

Håkon Viksmo Lie

Ornamentikk og integrert kunst i norsk brutalisme

Masteroppgave i Kunsthistorie

Veileder: Margrethe C. Stang

Mai 2022

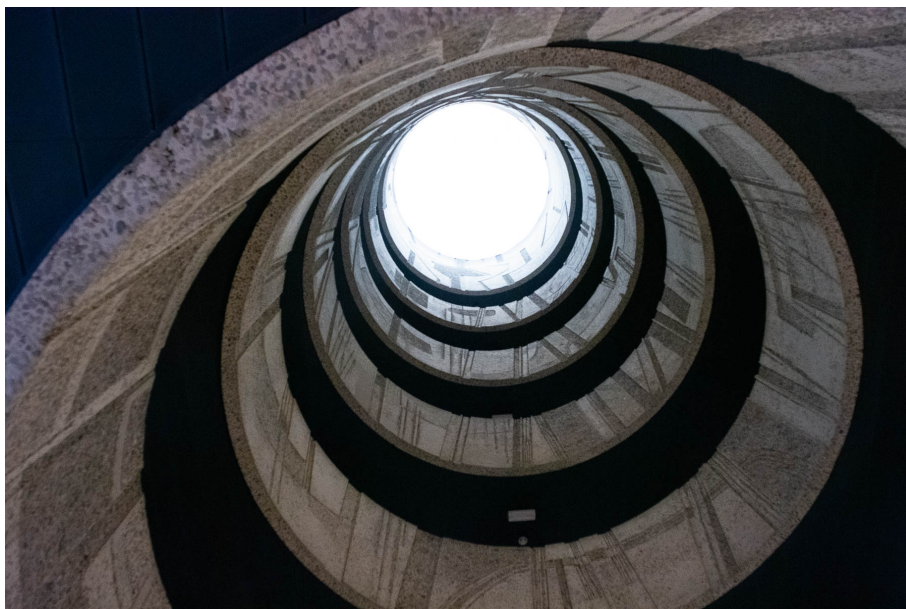


Foto: Håkon Viksmo Lie

Håkon Viksmo Lie

Ornamentikk og integrert kunst i norsk brutalisme

Masteroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Margrethe C. Stang
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

SAMMENDRAG

Denne masteroppgaven undersøker den integrerte kunsten i naturbetongarkitekturen i arkitekt Erling Viksjøs Regjeringsbygning (1958) og Hydrobygget (1960), samt Fr. Lykke-Enger og Knut Engers NVE-bygget (1964). Både naturbetongen som materiale, men også flere av byggverkene, har tydelige brutalistiske trekk. Med et bredt kunst- og arkitekturhistorisk grunnlag, argumenterer jeg i teksten for at monumentalkunsten i denne gruppen bygg, kan sies å utgjøre et selvstendig fenomen i den norske monumentalkunstens historie. Den modernistiske ideen om kunststartenes syntese, vil gjennom Paul Damaz bok *Art in European Architecture (1956)* være et viktig utgangspunkt for analysen. Kunstverkenes relasjon til den arkitektoniske og konstruktive bygningsstrukturen, og relasjonen mellom kunstnere og arkitekt, vil være av interesse.

This dissertation examines the integrated art in the concrete «naturbetong» architecture in Erling Viksjøs Regjeringsbygning (1958) and Hydrobygget (1960), as well as Fr. Lykke-Enger and Knut Engers NVE-bygget (1964). Both the «naturbetong»-concrete, as well as the architecture itself, can be seen as brutalist. Using a broad art historical starting point for the analysis, I will argue that the monumental art in this group of buildings, can be seen as a independent phenomona in Norwegian art history. The modernistic idea of the synthesis of the arts, represented through Paul Damaz' book *Art in European Architecture (1956)*, will be important for this analysis. The relation between the art and the architectonic structures and constructive elements, as well as the relation between the architect and the artists, will be investigated.

FORORD

Erling Viksjø og hans arkitektur er med rivinga av *Y-blokka* i regjeringskvartalet et høyaktuelt tema. Debatten om rivinga har både nasjonal og internasjonal karakter. Debatten som har fulgt rivningssaken har reist mange interessante spørsmål om kunstverkenes liv atskilt fra *Y-blokka*. Denne masteroppgaven handler ikke om *Y-blokka*, men saken om har likevel vært en viktig motivasjon for å dykke ned i dette feltet.

For å få et godt empirisk grunnlag for denne masteroppgaven, besøkte jeg høsten 2021 flere sentrale verk for oppgave. Blant disse er NVE-bygget, Hydrobygget, Standard telefon og kabelfabrikk A/S og Indekshuset. Det er betryggende at samtlige gårdeiere virker stolte over byggverkene de eier, og med glede åpner dørene for nysgjerrige masterstudenter. Visstnok er studentbesøk en vanlig rutineoppgave i noen av byggverkene.

Riktignok tok jeg ikke sikte på å besøke Regjeringsbygningen, på grunn av den omfattende prosessen med det nye regjeringskvartalet, og et besøk i Elkem-bygget blei stoppa av Covid-19-pandemien.

I tillegg til veileder Margrethe C. Stang, ønsker jeg også å rette en takk til Ingrid Halland, som har bistått med ekstra veiledning og gode litteraturtips.

Håkon Viksmo Lie

Ås, 20.05.2022

INNHALDSFORTEGNELSE

Sammendrag.....	i
Forord.....	ii
1 Innledning.....	1
1.1 Problemstilling og metode.....	1
1.2 Oppgavas relevans.....	4
1.3 Begrepsgjennomgang.....	4
1.4 Litteraturgjennomgang, kildekritikk.....	6
1.5 Byggverkernes tilstand.....	9
1.6 Oppgavas struktur.....	11
1.7 Avgrensing.....	13
1.8 Erling Viksjøs biografi.....	15
1.9 Betongens materialkvalitet og modernismens byggeteknikker.....	17
2 Ornamentets død og helhetstenking i arkitekturen – Den tidlige modernismen	23
2.1 Ornamentets fall.....	23
2.2 Den internasjonale stil.....	26
2.3 Bauhaus-skolen og den helhetlige kunsten.....	28
2.4 Stilhistorisk brudd.....	29
3 Kort om norsk malerihistorie og byggekunst på første del av 1900-tallet.....	31
3.1 Stilkamp i arkitekturen.....	32
3.2 Frescomaleriets renessanse.....	35
3.3 Rolfsen og det arkitektoniske maleri.....	41
3.4 Norske koblinger til Bauhaus?.....	42
3.5 De lange linjene.....	45

4	Etterkrigstida - gjenoppbygging og funksjonalismekritikk	46
4.1	Banhams brutalisme	47
4.2	Brutalismens urhus	50
4.3	Kunstartenes syntese og en human modernisme.....	52
4.4	Brutalistisk betong.....	55
4.5	Viksjø – en brutalistisk arkitekt?.....	57
5	Integrert kunst i Regjeringskvartalet	61
5.1	Kunst i tidlige Viksjø-prosjekt	62
5.2	Verksbeskrivelse Regjeringsbygget	70
5.3	Regjeringsbygningen i lys av Bauhaus-skolens ideal	72
5.4	Billedvev i arkitektur	75
5.5	Viksjøs rolle som kunstner	81
5.6	Et generasjonsskifte i kunsten.....	83
5.7	Den konkrete kunstens mottakelse i kritikken.....	85
5.8	Regjeringsbygningens utsmykning i kunstkritikken.....	89
5.9	Et nytt monumentalmaleri?.....	91
6	Abstrahert natur i Hydro- og NVE-bygget	93
6.1	Verksbeskrivelse Hydrobygget.....	94
6.2	Om utsmykkingsplanene	97
6.3	Weidemanns biografi og plass i norsk kunstliv	98
6.4	Skogbunnene i Hydrobygget	101
6.5	Verksbeskrivelse NVE-bygget	107
6.6	Kunstnerens rolle i utsmykkingsprogrammet.....	111
6.7	Den konkrete kunsten	115
6.8	Natur og conglo-arbeider	117

6.9	Integrert kunst, frigjort fra vegglivet.....	120
6.10	Betong, natur og arkitektonisk samvirke med kunst.....	127
7	Avsluttende ord.....	129
8	Referanser	134
8.1	Litteratur	134
8.2	Figurer	142

Antall ord: 36464.

1 INNLEDNING

Arkitekt Erling Viksjø, er en av den norske arkitekturhistoriens sentrale modernister. Ikke bare var han en oppdatert modernist, men hans naturbetong og bruk av integrert kunst, skiller seg tydelig fra hans samtidige norske arkitekter.

Naturbetongen kjennetegnes av sin karakteriske overflate med småstein eksponert etter sandblåsing av betongen. Materialet er dessuten en viktig nøkkel i hans bruk av integrert kunst - motiv kan sandblåses inn i betongen. I naturbetongarkitekturen finner vi derfor ustrakt bruk av kunst – bygningsintegrert og steds spesifikk. Kunsten lar seg derfor integreres i byggets konstruktive element. Tar man vekk kunstverket, vil byggverket i flere tilfeller falle sammen. Dette gjør at Viksjøs bygg skiller seg fra mengden andre bygg fra hans samtid.

