rommet var dekket fra gulv til tak av malerier som forestilte en voldsom himmelstorm. Bugge skrev:

Alf Rolfsen har mobilisert himmellegemernes hærs-kare til et fyrverkeri av den annen verden: lynene slaar som brede flammer ind over Munthe-Kaas' bastante pillarer saa de formelig knækker under de voldsomme zik-zak-bevægelserne. Og hele firmamentet splintres rent ut sagt i farveflater saa man nærmest maa tænke paa det fantastisk malte skibssider fra camoufleringens tid, da torpederingen raste som værst under krigen.¹⁵

TIVOLI

Tivoli, tidligere kalt Klingenberg, lå på en kolle med utsikt over havnen og det gjørmete løpet til Bislettbekken i den vestlige utkanten av renessansebyen. Det har vært kjent som forlystelsessted helt siden slutten av 1600-tallet. Sammen med Ruseløkken i nord omtalte Jonas Rasch det i 1883 som *Byens Legeplass*, der «Byens Ungdom tumlede sig frit og uden Baan dog Tvang.»¹⁶ Hans Ditlev Frantz Linstows (1787–1851) plan fra 1838 om å utvide Oslo mot vest skulle omfatte hele dette området. I sluttresultatet ble det på den ene siden av sentralaksen mot slottet gruppert en serie storslåtte monumentalbygg: Christian Heinrich Groschs universitetsbygninger (1841–1853), Geografisk oppmåling – senere kunstakademiet (1877), Nasjonalgalleriet (1881) og etter hvert Historisk museum på nordsiden (1904). Fornøyelsesparken, som var eldre enn alle disse bygningene, ble værende på den andre siden av aksen som et sted der borgerne arrangerte fester, utstillinger og offentlige møter.

Som en helhet av kontraster markerte Tivolihaven og universitetet den fysiske arenaen for en fremvoksende moderne offentlighet,¹⁷ og det er ikke overraskende å finne Tivoli og området rundt som bakteppe for sentrale verker innen moderne norsk kunst og litteratur, for eksempel Knut Hamsuns *Sult* fra 1890 og Christian Krohgs roman *Albertine* (1886) samt det relaterte maleriet *Albertine i politilægens venteværelse* (1886–1887). De ulike scenene i parken tok dessuten

imot spektakulære gjestespill fra Kontinentet, som den berømte dramatiseringen av Jules Vernes *Jorden rundt på 80 dager* i 1876. Da brødrene Skladanowsky besøkte Circus Varieté i Tivoli påsken 1896, var det den første offentlige visningen av levende bilder ikke bare i Norge, men i hele Skandinavia.¹⁸ Omtalen var ekstatisk:

Vi lever i Overraskelsens Tid. Hvem ved, om vi ikke om kort Tid oplever at se og høre Ting, som vi troede var Eventyr fra Tusind og en Nat! Skal der paa Fotografiens Omraade fortsættes med Opdagelser, vil dette lede til en hel Omvæltning. Vi har X-Straalene, Momentfotografier; tilbage er Farvefotografier. Skal vi i dette «fin de siècle» se saadanne?¹⁹

HELHETSVIRKNINGEN

Isenesettelsen av *Form og Farve* i Tivoli kan tolkes som et ledd i en tilsiktet og langsiktig strategi fra Foreningen Brukskunsts side, helt fra stiftelsen i 1918 om å søke offentlig oppmerksomhet utenfor etablerte institusjoner.²⁰ I 1919 skrev Harald Aars, arkitekt og sjef for foreningens utstillingskomité, en anmeldelse av den danske designeren Jens Møller Jensens utstilling på Kunstindustrimuseet. Han lovpriste utstillingen, men rettet en bredside mot museet. I kontrast til interessen for moderne malerkunst virket det ifølge Aars ikke som om Kunstindustrimuseet hadde den minste sans for moderne uttrykksmåter i brukskunsten. I stedet for å gi utstillingen den oppmerksomheten Aars mente den fortjente, var det som om selve institusjonens vegger dempet begivenhetens betydning og lot publikum spasere forbi som i søvne: «Skriket mangler, det store brøl som tiden kræver.»²¹ Aars' manglende tillit til Kunstindustrimuseets evne til å formidle tar opp og gjenspeiler en lignende kritikk av arkitekturdebatten som Schnitler fremførte i sin «Arkitekturkritikk»-artikkel.²² Kritikk måtte formuleres med en forståelse for kunsten som et organisk uttrykk for «tidens dypeste åndskrefter». I sin høyeste form, skrev Schnitler, var kritikk en form for «forkynnelse»: «Den skal vise varsomt vei til kunstverket og oplade publikums øine, saa det selv kan opgjøre sin mening.»²³

Helhetsvirkningen – det toneangivende konseptet bak *Form og Farve*-utstillingen og det første ordet i Schnitlers katalogartikkel – er beslektet med enn ikke identisk med det tyske *Gesamtkunstwerk*.

Form og Farve skulle betraktes, oppleves og studeres nettopp som en sammenføring av gjenstander og rom, former og farger.²⁴ Schnitler oppfordret derfor den besøkende til ikke å fortape seg i detaljene ved hver enkelt gjenstand, men være oppmerksom på hvordan tablåene i utstillingen uttrykte et kunstnerisk, disiplinert samvirke mellom de ulike kunststartene. Dette innebærer at produksjonen av utstillingen var en like stor del av presentasjonen som det formgitte. Helhetskonseptet var ikke et spørsmål om stil, men om metode, og «virkningen» var ikke å gi publikum praktiske innredningstips, men å formidle en høyere kunstnerisk bevissthet og åpne for et mer opplyst offentlig ords-kifte. I katalogen til *Form og Farve* forsikrer Schnitler leseren om at de ulike deltakende kunstnerne hadde samarbeidet svært tett, og at samarbeidet bygde på gjensidig forståelse og respekt.²⁵ Schnitler bebudet en gryende forståelse i Europa for at et kollektivt arbeid var den eneste måten kunsten kunne overskride det håndverksmessige og gå i direkte inn-grep med industrien på. Romantikens ideal om det enkeltstående geniet hadde ført kunsten ut i kaos og var nå i ferd med å falle i miskreditt.

Det er likheter mellom Schnitlers kritikk av oppløsningstendensene i kunsten og den som Bauhaus i Weimar fremførte på samme tid: «I dag lever kunststartene i en isolasjon de bare kan redde fra gjennom en bevisst samarbeidsinnsats fra alle håndverkere.»²⁶ Men mens Bauhaus-bevegelsen hadde middelalderen som ideal, bekjente klassisisten Schnitler seg til renessansens «monumentale ro» som den mest relevante modellen for samtidens kunst og arkitektur.²⁷ Den enkelte kunstneren ble ikke ansett som viktig, det disiplinerte kollektiv-kunstverket skulle derimot gi rom for særegne og personlige kunstneriske ideer i et helhetlig forhold mellom gjenstand og rom, organisert av et arkitektonisk instinkt med sans for proporsjoner og måtehold.

DRØMMEBILDER

Gjennom en rekalkibrering av modernistiske prinsipper som renhet, autonomi og mediums-spesifisitet plasserer kunsthistorikeren Juliet Koss *das Gesamtkunstwerk* i hjertet av modernismen.²⁸ Hun understreker modernismens ønske om å forene en uensartet gruppe personer til ett publikum og kobler utviklingen av to gjennomgående kjennetegn ved konseptet uavhengig av hvilken historisk kontekst det opptrer i. Hun argumenterer likevel mot



GALLERI

RUM XV

Maler- og dekorasjonsarbeidet utført og utstillet av W. Krogh-Fladmark, firma Wilhelm-Krogh.

Arkitekt: H. Munthe-Kaas.

Dekorativ kunstner: Alf Rolfsen, medarbeider G. Wang.

Støpejernsbænker utført av Ulefos Jernverk etter tegning av Børre Ulriksen, puterne utført av H. Ramfjord.

Gulvløpere. leveret S. C. Bronn (der ogsaa

har levert utstillingens øvrige løpere).

Urner, modeller til Kværner Ovnstøperi etter tegning av H. Munthe-Kaas.

«Dekorationens motiv er et landskap i vekslende veir: Regnbuen staar paa himlen, men like efter skinner solen; til andre tider ses Karlsvognen, maanen og nordlyset. Staffagen i billedet er de besøkende paa utstillingen, som mellem de hyppige lyn gaar ind under disse himmeltegn og blir borte inde i landskapet».

A. R.
(Alf Rolfsen)

Rom 15, «Galleri» av H. Munthe-Kaas og Alf Rolfsen. [Fig. 11]: Room 27. "Gallery" by H. Munthe-Kaas og Alf Rolfsen. Photo: Eberhart B. Oppi.



Illustrasjon på katalogomslag av Wilhelm Krogh-Fladmark. *Katalog, Form og Farve*, Petrorius og Sonner, Kristiania 1924.

[Fig. 12]: Cover illustration by Wilhelm Krogh-Fladmark. *Katalog, Form og Farve*, Petrorius og Sonner, Kristiania 1924.

en tolkning av *das Gesamtkunstwerk* som innebærer at særtrekkene ved de ulike kunstartene blir visket ut, og hevder at ideen – slik Richard Wagner opprinnelig formulerte den – tvert om hadde som siktemål å bevare kunstartenes særtrekk og styrke dem gjennom samarbeid på tvers av disiplinene. Aksepterer vi at *Gesamtkunstwerk*-begrepet er forbundet med og vokser frem parallelt med utviklingen av massemediene, kan *Form og Farve* som helhet leses som en sekvens av scener, eller en dreiebok. Denne opplevelsen av utstillingen er vakkert uttrykt i Bugges anmeldelse. Han skildrer hvordan blikket følger rekken av interiører, noe som får ham til å drømme om at en felles kunstopfatning skal føre frem til en sann stil: «Man (griper) sig i denne drøm, naar man lar øiet følge perspektivet gjennom rækkerne av interiører. De er jo komponert over en fælles grunopfatning, samtidig som hvert enkelt av dem er individualisert av de forskjellige arkitekter i forening med haandverkere og dekorative kunstnere.»²⁹

I likhet med de fleste kritikerne i den umiddelbare omtalen av utstillingen har kunsthistorikeren Randi Gaustad hevdet at *Form og Farve* var et skritt tilbake sammenlignet med Foreningen Brukskunsts *Nye Hjem*-utstilling i Ullevål Hageby. Hun peker nærmere bestemt på *Form og Farves* bruk av iøynefallende eksklusive materialer som de jevne lag ikke hadde råd til, visningen av sosialt ekskluderende interiører som bibliotek og frokostrom og det generelt skreddersydde forholdet mellom rom og gjenstand i utstillingen. Alt dette, fremholder hun, avslørte et manglende fokus på industrialisering og sosialt engasjement.³⁰ En alternativ lesning av utstillingen som dreiebok, der vi betrakter Tivoli og den urbane konteksten som en del av scenen, åpner for en annen forståelse av de drømmeaktige tablåene. Ved å skille objektene fra den rene bruksverdien, kan gjenstandene og rommene som helhet uttrykke en annerledes modernitetserfaring, ikke en visjon kjennetegnet av funksjonelle miljøer rensert for ornamentikk, men snarere av en ustabil virkelighet på randen av oppløsning.

Nyere historieskrivning om den moderne byen har begynt å stille spørsmål ved de skarpe skillene mellom offentlig og privat, urban og hjemlig. I artikkelen «'So the flâneur goes for a walk in his room': Interior, Arcade, Cinema, Metropolis» beskriver Charles Rice hvordan det hjemlige interiøret begynner å fremstå som et rom som på samme tid er et tilfluktssted fra byen og avhengig av den.³¹ Ved å følge de fiktive personene hos forfattere som

Joseph de Maistre, Charles Baudelaire, Walter Benjamin og Søren Kierkegaard utforsker Rice forholdet mellom det urbane miljøet og dets innbyggere, samt hvordan vekselvirkningen mellom det hjemlige og det offentlige ikke bare fører til en reinterpretasjon av byrommet, men også skaper en ny borger i sitt bilde. Rice peker på at Benjamin appellerer til at kunsten bør forsvare *interiøret* mot å bli infiltrert av gjenstandenes verdi som vare. Dette gjør Benjamin nærmere bestemt gjennom tolkningen av detektiven som flanør i Edgar Allan Poes novelle «Mannen fra mengden»:

Hvis arkaden er interiørets klassiske form – og det er slik den presenterer seg for flanøren – er varemagasinet flanørens siste promenade. Hvis gaten i begynnelsen hadde blitt et interiør for ham, forvandlet dette interiøret seg nå til en gate, og han streifet gjennom labyrinten av varer slik han en gang hadde streifet gjennom byens labyrint.³²

I Benjamins øyne hadde art nouveau-bevegelsen kapitulert for markedet, og dens fastfrosne, holistiske kunstneriske visjon markerte en likvidering av interiøret som en overflate som registrerer spor av beboelse. I *Form og Farve*-utstillingens tilfelle dreier det seg imidlertid om en annen holistisk visjon: De varierte kulissene av hjemmeinteriører og søyleganger, de kontrasterende fargene og dekorasjonene, de felles og de individuelle formuttrykkene kan sies å danne en alternativ syntese til den formale, nemlig en syntese mellom det intime og det offentlige, det paradoksale og det enhetlige. I sammensmeltingen av det private med det offentlige og det sakrale med det profane i en serie av kontrasterende og paradoksale interiører avslører *Form og Farve* sin modernitet. Ikke til tross for, men nettopp på grunn av den kinematiske surreale snarere enn virkelighetsbundne konteksten som løste gjenstandene fra varekonnotasjonene og løftet publikums mottakelighet for kunsten gjennom romlige drømmebilder.

MATHILDE SIMONSEN DAHL (F. 1977) MA. ARK., ER PHD-STIPENDIAT I OSLO CENTRE FOR CRITICAL ARCHITECTURE STUDIES (OCCAS) VED ARKITEKTHØGSKOLEN I OSLO. HENNES PROSJEKT SER PÅ TEMPORÆR ARKITEKTUR OMKRING TULLINLØKKA OG TIVOLI SOM SCENE FOR OFFENTLIG DEBATT OM URBAN TRANSFORMASJON VED ÅRHUNDRE-SKIFTET.

NOTES

- 1 Begrepet *romkunst*, som i norsk sammenheng for det meste brukes i forbindelse med Arne Korsmos bygninger, interiører, utstillingstegninger og undervisningsprogrammer, vektlegger rommet som det som fører alle bestanddeler sammen. I et intervju i *Dagbladet* i 1937 sa Korsmo: «Romkunst! Det er et begrep vi ennå ikke har utviklet her hjemme. Den kunsten som koordinerer idéen med dimensjoner i alle plan, med rytme, farge og form og blir til musikk. (...) Arkitektur er den store ordnende faktor av kunstområdet.» G.B. «Ukens portrett», *Dagbladet*, nr. 163, 17. juli 1937.
- 2 Carl Wille Schnitler, «Form og Farve. Indledning ved professor C.W. Schnitler», *Katalog, Form og Farve*, Petrorius og Sonner, Kristiania 1924.
- 3 Malermesterenes forening var initiativtager til Form og Farve-utstillingen, men beslutningen om å legge den til Tivoli ble etter omtalen i pressen å dømme tatt av de tre foreningene i fellesskap.
- 4 Mentz Schulerud, *Piberne og Pigerne i Vika*, Storebrand, Idun, Oslo, 1963.
- 5 «Som et første forsøk på å åpne folks øine for arkitektonisk behersket helstøpethet i utstyret av moderne hjem er denne utstilling blitt til.» Schnitler i katalogartikkelen.
- 6 Carl Wille Schnitler, «Arkitekturkritikk», *Byggekunst*, 1919, s. 47.
- 7 Carl Wille Schnitler, «Arkitekturkritikk», *Byggekunst*, 1919, s. 49. En utdypende behandling av denne artikkelen og av mangelen på en offentlig arkitekturdebatt, finnes i Mari Lending «Den fraværende arkitekturkritikken», *Byggekunst* 2001/8 s. 5–7.
- 8 Foreningen Brukskunst, *Årsberetning*, 1924. RA/PA-0895, Riksarkivet.
- 9 En studie av Form og Farve-utstillingen og resepsjonen av den finnes i: Randi Gaustad, *Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, utstillinger og kritikk*, Hovedoppgave, UiO, 1973.
- 10 Anders Bugge, «Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé», *Tidens Tegn*, 7. mai 1924.
- 11 «Den store rum-utstilling paa Tivoli – Form og Farve. Fra elektrisk bad til daabskapel. Forberedelsene i fuld gang», *Aftenposten*, 4. februar 1924.
- 12 Ifølge kunsthistorikeren Espen Johnsen var denne typen *estetisk modernisme* typisk for arkitekturen mellom 1918 og 1928. Espen Johnsen, *Det Moderne Hjemmet 1910–1940: Fra Nasjonal Tradisjonisme til Emosjonell Funksjonalisme: Uvalgte Villa- og Møbelprosjekter Av Ate Norske Arkitekter*, Doktoravhandling, UiO, 2002.
- 13 Anders Bugge, «Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé», *Tidens Tegn*, 7. mai 1924.
- 14 Anders Bugge, «Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé», *Tidens Tegn*, 7. mai 1924.
- 15 Anders Bugge, «Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé», *Tidens Tegn*, 7. mai 1924.
- 16 Jonas Rasch, *Udstillings-tidende*, Christiania, 16. juni 1883, nr. 1, s. 2.
- 17 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand Verlag, 1962.
- 18 To måneder etter Kristiania-besøket viste brodrene Skladanowsky film i et sommerteater på «Konst-industri- og sløydutstillingen i Malmö» i 1896 og senere samme år i Djurgården i Stockholm.
- 19 *Dagbladet*, 8. april 1896.
- 20 For 1930, da Foreningen Brukskunst flyttet inn i Kunsternes Hus og arrangerte regelmessige utstillinger der, fant utstillingene sted utenfor etablerte institusjoner. Det er interessant å merke seg at Gaustad i innledningen til hovedoppgaven sin sier at de regelmessige utstillingene har et ganske annet preg enn de som ble arrangert andre steder. Randi Gaustad, *Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, utstillinger og kritikk*, master thesis UiO, 1973.
- 21 Harald Aars, *Tidens Tegn*, 17. oktober 1919.
- 22 Espen Johnsen har pekt på at det for 1930 var en slående forskjell mellom konvensjonen for å presentere arkitektur i henholdsvis fagtidsskrifter og i pressen for øvrig. Mens arkitekter på 1920-tallet gjerne delte sine tanker om inspirasjonskilder og beveggrunner i avisartikler, opererte tidsskriftet *Byggekunst* etter mer nøkterne idealer. Det la vekt på mer saklige beskrivelser av byggested, mål og materialer og ga liten plass til kritiske kommentarer. Johnsen, *Det Moderne Hjemmet 1910–1940: Fra Nasjonal Tradisjonisme til Emosjonell Funksjonalisme: Uvalgte Villa- og Møbelprosjekter Av Ate Norske Arkitekter*, Doktoravhandling, UiO, 2002, s. 10.
- 23 Carl Wille Schnitler, «Arkitekturkritikk», *Byggekunst*, 1919, s. 47.
- 24 «Det dreier seg om, hvorvidt utstillingen i egenskap av rum- og farvekompleks foruden som opvisning av alle slags forskjellige bruksgjenstande gjør det totalindtrykk av konsekvent gjennomført, rationelt formsprog, som skulle være utslag av en organiserende vilje.» Schnitler i katalogartikkelen.
- 25 «Indenfor sine specielle rum har (...) hver enkelt arkitekt holdt stemmegaffelen. (...) Fra første stund av har den været den bedste og samarbeidet det inimeste.» Schnitler i katalogartikkelen.
- 26 Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Staatliches Bauhaus Weimar, Weimar, april 1919. Sitert fra Hans Maria Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969, s. 31.
- 27 «Her trak aldri bygmester, møbelsnekker og metalarbeider hver sin vei. Det var alltid én sammenhengende tanke som styrte alt. en hand som førte takstoken. Kunstnere og haandverkere arbeidet ikke efter 'stilarter', men paa grundlag av sin brede og organiske tidsstil, og der hersket en selvfølgelig og sammenhengende logic i formerne mangfoldighet.» Schnitler i katalogartikkelen.
- 28 Juliet Koss, *Modernism after Wagner*, University of Minnesota Press, 2010, s. XV.
- 29 Anders Bugge, «Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé», *Tidens Tegn*, 7. mai 1924.
- 30 Gaustad, «Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, Utstillinger og Kritikk.» s. 69.
- 31 Charles Rice, «'So the Flâneur Goes for a Walk in His Room': Interior, Arcade, Cinema, Metropolis,» i *Intimate Metropolis*, red. Vittoria Di Palma, Diana Periton, and Marina Lathouri, Routledge, 2009.
- 32 Walter Benjamin, «Paris of the Second Empire in Baudelaire» i *Selected Writings*, overs. Edmund Jephcott et al., 4 bd., Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996–2003, bd. 4, s. 31. Til norsk ved oversetteren.

When the three associations Brukskunst (Association for Applied Arts), Malermesterenes forening (Master Painters' Association) and Kristiania Kunst- og Industriforeningens Lotteri (Kristiania Art and Industry Association's Lottery) joined forces in Oslo in 1924 to create an exhibition of *Romkunst* titled *Form og Farve* [*Form and Colour*] in the former Kristiania Tivoli garden, they presented a series of interiors – varying from bedrooms to a promenade, bodega and baptistery – resembling a cinematic storyboard of mystical architectural sceneries [Fig. 1].¹ A wide range of actors were involved in the project, including carpenters, painters, stuccoers, weavers, bookbinders, glaziers, jewellers, engravers, decorative artists, sculptors, and plumbers; marble, textile, and house equipment companies; iron foundries, glass, piano, and lamp shade factories – with architects in charge of the overall design and organization. Their resulting collaborative effort aimed towards a display of *Helhetsvirkningen*, guided by an architectonic instinct. Carl Wille Schnitler (1879–1926), a professor in art history at the University in Oslo and board member of Brukskunst, articulated the intention precisely in his essay for the *Form og Farve* catalogue: “Architecture – it is a feeling for balance, for the constructive, for the greater organic context. (...) the very nature of architecture requires that all decorative art must be subordinate to its conductor's baton.”²

While the show was to give the impression of a single “organizational intent”, the organizers could not possibly have found a more contested site.³ The Tivoli garden, already distinguished by its dubious reputation, was in turn encircled by a squalid housing district in the Vika harbour area that was on the verge of demolition [Fig. 2]. Tivoli, which would suffer the same fate in 1936 in order to make way for a new modern downtown, was known as one of the most popular and vivid parks in the city, containing up to five stages and several cafés and restaurants:

“where young people milled around and amused themselves under the trees, where school leavers held their spring-time celebrations, where singers gathered, where performers romped, and where a steady stream of theatre companies arrived and departed. When foreign troupes came to visit there was always room for them at Tivoli; and every time a new, optimistic theatrical enterprise was to be founded, it was the Tivoli garden that provided premises.”⁴

Tivoli was undoubtedly chosen for its popularity, and successfully so, with the exhibition attracting about 30,000 visitors during the five weeks it was open. Yet the site might have done more than impact visitor numbers alone. Brukskunst's *Nye Hjem* show, installed four years earlier in the new residential area of Ullevål Hageby, had in Schnitler's opinion been fettered by the neat apartments enveloping it, causing the exhibition to descend into a visual chaos of detached objects. The summer theatre in the Tivoli garden provided in contrast the liberating opportunities of open space, acting as a perfect setting for opening the eyes of the public to a concentrated, unified display of the arts [Fig. 3].⁵

The ideas about the necessity of making architecture the leading art form, were first presented by Schnitler in the article “Arkitekturkritikk” published in *Byggekunst* five years before the *Form og Farve* exhibition.⁶ In this article, he appeals to architects to engage in the public exchange of words outside the closed circles of the established profession. According to Schnitler, there was a total absence of an informed public discourse on architecture, the consequences of which were fatal: “Without an architectonic instinct – i.e., a feeling for proportion, equilibrium and the organic context – there can be no secure artistic culture.”⁷ Intertwined in the aesthetic ambition of the *Form og Farve* show lies thus the aim to enlighten public artistic awareness by architectonic means [Fig. 4]. This is reflected in the concluding remarks on the exhibition published by Brukskunst in their annual report of 1924: “The exhibition attracted a great deal of attention and the lively campaign, as one almost might call it, that it spawned in the press, is the best evidence that both the exhibition as a whole and the individual rooms bore witness to a specific and defined agenda.”⁸

Rather than studying the displayed objects in *Form og Farve*, and their stylistic and historical references, this paper proposes to consider the Tivoli – as both urban scenery at the centre of urban transformation, and as theatrical stage – to be of highest importance to how the show shaped, and meant to impact, public discourse.⁹ A weaving through the relationship between the site and the show might provide new readings of *Form og Farve*'s diverse and mystical display of architectural interiors.

FORM OG FARVE

The Tivoli garden was accessed by a passage through the theatre building “Chat Noir” facing the Nationaltheatret in Stortingsgaten 12. The overall exhibition plan can be described as two interlocked sequences of contrasting designs. The gardens, normally a network of pathways, flower beds, fountains, restaurants and theatre buildings, were closed off for the occasion by yellow panels that steered the visitors along a processional route from the entrance to the various exhibition buildings: the main hall designed by Herman Munthe-Kaas and Jens Dunker, the summerhouse by Munthe-Kaas and Gudolf Blakstad, and the hall housing a technical paint exhibition organized by the Malermesterenes forening, under the direction of architect Eyvind Mostue. The panels also covered the exterior of the main hall [Fig. 5], giving the whole display an appearance that was “reminiscent of advertising” in the opinion of Anders Bugge, who published a glowing review of the exhibition in May 1924:

“When one emerged from the entrance and came up through the street of yellow panels that, so to speak, swayed aside while one advanced and that brought one face to face with the yellow and red front wall of the exhibition hall, with its small, flirtatious, oriental-style cupola, then it was impossible to deny that the awareness that one was standing on the soil of Tivoli inevitably carried one's thoughts away up into the wings.”¹⁰

The nineteen interiors in the main hall were numbered in the catalogue and thus suggested a certain order [Fig. 6]. Smaller rooms encircled the central colonnade, also named *promenoir*.¹¹ Stylistically, designs were largely characterized by influences from art deco and neoclassicism.¹² Those expecting to find beautiful and functional interiors for the ordinary home, in line with Brukskunst's socio-aesthetic program to stimulate industrial production of affordable house equipment for the working class, were left surprised. Some of the interiors stood out by virtue of their almost otherworldly appearance, amongst them the bedroom by Ole Lind Schistad [Fig. 7 and Fig. 8], described by Bugge as a space of almost total alterity: "It is a little reminiscent of Paris, more so of fairytales and the Orient – both "the Near" and "the Far" and the other Orients. And it bears witness to a esprit that one would scarcely believe to be Norwegian"¹³ The rooms relating to public programs were even more decorated than the comparatively modest domestic interiors on display, at times presenting imaginary, dreamlike scenes: the fountain room by the jeweller Tostrup, replete with water dripping from a circular-shaped opening in the ceiling; the circular, electrically-lit, stained-glass medallion in the baptistry [Fig. 9]; and, the bodega by Schistad [Fig. 10]:

"where the light fell on the bartenders in a ghostly white glare through a cylinder of blue drapes, while the remainder of the room remained in semi-darkness so that one could scarcely glimpse the frieze of red figures just below the ceiling and it was difficult enough to distinguish the customers who were sitting around the walls, with their Cubist-style paintwork, under multi-coloured clusters of electric bulbs."¹⁴

Standing out amongst them all, and heavily criticized for being a great paradox to the exhibition's concept of totality, was the central colonnade designed by Munthe-Kaas and decorated by Alf Rolfsen. The columns as well as the floor were tilted, and the room was covered from floor to ceiling in paintings [Fig. 11]. Bugge stated:

"Alf Rolfsen has mobilised the heavenly hosts to achieve an otherworldly firework display: flashes of lightning run like broad flames across Munthe-Kaas's substantial pillars such that their form disintegrates under the violent zig-zag movements. And the entire firmament is splintered into planes of colour that almost bring to mind the fantastically painted ships' hulls during the era of camouflage – at the height of the torpedo attacks during the war."¹⁵

TIVOLI

Tivoli, formerly named Klingenberg, was sited on a small hilltop overlooking the harbour and the muddy flows of the Bislett River on the west periphery of the renaissance city. It was known as a place of entertainment already since the late seventeenth century and, together with Ruseløkken to the north, described by Jonas Rasch in 1883 as the *Byens Legeplass* (the city's playground) where "the city's youth cavorted freely without restraint".¹⁶ The 1838 plan for expanding Oslo to the west drawn up by Hans Ditlev Frantz Linstow (1787–1851) later embraced this entire area. The eventual result grouped together on one side of the central axis leading to the Royal Palace a series of grand, monumental works of architecture – Christian Heinrich Grosch's University buildings (1841–1853), the Geografisk oppmåling later art academy (1877), the National Gallery (1881) and eventually the historical museum on the north side (1904). The amusement park, which predated all of these buildings, remained on the other side of the axis, serving as the place where the citizens threw parties, organized exhibitions and arranged public meetings.

As an ensemble of contrasts, the Tivoli park and the University demarcated the physical venue for an emerging and modern public sphere,¹⁷ and it is not surprising to find Tivoli and its surroundings serving as a backdrop in central pieces of modern Norwegian art and literature, such as Knut Hamsun's psychological drama *Sult* of 1890,

and Christian Krohg's novel *Albertine* (1886), and related painting *Albertine i politilagens venteværelse* (1886–1887). The various stages in the garden were further known for hosting spectacular shows from the continent, such as the famous dramatization of Jules Verne's "Around the World in Eighty Days" of 1876. When the Skladanowsky brothers visited Circus Variété at Klingenberg in Easter 1896, it was the first public display of movies in not only Norway, but the whole of Scandinavia.¹⁸ The audience was ecstatic:

"We live in the Age of Astonishment. Who knows whether we will not shortly see and hear things that we believed to be fairytales from the One Thousand and One Nights! If discoveries continue in the field of photography, this will lead to a complete revolution. We have X-rays, still photography; there remains colour photography. Shall we see such a thing in this *fin-de-siècle* era?"¹⁹

HELVIRKNINGEN

The staging of *Form og Farve* at Tivoli can be read as part of a deliberate and continuous strategy by Brukskunst, since its establishment in 1918, to seek public attention outside established institutions.²⁰ In 1919 Harald Aars, an architect and the head of the association's exhibition committee, published a review of an exhibition of the Danish designer Jens Møller Jensens at the Kunstindustrimuseet (Museum of Decorative Arts). Excited as he seems to have been about the exhibition, his fury was directed towards the museum. In contrast to its interest in modern paintings, the Kunstindustrimuseet seems to have had no sense – in Aars's opinion – for modern expressions in the applied arts. Instead of announcing the exhibition with the fanfare Aars contended it deserved, it was as if the very walls of the institution had muted the event, leaving the public to sleepwalk past on the outside: "The uproar is lacking, the great commotion that this period demands."²¹ Aars's distrust of the Kunstindustrimuseet's ability to mediate, repeats and reflects a similar critique of the architectural discourse by Schnitler in his "Arkitekturkritikk" article.²² Criticism had to be conducted with an understanding of the arts as an organic expression of the time and the deepest powers of the mind. In its highest sense, Schnitler stated, criticism was an art of "preaching": "It

should carefully show the way to the work of art and open the public's eyes, so that the public can understand its meaning."²³

Helhetsvirkningen – the leading concept of the *Form og Farve* show, and opening word of Schnitler's catalogue essay – might best be understood as “the total effect” and relates, although not directly translatable, to *Gesamtkunstwerk*, or *total work of art*. *Form og Farve* was to be viewed, experienced and studied precisely as a complex of objects and spaces, forms and colours.²⁴ Schnitler therefore encouraged the visitor not to get lost in the details of each and every object, but to study instead how the exhibition's display expressed the artistic disciplined collaboration of the diverse fields of arts. This implies that the production of the show was – as much as the designs – part of the presentation. The concept of “totality” was not a matter of style, but a methodological one, and the “effect” was not to inform the public about new practical furnishings, but rather to open the eyes of the public in order to create a higher artistic awareness and discourse. In the *Form og Farve* catalogue Schnitler assures his readers that the collaboration between the various artists involved in the venture was very intimate, based on a mutual understanding and respect.²⁵ Schnitler heralded an emerging understanding in Europe for the significance of the collective artwork as the only way for the arts to transcend the realm of the crafts and connect directly with industry. The romantic ideal of the individual artistic ego was withering, having led the arts into chaos.

There are similarities between Schnitler's critique of the disintegration of the arts and the one simultaneously championed by the Bauhaus in Weimar: “Today the arts exist in isolation, from which they can be rescued only through the conscious, cooperative effort of all craftsmen.”²⁶ However, while the Bauhaus posited the Middle Ages as the ideal period, the classicist Schnitler turned to the “monumental calmness” of the Renaissance as the source of highest relevance for contemporary art and architecture.²⁷ Rejecting the importance of the individual artist, the disciplined collective artwork was seen to give space for distinctive and personal artistic ideas – in a unified relation between object and space, organized by an architectonic instinct with a sense for proportions and moderation.

PHANTASMAGORIA

Recalibrating modernist principles as purity, autonomy, and medium specificity, art historian Juliet Koss places the concept of *Gesamtkunstwerk* at the heart of modernism.²⁸ Emphasizing its attempt to forge a unified audience from a disparate group of individuals, she links the evolution of the concept to the development of mass media. Koss points to two consistent characteristics – the attempt to achieve a synthesis of distinctly recognizable art forms, and its effect to gather a large number of people working simultaneously. Contrary to an understanding of *Gesamtkunstwerk* as a concept blurring the distinctiveness of artistic disciplines, she argues that the idea – as it was originally conceived by Richard Wagner – in fact aimed to retain their specificity, and enforce their strengths and characteristics through interdisciplinary collaboration. Accepting the concept of the total work of art to be interlinked with and emerging in line with the development of mass media, the total display at *Form og Farve* might be read as a sequence of scenes, or a cinematic storyboard. This experience of the exhibition is beautifully rendered in Bugge's review, in which he describes how his eyes wandered down the series of interiors, causing him to indulge in the dream that the collective conception would prove to lead to a true style [Fig. 12]: “One catches oneself in this dream, when one allows one's eyes to follow the perspective through the series of interiors. They are composed in accordance with the same basic concept, while at the same time each and every one is individualised by the different architects working in association with craftsmen and applied artists.”²⁹

In line with most of the original critics of the exhibition in 1924, art historian Randi Gaustad has previously argued that *Form og Farve* was a backwards step compared to Brukskunst's *Nye Hjem* exhibition in Ullevål Hageby. She points specifically to *Form og Farve*'s use of conspicuously exclusive materials, hardly affordable to the common man; the display of interiors such as library and breakfast room, more relevant for the upper-class bourgeoisie; and, the overall site-specific, tailored space-object relationship of the exhibition – all of which, she contends, revealed a lack of focus on industrialization.³⁰ An alternative reading of the show as a cinematic storyboard that considers Tivoli and its urban context as part of the scene, allows for a different understanding of *Form og Farve*'s dreamlike sceneries. Detached from

meaning of use value only, the objects and spaces as an ensemble might express a different experience of modernity – not a vision of cleaned-up functional environments, but rather an impression of an unstable reality on the verge of dissolving.

Recent historiography of the modern city has begun to question rigid divisions between public and private, urban and domestic. In his article “‘So the flâneur goes for a walk in his room’: Interior, Arcade, Cinema, Metropolis”, Charles Rice describes how the domestic interior begins to emerge as a space that is both a refuge from the city and dependent on it.³¹ By following the protagonists of writers such as Joseph de Maistre, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Søren Kierkegaard, Rice explores relations between the urban environment and its inhabitants, and how these mutual appropriations of the domestic and the public not only reinterpret urban space, but in turn reimagine the citizen. Rice points to Benjamin's appeal to the arts in defence of the interior against the infiltration of the commodity-form of the objects, as told through Benjamin's interpretation of the detective as *flâneur* in Edgar Allan Poe's “The man of the crowd”:

“If the arcade is the classical form of the *intérieur* – and this is the way it presents itself to the *flâneur* – the department store is the last promenade for the *flâneur*. If in the beginning the street had become an *intérieur* for him, now this *intérieur* turned into a street, and he roamed through the labyrinth of commodities as he had once roamed through the labyrinth of the city.”³²

The fixed and frozen, holistic artistic vision of Art Nouveau marked the liquidation in Benjamin's eyes of the interior as a surface registering traces of inhabitation by its capitulation to the market. In the case of *Form og Farve*, the holistic vision is however a different one: the diverse scenery of domestic interiors and the colonnades, the contrasting colours and décor, the collective and the individual designs, might suggest an alternative synthesis than the formal – that of the intimate and the public, the paradox and the unity. In the melting together of the private with the public and the sacral with the profane into a sequence of contrasting and paradoxical designs, *Form og Farve* reveals its modernity. Not despite of, but precisely because of, its cinematic surreal rather than reality-bound context, detaching the object from its commodity connotations and enlightening the public sense for the arts through spatial reverie.

MATHILDE SIMONSEN DAHL (F. 1977). M. ARCH. IS CURRENTLY A PHD FELLOW AT THE OSLO CENTRE FOR CRITICAL ARCHITECTURE STUDIES (OCCAS) AT THE OSLO SCHOOL OF ARCHITECTURE AND DESIGN (AHO). HER RESEARCH LOOKS INTO THE TEMPORARY ARCHITECTURE AT TULLINLØKKA AND TIVOLI AS SCENERY FOR PUBLIC DISCOURSE ON URBAN TRANSFORMATIONS IN OSLO AT THE TURN OF THE TWENTIETH CENTURY.