Denne masteroppgaven skal ikke først og fremst dreie seg om arkitekt Erling Viksjø. Derimot vil jeg argumentere for at monumentalkunsten i naturbetongarkitekturen utgjør et selvstendig fenomen i den norske kunsthistorien. Med utgangspunkt i Erling Viksjøs Regjeringsbygning (1958) og Hydrobygget (1960), samt Fr. Lykke-Enger og Knut Engers NVE-bygget (1964), ønsker jeg å løfte diskusjonen opp fra det verksspesifikke og biografiske.

1.1 PROBLEMSTILLING OG METODE

Denne undersøkelsen vil spenne over et stort antall tema i kunst- og arkitekturhistorien, med både norske og internasjonale referanser. Hensikten er å plassere bruken av integrert kunst og ornamentikk i naturbetongarkitekturen i et større kunst- og arkitekturhistorisk perspektiv enn arkitektenes egen historikk. Sagt med andre ord, forsøker jeg å løfte naturbetongdiskusjonen opp fra det verksspesifikke og biografiske.

Noen vil kanskje hevde at denne oppgava heller er en undersøkelse av monumentalkunstens plass og utvikling i den norske kunsthistorien gjennom 1900-

tallet, enn å være en oppgave om Erling Viksjøs arkitektur og bruk av integrert kunst. Dette er likevel to sider av samme sak - oppgavas mål er å sette Viksjøs verk i en større kontekst enn Viksjøs og kunstnerne som var involvert i hans prosjekters eget liv og virke

Monumentalmaleriet har hatt en viktig plass i norsk kunst- og arkitekturhistorie. En påstand jeg skal argumentere for i denne teksten, er at den integrerte bruken av kunst, gjerne i naturbetong, utgjør et selvstendig fenomen i norsk kunst- og arkitekturhistorie. Jan Askeland har utleda begrepet *freskoepoken* om den hyppige forekomsten av freskomaleri i norsk monumentalarkitektur i første del av det 20. århundre, med Arnstein Arnebergs og Magnus Poulssons Oslo rådhus i 1950 som epokens kulminasjon. På samme måte vil jeg hevde kunstverkene i naturbetong i tiårene fra etter krigen og til et stykke ut på 70-tallet utledes som en tilsvarende epoke eller fenomen. Denne tematikken ønsker jeg å belyse og undersøke.

For å plassere naturbetongkunsten i monumentalmaleriets historie, skal jeg følge to perspektiv i denne oppgave. Trådene vil til dels også underbygge og flettes inn i hverandre. Den første tråden handler om å plassere naturbetongarkitekturen i en solid kunst- og arkitekturhistorisk kontekst, med både nasjonale og internasjonale referansepunkt. Den andre tråden, handler om at man i etterkrigsmodernismen finner en sentral idéstrømning om en såkalt *kunstartenes syntese* - kunst og arkitektur skulle forenes i en enhetlig enhet. Er dette begrepet anvendelig på naturbetongarkitekturen?

Det er viktig å plassere naturbetongarkitekturen i en solid kunst- og arkitekturhistorisk kontekst fordi Viksjøs kunstnerskap strekker seg på begge sider av ander verdenskrig. Vi vil se at andre verdenskrig kan sees som et skille i modernistiske arkitekturens historiografi, og endringene gjenspeiles godt i Viksjøs utvikling av flere prosjekt. Sentralt i den modernistiske arkitekturen er hvordan man tok avstand fra klassisismen formspråk og bruk av ornament. Dette kjennetegner arkitekturen både før og etter andre verdenskrig, men materialiseres forskjellig.

Vi vil se at bruk av kunst og ornamentikk ikke blei viet spesielt stor plass i førkrigsmodernismen. Med Reynar Banhams bok *The New Brutalism (1966)* og ideen

om kunstartenes syntese, to begrep som i utgangspunktet var uavhengige av hverandre, fikk man etter krigen et nytt syn på bruk av kunst og ornamentikk. I Paul Damaz' bok *European Architecture (1956)* utleder Damaz en tidlig samtidskanon for modernistisk monumentalkunst, samt sentrale teorier for hvordan kunst og arkitektur kan forenes. Både Banham og Damaz' er viktige representanter for etterkrigstidas arkitekturteoretiske diskurs, og det vil være relevant å se om Damaz' teorier kan anvendes på naturbetongutsmykningene.

For å belyse begge perspektivene jeg skal undersøke i denne oppgava, vil jeg trekke inn et bredt spekter av naturbetongbygg, utsmykka av forskjellige kunstnere.

Regjeringsbygningen vil være et viktig verk for å vise utviklinga av den integrerte kunsten i Viksjøs kunstnerskap, og bygget er dessuten flere av naturbetongkunstnernes springbrett inn i det videre arbeidet med den integrerte kunsten. Bygget utfordrer dessuten begrepet *integrert* – hvordan skal man lese Hanna Ryggens billedvever i lys av den integrerte kunsten? Hydrobygget viser en videre utvikling av Viksjøs betongarkitektur, og vi finner også monumentalmaleri av Jakob Weidemann.

Weidemann har en sentral plass i det abstrakte maleriets historie i norsk kunsthistorie. Hadde Weidemanns verker i Hydrobygget en rolle i denne det abstrakte maleriets historie? NVE-bygget er et eksempel på hvordan naturbetongen fikk et liv også utenfor Viksjøs virke. Her laget Odd Tandberg et omfattende utsmykkingsprogram i interiør og eksteriør. Sammenligner vi Tandbergs utsmykking i bygget med Nic Schiølls utsmykking i kantina i samme bygg, vil vi dessuten tydelig se at Tandberg bevisst bruker andre bygningsdeler enn man normalt forbinder med monumentalmaleriet.

I tillegg til byggverkene, trengs kildemateriale som kan fortelle noe om deres intensjon eller mottakelse. Her er det to relevante veier å gå. Enten kan man undersøke oppdragsgivers perspektiv og ønsker, eller man kan undersøke byggverkene og kunstverkernes mottakelse. Jeg vil benytte avisartikler og kunstkritikk, både om byggverkene og om relevante utstillinger. Årsaken til dette er at byggverkene er oppført i en tid hvor det abstrakte maleriet gjorde sitt inntog i Norge. Det derfor interessant å undersøke hvilken posisjon monumentalmaleriet fikk i denne brytningstida for det abstrakte maleri.

1.2 OPPGAVAS RELEVANS

Det er ingen tvil om at Erling Viksjø (1910 - 1971) og hans byggekunst er dagsaktuell. Rivningen av *Y-blokka* (1969) etter terrorangrepet 22. juli, vekket internasjonal oppsikt, og satte hans arkitektur på dagsorden. Gjennom bøker, fagartikler, debatter, filmer og andre medier, er hans naturbetongarkitektur etter hvert godt belyst.

Y-blokka utgjorde sammen med den tilhørende Regjeringsbygningen ofte omtalt som *Høyblokka*, et fremstående eksempel på den periodetypiske komposisjonen av høyblokk med tilhørende lavblokk. I Norge kjenner vi igjen denne arkitektoniske komposisjonen fra anlegg som Hermans Krags (1920 - 1982) anlegg for Siemens A/S i Trondheim (1962), hvor anleggets høyblokk nå er revet, samt Håkon Mjelvas (1924 - 2004) og Per Norsengs (1921 - 1994) *Økernsenteret* (1969) i Oslo, hvor hele anlegget nå står i fare - selv om høyblokka i aller siste øyeblikk ser ut til å kunne bli spart.¹

Av hensyn til periodens arkitekturhistoriske interesse, men også av hensyn til kulturminnevernet - verkenes ve og vel, og dessverre også deres eksistens - er det nødvendig med en bredere forståelse av verdiene de utgjør. Det har også vært inspirerende å følge vernekampen. Den har tydeliggjort hvor viktig kunnskap om denne arkitekturhistoriske perioden er.

1.3 BEGREPSGJENNOMGANG

Mesteparten av kunsten vi skal diskutere i denne masteroppgaven, er *integrert*. Vi vil i oppgaven se at det er flere måter å definere begrepet *integrert* på, men den mest nærliggende er at kunsten er integrert i det arkitektoniske verket. Den er en del av bygningskroppen – fjerner man kunstverket, fjerner man også en bygningsdel.

Dersom kunstverket ikke er integrert, kan det være *stedsspesifikt*. Med et stedsspesifikt verk, mener jeg et løst kunstverk laget spesifikt til sitt miljø. Hannah Ryggens billedvev

¹ Erlend Kjernli, «Snuoperasjonen på Øslo Øst», 28. august 2020,

<https://finansavisen.no/lordag/reportasje/2020/08/28/7560956/snuoperasjonen-pa-oslo-ost>.

Vi lever på en stjerne, laget til *Regjeringsbygningen* er et godt eksempel. Selv om verket kan flyttes og oppleves i andre rom en Regjeringsbygningens vestibyle, vil jeg i teksten vise at denne billedveven har en egen funksjon i sin opprinnelige plassering.

Imidlertid skal vi se at distinksjonene ikke nødvendigvis er så enkle. I kapittel 5.4 vil vi se at billedvever kan leses som *nomadiske fresker*. Tolkningen brukes av flere, men har antakelig opphav i Le Corbusier.² Bak dette begrepet ligger en forståelse av billedvever at de i funksjon kan erstatte freskomaleriets, men i tillegg er flyttbare.

Mye av kunsten som finnes i naturbetongarkitekturen er av abstrakt art. Det går likevel et viktig skille mellom kunst som i forskjellig grad er abstrahert fra virkeligheten, til den rent nonfigurative og konkrete kunsten. Den nonfigurative kunsten eller konkrete kunsten, har ingen tilknytning til vår metafysikk, og er fri for litterære virkemiddel. Det er maleriets egne og konkrete virkemiddel som form, farge og linje, som skal gi en kunst uten koblinger til naturen.³ I norsk sammenheng er Odd Tandberg en vesentlig maler på dette feltet. Begrepene *nonfigurativ kunst* og *konkret kunst*, bruker i denne oppgava synonymt. Vi vil se at kunstnerne til dels hadde forskjellige begrepspreferanser, men essensen bak, er den samme. *Abstrahert* kunst finnes ellers i flere varianter. Kubistene tok ofte utgangspunkt i det figurative, men fordreide motivet gjennom geometriske og perspektivmessige forenklinger og forskyvninger. Jakob Weidemann er kjent for sine skogbunnsmotiv. Disse kan ved første utgangspunkt se nonfigurative ut, men er i virkeligheten abstraksjoner over den norske skogbunnen. Weidemanns maleri kan mer presist omtales som naturlyriske abstraksjoner.

² Roberto Gargiani og Anna Rosellini, *Le Corbusier: Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965 : Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Essays in Architecture (Lausanne: EPFL Press, 2011), s. 100, 101 og 103.

³ Konkret - nonfigurativ kunst i Norge, *Konkret: nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000* (Lillehammer: kunstmuseum, 2002), s. 4,

[https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:990208238004702202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:).

1.4 LITTERATURGJENNOMGANG, KILDEKRITIKK

Tidligere forskning på feltet, belyser i stor grad denne tematikken gjennom innfallsvinkler som biografi og kunstkritikk, og gjerne med utgangspunkt i en enkelt kunstner eller arkitekt. Jeg har også hatt stor glede av flere masteroppgaver som er skrevet om relevante tema. I hovedsak blir relevant litteratur presentert underveis, men noen sentrale utgivelser bør nevnes innledningsvis.

Spesielt viktig er Espen Johnsens Viksjø-forskning. Underveis i arbeidet med denne undersøkelsen, blei hans bok *Erling Viksjø - Eksperimenter i form og betong (2020)* publisert. Boka er en omfattende undersøkelse og redegjørelse for Viksjøs arkitektoniske praksis, og omfatter selvsagt noe av tematikken som også dekkes i denne masteroppgava - deriblant vier Johnsen relasjonen mellom Viksjø og kunstnerne stor plass, og omtaler også Viksjøs bruk av ornamentikk. Johnsen presenterer også et godt utvalg arkivmateriale, som har fungert som kart og kompass over de store mengdene arkivmateriale som finnes om Viksjø, samt over annen relevant litteratur.

Espen Johnsens bok er dessuten et resultat av et samarbeid med Nasjonalmuseet, som også har vært en sentral bidragsyter til feltet. Ikke bare viet de en egen nettutstilling til *Regjeringsbygningen*,⁴ antakeligvis som et innspill til debatten det nye regjeringskvartalet, men de hadde nylig også en større utstilling, *Bevegelser i betong - Arkitekten Erling Viksjø og kunstnerne* om Erling Viksjø på Nasjonalmuseet - Arkitektur. Utstillingas katalog byr på mange relevante artikler, hvor spesielt Øystein Ustvedts artikler *Fra Grini fangeleir til Høyblokka. Viksjø med Hans og Hannah Ryggen* og artikkelen *Natur i kultur. Viksjø, Tandberg og conglo* har bydd på interessante betraktninger om henholdsvis Viksjø og kunstneriske forbilder og forbindelse og Erling Viksjø og Odd Tandbergs arbeid med conglobetong.

⁴ «Erling Viksjø og Regjeringsbygningen», Erling Viksjø og Regjeringsbygningen, åpnet 2. februar 2022, <http://harriet.nasjonalmuseet.no/regjeringsbygningen/index.html>.

Regjeringsbygningen er dessuten belyst av journalist Hugo Lauritz Jenssens bok *Høyblokken - En bygningsmonografi*. Boken gir en oversikt over *Regjeringsbygningens* historie, helt fra Hammersborgs, omtalt som *Oslos akropolis*, historiske betydning, og frem til boka blei publisert i 2013. Selv om fortellingsramma om Oslos akropolis, allerede blei trukket inn i av kunsthistoriker Bjørn Sverre Pedersens i sin nøyaktige og utdypende artikkel *Gatens arkitekturhistorie* i boka *Akersgaten* fra 1967, gir Lauritzen en god oversikt over Regjeringsbygningens historikk. Slike utsagn kan mulig forklares som retoriske virkemiddel, og at boka er skrevet med utgangspunkt i at Jenssen skrev en lengre artikkel om Regjeringsbygningens i *Dagens næringslivs* magasin *D2*. Dette er likevel et positivt tilskudd i debatten om regjeringskvartalets skjebne etter terrorangrepene 22. juli 2011.

Viksjøs byggverk er også utgangspunkt for flere mastergradsoppgaver. Berit Johanne Henjum skrev i 2008 mastergradsoppgaven *Erling Viksjøs rådhusutkast i Bergen 1951-195 : sett i en monografisk og typologisk sammenheng* ved Universitetet i Bergen og *Erling Viksjøs høyblokk: Et Gesamtkunstwerk? En prosessuell undersøkelse av ideer om å integrere arkitektur og kunst og samarbeidsrelasjoner mellom arkitekt og kunstnere i Erling Viksjøs arbeid med Den nye Regjeringsbygningen (1939-1958)* blei skrevet av Berit Griebenow i 2014 ved Universitetet i Oslo. I samme år og på samme universitet skrev Inger Ragnhild Aas oppgaven *Bakkehaugen Kirke fra konkurranse til vigslet bygg 1939 - 1959*

Når det gjelder den kunstneriske sida, er det varierende hva som er tilgjengelig av relevant forskning i publisert form. Det viser seg at flere sentrale kunstnere i norsk etterkrigsmodernisme mangler egne biografiske verk. Karin Hellandsjø har imidlertid gjort en omfattende forskning på Jakob Weidemann, og hennes Weidemann-biografi *Jakob Weidemann - Storfuglen i norsk kunst (2003)* har vært interessant lesning. Spesielt viktig har hennes doktorgradsavhandling, *Jakob Weidemann og det abstraktes gjennombrudd i Norge 1945-1965*, utgitt som bok i 1978 vært sentral. Denne utgivelsen av Hellandsjøs magistergradsavhandling fra Universitetet i Oslo, har både en viktig biografisk funksjon, men gir også et godt innblikk i samtidas mottakelse av Weidemanns kunst. Weidemann, med sine utsmykninger av Hydrobygget, er en sentral

skikkelse i denne kretsen av utsmykninger. Tore Kirkholts hovedfagsoppgave *Norsk kunstkritikk i brytningstid: møtet med det ikke-figurative måleriet 1945 - 1965*, skrevet ved Universitetet i Bergen i 1996, er også et viktig bidrag til å belyse det abstrakte maleris inntog i den norske kunstscena etter krigen.

Selv om Weidemanns naturlyriske abstraksjoner er godt belyst, er de konkrete og rent non-figurative i norsk malerkunsts historie fra etterkrigstida, mindre belyst. Den mest relevante gjennomgangen, ser ut til å være Janne Fredlys mastergradsoppgave ved Universitetet i Oslo, *Konkret kunst i Norge i 50-årene - En undersøkelse av malerier og utsmykninger av Odd Tandberg, Gunnar S. Gundersen, Jakob Weidemann, Ludvig Eikaas og Gurdun Kongelf* fra 2005. Denne masteroppgaven byr på mye verdifull informasjon. Mer spisset er Trine Tandberg Meggisons mastergradsoppgave fra samme universitet, *Prosess og struktur: integrerte utsmykninger av Odd Tandberg (2009)*, som inneholder mange viktige og relevante opplysninger om Odd Tandbergs utsmykkingsprosjekt, deriblant basert på intervju med Odd Tandberg, og hans kone Ellen «Numme» Tandberg. I tillegg kan utstillingskatalogen til utstillinga *Konkret - Nonfigurativ kunst i Norge 1920 - 2000* være av interesse. Utstillinga var et samarbeidsprosjekt mellom kunstmuseene i Trondheim, Lillehammer og Bergen i 2002.