NOTES

- 1 The *Form og Farve* exhibition was initiated by Malermesterenes forening, but the decision to site it in Tivoli seems, according to discussions in the press, to have been done in collaboration between the three associations.
- 2 The term *Romkunst*, mostly reserved in a Norwegian context for the buildings, interiors, exhibition designs and teaching programs of Arne Korsmo, emphasizes the space as the main entity wherein all parts blend. Interviewed in *Dagbladet* in 1937, Korsmo stated: "*Romkunst!* That is a concept we haven't yet developed here in Norway. It is the art of coordinating the overall concept with dimensions on all levels, with rhythm, colour and form, and that becomes music. (...) Architecture is the major organising factor in the field of art." G.B. "Ukens portrett", *Dagbladet*, nr. 163, July 17th, 1937.
- 3 Carl Wille Schnitler, "Form og Farve. Indledning ved professor C.W. Schnitler", *Katalog, Form og Farve*, Petrorius og Sønner, Kristiania 1924.
- 4 Mentz Schulerud, *Piberne og Pigerne i Vika*, Storebrand, Idun, Oslo, 1963.
- 5 "This exhibition has come into being as a first attempt to open people's eyes to an architectonically-dominated complete design concept for fitting out the modern home." Schnitler in the catalogue essay.
- 6 Carl Wille Schnitler, "Arkitekturkritikk", *Byggekunst*, 1919, p. 47.
- 7 Carl Wille Schnitler, "Arkitekturkritikk", *Byggekunst*, 1919, p. 49. For an elaboration of this article and a history of the lacking architectural discourse, see Mari Lending "Den fraværende arkitekturkritikken", *Byggekunst* 2001/8 p. 57.
- 8 Foreningen Brukskunst, *Årsberetning*, 1924. RA/PA-0895, Riksarkivet.
- 9 For a study of the *Form og Farve* exhibition and its reception, see: Randi Gaustad, *Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, utstillinger og kritikk*, Master thesis, UIO, 1973.
- 10 Anders Bugge, "Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé", *Tidens Tegn*, May 7th. 1924.
- 11 "Den store rum-utstilling paa Tivoli – Form og Farve. Fra elektrisk bad til daabskapel. Forberedelsene i fuld gang", *Aftenposten*, February 4th, 1924.
- 12 According to art historian Espen Johnsen, this type of aesthetical modernism was typical for architecture between 1918 and 1928. Espen Johnsen, *Det Moderne Hjemmet 1910–1940: Fra Nasjonal Tradisjonisme til Emosjonell Funksjonalisme: Utvalgte Villa-Og Møbelprosjekter Av Ate Norske Arkitekter*, PhD thesis, Universitetet i Oslo, 2002.
- 13 Anders Bugge, "Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé", *Tidens Tegn*, May 7th. 1924.
- 14 Anders Bugge, "Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé", *Tidens Tegn*, May 7th. 1924.
- 15 Anders Bugge, "Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé", *Tidens Tegn*, May 7th. 1924.
- 16 Jonas Rasch, *Udstillings-tidende*, Christiania, June 16th, 1883, no 1, p. 2.
- 17 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand Verlag, 1962.
- 18 Two months after their visit to Kristiania, the Skladanowsky brothers had a viewing in a summer theatre at the *Konst- industry- och slöjduställningen i Malmö* in Malmö, Sweden 1896, and later the same year in Durgården in Stockholm.
- 19 *Dagbladet*, April 8th, 1896.
- 20 Before 1930, when Foreningen Brukskunst moved into Kunsternes Hus and staged regular exhibitions there, their shows were sited outside established institutions. Interestingly, Gaustad remarks in the introductory chapter in her thesis that the regular exhibitions have a distinctly different character than those arranged elsewhere. Randi Gaustad, *Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, utstillinger og kritikk*, master thesis Universitetet i Oslo, 1973.
- 21 Harald Aars, *Tidens Tegn*, October 17th, 1919.
- 22 Espen Johnsen has pointed out how there was at the time before 1930 a striking difference between the conventions for presenting architecture in professional journals and the public press. Whereas architects in the 1920s tended to be more than willing to share their thoughts of inspiration and motivations of their work in newspaper articles, the journal *Byggekunst* however operated with more sober conventions, with factual descriptions of site, dimensions and materiality leaving little room for critical remarks. Johnsen, *Det Moderne Hjemmet 1910–1940: Fra Nasjonal Tradisjonisme til Emosjonell Funksjonalisme: Utvalgte Villa-Og Møbelprosjekter Av Ate Norske Arkitekter*, PhD thesis, Universitetet i Oslo, 2002, p. 10.
- 23 Carl Wille Schnitler, "Arkitekturkritikk", *Byggekunst*, 1919, p. 47.
- 24 "It depends on the extent to which the exhibition in terms of its combination of space and colour, besides its display of all sorts of applied art items, gives an overall impression of the consistent application of a rational design language, which should be the expression of one organising intent". Schnitler in his catalogue essay.
- 25 "Inside their specific rooms (...) each individual architect has held the tuning fork. (...) From the very start there has been collaboration of the highest and most intimate quality." Schnitler in his catalogue essay.
- 26 Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Staatliches Bauhaus Weimar, Weimar, April, 1919. Quoted from Hans Maria Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969, p. 31.
- 27 "Here the master builder, cabinetmaker and metal worker were never allowed to go their separate ways. Everything was always controlled by a single coherent concept, by a hand that held the conductor's baton. The artists and craftsmen did not follow 'stylistic trends', but worked on the basis of the broad and organic contemporary style of their times, and the dominant force here was an obvious and coherent logic in the diversity of the designs." Schnitler in his catalogue essay.
- 28 Juliet Koss, *Modernism after Wagner*, University of Minnesota Press, 2010, p. XV.
- 29 Anders Bugge, "Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé", *Tidens Tegn*, May 7th. 1924.
- 30 Gaustad, *Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, Utstillinger og Kritikk*, p. 69.
- 31 Charles Rice, "So the Flâneur Goes for a Walk in His Room: Interior, Arcade, Cinema, Metropolis," in *Intimate Metropolis*, ed. Vittoria Di Palma, Diana Periton, and Marina Lathouri, Routledge, 2009.
- 32 Walter Benjamin, "Paris of the Second Empire in Baudelaire" in *Selected Writings*, trans. Edmund Jephcott et al., 4 vols, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996–2003, vol 4, p. 31.



Å BYGGGE OPP ET
**ARKITEKTUR-
MUSEUM**

ELISABETH SEIP OG ULF GRØNVOLD INTERVJUET AV KETIL KIRAN

CREATING AN
**ARCHITECTURE
MUSEUM**

ELISABETH SEIP AND ULF GRØNVOLD INTERVIEWED BY KETIL KIRAN



Elisabeth Seip er tilbake der hun begynte. I Josefines gate, i rommet innenfor biblioteket i Norske arkitekters landsforbund (NAL). Det var her hun i 1979 ble medlem i Arkitekturmuseets nye konstituerte styre og ansatt som sekretær. Men opprinnelsen til dagens avdeling arkitektur i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design går lenger tilbake. Både i 1910 og 1919 foreslo henholdsvis arkitekt Carl Berner og Nasjonalgalleriets direktør Jens Thiis, å opprette et arkitekturmuseum. Harald Hals argumenterte for det samme i 1934. Først etter at Akademiet ble en del av NAL rundt 1960, og forbundets bibliotek ble styrket, nærmet det seg en konkretisering.¹

KK: I 1972 nedsatte NALs landsstyre et ad hoc-utvalg, og innstillingen fra utvalget ble fulgt opp av Akadimirådet, som to år senere oppnevnte et interimstyre for museet. 28. november 1974 vedtok landsstyret å opprette Norsk arkitekturmuseum (NAM). Om det er dette som er den offisielle fødselsdagen, eller 21. april 1975 da opprettelsen ble bekjentgjort av Akadimirådets formann, Erik Ødegård, hersker det en viss uenighet om. Uansett, da du ble ansatt som direktør i halv stilling i 1980, hadde jo museet formelt sett eksistert i fire år?

ES: Ja, noe var gjort før min tid. Opprettelsen av museet og det europeiske Arkitekturvernåret 1975 ble markert med en utstilling av Henrik Bulls tegninger. Miljøvernminister Gro Harlem Brundtland åpnet utstillingen. Og i 1978, på initiativ fra Dag Rognlien, redaktør i *Arkitektnytt*, ble det laget en utstilling om «10 år norsk arkitektur». Den ble mangfoldiggjort og sendt rundt til lokalforeningene i NAL.

KK: Visste du hva du gikk til, og visste NAL hva de ville med et museum?

ES: Det fantes ingen stillingsbeskrivelse, men vi hadde vedtekter. NAL så nok for seg et slags informasjonskontor, litt reklame for arkitektene og et middel til å bringe arkitektur inn i samfunnsdiskusjonen. Det var ikke bevisst og formulert, men det ble tydelig gjennom arbeidet. NAL forestilte seg mer et galleri enn et museum. Begrepet museum var nokså diffust, og samlinger satt langt inne. Vi hadde noen få forbilder, i Finland og i England, men NAL var blant de første nasjonale forbund som fikk sitt museum. Noe av det viktigste som skjedde de første årene, var at det finske museet i 1979 inviterte til opprettelsen av ICAM, international confederation of architectural museums. Lille Norge var, med utgangspunkt i et navn og to utstillinger, sammen med de ledende krefter i Europa og USA om å stifte foreningen for arkitekturmuseer. Det var stort, noe å være stolt av. Vi var i en divisjon vi ikke var laget for. Men det var kolossalt nyttig i oppbyggingen av museet. Vi traff folk som arbeidet med arkitekturutstillinger, som er en helt egen sjanger. Våre gjenstander, bygningene, kan ikke vises inne. Formidlingsmåten var et stort diskusjonstema i foreningen. Skulle vi samle bygningsdeler? Det var risikabelt, for vi kunne ende som et folkemuseum eller et friluftsmuseum. Og hvordan samler man arkitekturtegninger? Hva skal samles, og hva kan hives?

KONSOLIDERING OG ET KRAFTTAK

KK: Hva prioriterte du her hjemme?

ES: Jeg besøkte andre museer. Offentlig finansiering var greia, og billetten inn var å være medlem av Norske Kunst- og Kulturhistoriske museer, NKKM. Da kunne vi håpe på å oppnå status som halvoffentlig museum, med rett til tilskudd. Men forutsetningen var en samling som ble tatt vare på og forsket på, og brukt til formidling.

KK: Det er noe annet enn et informasjonskontor. Hadde du støtte i NAL?

ES: Vi måtte slåss. Det gjaldt ikke bare museet, men også biblioteket. Den klassiske norske diskusjonen om senter og periferi kom opp hvert halvår. Hvilken glede har arkitekter i Bodø av de to institusjonene? Vi følte oss litt nedlagt hver jul og hver sommer, i møtene i NALs representantskap. Kontingentene var høye nok, og vi måtte gjøre oss lekre. Derfor var det utrolig tilfredsstillende når noen forsto betydningen av det vi gjorde. Særlig varmet det når representanter fra distriktene holdt flammende taler om at dette må NAL gjøre! (Elisabeth blir stille et øyeblikk.) Og vi tok et krafttak med 100-årsutstillingen om Arneberg og Poulsson. Vi ville vise verdien i arkitektenes eget materiale. Fordelen med de to var at det fortsatt fantes viktige og store byggherrer som vi kunne gå til med hatten, og vi fikk stille ut i Rådhuset i Oslo som de to hadde tegnet. Det var det største løftet i de første årene. Arkitektenes tidskrift *Byggekunst* laget katalogen som særtrykk². Vi spurte Slottet om kronprinsessen ville åpne utstillingen, men fikk det fabelaktige svaret at kong Olav selv hadde lyst til å forestå åpningen.



KK: Og krafttaket bar frukter?

ES: Ja. Utenriksdepartementet (UD) ble oppmerksom på museet etter at utstillingen også ble vist i det norske USA. Den åpnet i Minneapolis. UD sendte kunst rundt, og fikk nå lyst til å lage noe om norsk arkitektur. Interessen ble vekket av utstillingen, men norske arkitekter hadde også begynt å gjøre seg gjeldende utenlands, så det å vise norsk arkitektur i utlandet, var ikke lenger utenkelig. UD ville ha noe om norsk trearkitektur. Kunne vi lage en utstilling som var mer enn bare bilder på veggen?

KK: Og svaret var?

ES: Svaret var «Norwegian Wood»! Arkitekt Terje Moe laget skissen til en utstilling, og vi leverte et budsjett til UD på 500 000 kroner. Vi fikk pengene. Utstillingen kunne lages og ble åpnet i Rotterdam i 1986. Siden sirkulerte den i utlandet, bare i min tid ble den vist 26 steder i 14 land – til den var utslitt og måtte pensjoneres, etter 15 år på reise.

KK: Dette var i 1986, da NAL feiret 75 års jubileum?

ES: Ja. Og til jubileet laget vi utstillingen «Norsk arkitektur 1975–1985». NAL ønsket å slå på stortromma og mobiliserte krefter i hele huset. Vi ønsket et internasjonalt blikk og inviterte Peter Davey, redaktør i *Architectural Review*, med i en jury som vurderte forslag fra hele landet. Davey var med på flere av utstillingene som skulle komme. En utilsiktet sideeffekt var at han fikk et øye for norsk arkitektur, som nå ble presentert i hans egen publikasjon. Utstillingene ble en fast fem års foreteelse, og de ble suksesser. Plakatene, designet av Enzo Finger, ble samleobjekter, og samarbeidet med Byggekunst gjorde at vi fikk kataloger som levde lenger enn utstillingene. UD hadde fått mersmak, og ville gjerne vise samleutstillingene i utlandet, og nå fikk vi nytte av kontaktene gjennom ICAM. Arkitekturmuseet har betydd mer for å få arkitekturen ut i en større sammenheng enn arkitektene er klar over. (Elisabeth tilføyer med tilfredshet): Fordi vi har vært til stede på arenaer ute.

KK: Med disse satsingene, mente du at museet var etablert som institusjon i offentligheten?

ES: NAL var fortsatt ankerfestet. Og vi hadde fått en styreleder som var større enn museet, Helene Kobbe, byplansjef i Oslo og tidligere president i NAL. Hun var en viktig figur i fagmiljøet, med et navn og en posisjon i Oslo kommune. Hun ble etterfulgt av Kjell Lund, som hadde en sterk posisjon i arkitektenes krets. Det var betydningsfullt. Men i lengden måtte jeg forankre museet utenfor arkitektenes miljø. Riksantikvaren hadde en stor samling av historiske arkitekturtegninger og oppmålinger og kunne ha blitt en konkurrent. Men slik gikk det ikke. Stephan Tschudi Madsen, som allerede satt i styret, mente at også lederen i arkivet, Luce Hinsch, burde bli styremedlem. Det var den ene forankringen, og den ga oss faglig støtte i arbeidet med å bevare tegninger. Den andre var å holde ved like den tette og gode kontakten med utlandet. Da skjønte alle at museet var viktig.

PENGER OG LOKALER – VOKSESMERTER

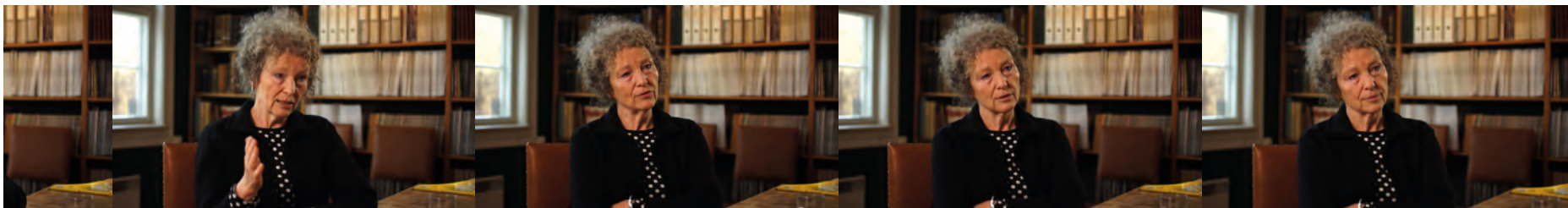
KK: Var NAL bevisst hvilken posisjon dere hadde opparbeidet, og fikk dere støtte i organisasjonen?