Ryggen-forskning er også relevant for denne undersøkelsen. Flere titler kan nevnes, men spesielt nyttig har Marit Paasches forskning vært. Hennes essay *Unfolded. The Monumental Tapestries og Hannah Ryggen*, skrevet i forbindelse med en Hannah Ryggen-utstilling på Schirn Kunsthalle i Frankfurt i 2019/2020 gir interessante tolkningsperspektiv, som også er å finne i mer utbrodert form i Paasches litt eldre bok *Hannah Ryggen - En Fri* fra 2016. Selvsagt nyttig har også forfatter Inga Elisabeth Næss' biografi for Ryggen, *Vi lever på ei stjerne - ein biografi om Hannah Ryggen* fra 2002 vært.

Av litteraturgjennomgangen ser vi hvordan en stor del av forskningen er i form av biografi, monografiske undersøkelser av enkelte verk eller undersøkelser av den abstrakte kunstens mottakelse. Dette gir et godt og kunnskapsgrunnlag for å kunne sette naturbetongarkitekturen i et bredere kunst- og arkitekturhistorisk perspektiv.

I denne masteroppgaven bruker jeg en del bilder. De fleste fotografiene har jeg tatt selv. Unntak er i hovedsak fotografiske reproduksjoner av Viksjøs tegninger, samt ett fotografi, publisert av Nasjonalmuseet. Sammen med fotokreditering, har jeg oppgitt Nasjonalmuseets inventarnummer, og bildene er tilgjengelig via Nasjonalmuseets nettsider. Nasjonalmuseets fotolisens er Creative Commons Attribution License (CC-BY). Erling Viksjøs barnebarn, Mari Viksjø, er dessuten klar over at jeg benytter tegningene. Andre unntak er kreditert fortløpende.

1.5 BYGGVERKENES TILSTAND

Byggekunst er i kontinuerlig endring av byggverkets brukere. I forbindelse med arbeidet av denne oppgava, har jeg besøkt flere av byggverkene. Først og fremst NVE-bygget, Hydrobygget, Standard Telefon- og kabelfabrikk, administrasjonsbygg, Bakkehaugen kirke og Ind-eks-huset, men jeg har også besøkt Viksjøs Nordseter fjellkirkes eksteriør, Lillehammer kino og kunstsamling, og de allment tilgjengelige delene av Y-blokka og Regjeringsbygningen. Flere av byggene har i dag skiftet eier og bruk, og er av flere årsaker bygget om eller utvida. I analysen vil jeg imidlertid betrakte byggene slik som de framsto ved ferdigstillelse. Det er på dette tidspunktet at arkitektens og kunstnerens intensjoner best kan sees. For å kunne gjøre dette, er fotografisk billedmateriale viktig dokumentasjon, i tillegg til arkitektenes arbeidstegninger, samt omtaler i media og fagtidsskrift. Arbeidstegninger til noen av byggene, samt fotografi, er tilgjengelig via Nasjonalmuseets portal for samlingene på Internett. Teigens fotoateliers arkiv, som fotograferte flere av Viksjøs bygg, er dessuten tilgjengeliggjort på Digitalt Museum av Norsk teknisk museum.

Selv om jeg skal omtale byggene som de var ved sin ferdigstillelse, ønsker jeg likevel å kort redegjøre for noen endringer som har skjedd i ettertid.

I 1990 blei Regjeringsbygningen påbygd to etasjer, tegna av Viksjøs arkitektkontor, med Erling Viksjøs sønn Per Viksjø som arkitekt. Etter terrorangrepet i 2011, blir disse revet,

og blokka blir tilbakeført til 1958-tilstand.⁵ Ifølge påbyggets omtale i *Byggekunst*, skal det dråpeformede maskinrommet være intakt i påbygget, mens toppen av det gamle regjeringskontoret har blitt forandra. I tillegg er det gjort tilpasninger for heissjakter og innføring av trapp til de nye etasjene.⁶ Den nederste etasjen har blitt bygd inn. I denne oppgava, er det blokkas opprinnelige form som danner grunnlaget.

Når det gjelder Hydrobygget, er lyshagen i dag sterkt ombygget. Dette er på grunn av vannlekkasjer.⁷ I dag er det derfor kun veggene i conglobetong som eksisterer. Rommet har fått glasstak, og de opprinnelige glassveggene er revet. Lyshagen er dermed fullstendig innlemma i blokkas innside og foaje.

Parken er tegna som en del av et helhetlig anlegg, og Tandbergs frittstående vegger i conglobetong hører til anleggets helhet. Utendørs var det også to malerier til. Av disse man ser kun sporadiske malingrester, som i kombinasjon med maleriets abstrakte formspråk, gjør de vanskelig å lese. På grunn av denne slitasjen, skal maleriene ifølge Karin Hellandsjø delvis være sandblåst bort.⁸ I denne omgang tjener de innendørs maleriene undersøkelsen godt nok, og jeg vil derfor holde de utendørs maleriene. Bygningen har i dag også et større tilbygg, forbundet med en smal passasje.

NVE-bygget er i dag delvis freda – dette gjelder uteområder, eksteriør, og enkelte interiørelementer, som vestibyle, kantine, trappesjakt med integrert kunst i

⁵ Statsbygg og Team Urbis, «Nytt Regjeringskvartal. Forprosjekt HOVEDRAPPORT DEL A/Kortversjon for web», 3. april 2020, s. 86.

⁶ Beate Ellingsen og Peter Butenschøn, «Regjeringsbygget», red. Ulf Grønvold, *Byggekunst* 72, nr. 5–6 (1990): s. 326.

⁷ Erik Egeland og Norsk hydro, *Bedriftsliv og humanitet: glimt av Hydros kultur og kunst, Norbok* (Oslo: Labyrinth Press, 1992), s. 74-76, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2007101800004; Trine Tandberg Meggison, «Prosess og struktur: integrerte utsmykninger av Odd Tandberg» (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2009), s. 4.

⁸ Karin Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965* (Oslo: Gyldendal, 1978), s. 130, http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2012060806007.

naturbetong, deler av heisanlegget, enkelte kontorer med mer. Resten av bygget er bygget om til moderne standard.⁹

1.6 OPPGAVAS STRUKTUR

I dette innledningskapittel har jeg til nå diskutert oppgavas problemstilling og kontekst, samt redegjort og drøfta tidligere forskning på feltet. Jeg vil fortsette med å presentere struktur og diskutere oppgavas avgrensing. Jeg vil redegjøre for de viktigste hendelsene i Erling Viksjøs biografi, samt introdusere sentrale aspekt ved betong og Viksjøs bruk av betong. Dette innledningskapittelet vil etterfølges av kapittel 2, *Ornamentets død og helhetstenking i arkitekturen – Den tidlige modernismen*. Her vil de mest sentrale aspekt ved den tidlige modernismen presenteres. Erling Viksjø tok sin utdanning i mellomkrigstida, og det er derfor relevant å undersøke det som rørte seg i arkitekturen før krigen. I kapittel 3, Kort om norsk malerihistorie og byggekunst på første del av 1900-tallet, fokuserer jeg på hvordan de internasjonale trendene i arkitekturen kom til syne i Norge. I tillegg introduserer jeg et kunsthistorisk aspekt – monumentalkunsten i mellomkrigstida, eksemplifisert gjennom den såkalte *freskoepoken*. I kapittel 4, *Etterkrigstida – gjenoppbygging og funksjonalismekritikk*, forener jeg det internasjonale og nasjonale perspektivet, og undersøker Erling Viksjøs arkitektur i lys av det arkitekturhistoriske begrepet *brutalisme*. Det er diskutert hvorvidt Viksjøs arkitektur kan sees om brutalistisk eller ikke – noen vektlegger at man i brutalismen skulle bruke materialene «som funnet», mens andre ser på ideologiske og formale aspekt utenfor det rent materielle. Vi vil også se at Viksjøs *naturbetong* var et forsøk på å komme fram til betongens egentlige materialitet, en tanke som kan være forenlig med brutalismens prinsipp. I kapittel 5, *Integrert kunst i Regjeringskvartalet*, er på Erling Viksjøs *Regjeringsbygget*, med tilhørende integrert kunst tema. Jeg vil også drøfte bygningen i henhold til idealene om kunstartenes syntese og Bauhaus-skolens prinsipp. Derfor vil også Hannah Ryggens tekstilarbeider tas i betraktning, som dessuten illustrerer mange

⁹ «KOMPLEKS 2510001 Middelthunsgate 29, Oslo», Komleksrapport (Oslo: Riksantikvaren, 28. mai 2011), s. 1.

gode poeng om Viksjøs bruk av kunst. Viksjøs Hydrobygget vil også være relevant, og her vil Jakob Weidemanns naturlyriske abstraksjoner være viktige. Disse er egna for å diskutere betydningen av *integrert kunst*, og stiller seg mellom Ryggens løse billedvever, og de sandblåste dekorasjonene Viksjø er kjent for. Weidemanns maleri spiller også en nøkkelrolle i den abstrakte kunstens introduksjon i den norske kunsthistorien. Før oppgava rundes av og avsluttes, vil jeg også trekke inn Knut Enger og Frithjof Lykke-Engers NVE-bygget, med fokus på Odd Tandbergs sandblåste relieff og skulpturer i naturbetong. Hensikten er å vise at naturbetongen fikk et liv også utenfor Viksjøs virke. Utsmykningene er også egnet for å diskutere bruken av *konkret kunst*, selv om også flere utsmykninger i *Regjeringsbygningen* er av konkret karakter.