ES: Det var nok mye slik at vi drev for oss selv. Økonomien var noen ganger helt på kanten. Da var det viktig at direktøren var museets beste venn. Og NAL forsøkte å skape et mer langsiktig økonomisk fundament. Jubileumsfondet ble opprettet. Det ble bygd opp av NALs egne medlemmer. Et viktig element var at museet var godkjent for å kunne ta imot skattefrie gaver. Avkastningen ble i flere år brukt til driften av museet. Men det store gjennombruddet kom i 1989 da vi kom inn på statsbudsjettet. Forslaget ble fremmet i Stortinget, men ikke av regjeringen, og det var Jan P. Syse, som var den avgjørende hjelperen i Stortinget.

KK: Hva betydde det å bli en egen post på statsbudsjettet?

ES: Vi fikk råd til to nye medarbeidere, blant annet én som tok hånd om samlingene. Disse vokste gjennom arkiver vi fikk overlevert. NAL lurte på om det var dét vi trengte, hvorfor ikke en utstillingsarkitekt? Det, tenkte vi, kunne kjøpes på byen. Vi trengte en som kunne bygge opp samlingen. Vi fikk også kapasitet til å lage to årvisse publikasjoner, årboka og arkitekturkalenderen. Her fikk vi hvert år vist fram en liten arkitekturhistorie. Det var markedsføring av arkitekter og arkitektur. Ved å forfølge museumstenkingen, ved å ivareta kravene til et museum, greide vi faktisk å realisere det som var arkitektenes opprinnelige ønske om et galleri og om profilering.

KK: Et museum trenger utstillingsrom. Men du og dine medarbeidere hadde bare ett rom i brakka i Josefines gate 32?



ES: Norsk kulturråd ga 300 000 kroner til innredning av loftet, og det frigjorde hovedrommet ved biblioteket til utstillinger. Men mye presset på. Derfor ble det om å gjøre å finne andre steder å stille ut.

KK: Var jakten på nye lokaler bare et forsøk på å løse et plassproblem?

ES: Nei, slett ikke. Skulle museet bli et samfunnsprosjekt, måtte det ut av vuggen. Arkitektene bar museet hele veien, men skulle vi få den bistand vi gjerne ville ha, kunne vi ikke være i arkitektenes eget hus. Det sto for meg som helt avgjørende. Vi måtte komme oss ut. Så helt fra 1986 var vi på jakt etter nye lokaler utenfor Josefines gate. Det var ingen vei utenom. Vi så på Vestbanen, og Bankplassen 3 ble også vurdert. Men tiden var ikke moden, og bygningen var ikke ledig.

KK: Var det med støtte fra NAL?

ES: Vi møtte en viss motstand i systemet, det var ikke opplagt at vi skulle ut av huset, men etter hvert så man at NAL ikke kunne drive museet selv, i eget hus. En flytting ville gi bedre plass til andre aktiviteter. NAL bygde opp etterutdanningen, og forlaget vokste. Det avgjørende var at Åse Kleveland ble kulturminister. Hun var interessert i arkitektur. Norsk Form var påtenkt som en videreføring av Landsforbundet Norsk Brukskunst. Jeg ble trukket inn i diskusjonen på vegne av arkitekturen.

KK: Når var dette?

ES: Jeg tror det var i 1989–90. Det ble laget flere utredninger om den statlige satsingen på arkitekturfeltet, og museet var hele tiden med i kabalen. I det foregående tiåret hadde vi oppdaget arkitekturens betydning. Norske arkitekter hadde vist muskler i utlandet, vi var i gang med oppladningen til OL i 1994, med utarbeidelse av et designprogram. Museet hadde vært med på å skape den interessen som nå manifesterte seg, og som ble oppsummert i Kulturmeldingen, *Kultur i tiden* (91/92), den første kulturmeldingen med et eget kapittel om arkitektur.

KK: Det skjedde mye på kort tid.

ES: Ja. Opprettelsen av Norsk Form var bestemt, og Peter Butenschøn utredet samlokalisering med arkitekturmuseet, i et senter for arkitektur og design. Kulturdepartementet ville vite hvilke samvirkninger vi kunne få av et fellesskap. Og når kulturministeren engasjerer seg, er det vanskelig å si nei. Dette måtte vi være med på.

KK: Hva slags fellesskap ble diskutert? Var det snakk om å slå museet sammen med Norsk Form?

ES: Det var nok interesse for det, men vi var imot. Vi oppfattet det som å bli spist. Arkitektene hadde bygd museet sten på sten, og at det skulle bli spist av Norsk Form, kom ikke på tale. Vi hadde bygd opp en virksomhet som ivaretok alle krav til et museum, og det kunne ikke gis opp. Samlokalisering var resultatet. (Elisabeth tar en pause.) Prosessen ble vanskelig. Nye og større lokaler medførte behov for nye mennesker, og vi kunne ikke flytte et helt museum uten penger. Men departementet hadde ikke tenkt på museets økonomi i samme grad som på Norsk Forms behov. Det skjønte også departementet, og det ble holdt krisemøter. Noe fikk vi presset ut av departementets budsjett. (Etter et øyeblikks betenkning, fortsetter Elisabeth): Det var synd. Det var et gyllent øyeblikk, men man hadde ikke tenkt gjennom hvilke behov museet hadde. Utredningene ble laget med Norsk Form for øyet. Jeg hadde tanker om ny drift, om permanent drift av utstillinger, en ny verden! Der sto det et lite slag. Det gikk seg til på et vis, (sier hun en lakonisk om denne turbulente perioden fram mot etableringen i Kongens gate 4).

Etter 13 år var vi kommet i nytt hus, vi hadde fått en større stab, var inne på statsbudsjettet og hadde en avklart plass i arkitekturbildet. Alt skjedde på kort tid, men det føltes lenge. Og det kjentes som det var på tide å la andre overta.



KONGENS GATE 4 - MED ULF GRØNVOLD SOM NY DIREKTØR

KK: Da du overtok som direktør i 1993, hadde du jobbet ti år som redaktør av *Byggekunst* og hadde ved flere anledninger samarbeidet med Elisabeth Seip om å lage katalog til utstillinger. Hvor godt forberedt var du på det som ventet deg?

UG: Jeg visste at vi skulle ned i Kongens gate, og at flyttingen skulle skje i 1994. Og jeg skjønnte raskt at det ikke var satt av midler til flyttingen. Men det viktigste var at vi for første gang fikk egne utstillingslokaler. Og vi fikk en bygning som vi kunne identifiseres med, med kafé og et fint atrium. Vi var kommet ut på en offentlig arena.

KK: Det de fleste av oss husker best fra de første årene er basisutstillingen fra 1996. Hva var tanken bak den, og hvordan ble den bygd opp?

UG: Det var satt av plass til den, men ikke penger. Men det ligger som en premiss for et museum at det skal ha en basisutstilling, en samling og en basisutstilling. Og vi var, etter det jeg vet, først av arkitekturmuseene i verden til å lage en slik. Den handlet ikke bare om arkitektur. Vi prøvde å speile samfunnsutviklingen ved å bygge den opp rundt temaer. Det skulle være en enkel utstilling med korte tekster, ikke bare for arkitekter, men for et bredt publikum – spesielt skoleklasser. Og vi lyktes. Den ble svært godt mottatt, den var den mest populære utstillingen vi noensinne laget! Utstillingen ble i hovedsak finansiert med midler fra private. Vi gikk rundt og tigget. Mange av modellene i utstillingen var bekostet av arkitektene selv, igjen et eksempel på den dugnadsånden som museet i alle år var avhengig av. Vi hadde i utgangspunktet ikke fem øre til å lage utstillinger. Hele tida var vi ute og søkte midler. Kulturrådet var en viktig bidragsyter. Slik greide vi å holde oppe aktiviteten.

KK: Det er imponerende hva du greide med din svært begrensede stab i denne perioden: Flere utenlandske utstillinger ble leid inn, blant annet om Palladio og Hasegawa, og dere laget fellesnordiske utstillinger. 5-årsutstillingene fortsatte å dokumentere norsk samtidsarkitektur, og det ble produsert monografutstillinger om norske arkitekter som Ove Bang, Geir Grung og Erling Viksjø. Utstillingen «20 under 40» startet også i denne perioden, som en videreføring av et initiativ i Galleri ROM. Og hele tida vokste samlingen, nye tegninger måtte tas vare på, og samlingen ble flyttet to ganger. I tillegg ble det hvert år laget arkitekturkalender og årbok. Hvordan fikk museet midler til å gjennomføre dette programmet?

UG: Salget av de to publikasjonene betydde mye for museets økonomi. Det var mye arbeid, vi pakket og sendte ut bøker, arkitektene skulle ha navnet sitt trykket på kalenderne, men vi tjente penger. Vi måtte kjempe for pengene hele tiden, fordi vi var så små. Norsk Form fortsatte å vokse, men vi forble små. Det var som om noen tenkte at Norsk Form får penger, og dermed var arkitekturfeltet tilstrekkelig tilgodesett. Ja, vi sto i stampe.

KK: Var det et påtrykk fra departementet om å lage én institusjon ut av de to?

UG: Det lå i kortene. Åse Kleveland håpet på et ekteskap, ikke bare samboerskap. Men faglige argumenter var ikke utgangspunktet. Vi mente at vi satt med ekspertisen, men det var Norsk Form som ble bygget opp, og vi merket at de hadde en helt annen tilgang til departementet enn vi selv. Det gikk ikke lang tid før vi ønsket oss bort.

KK: På dette tidspunktet ble det vel tatt noen initiativer som pekte fram mot en slik mulighet?

UG: I 1996 fikk vi besøk av en gruppe som utredet museumssituasjonen i Norge (NOU 7/96)³. Her beskrives den mangelfulle situasjonen for blant annet NAM: med magasin utenfor hovedbygningen og for små lokaler. Utredningen ga et signal om og en aksept for at vi skulle videre. Og den viste at det satt noen byråkrater og tenkte store tanker og ordnet opp på egen hånd.

KK: Dette var jo spirene til Nasjonalmuseet. Visste du om planene som var i emning?

UG: Jeg måtte avbryte en ferie for å møte i Kulturdepartementet. Der ble jeg fortalt om de store planene, og at vi var med. Området rundt Tullinløkka skulle utvikles som et museumssenter. Vi ville være i nærheten av Karl Johans gate, og så oss ut Geografisk oppmåling som senere skulle vise seg ubrukelig til museumsformål. Vi hadde allerede lett en stund etter andre alternativer på egen hånd, blant annet Bankplassen 3. Men vi skjønnte raskt at toget mot vekst går sammen med andre. Det var ikke snakk om å komme videre alene.



KAMP FOR NYTT HUS

KK: Sverre Fehn fikk Pritzkerprisen i 1997. Hvilken betydning fikk den begivenheten for nye lokaliteter?

UG: Leif Engh, flerårig medlem av styret i museet, foreslo straks å engasjere Fehn til å tegne et prosjekt for museet i den gamle bygningen til Norges Bank på Bankplassen 3. Bankbygningen ble tegnet av arkitekt Christian Heinrich Grosch, som jeg ville feire med et 200 års jubileum i 2001. Fehns nye status, kombinert med dårlig samvittighet for at han aldri hadde fått et offentlig prosjekt i hovedstaden, ble et sentralt poeng i den historien som nå skulle utspille seg. Vi etablerte en myte rundt Grosch og Fehn, to arkitekter som var sentrale i hver sin epoke. Vi nærmet oss jubileet for Grosch, og vi ville over i huset på Bankplassen. Det var viktig å handle før jubileet! (Ulf slår dette ettertrykkelig fast.)

KK: Fehn utarbeidet et skisseprosjekt høsten 1997, finansiert av Engh. Prosjektet ble presentert for kulturminister Anne Enger Lahnstein 22. januar 1998, og til møtet hadde du også med støtteerklæringer fra flere sentrale museumspersoner. 20. februar brakte museet med en del journalister i buss og viste fram bygninger tegnet av Grosch. Fehn var i bussen, og ferden endte i Kongens gate 2 der han presenterte prosjektet. Hvordan ble ideen mottatt?

UG: Vi fikk en del presseoppslag, men ingen reaksjoner fra kulturministeren eller departementet. Det var ingen begeistring for forslaget. De trodde ikke på det, og huset var opptatt. Ideen var ikke farlig, den var ingen trussel mot departementets egne planer. Men den var etablert i en offentlighet, og det var viktig. Vi hadde varslet om en ambisjon. Uten dette varselet, hadde vi ikke vært der vi er nå. Vi greide å formulere en fortelling som var salgbar, for pressen og for allmennheten. At kombinasjonen Fehn og Grosch måtte gi et fantastisk resultat – det var veldig forståelig!

KK: Like før du presenterte prosjektet for Lahnstein, var også NAL på besøk hos ministeren. NAL «ga» museet til det norske folk, og Stiftelsen Norsk Arkitektmuseum ble opprettet. Staten overtok nå ansvaret for museet, og naturlig nok, kontroll over styret.

UG: Noen klamret seg nok til NAL. Men vi hadde lenge ment at det var rimelig at staten gikk sterkere inn når museet hadde flyttet. Økonomien var prekær, og gjorde endringen naturlig. Det hadde ligget i kortene helt fra starten av. NAL hadde vært fødselshjelper, og ønsket ikke i lengden å sitte med et museum.

KK: Mens museet gikk ut av NALs hender, og prosjektet på Bankplassen lå dødt, arbeidet departementets byråkrater. Høsten 1999 kom ABM-meldingen⁴. Den foreslo et nasjonalt kunstmuseum på Tullinløkka, der Arkitekturmuseet var ett av fem museer (pluss Riksutstillinger). Men Tullinløkka viste seg umulig å realisere.

UG: Situasjonen ble komplisert. Det var strategisk viktig å holde fast i en klar idé, men samtidig nødvendig å være pragmatisk. For hva om bygningen på Bankplassen ikke ble tilgjengelig? Vi måtte vurdere andre alternativer. I april 2000 feiret vi museets 25 årsjubileum i Kongens gate 4. Kulturminister Ellen Horn kom i talen sin med lovnader om økt støtte til museet, og etterpå lot hun seg spontant fotografere foran Bankbygningen sammen med Fehn og meg.

KK: Så endret spillene gang seg. Det forjettede huset på Bankplassen 3 ble ledig samme år. Grete Jarmund var på denne tida rådgiver i Kulturdepartementet, og argumenterte for et eget hus for museet, på Bankplassen. Og det ble besluttet å lage et prosjekt for oppussing av bygningen, med innpassing av museet. Men uten Fehn som arkitekt.

UG: Flyttingen til Bankplassen var med ett mulig, men ikke Fehns prosjekt. Så begynte ting likevel å skje. Vi feiret Grosch-jubileet 21. januar 2001. Fehn ble tildelt den første Groschmedaljen i Universitetets gamle festsal, og Rune Slagstad holdt et foredrag som ga nytt liv til den hvilende Grosch-Fehn-myten. Den som skulle lede fram til en ny museumsbygning. Og to dager før startet en veritabel pressekampanje. (Her tar Ulf helt av, og trekker fram et dusin medbrakte presseoppslag.)



UG: Det var en ensidig kanonade om hvor fantastisk det ville bli med et nytt arkitekturmuseum, og med Fehns prosjekt. Fra 19. januar og til ut i mai kom en rekke oppslag som uten unntak framhever de fantastiske planene. Rune Slagstad spilte en viktig rolle i kulissene og var sterkt medvirkende til at avisene i juni 2001 kunne melde at Jens Ulltveit-Moe ga 10 millioner kroner til museums-paviljongen. Ulltveit-Moe hadde lenge ønsket å engasjere Fehn, og det var paviljongen han var interessert i. Den ble kostnadsberegnet til 30 millioner. Og endelig, kort tid etter, besluttet regjeringen at Statsbygg skulle engasjere Sverre Fehn til å utarbeide et skisseprosjekt for museet, både paviljongen og oppussingen av den gamle bygningen.

KK: Fehn fikk jo engasjementet, men utbyggingen ble for dyr, selv etter flere forenklinger og reduksjoner?

UG: Ja, kulturminister Valgerd Svarstad Haugland stanset derfor prosjekteringen. Da inviterte Ulltveit-Moe til et spleiselag og betalte Fehn for å fortsette arbeidet. I februar 2004 ble byggingen av paviljongen kostnadsberegnet til 37,5 millioner, og 3. juni samme år skrev Dagbladet at Ulltveit-Moe nettopp ville gi 37 millioner til bygging av paviljongen. Restaureringen skulle koste 80 millioner, og Svarstad Haugland ble med på spleiselaget.

KK: I mellomtiden ble Arkitekturmuseet innlemmet i det nye Nasjonalmuseet. Den gamle stiftelsen Norsk Arkitekturmuseum fikk som oppgave å forvalte eiendomsretten til samlingene som eksisterte da det nye museet ble opprettet. Det var en forutsetning for å gå med i Nasjonalmuseet. Men en sammenslåing som denne foregikk vel ikke uten problemer?

UG: Årene som fulgte var en tid med interne diskusjoner og stridigheter om organisering og om bruken av huset. (Ulf sukker.) Det gikk så langt at NAL på et tidspunkt truet med å trekke seg fra samarbeidet fordi arkitekturseksjonen ville forsvinne i den nye organisasjonen. Trusselen virket fordi NAL, gjennom stiftelsen, langt på vei satt med råderetten over store deler av samlingen. Så vi lyktes med å bevare et faglig arbeidsmiljø i bygningen på Bankplassen, som en avdeling i Nasjonalmuseet. Byggesaken gikk sin gang, men med store overskridelser. Budsjettet for paviljongen ble overholdt, men ombyggingen av den gamle bygningen ble dyrere enn antatt. Så langt gikk det, at det måtte en kronerulling til blant arkitekter for å få råd til å kjøpe inn de møblene museet ønsket. Igjen kunne vi spille på arkitektenes følelse av eierskap til museet. Det er arkitektene som har skapt dette museet – det er deres arbeider som vises her.

Endelig, 6. mars 2008, åpner kong Harald den nye museumsbygningen. Det er gått 26 år, en liten generasjon, siden hans far åpnet den første store satsingen i museet, utstillingen om Arneberg & Poulsson.



 KETIL KIRAN ER SIVILARKITEKT MNAL, MEDEIER I ARCHUS ARKITEKTER AS OG TIDLIGERE PRESIDENT I NORSKE ARKITEKTERS LANDSFORBUND (NAL). HAN ER FOR TIDA STYRELEDER I ARKITEKTURMUSEETS VENNER (AMV).

Intervjuet med Elisabeth Seip og Ulf Grønvold inngår i et større videoprojekt som Arkitekturmuseets Venner gjennomførte og produserte i perioden 2004–2013 med Odd-Geir Sæther som fotograf. Så langt er følgende andre personer tilknyttet arkitekturfeltet intervjuet (intervjuer står i parentes): P.A.M. Melbye (Einar Dahle), Odd-Kjeld Østbye (Ingvar Mikkelsen), Trond Eliassen og Birger Lambertz-Nilssen (Tore Brantenberg), Olav S. Platou (Finn Kolstad), Are Telje og Fredrik A.S. Torp (Ingvar Mikkelsen), Øyvind Maurseth (Ingvar Mikkelsen), Ingeborg og Knut Hoem og Nils Laurits Jacobsen (Ingvar Mikkelsen), Stephan Tschudi Madsen (Gaute Baalsrud) og Hans-Henrik Halvorsen, (Gaute Baalsrud). Serien ble gitt som gave til Nasjonalmuseets arkitekturavdeling i mai 2014 og vil bli tilgjengelige for forskere og andre interesserte på Youtube og i studiesalen på Nasjonalmuseet – Arkitektur.

NOTES

- 1 For en inngående beskrivelse av Arkitekturmuseets forhistorie, se Anne Grethe Ljosne «Et museum blir til» i *Arkitektur i Norge*, Årbok 2000, Norsk arkitekturmuseum/ Bonytt og Jøran Lindvall *Norsk arkitekturmuseums utveckling*, Notatserien, Kulturrådet, Oslo 2000. For nyere kunnskap om arkitektursamlinger internasjonalt, se f.eks. *Show & Tell. Collecting Architecture*, red. Andres Lepik, TU München/Hatje Cantz, 2014 og *Place and displacement. Exhibiting Architecture*, red. Thordis Arrhenius, Mari Lending, Wallis Miller (OCCAS, AHO) og Jérémie Michael McGowan (Nasjonalmuseet)/Lars Müller, 2014.
- 2 «Vaar i Norge. Arnstein Arneberg og Magnus Poulsson 100 år», særtrykk av *Byggekunst* nr. 2 1982.
- 3 NOU nr 7. 1996: *Museum, mangfold, minne, møtestad*.
- 4 Stortingsmelding nr. 22 (1999–2000): *Kjelder til kunnskap og oppleving. Om arkiv, bibliotek og museum i ei IKT-tid og om bygningsmessige rammevilkår på kulturområdet*.



Elisabeth Seip is back where she started. In Josephines Gate, in the room beyond the library at the National Association of Norwegian Architects (NAL). It was here that, in 1979, she became a member of the Architecture Museum's newly constituted board, which employed her as its secretary. But the origins of today's National Museum – Architecture (part of Norway's National Museum of Art, Architecture and Design) lie further back in time. The architect Carl Berner and Jens Thiis, the director of the National Gallery, had each called for the establishment of an architecture museum back in 1910 and 1919 respectively. The leading urban planner Harald Hals also argued in favour of a museum in 1934. Even so, it was only around 1960, after the association's library was expanded, that the idea came closer to becoming a reality.¹

KK: In 1972, the NAL's national board established an ad hoc committee. The committee's findings were followed up by the Academy Council (*Akademirådet*), which two years later appointed an interim board for the museum. On 28 November 1974, the NAL's national board resolved to establish the Norwegian Architecture Museum (NAM). There is some uncertainty as to whether this latter date was the museum's official foundation date, or whether it was 21 April 1975, when the chairman of the Academy Council announced the establishment of the museum. In any event, when you were employed as part-time director in 1980, is it correct to say that the museum had been in existence – formally speaking – for four years?

ES: Yes, some things had taken place before my time. In 1975 an exhibition of drawings by Henrik Bull marked both the establishment of the museum and European Architectural Heritage Year. The then environment minister, Gro Harlem Brundtland, opened the exhibition. And in 1978, in response to an initiative by Dag Rognlien, editor of *Arkitektnytt*, we put on an exhibition with the title "10 years of Norwegian architecture" [*"10 år norsk arkitektur"*]. We duplicated the exhibition materials and circulated them to the NAL's local associations.

KK: Were you aware what you were taking on? And did the NAL know what it wanted with a museum?

ES: There was no job description, but we had Articles of Association. Really the NAL envisaged a kind of information office, something that would help promote its architects and bring architecture into the contemporary social discourse. These weren't conscious or formulated objectives, but they did become clear during the course of our work. The NAL had in mind something that was more of a gallery than a museum. The "museum" concept was rather vague, and the issue of collections was rather far down the agenda. There were a few existing examples we could look to, in Finland and England, but the NAL was one of the first national architectural associations to have its own museum. One of the most important events of those early years was the arrival of an invitation from the Finnish architecture museum to participate in the founding of ICAM – the International Confederation of Architectural Museums. On the strength of our name and two exhibitions we found ourselves working with leading players in Europe and the USA to found an association for architectural museums. This was a big deal, something to be proud of. We were punching above our weight. But it was also incredibly useful for building up our own museum. We met people who worked on architectural exhibitions, which are a completely distinct genre. Our objects – buildings – cannot be displayed indoors. Methods of presentation were a major topic of discussion within the association. Should we collect parts of buildings? That would be risky, as we could end up with a folk or open-air museum. And how should one go about collecting architectural drawings? What should be preserved and what can be discarded?



CONSOLIDATION AND AN ALL-OUT EFFORT

KK: What did you prioritise back home in Norway?

ES: I visited other museums. The key objective was to get public funding, and in order to obtain this the museum needed to be a member of Norwegian Art and Cultural History Museums (NKKM). If we gained membership we could potentially qualify as a semi-public museum with a right to public funding. But to satisfy the qualification criteria we had to have a collection that was being preserved and researched, and that was being used to disseminate knowledge.

KK: That's something rather different from an information office. Did you have support within the NAL?

ES: We had to fight for it. Not only for support for the museum, but also for the library. The classic Norwegian centre/periphery debate came up every six months. How did architects in Bodø benefit from these two institutions? We felt a little sidelined each Christmas and summer at the NAL's council meetings. Membership subscriptions were already high enough and we had to make ourselves attractive. This meant it was incredibly satisfying when someone understood the significance of what we were doing. It was particularly heart-warming when regional representatives gave passionate speeches saying that this was something that the NAL had to do! (Elisabeth is silent for a moment.) And then we made an all-out effort with our exhibition to celebrate the centenary of the architects Arneberg and Poulsson. We wanted to show the value that existed in these architects' own materials. The advantage with these two architects was that some of their major clients were still in existence and could be approached, cap in hand, for assistance. We were also able to install the exhibition in Oslo's City Hall, which was designed Arneberg and Poulsson. This was our biggest boost in those early years. The Norwegian architectural journal *Byggekunst* produced the catalogue as a special imprint.² We asked the Royal Palace whether the Crown Princess would be available to open the exhibition, but received the incredible response that King Olav himself wished to perform the opening.

KK: And this all-out effort bore fruit?

ES: Yes. The museum came to the attention of the Ministry of Foreign Affairs when the exhibition toured to Minnesota, the unofficial Norwegian "capital" of the USA. The exhibition opened in Minneapolis. The ministry was already organising touring exhibitions of Norwegian art, and now it wanted to create something about Norwegian architecture. While it was our exhibition that had aroused the ministry's interest, Norwegian architects had also begun to exert influence abroad. As a result, exhibiting Norwegian architecture abroad was no longer unthinkable. The ministry wanted something about Norwegian wooden architecture. They wanted to know if we could create an exhibition that was more than just pictures on the wall.

KK: And the answer was?

ES: The answer was "Norwegian Wood"! The architect Terje Moe sketched out an exhibition proposal and we presented the ministry with a budget of NOK 500,000. We got the money. This enabled us to realise the exhibition, which opened in Rotterdam in 1986. Thereafter it was shown all around the world. Just in my own time at the museum it was shown in 26 venues in 14 countries. It continued to tour until eventually it wore out and had to be retired after 15 years on the road.

KK: And this was in 1986, when the NAL was celebrating its 75th anniversary?