Som det kommer frem av kapitteloversikten, er denne oppgavas tre hovedverk, Erling Viksjøs Regjeringsbygget og Hydrobygget, samt Knut Enger og Frithjof Lykke-Engers *NVE-bygget*. Regjeringsbygget er det første bygget hvor naturbetongen blei brukt i så stor skala, samt at hele Viksjøs Regjeringskvartal inneholder et unikt og omfattende utsmykkingsprogram. Som nevnt, er Hydrobygget inkludert for å trekke inn Weidemanns naturlyriske abstraksjoner, og NVE-bygget for å vise et eksempel på naturbetongbruk av andre arkitekter enn Viksjø selv. I tillegg vil jeg i mer kortfatta form referere andre sentrale verk i norsk arkitekturhistorie. Deriblant vil Bergen børns være relevant, med Axel Revolds fresker. I tillegg vil Oslo rådhus, med sitt omfattende utsmykkingsprogram, spille en viktig rolle når monumentalmaleriets historie linjer gjennom 1900-tallet skal antydes. I tillegg vil forskjellige skisser fra Bakkehaugen kirkes planleggingstrinn være relevante, i tillegg til skisser av Erling Viksjøs tidligere planer for Regjeringsbygget, da under navnet Vestibyle være relevante.

Fordi oppgava spenner over et stort antall varierte tema, har jeg valgt å presentere byggene der de skal analyseres i teksten. Dette vil i stor grad følge kunst- og arkitekturhistoriens kronologi. Det er derfor ikke egne kapittel avsatt til verksbeskrivelser.

1.7 AVGRENSING

Denne oppgaven vektlegger ikke undersøkelser av arkiv og biografi. Slik det kom fram i litteraturgjennomgangen, har andre allerede gjort et omfattende stykke arbeid på dette området når det gjelder Viksjø. Det er likevel deler av temaene denne oppgaven tar opp hvor det fortsatt kan gjøres en del nybrottsarbeid i arkivene. Dette gjelder spesielt NVE-byggets historikk og tilblivelse, men også Hydrobygget. For disse byggene, er det mye som med fordel kan settes i system og sammenheng. Kunnskapsgrunnet for byggene som undersøkes, er derfor ujevnt, noe som kan påvirke analysen

I nyere tid har flere tatt til orde for å tolke modernistiske byggverk som *Gesamtkunstwerk*. Som nevnt, har Berit Griebenow gjort en slik analyse av Viksjøs regjeringsbygning, og spesielt i populærvitenskapelig sjargong, omtales også Arne Jacobsen arkitektur også ofte som *Gesamtkunstwerk*. Begrepet, med sine musikkhistoriske røtter, egner seg godt for analyser av tverrkunstneriske byggverk

Imidlertid opplever jeg det mer fruktbart å benytte begrepene og teoriene knytta til begrepet om *kunstartenes syntese*. Begrepet om kunststartenes syntese er nært knytta arkitekturen vi undersøker. Arkitekter som Le Corbusier knytter seg tett til begrepet, som også blei debattert av arkitekturorganisasjonen CIAM. CIAM og Le Corbusier skal jeg komme tilbake til, men som toneangivende stemmer i arkitekturdiskusen etter krigen, hører de til de samme arkitekturhistoriske strømningene som Viksjøs verk. Paul Damas' bok *Art in European Architecture*. Damas skriver seg selv inn i denne tradisjonen, og utleder teorier for integrering av kunst, som tar hensyn til de formale og tekniske forholdene som var gjeldende i perioden. Å bruke disse teoriene i stedet for det mer generelle begrepet *Gesamtkunstwerk*, vil både gjøre det mulig å undersøke naturbetongarkitekturen i lys av samtidige strømninger på internasjonalt plan, samtidig som de periodespesifikke teoriene er direkte egna for å analysere verkene med sine periodespesifikke teknikker og uttrykk.

Den integrerte kunsten i Viksjøs naturbetong er et større fenomen enn Viksjøs eget kunstnerskap – naturbetongen har blitt tatt i bruk som byggemateriale og kunstnerisk medium utenfor Viksjøs egne prosjekt. Det finnes også flere arkitekter som arbeidet

med. I denne masteroppgaven skal vi se nærmere på Odd Tandbergs utsmykninger i NVE-bygget, men man kunne også sett på for eksempel Tandbergs naturbetongrelieff i arkitekt Peer Quams Carl Berner T-banestasjon (1966) og Jernbanetorget T-banestasjon (1966), samt Tandbergs relieff i den svenske Vårfrukyrkan (1972) av arkitekt Johan Tuvert. Det finnes også flere eksempler på arkitekter som integrerer kunst i byggets vegger, eller betong i skulptur. I *Art in European Architecture*, er for eksempel Amerigo Tot's frise i stål, plassert i det voldsomme takutspringet hovedstasjonen i Roma avbildet – det samme er veggrelieff av Arne Jones i et skolebygg i Vaxsjø og Stocholm.¹⁰ Picassos *Guernica* (1937), produsert for arkitekt Lucio Acostas spanske paviljong på Parisutstillinga i 1937, er også et relevant verk. Verket, hvor flere sentrale arkitekter og kunstnere var involvert, blei silt ut på Kunstnernes hus i 1938.¹¹ Viksjø er med andre ord ikke alene om å benytte integrert kunst i modernistisk arkitektur. I denne oppgava, vil fokuset likevel være på eksemplene vi finner i naturbetongarkitekturen, og jeg vil i begrensa omfang diskutere andre verk i modernismens kanon.

Et viktig poeng er også at alle byggverkene jeg undersøker i denne oppgave er knytta til det offentlige, eller til institusjoner som var viktige i gjenreisningstida etter andre verdenskrig. Integrert kunst i andre typer byggverk, vil derfor få lite oppmerksomhet. Mitt fokus vil heller ikke være på oppdragsgivers perspektiv i byggeprosjektene.

¹⁰ Paul Damaz, *Art in European Architecture* (New York: Reinhold, 1956), s. 94 og 105.

¹¹ Sigfried Giedion, «Architects and Politics: An East-West Discussion», i *Architecture, you and me*, red. Sigfried Giedion (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958), s. 81. I teksten forteller blant annet José Luis Sert om sin erfaring med å integrere kunst og arkitektur, og nevner sitt arbeid med *Guernica*.; Espen Johnsen, *Erling Viksjø: eksperimenter i form og betong* (Oslo: Pax forlag A/S, 2020), s. 212.

1.8 ERLING VIKSJØS BIOGRAFI

Før vi går løs på konkrete verk og prosjekt Viksjø var involvert i og annen bakgrunnsinformasjon, er en kort omtale av hans biografi nødvendig. Innledningsvis blei Espen Johnsens bok *Erling Viksjø. Eksperimenter i betong* nevnt, og denne står som den største samlede kilden for en beskrivelse av Viksjøs liv og virke. Jeg vil her kun nevne de mest sentrale opplysningene.

Erling Viksjø er født, oppvokst og utdanna arkitekt i Trondheim. Begge foreldrene var lærere, og kanskje kan man spesielt legge merke til at hans mor som var tegnelærer ved Bispehaugen skole. Ifølge Johnsen, skal Viksjøs mor ha oppfordra Viksjø til å bli arkitekt. I 1930 begynte Viksjø ved arkitekturlinja ved NTH, og fikk toppkarakter i flere fag.¹²

Etter fullført arkitektutdannelse ved NTH, arbeida Viksjø en kort periode som assistent hos arkitekt Odd Guttormsen i Trondheim, men flytta snart til Oslo. Her arbeidet han antakeligvis en kort periode for Ragnar Dahl og Sverre Aasland, men begynte mot slutten av 1936 som assistent på Ove Bangs kontor. Denne perioden er en viktig periode i Viksjøs virke. Flere prosjekt han enten arbeidet på ved Bangs kontor, eller i sitt eget, samtidige virke, vil følge Viksjø gjennom store deler av hans yrkeskarriere. Disse prosjektene skulle også bli en viktig plattform for arbeidet med den integrerte kunsten. Dette gjelder Regjeringsbygningen, men også *Bakkehaugen kirke*.

Når det gjelder Viksjøs Regjeringsbygningen, er det et interessant faktum at både Ove Bang og Erling Viksjø deltok med hver sine bidrag i konkurransen om det nye regjeringsbygget i 1939. Bang deltok med konkurransebidraget *Rytme*, og Viksjø deltok med bidraget *Vestibyle*. Begge endte blant de fire bidragene som blei utpekt som likeverdige vinnere av den første arkitektkonkurransen.¹³

¹² Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 42-44.