ES: Yes. And for the anniversary we created the exhibition “Norwegian Architecture 1975–1985”. The NAL wanted to make a big impression and mobilised people throughout the organisation. We wanted to have international input and invited Peter Davey, editor of *Architectural Review*, to sit on a jury that considered proposals from all over Norway. Davey also became involved in several of our subsequent exhibitions. An unanticipated side-benefit was that Davey became aware of Norwegian architecture, which was then presented in his own publication. These exhibitions became regular five-yearly events, and were very successful. The posters, designed by Enzo Finger, became collectors’ items, and our collaboration with *Byggekunst* meant that our catalogues outlived the actual exhibitions. The Ministry of Foreign Affairs wanted more, and was eager to show these group exhibitions abroad. This was our opportunity to use our contacts from ICAM. The Architecture Museum has been more significant than architects realise in promoting Norwegian architecture in a wider context. (Elisabeth adds with satisfaction): Because of our presence in arenas outside Norway.

KK: Following these efforts, did you feel that the museum was viewed by the general public as an established institution?

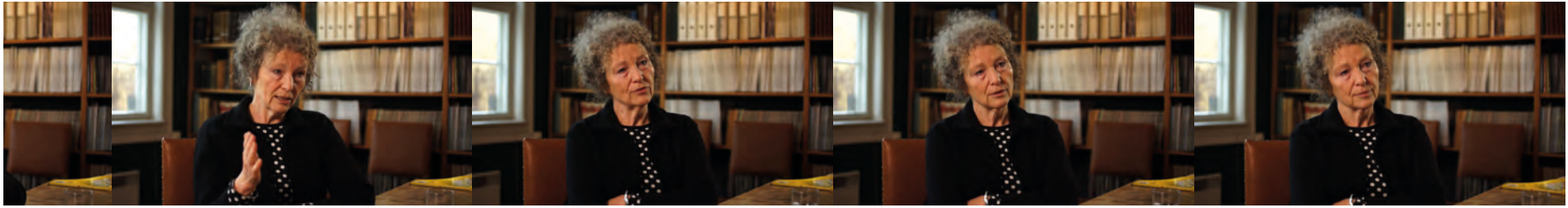
ES: The NAL was still central to our operations. And now, in Helene Kobbe – director of city planning in Oslo and a former president of the NAL – we had a chairperson whose prestige was greater than that of the museum. As well as being an important figure within the profession, Helene Kobbe had a high-profile position within local government in Oslo. She was succeeded by Kjell Lund, who was very influential in architectural circles. That was important. But in the long term I needed to establish strong links for the museum outside these circles. The Directorate for Cultural Heritage (*Riksantikvaren*), which had a large collection of historical architectural drawings and surveys, could have become our competitor. But this never happened. Stephan Tschudi Madsen, who already sat on our board, thought that the directorate’s chief archivist, Luce Hinsch, should also join the board. That was one important external link, and it also meant that we had a source of specialist advice on the conservation of drawings. The other links came about through keeping in close touch with our contacts abroad. Outside Norway everyone understood the importance of our museum.

FUNDING AND PREMISES – GROWING PAINS

KK: Was the NAL aware of the status you and your colleagues had achieved, and did you have support within the organisation?

ES: For much of the time we ran under our own steam. Our financial position was sometimes very precarious. At those times it was important to ensure that the NAL’s director was the museum’s best friend. And the NAL did try to establish more long-term funding for the museum. It set up the Anniversary Fund, which was funded by the NAL’s own members. One important factor was that the museum was accredited to receive tax-free donations. For several years the proceeds were used to finance the running of the museum. But the big breakthrough came in 1989 when we were included for the first time in the central government budget. Our inclusion was proposed in parliament, but not by the government, and it was Jan P. Syse who was our decisive parliamentary supporter.

KK: What was the significance of becoming a separate item in the government budget?



ES: We could afford to employ two more people, including one to take charge of the collections. These were growing as a result of archives being handed over to us. NAL wondered whether this was what we really needed. Why not employ an exhibition designer? But our idea was to pay freelancers to design exhibitions. What we needed was someone who could build up the collection. We also gained capacity to produce two annual publications: a year book and an architectural calendar. Each year we were able to use these to present a little architectural history. They were a way of raising the profile of both individual architects and architecture in general. By pursuing the museum concept, and by complying with the requirements to be a museum, in fact we had succeeded in realising the NAL's original objectives, which were to have a gallery and improved self-promotion.

KK: A museum needs exhibition space. But am I right that you and your colleagues had just one room in the wooden structure at NAL's premises in Josefines Gate 32?

ES: Arts Council Norway gave us NOK 300,000 to refurbish the loft space, and this freed up the main room in the library for exhibitions. But there was a lot of pressure on space. As a result we needed to find other venues for exhibitions.

KK: Was the hunt for new premises simply an attempt to resolve a space problem?

ES: No, not at all. If the museum was to become a truly public project, it had to fly the nest. The architects had supported the museum the whole time, but if we were to achieve the funding we really wanted, we could not stay in the architects' own premises. To me this was utterly decisive. We had to leave. So right from 1986 we were searching for new premises away from Josephines Gate. There was no alternative. We looked at Vestbanen [the old railway station building next to Oslo City Hall] and Bankplassen 3 was also under consideration. But the time was not yet ripe, and the building was not available.

KK: Was this done with the support of the NAL?

ES: We encountered a certain amount of resistance within the organisation, which didn't see it as inevitable that we should move out. But after a while people realised that the NAL couldn't continue to run the museum itself, in its own headquarters. Relocation would mean more space for other activities. The NAL was building up its continuing education activities and its publications division was growing. The decisive event was when Åse Kleveland became culture minister. She was interested in architecture. The idea was to establish Norsk Form as a successor to the National Association of Norwegian Applied Artists (*Landsforbundet Norsk Brukskunst*). I was drawn into the debate on behalf of architecture.

KK: When was this?

ES: I think it was in 1989–90. Several reports came out on the topic of central government efforts to support architecture, and our museum always got a mention. Over the previous decade, Norway had discovered the importance of architecture. Norwegian architects had begun to make their presence felt abroad, and Norway was preparing for the 1994 Winter Olympics, which included the finalisation of a design strategy. The museum had contributed to creating the interest that was now manifesting itself, and which was summarised in the 1991/2 White Paper on Culture, *Culture in our Time (Kultur i tiden)*. This was the first such report to contain a separate chapter on architecture.

KK: A lot happened in a short time.

ES: Yes. The decision was taken to set up Norsk Form, and Peter Butenschøn proposed that the organisation should share premises with the architecture museum, in a centre for architecture and design. The Ministry of Culture wanted to know what joint benefits we would get from a collaborative arrangement. And when the culture minister gets involved, it's difficult to say no. This was something that we had to participate in.

KK: What kind of collaboration was discussed? Was there talk of merging the museum with Norsk Form?



ES: There was certainly interest in doing so, but we were against it. In our opinion, it would have meant being swallowed up. The architects had built up the museum stone by stone, and being swallowed up by Norsk Form was out of the question. We had built up an entity that satisfied all the criteria to be a museum, and that was something we wouldn't surrender. Shared premises were the result. (Elisabeth takes a break.) It was a difficult process. New and larger premises meant that we needed to employ more people, and we couldn't move a whole museum without money. But the ministry hadn't considered the museum's finances to the same extent as they had considered Norsk Form's requirements. The ministry were also aware of this, and there were crisis meetings. We managed to squeeze some money out of the ministry's budget. (After a moment's thought, Elisabeth continues): It was a shame. It was a golden opportunity, but they hadn't thought properly about the museum's needs. The studies had been prepared with a focus on Norsk Form. I had ideas about new ways of running the museum, about permanent exhibitions, a new world! So this was something of a set-back. It worked out in a way (she says rather laconically about the turbulent period leading up to the museum's move to Kongens Gate 4).

After 13 years we had moved into new premises, we had expanded our staff, we were an item in the central government budget, and our standing within architecture was clear. Everything happened within a short timespan, but it felt like much longer. And it felt as though it was time to let others take over.



KONGENS GATE 4 - WITH ULF GRØNVOLD AS THE NEW DIRECTOR

KK: When you took over as director in 1993, you had been working for 10 years as editor of the architectural journal *Byggekunst*. And of course you had collaborated on several occasions with Elisabeth Seip on the production of exhibition catalogues. How well prepared were you for what awaited you?

UG: I knew that we would be moving downtown to Kongens Gate, and that the move would take place in 1994. And I realised rapidly that no funds had been allocated for the move. But the most important thing was that for the first time we were going to have our own exhibition space. And we were getting a building with which we could be identified. A building with a café and a fine atrium. We had emerged into the public arena.

KK: What most of us remember best from those first years was the exhibition in 1996 that was based on items from the permanent collection. What was the idea behind it, and how was put together?

UG: Space had been allocated for the exhibition, but no money. But it's a fundamental requirement for a museum that it should exhibit items from its permanent collection. And we were – as far as I know – the first architecture museum in the world to create an exhibition of this type. It wasn't only about architecture. We tried to reflect changes in society by organising the display around particular themes. We wanted a straightforward exhibition with brief texts. An exhibition that wasn't only for architects, but that was for a wide audience – especially classes of schoolchildren. And we succeeded. The exhibition was very well received – it was the most popular exhibition that we've ever put on. Funding for the exhibition came primarily from private benefactors. We went round begging. Many of the models in the exhibition were paid for by the architects themselves – yet another example of the cooperative spirit that the museum has always relied on. Basically we didn't have two cents to rub together when it came to putting on exhibitions. We were always on the look-out for money. Arts Council Norway was an important source of funding. And so we managed to maintain our level of activity.

KK: You managed an impressive amount with your very limited staff during that period. Several foreign exhibitions were hired in, including exhibitions about Palladio and Hasegawa. And you also put on jointly organised Nordic exhibitions. There were also the five-yearly exhibitions that continued to document contemporary Norwegian architecture, while other exhibitions profiled individual architects, including Ove Bang, Geir Grung and Erling Viksjø. The “20 under 40” exhibitions also began during this period, continuing an initiative by Galleri ROM. And all this time the collection continued to grow. New drawings had to be taken care of and twice the collection was moved to a new location. In addition, each year the museum produced an architectural calendar and a year book. How did the museum obtain funding to carry out this programme?

UG: Sales of the two publications were very significant for the museum's finances. It was a lot of work. We packaged and posted books. Architects wanted to have their names printed on the calendars. But we made money. We had to fight for money the whole time, because we were so small. Norsk Form continued to grow, but we stayed small. It was as though someone thought that because Norsk Form was getting money, architecture was being adequately looked after. We had reached an impasse.

KK: Was there pressure from the ministry to merge the two institutions into one?

UG: It was on the cards. Åse Kleveland hoped for a marriage, not just cohabitation. But the reasoning wasn't based on professional or academic considerations. In our view, we had the expertise, but Norsk Form was the organisation that was getting all the support. And we noticed that Norsk Form had a completely different kind of access to the ministry than we had. It wasn't long before we wanted to move out.



KK: Weren't there some initiatives around this time that suggested that this might be a possibility?

UG: In 1996 we were visited by a group preparing a government white paper on the status of museums in Norway (NOU 7/96)³. The white paper described the inadequate situation for museums, including the NAM. For example, it described how our collections were stored away from the main building and how our premises were too small. The white paper signalled an acceptance for the idea that we should move on. And it showed that some bureaucrats were having big ideas and taking action on their own initiative.

KK: This was of course the seeds of the National Museum of Art, Architecture and Design. Were you aware of the plans that were afoot?

UG: I had to interrupt a holiday in order to attend a meeting at the Ministry of Culture. At the meeting I was informed of these major plans, and that we were included. The area around Tullinløkka was to be developed as a museum centre. We wanted to be close to Karl Johans Gate, and the former premises of the Norwegian Geographical Survey in Tullinløkka initially looked promising. It would later turn out to be unsuitable for use as a museum. We had already been looking on our own account at alternative premises, including Bankplassen 3. But we realised rapidly that the way to achieve growth was to join forces with others. There was no question of getting any further on our own.

THE STRUGGLE FOR NEW PREMISES

KK: Sverre Fehn won the Pritzker Architecture Prize in 1997. What was the significance of this event for your hopes of new premises?

UG: Leif Engh, a long-standing member of the museum's board, proposed immediately that we should commission Fehn to design a home for the museum in the building originally occupied by Norges Bank (Norway's central bank) at Bankplassen 3. The building was designed by the architect Christian Heinrich Grosch, whose bicentenary I wanted to celebrate in 2001. Fehn's new status, combined with guilt arising from the fact that Fehn had never been commissioned to design a public building in Norway's capital, became central to the story that would now unfold. We created a mythology around Grosch and Fehn: two architects, each central figures in their own epochs. We were approaching Grosch's bicentenary, and we wanted to relocate to the building in Bankplassen. It was important to act before the bicentennial celebrations! (Ulf makes this point very forcibly.)

KK: Funded by Engh, Fehn worked on draft designs during the autumn of 1997. The project was presented to the culture minister, Anne Enger Lahnstein, on 22 January 1998. And at the meeting you also produced declarations of support from several key persons in the museums sector. On 20 February, the museum took a number of journalists on a bus tour of buildings designed by Grosch. Fehn was on the bus, and the tour ended at Kongens Gate 2, where he presented his designs. How was the idea received?

UG: We had a certain amount of press coverage, but no reaction from either the culture minister or the ministry. There was no enthusiasm for the proposal. They had no faith in it, plus the building was already occupied. The concept wasn't dangerous, it was no threat to the department's own plans. But the concept was now in the public realm, and that was important. We had signalled our ambition. If we hadn't done so, we wouldn't be where we are today. We had managed to formulate a narrative that was marketable, both to the press and to the general public. That the combination of Fehn and Grosch would inevitably bring an amazing result – that was very understandable!

KK: Just before you presented the project to Lahnstein, the NAL had also been on a visit to see the minister. The NAL "gave" the museum to the Norwegian people, and the Norwegian Architecture Museum Foundation (the "NAM Foundation") was established. The state now took over responsibility for the museum and, naturally enough, control of the museum's board.