¹³ Hans Fredrik Crawford-Jensen mfl., «Konkurransen om ny regjeringsbygning i Oslo», red. Eyvind Alnæs, *Byggekunst* 22, nr. 3 (1940): s. 35; Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 86.

Krigsårene hadde stor påvirkning på Viksjøs kunstnerskap. I 1942 døde Ove Bang brått og uventa, og Viksjø, Sophus Haugen og Odd Borgrund Pedersen videreførte Bangs arkitektkontor under navnet *Hougen Pedersen og Viksjø*. De videreførte også flere av Bangs prosjekt, inklusive Bakkehaugen kirke – et prosjekt Bang vant med konkurransebidraget *Sekler*. Prosjektene var i varierende grad ferdigstilt, og avhengig av hvor mye arbeid og forandring som blei tillagt prosjektene etter Bangs død, blei noen av prosjektene presentert i *Byggekunst* under Bangs navn. I det andre ytterpunktet har vi som nevnt *Bakkehaugen kirke*, som blei presentert under Viksjøs navn aleine.¹⁴

Den 20. april 1944 blei Erling Viksjø fengsla av den tyske okkupasjonsmakta. Som fangenummer 10637 blei han plassert på Grini fangeleir i Bærum. Selv om han formelt var sikta for smugling, var han nok tatt til fange som gissel etter av hans flygerutdannede bror hadde lyktes i å rømme til Sverige. Under fangenskapet delte Viksjø rom med den trønderske visesangeren Otto Nielsen og delte kontorplass med yngre arkitektstudenter fra NTH. Flere arkitektstudenter fra NTH hadde blitt med i motstandsbevegelsen, og seinere tatt til fange. Han fikk også tid til å male, og blei blant annet besøkt av Henrik Sørensen, som skal ha oppfordra ham til å arbeide videre med malertalentet. Viksjø blei sluppet fri fra Grini 8. eller 9. mai 1945.¹⁵

Som nevnt var Viksjø en aktiv hobbymaler. Selv om han ikke hadde formell utdannelse som kunstner, er det naturlig å tro at det må være en viss sammenheng mellom hans malerkunst og hans arkitektur. Le Corbusier er et anerkjent forbilde for Viksjø, og som det vises til seinere i teksten, er nettopp rollen kunster-arkitekt sentral for Le Corbusier. Ifølge Johnsen, forsøkte likevel ikke Viksjø å eksponere sin egen produksjon som hobbymaler, men heller holde den i skjul.¹⁶

¹⁴ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 49-50, 54; Kjell Lund, «Denne kirken - og andre», red. Odd-Stein Anderssen, *Byggekunst* 42 (1960): s. 57.

¹⁵ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 51-53.

¹⁶ Johnsen, s. 222.

1.9 BETONGENS MATERIALKVALITET OG MODERNISMENS BYGGETEKNIKKER

Innledningsvis må det også sies noe om materialkvalitetene og byggeteknikkene som kjennetegner den modernistiske arkitekturen. Arkitekt Erling Viksjø oppfant også flere særegne betongtyper, som kjennetegner de fleste av hans hovedverk. Disse må vi se nærmere på, og sette i relasjon til andre betongtyper. Det er Viksjøs egne betongtyper som muliggjør og legger grunnlaget for hans samhandling av samhandling av kunst og arkitektur i byggverkene jeg skal se nærmere på.

Mange modernistiske bygg er bygget uten bærende vegger. I byggverk i mur, som i stor grad var den gjeldende byggeteknikken i for større bygg i tidligere tider, bærer veggene hele bygningskonstruksjonen. Ved hjelp av bærende søyler, ofte i betong eller stål, fristiller man byggets fasader fra å være annet enn et skille mellom ute- og inneklime. Plassering av vinduer og dører blir derfor ikke lenger er diktert av bygningens konstruktive egenskaper. Erling Viksjøs Regjeringsbygning er et eksempel på en slik *pilotis*-konstruksjon.

Modernistiske fasader kom i flere varianter. I Regjeringsbygningen benytta Erling Viksjø en såkalt *raster-fasade*. En slik fasade er visuelt delt opp av et rutenett, hvor de horisontale og vertikale linjene ofte er like tjukke. I rasterne er det satt inn vindusruter og brystning i forskjellige materialer. *Påhengsvegger*, eller *curtain walls*, er et annet sentralt begrep. Her festes fasaden, forskjellige plater eller glass, utenpå byggets bærende konstruksjon.

Selv om betong som materiale, i ulike former, har historikk helt til antikken, er det først i moderne tid materialet har blitt utvikla som bygningsmateriale i stor skala. I nesten alle tilfeller er det armert betong som brukes, ofte kalt *jernbetong* i våre byggverks samtid. Dette er betong støpt i forskallingsformer med innlagte armering, ofte stålstenger eller stålgitter. Ifølge Arne Gunnarsjås *Arkitekturleksikon*, forsterker armering betongen, og gjør spesielt at betongen tåler strekk-krefter bedre enn den tåler i ren form. I ren form er tåler betong strekk og trykk dårlig, men jernarmering forsterker betongen mot slike krefter. Armert betong blei oppfunnet i 1854, men patentert av den franske gartneren Joseph Monier i 1867, som brukte navnet

monierbetong. Den armerte betongen blei tatt systematisk i bruk gjennom 1890-tallet, og fikk sitt gjennombrudd ved Parisutstillingen i 1900.¹⁷ Betongen har i utgangspunktet en grå og slett overflate, men kan bearbeides. Eksempler på slike teknikker er prikkhamring, for eksempel brukt i John Eng's Ind-Eks-huset (1964) i Oslo. Betongen får da ei ru og prikkete overflate. Andre former for betong, er Le Corbusiers såkalte *beton brut*. Her bruker arkitekten forskalingsformene bevisst for å skape bestemte mosaikkaktige mønster i betongen.¹⁸

Det er *jernbetongen* som blei Erling Viksjø's viktigste arbeidsmateriale, og utgangspunkt for flere av hans egenutviklede materialer. Det mest kjente, er *naturbetongen*. Den blei først beskrevet av Erling Viksjø i *Byggekunst* nummer tre i 1951 under betegnelsen *fasadebetong*. Her beskriver Viksjø hvordan han under en ekskursjon til Sveits i forbindelse med planlegginga av Regjeringsbygningens utvidelse i Akersgata. Her så de hvordan de sveitsiske arkitektene brukte hva Viksjø omtaler som *Sichtbetong* - en betong hvor forskallingen var nøyaktig planlagt av arkitekten, slik at man oppnådde en helt jevn overflate. «Karakterløs og kjedelig» beskriver Viksjø dette som, men i det han også får sett prikkhamra og meisla betong, ser han at ved å fjerne sementens slamhinne, kunne få fram «betongens egentlige struktur».¹⁹ Vel hjemme på byggeplassen, begynner eksperimentene med det som etter hvert blir *naturbetong* - sandblåst hvit jernbetong, tilsatt naturstein, som Viksjø håper skal bli et edlere betongmateriale enn den vanlige jernbetongen.²⁰ Som eksperiment på byggeplassen, støpte Viksjø veggsegmenter og prøver med forskjellige tilslagsmaterialer. Noen blei sandblåst, andre blei børsta med stålbørste.²¹ På ett tidspunkt, blei det også laget en prøveseksjon av Regjeringsbygningens rasterfasade.²²

¹⁷ Arne Gunnarsjaa, «Armert betong», i *Arkitekturleksikon* (Oslo: Abstrakt forlag, 2007), s. 49-51.

¹⁸ Gargiani og Rosellini, *Le Corbusier*, s. 18 og 20.

¹⁹ Erling Viksjø, «Fasadebetong?», red. Olav Stoud Platou, *Byggekunst* 33, nr. 3 (1951): s. 58.

²⁰ Viksjø, s. 60.

²¹ Viksjø, s. 59-60.

Av betongkvalitetene vi finner i Viksjøs bygg, er det naturbetongen som får størst utbredelse. Naturbetongens viktige egenskap, er at forskallingsformene først fylles med naturstein, før betong pumpes inn i forskalingsformen. Forskalingsformene tas så av på et tidlig stadium i herdeprosessen, og det øverste laget sement sandblåses av, slik at natursteinen kommer fram. Ved å variere hvor dypt man sandblåser, kan man tegne i betongen. Man kan også variere tilslagsmateriale og fargetilsetninger, slik at betongen får andre farger. Hele prosessen gjøres *in-situ* på byggeplassen.²³ *A/S Naturbetong* overtok etter hvert naturbetongpatentet, og tok ansvar for den håndverksmessige produksjonen av naturbetong. Kunstnerne tok seg av de sandblåste utsmykningene.²⁴

Den tekniske utførelsen av naturbetongen er til dels dokumentert i Viksjøs artikkel om *Fasadebetong?*, hans presentasjoner av Regjeringsbygget og *Hybelhus for Stortingsmenn* og Carl Nesjars artikkel *Kunst i betong*, publisert sammen med *Byggekonsts* presentasjon av Regjeringsbygget. I mer detalj, er den i ettertid dokumentert i Trine Tandberg Meggisons masteroppgave om Tandbergs utsmykkingsprosjekt. I boka *Exposed Concrete Finishes*, som skal ha hatt *Jomfru Maria med krybben* fra Bakkehaugen kirke på smussomslaget finner blandingsforholdene og fremgangsmåten Viksjø brukte i ett av sine prosjekt.²⁵



²² Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 200. Johnsen viser her et foto fra Nasjonalmuseets samlinger, men fotoet mangler dessverre inventarnummer.

²³ Carl Nesjar, «Kunst i betong», *Byggekonst* 41, nr. 1 (1959): s. 19-20.

²⁴ Meggison, «Prosess og struktur», s. 26.

²⁵ J. Gilchrist Wilson, *Exposed Concrete Finishes: Finishes to in-Situ Concrete*, bd. 1 (London: C.R. Books Limited, 1962), s. 95; Meggison, «Prosess og struktur», s. 25-26.

I tillegg til naturbetong, finner vi i Viksjøs bygg en betongkvalitet omtalt om *metallbetong*. I stedet for naturstein, tilsettes her betongen metallegeringa ferrosilisium. Ifølge Trine Tandberg Meggison, blei metallbetongen, motsetning til naturbetongen, støpt hos Viksjø-bedriften *A/S Conglo Designs*. Disse prefabrikkerte blei platene støpt med enten grå eller hvit betong, før de blei skjært i tynne plater. Platene blei så transportert til byggeplassen. Platene blei brukt som dekorelement blant annet i *Elkem-bygget* og *Nordseter fjellkirke*. Meggison hevder videre, at metallbetongen blei oppfunnet etter et ønske om at bygningsmaterialet i *Elkem-bygget* skulle reflektere bedriftens industri.²⁶ En interessant egenskap ved metallbetongen, som står i et motsetningsforhold til naturbetongen, er at den blei produsert i prefabrikkerte plater.

En siste betongkvalitet vi finner i Viksjøs bygg er conglobetong. Conglobetong er prefabrikkerte betongplater tilsatt større naturstein. Platene blei støpt i former hvor Odd Tandberg plasserte steiner i egne mønster. Platene blei så delt i to, slik at man fikk to speilvendte plater. Produksjonen blei gjort av selskapet *A/S Conglo Designs*, som lenge var eid av Odd Tandberg og Erling Viksjø. Her blei det produsert plater bruk i byggekunst, og plater til bruk i bord

Hverken Viksjø eller Tandberg har selv publisert egne artikler om conglobetong, men i Viksjø-bygget *Standard telefon- og kabelfabrikk A/S'* presentasjon i *Byggekunst*, er fremgangsmåten forklart. Etter at betongvellinga i formene med stein har herda, skjæres støpen i 2-3 cm tjukke skiver, i det antall som behøves. De delte platene påføres så en 4 cm tjukke støp på baksida, før platene videre settes sammen etter Tandbergs komposisjon på byggeplassen.²⁷

I tillegg til de kunstneriske, formale og rent arkitektoniske sidene ved byggekunsten, er det viktig å ta i betraktning av mye av den integrerte kunsten i den norske brutalismen var gjort mulig ved hjelp av disse tekniske nyvinningene. Gjennom betongens historie,

²⁶ Meggison, «Prosess og struktur», s. 28-29.

²⁷ Erling Viksjø, «Administrasjonsbygg, Standard Telefon og Kabelfabrikk A/S», *Byggekunst* 50, nr. 7/8 (1968): s. 98.

har den alltid vært bearbeida på forskjellig vis - men metodene som blei utvikla av Erling Viksjø, Sverre Jystad og Odd Tandberg, skiller seg fra metodene vi finner igjen internasjonalt - prikkhamring, forskjellige former for forskallingsteknikk og overflatebehandling.



Figur 2: Dører i metallbetong fra Elkem-bygget. Foto: Håkon Viksmo Lie



Figur 3: Murer i conglobetong fra Hydroparken. Foto: Håkon Viksmo Lie

2 ORNAMENTETS DØD OG HELHETSTENKING I ARKITEKTUREN – DEN TIDLIGE MODERNISMEN

Før man kan gjøre en analyse av den integrerte kunsten i etterkrigstidas naturbetongarkitektur, er vi avhengige av å ha med oss viktige utviklingstrekk i den modernistiske arkitekturen før krigen. Flere av de mest kjente byggene i den modernismens kanon, er datert fra denne perioden. Sentrale eksempel er være Le Corbusiers Villa Savoye (1928-31) i Frankrike, eller amerikanske Ludwig Mies van der Rohes *Barcelona Pavilion* (1929) eller Walter Gropius skolebygg for Bahausskolen i Dessau fra 1926.

Byggene jeg skal undersøke, i hovedsak høyblokker, skiller seg på mange måter fra disse tre byggene. Felles er likevel at de i stor grad er komponert med enkle geometriske former som utgangspunkt, et totalt fravær av ornament og form ikke knyttet til funksjon. For flere av byggverkene er søyler viktige estetiske og konstruktive elementer. Arkitektene bak byggverkene, er dessuten utdannet før 2. verdenskrig.

Modernismen som tradisjon, bygget på et felles og internasjonalt idegrunnlag. Idegrunnlaget er derfor et relevant springbrett for utviklinga som skjedde etter 2. verdenskrig, og i dette kapitlet skal vi spore opp viktige utviklingstrekk i arkitekturhistorien fra før krigen. I hovedsak dreier dette seg om to utviklingstrekk. For det første skal vi se hvordan modernismen tidlig tok avskjed med det klassiske ornamentet. For det andre skal vi undersøke Bauhaus-skolens idealer om at kunststartene skulle forene seg i byggekunsten.

2.1 ORNAMENTETS FALL

Arkitekten Adolf Loos skrev i 1908 essayet *Ornament und verbrechen (1908)*.²⁸ Hans hovedpoeng er at ornamentikk ikke lenger har en plass i den moderne estetikken.²⁹

Denne sammenhengens synes å være betingta i to årsaker. For det første er ornamentet umoralsk. Det virker som om Loos ser en sammenheng mellom mindre utviklede kulturer og mindre utviklede stadier i menneskets liv og trangten til å ornamenter. Disse mindre utviklede stadiene kjennetegnes av et fravær av moral, og dermed, må vi forstå Loos, er altså ornamentet amoralsk.³⁰ Den andre årsaken er av økonomisk art. Det tar rett og slett mer tid å ornamenter en gjenstand, og fordi ornamentikken ikke lenger er nødvendige, vil den som utfører ornamentet tjene dårlig. Denne unødvendige merkostnaden vil skade økonomien i samfunnet. Disse sammenhengene, som for oss



Figur 4: Interiør fra Looshaus. Foto: Tomas Ledl, CC BY SA 3.0-AT

²⁸ Christopher Long, «The Origins and Context of Adolf Loos's "Ornament and Crime"», *Journal of the Society of Architectural Historians* 68, nr. 2 (2009): 200–223, <https://doi.org/10.1525/jsah.2009.68.2.200>; Ulrich Conrads og Michael Bullock, *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1970). Datering er noe usikker. Både Ulrich Conrads og samlinga med Loos' essays på Penguin Classics bruker 1908 som dato for første publisering. Christopher Long hevder på sin side at essayets opprinnelse kan dateres tilbake til 1910, men ikke publisert som annet enn forelesninger, før det i 1913 første gang blei publisert på fransk. Utgivelsen på tysk, som av de fleste siteres som den første, derav den tyske tittelen jeg bruker, kan derimot først dateres til 1929.; Adolf Loos, *Ornament and Crime* (Penguin Books, Limited, 2019); ; Adolf Loos, *Ornament and Crime* (Penguin Books, Limited, 2019).

²⁹ Alfred Loos, «Ornament and Crime», i *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, red. Ulrich Conrads, overs. Michael Bullock (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1970), s. 20.

³⁰ Loos, s. 20.

kan virke forenkla og problematiske, er altså grunnlaget Loos bruker for å hevde at menneskeheten ikke lenger har noen organisk eller naturlig kobling til ornamentet.³¹

Loos' fremstilling i *Ornament und verbrechen* er polemisk og enkel. Ville virkelig Loos kvitte seg med alt av ornamentikk - det som må forstås som dekor - i arkitekturen? Og er virkelig ornamentet hva vi må forstå som en slags amoralsk ondskap? Ser vi på Loos' egne byggverk, for eksempel hans kjente Looshaus (1909) (Se Figur 4), virker det ikke nødvendigvis slik. Vel og merke er ornamenteringen sparsommelig, men den er definitivt til stede.