UG: Of course some people didn't want to let go of the NAL. But we had long thought that it would be reasonable for the state to take on a larger role once the museum had relocated. Our finances were precarious, and this made the change a natural one. It had been on the cards right from the start. The NAL had helped with the museum's birth, but it didn't wish to retain responsibility for a museum in the longer term.



KK: While the museum was leaving the NAL's hands, and the Bankplassen project was lying dead in the water, the ministry's bureaucrats were at work. Autumn 1999 saw the publication of the White Paper on archives, museums and libraries⁴. It proposed the establishment of a National Art Museum at Tullinløkka. This umbrella institution would be made up of five museums (along with National Touring Exhibitions, Norway (*Riksutstillinger*), including the Architecture Museum. But the Tullinløkka project proved impossible to realise.

UG: The situation became complicated. Strategically it was important to hold fast to a clear-cut concept, but at the same time we needed to be pragmatic. What if the Bankplassen building did not become available? We had to consider other options. In April 2000, we celebrated the museum's 25th anniversary at Kongens Gate 4. In her speech the culture minister, Ellen Horn, promised increased support for the museum, and afterwards she spontaneously allowed herself to be photographed in front of the Bankplassen building alongside Fehn and myself.

KK: And then the course of the game changed. That very year the "promised land", in the form of the Bankplassen building, became vacant. Grete Jarmund was at that time working as an advisor at the culture ministry, and argued in favour of separate premises, at Bankplassen, for the museum. And the decision was taken to draw up plans for refurbishing the building so that it would be suitable for use as a museum – but without Fehn as the architect.

UG: Relocation to Bankplassen suddenly became possible, but not Fehn's project. But then things began to happen. We celebrated Grosch's bicentenary on 21 January 2001. Fehn was awarded the first Grosch Medal in the University of Oslo's Old Assembly Hall, and Rune Slagstad made a speech that breathed new life into the dormant Grosch/Fehn mythology. The mythology that had been designed to lead to a new building for the museum. And two days before this event we began a veritable media campaign. (At the point Ulf gets really excited and produces a dozen press reports that he has brought with him.)

UG: It was a one-sided onslaught saying how fantastic it would be to have a new architecture museum, and one that included Fehn's project. From 19 January until well into May there were a range of proposals that without exception promoted these fantastic plans. Rune Slagstad played an important role behind the scenes and made an important contribution to enabling the press announcement, in June 2001, that Jens Ulltveit-Moe was giving NOK 10 million towards the museum's pavilion. Ulltveit-Moe had long wanted to commission Fehn, and it was the pavilion that he was interested in. The building costs were estimated at NOK 30 million. And finally, soon afterwards, the government decided that Statsbygg [a public entity that is the Norwegian government's key advisor in construction and property affairs] should commission Sverre Fehn to prepare draft designs for the museum, to include both the pavilion and the refurbishment of the old bank building.

KK: So although Fehn got the commission, was it the case that the project was too expensive, even after several simplifications and reductions in scale?

UG: Yes, with the result that the culture minister, Valgerd Svarstad Haugland, halted work on the project. At that point Ulltveit-Moe suggested splitting the bill and paid Fehn to continue working. In February 2004, construction costs for the pavilion were estimated at NOK 37.5 million and, on 3 June, *Dagbladet* [a Norwegian newspaper] reported that Ulltveit-Moe was intending to donate NOK 37 million towards the building of the pavilion. The refurbishment work would cost NOK 80 million, and Svarstad Haugland promised that the state would bear its share of the split costs.

KK: Meanwhile, the Architecture Museum had become part of the new National Museum. The existing NAM Foundation was handed the task of managing the rights to the items that were already in the collection when the new museum was established. This was a pre-condition for joining the National Museum. But am I right that the merger wasn't without its problems?



UG: The years that followed were a time of internal debates and arguments about organisational matters and the use of the building. (Ulf sighs.) Things went so far that at one point the NAL threatened to withdraw its cooperation. This was because it looked as though the architecture division was going to vanish within the new organisation. This threat was effective because the NAL, through the NAM Foundation, exercised control over much of the collection. So we succeeded in preserving a specialist working environment in the building at Bankplassen as a department of the National Museum. The building project ran its course, but there were major cost over-runs. The budget for the pavilion was adhered to, but the conversion of the original building was costlier than anticipated. Things got so bad that we had to go cap in hand again to architects to get the money we needed to furnish the museum as planned. Once again we were able to take advantage of the feeling of ownership that architects have about the museum. It is architects who have created this museum – it is their work that is on display here.

At last, on 6 March 2008, King Harald opened the new museum building. 26 years had passed, pretty much a generation, since his father had opened the museum's first major venture, the Arneberg & Poulsson exhibition.



KETIL KIRAN MNAL IS AN ARCHITECT. HE IS A PARTNER AT THE ARCHITECTURAL PRACTICE ARCHUS AND IS A FORMER PRESIDENT OF THE NAL. CURRENTLY HE IS CHAIRMAN OF THE BOARD OF THE FRIENDS OF THE ARCHITECTURE MUSEUM (AMV).

This interview with Elisabeth Seip and Ulf Grønvold is part of a larger video project produced between 2004 and 2013 by the Friends of the Architecture Museum. The cameraman was Odd-Geir Sæther. Other people interviewed so far, all of whom are associated with the field of architecture, include (with the interviewers' names in parentheses): P.A.M. Melbye (Einar Dahle), Odd-Kjeld Østbye (Ingvar Mikkelsen), Trond Eliassen and Birger Lambertz-Nilssen (Tore Brantenberg), Olav S. Platou (Finn Kolstad), Are Telje and Fredrik A.S.Torp (Ingvar Mikkelsen), Øyvind Maurseth (Ingvar Mikkelsen), Ingeborg and Knut Hoem and Nils Laurits Jacobsen (Ingvar Mikkelsen), Stephan Tschudi Madsen (Gaute Baalsrud) and Hans-Henrik Halvorsen, (Gaute Baalsrud). The series was donated to the National Museum – Architecture in May 2014. It will be available to researchers and other interested parties both on YouTube and in the museum's reading room.

NOTES

- 1 For a detailed description (in Norwegian) of the early history of the National Museum – Architecture, see Anne Grethe Ljosne "Et museum blir til" in *Arkitektur i Norge, Årbok 2000*, Norsk arkitekturmuseum/Bonytt and Jøran Lindvall *Norsk arkitekturmuseums utveckling*, Notatserien, Kulturrådet, Oslo 2000. For more recent information about architectural collections in an international context, see e.g. *Show & Tell. Collecting Architecture*, ed. Andres Lepik, TU München/Hatje Cantz, 2014 and *Place and displacement. Exhibiting Architecture*, ed. Thordis Arrhenius, Mari Lending, Wallis Miller (OCCAS, AHO) and Jérémie Michael McGowan (National Museum)/Lars Müller, 2014.
- 2 "Vaar i Norge. Arnstein Arneberg og Magnus Poulsson 100 år" ["Spring in Norway. Centenary of Arnstein Arneberg and Magnus Poulsson"], special imprint of *Byggekunst* no. 2 1982.
- 3 NOU no. 7. 1996: *Museum. Mangfold, minne, møtestad* [Museum: diversity, memory, meeting place].
- 4 White Paper no. 22 (1999–2000): *Sources of knowledge and experience*. On archives, libraries and museums in a digital age and building-related framework conditions in the cultural sector. (*Kjelder til kunnskap og oppleving. Om arkiv, bibliotek og museum i ei IKT-tid og om bygningsmessige rammevilkår på kulturområdet.*)

NORSK ARKITEKTURBIBLIOGRAFI 2013 (ET UTVALG)

Anda, Steinar og Anne Sofie H. Bjelland: *Fra passivhus til plusshus: tverrfaglig planlegging av energieffektive boliger*. Bergen: Fagbokforlaget. 149 s.

Arkitekturguide for Sør-Rogaland 1975–2010. Stavanger. Wigestrands. 154 s.

Berg, Helle Benedicte (red.): *Behind the green door: architecture and the desire for sustainability: Oslo Architecture Triennale*. Oslo: Oslo Architecture Triennale. 143 s.

Berre, Nina og Jérémie McGowan (red.): *Arkitekturårbok 2013*. Oslo: Pax Forlag. 128 s.

Brekke, Øystein Hellesøe og Geir Atle Ersland (red.): *Håkonshallen 750 years: royal residence and national monument*. Oslo: Dreyer. 220 s.

Butenschøn, Peter: *Oslo: steder i byen*. Oslo: Press. 399 s.

Cirelli, Julie (red.): *Dark arkitekter*. Stockholm: Arvinius/Orfeus. 229 s.

Dalseg, Aud, Kristina Bore Ketola og Birgit Helene Jevnaker: *Utstilling som form*. Oslo: Orfeus. 230 s.

Friske farger og vakre hager: boligreising i Namsos og Steinkjer 1940–1960. Steinkjer: Nord-Trøndelag arkitektforening. 50 s.

Greve, Kari og Einar Petterson: *Linderud gård*. Oslo: Labyrinth. 184 s.

Grønvold, Ulf, Gunnar M. Roalkvam og Sigmund Jensen: *Rom for musikk*. Stavanger: Wigestrands. 230 s.

Jensen, Boris Brorman (red.): *Reiulf Ramstad Architects: selected works*. Ostfildern. Hatje Cantz. 287 s.

Jenssen, Hugo Lauritz: *Høyblokken: en bygningsbiografi*. Oslo: Press. 200 s.

Kandidater til Oslo bys arkitekturpris 2013: Oslo rådhus 16. oktober 2013. Oslo. Plan- og bygnings-etaten. 98 s.

Lending, Mari og Victor Plahte Tschudi (red.): *Arkitekturdepoter: Piranesistikk og stavkirkeportaler*. Oslo: AHO. 75 s.

Lunde, Anne Marit og Lisbet Harboe: *Under 40: ung norsk arkitektur 2013*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst. 102 s.

Moxon, Joachim: *Det tapte Kristiania: historiske byvandring*. Oslo: Ad Notam/Bastion. 348 s.

Oslo bys arkitekturpris 2013. Oslo. Plan- og bygningsetaten. Upaginert.

Regjeringskvartalet: Riksantikverens utredning om verneverdi og ny bruk. Oslo. Riksantikvaren. 2013. Flerpaginert.

Rønnevig, Elsa Sprossa: *Vern & virke*. Eget forlag. 370 s.

Sjøtveit, Liv Margrete: *Snøhettas ikon på Helgelandskysten: en prosessuell og arkitekturhistorisk analyse av Petter Dass-museet*. Masteroppgave i kunsthistorie, UiO.

Stathaki, Ellie og Jonathan Bell: *Todd Saunders: architecture in northern landscape*. Basel: Birkhäuser. 275 s.

Sokol, David: *Nordic architects: ebbs and flows*. Stockholm. Arvinius. 528 s.

Sørensen, Einar: *Norsk havekunst under europeisk himmel*. Oslo: Spartacus. 480 s.

Wergeland, Even Smith: *From utopia to reality: the motorway as a work of art*. Ph.d-avhandling, AHO.

Wilhjelm, Hanne: *Barnehaugen. Hus og hage*. Oslo: Gyldendal Akademisk forlag. 188 s.

PERSONREGISTER

A

Anselm, Klaus 35

B

Bang, Ove 104
 Baudelaire, Charles 93
 Benjamin, Walter 93
 Berner, Carl 101
 Brundtland, Gro Harlem 101
 Bugge, Anders 93
 Bull, Henrik 101
 Butenschøn, Peter 103

D

Davey, Peter 102

E

Enger, Anne (se Lahnstein)
 Engh, Leif 105

F

Fehn, Sverre 35, 101, 106
 Finger, Enzo 102

G

Gaustad, Randi 93
 Grung, Geir 104
 Grønvold, Ulf 101, 104–106

H

Hals, Harald 101
 Hamsun, Knut 90
 Hasegawa 104
 Hinsch, Luce 102
 Horn, Ellen 105

J

Jarmund, Grete 105
 Jensen, Jens Møller 90

K

Kierkegaard, Søren 93
 Kleveland, Åse 103, 104
 Koss, Juliet 90
 Krogh, Christian 90
 Krogh-Fladmark, Wilhelm 92

L

Lahnstein, Anne Enger 105
 Linstow, Hans Ditlev Frantz 90, 105
 Lund, Kjell 102

M

Madsen, Stephan Tschudi 102
 Maistre, Joseph de 93
 Moe, Terje 102
 Munthe-Kaas, H. 90, 91

P

Palladio 104
 Pietlä, Reima 35
 Poe, Edgar Allan 93
 Prytz, Jakob 81

R

Rasch, Jonas 90
 Rice, Charles 93
 Rognlien, Dag 101
 Rolfsen, Alf 90, 91

S

Schistad, Ole Lind 87
 Schnitler, Carl Wille 81, 84, 90
 Seip, Elisabeth 101–103
 Skladanowsky, brødrene 90
 Slagstad, Rune 105, 106
 Storm, A.M. 81
 Syse, Jan P. 102
 Sæther, Odd-Geir 107
 Svarstad-Haugland, Valgerd 106

T

Thiis, Jens 101

U

Ulltveit-Moe, Jens 106

V

Verne, Jules 90
 Viksjø, Erling 104

W

Wagner, Richard 93

Ø

Ødegaard, Erik 101

Å

Aars, Harald 90



vestre

Enjoying the
outdoors
since 1947

vestre.com

Vestre Bloc
Design: Atle Tveit & Lars Tornøe
Landscaping: LINK