I ett av Loos' litt tidligere essays, *The Principle of Cladding (1898)*, er ikke Loos like polemisk og avvisende til ornamentet. Her påpeker han viktigheten av at det må være en kobling mellom bygningsdelens visuelle tilstedeværelse, og bygningsdelens funksjon. Som han selv skriver, ønsker han å gå løs på den påhengte ornamentikken - den som nagles fast til fasaden. Loos fremhever her at det viktige er at materialene selv får tale³². Selv om man gjennom den harde polemikken i *Ornament und Verbrechen* kan få inntrykk av at Loos ikke ønsker dekorative eller ornamentale element i arkitekturen, er fremstillingen her noe mildere. Ser man disse tekstene i sammenheng, kan det virke som om hva Loos egentlig mener, er at å ornamentere en gjenstand er en amoralsk og kriminell handling mot gjenstandens naturlige form og funksjon. Slike teorier og utsagn, i mer eller mindre polemisk form, følger den moderne arkitekturen i grunn helt til våre dager. Hva er det som egentlig ligger til grunn for Loos erklæring av ornamentets død?

Den første arkitekturteoretiske kilden vi kjenner er Vitruvius' *De Architectura Libri Decem* - hans ti bøker om arkitektur fra det første århundret før Kristus. For Vitruvius er det et tydelig skille mellom påført ornamentikk, og ornamentikk som, hvert fall til en viss grad, er en integrert del av bygget. I Vitruvius fjerde bok, forklarer Vitruvius hvordan mange av de ornamenterte bygningsdelene i klassisk arkitektur er imitasjoner

³¹ Loos, s. 20-21.

³² Adolf Loos, «Principle of Cladding», i *Ornament and Crime* (Penguin Books, Limited, 2019), s. 76.

av en enda tidligere byggeskikk i tre, og dessuten fortsatt er integrert i byggets bærende konstruksjon. Som han sier, har enhver del av bygget sin plass, funksjon og ordning.³³

Når det kommer til den påførte ornamentikken, som er hva Vitruvius omtaler freskomaleriet som, påpeker Vitruvius at man før (dvs. i gresk arkitektur) kun skulle avbilde ting med en kobling til virkeligheten. For å eksemplifisere dette, viser Vitruvius til at det ikke vil se troverdig ut taket bæres av (påmalte) sivstrå.³⁴ Den påførte ornamentikken, kan med andre ord ikke bryte med tilskuerens forventninger om realisme og funksjon. Et sivstrå vil naturligvis ikke kunne bære et helt hus.

Det Vitruvius forsøker å fortelle med dette, er at det det må være en sammenheng mellom hvordan noe ser ut, og hvilken funksjon det har. Dekor og ornamentikk, må ifølge Vitruvius, fungere som et visuelt virkemiddel for å understreke eller tydeliggjøre denne sammenhengen mellom form og funksjon. Gjennom historismen, en arkitekturhistorisk periode mange forbinder med begrepet «stilforvirring», har ornamentet i stadig større grad fått preg av å være påhengt og løsrevet fra bygningsdelenes egentlige funksjon, og den klassisismens egentlig så strenge formalitet. Dette er utgangspunktet Loos og hans samtidige reagerte på, og forsøkte å lage et alternativ til.

2.2 DEN INTERNASJONALE STIL

Alfred Loos' essays er av betydelig eldre dato enn Erling Viksjøs, Fr. Lykke-Engers og Knut Engers byggverk, og den modernistiske arkitekturen hadde på Loos' tid fortsatt ikke funnet sin form. Derimot vil vi få et bedre bilde av arkitekturens tilstand om vi ser til den første arkitekturutstillinga som blei holdt ved The Museum of Modern Art i New York i 1932. Phillip Johnson og Henry-Russel Hitchcock organiserte utstillinga, og skrev

³³ Marcus Vitruvius Pollio, *The Ten Books on Architecture* (New York: Dover, 1960), s. 107-108.

³⁴ Vitruvius Pollio, s. 210-211. Vitruvius Pollio, s. 210-2011.

samtidig boka *The International Style: Architecture Since 1922*, som gir oss et godt innblikk i arkitektenes teoretiske selvbevissthet.

Bak utviklinga av det 19. århundrets arkitektur, hevder Hitchcock og Johnson at det ligger to grunnleggende drivkrefter. For det første skjedde det en teknologisk utvikling. Der man før bygget hus i mur, har man nå fått nye teknikker som jernskjellett og armert betong. Den andre årsaken, ifølge Johnson og Hitchcock, er at arkitekturen omsider klarte å løsrive seg fra «fortidas estetiske kontroll» - her nevnes spesielt frigjøringa fra spesifikke «imitasjoner».³⁵ Denne litt utydelige formuleringa, må vi forstå som at Hitchcock og Johnson påpeker det samme fenomenet vi tidligere utledet fra Vitruvius: 1800-tallets arkitektur lot ornamentikken løsrive seg fra bygningsdelenes egentlige funksjon, klassisismens språk og regelsett, slik at ornamentet fremsto som meningsløse imitasjoner av malplasserte bygningsdeler.

Hitchcock og Johnson utleder i sin bok tre hovedprinsipp for den internasjonale stil. For det første mente de at arkitekturen skulle spille på volum i stedet for masse og soliditet - det de omtaler som rom avgrensa av tynne plan og flater. For det andre mente de at man først og fremst skal benytte regularitet i stedet for aksial symmetri. Symmetri er unektelig en sentral del av den klassiske ornamentikken. Det tredje prinsippet dreier seg igjen om ornamentikk - Hitchcock og Johnson tok til orde for å heller spille på materialenes egen eleganse, tekniske perfeksjon og gode proporsjoner, enn påførte ornament.³⁶ Ornamentikk berøres altså, og argumentasjonen er til dels lik den vi så Loos kom med noen år tidligere.

³⁵ Henry-Russell Hitchcock og Philip Johnson, *The International Style* (New York/London: W. W. Norton & Company, 1995), s. 39.

³⁶ Hitchcock og Johnson, s. 29-36.

Hitchcock og Johnson påpeker at det nok kan gjøres plass til en ny type ornamentikk, men at fortidas klassisistiske ornamentikk må vike.³⁷ Hva denne ornamentikken er, besvarer imidlertid ikke. Dette skal vi ta med oss, og komme tilbake til i analysen av våre byggverk – spesielt i analysen av NVE-bygget.

2.3 BAUHAUS-SKOLEN OG DEN HELHETLIGE KUNSTEN

«Det ultimate målet for alle visuelle kunstverk er den helhetlige bygning!» proklamerte Walter Gropius i sitt manifest for Staatliches Bauhaus, den kjente kunst og arkitekturskolen i mellomkrigstidas Tyskland.³⁸ I tillegg til bruddet med det klassiske ornamentet, er dette utsagnet en viktig ledetråd for forståelsen av den modernistiske arkitekturen gjennom 1900-tallet.

Bauhaus-skolens idealer kan spores tilbake til 1880-tallet og den engelske kunstneren William Morris, som blir sett på som en av Arts & Crafts-bevegelsens viktigste personer. Lignende ideer spredde seg til USA og til det europeiske kontinentet, men i motsetning til Arts & Crafts-bevegelsen og Morris' ideal om manuell produksjon, ønska man her industriell produksjon og teknologiske nyvinninger velkomne. Idealet var likevel det samme: Kunststartene skulle forenes til noe helhetlig.³⁹

Bauhaus-skolens røtter er ikke mye yngre enn Alfred Loos' essays. I 1907 stifta Hermann Muthesius organisasjonen *Deutsche Werkbund*, en organisasjon som arbeida for å forene kunstnere og håndverkere sammen med industrien. Denne bevegelsen var Walter Gropius en del av. Tre år seinere, i 1910, skrev Gropius essayet *Memorandum on*

³⁷ Hitchcock og Johnson, s. 50, 52 og 82. Strengt talt hevder Johnson og Hitchcock her at ornament ikke hører hjemme i funksjonalismen, fordi ornamentet ikke forholder seg til funksjon, men de påpeker også at funksjonalismens prinsipp lever som en del av den internasjonale stilens prinsipp.

³⁸ Walter Gropius, «Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar», i *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture.*, red. Ulrich Conrads (Cambridge, Massachuttes: MIT Press, 1919), s. 49.

³⁹ Alexander Dorner, «The Background of the Bauhaus», i *Bauhaus 1919-1928*, red. Herbert Bayer, Walter Gropius, og Ise Gropius (New York: The Museum of Modern Art, 1975), s. 10.

the Industrial Prefactiotion of Houses on a Unified Artistic Basis sammen med arkitekten Behrens. Likevel var det først i 1919 at den første utgava av Bauhaus-skolen blei stifta, men dens prinsipp kan spores helt tilbake til *Deutche Wekrbund*.⁴⁰ Skolen i sin første form, var derimot kortliva. I 1925 blei skolen flytta til Dessau, hvor den holdt til fram skolen i 1933 blei stengt av det nazistiske styret i Tyskland.⁴¹

Selv om skolen hadde en utfordrende begynnelse, satte den store spor i kunsthistorien – også i Norge. Imidlertid blei tanken om å forene kunst og arkitektur tatt opp igjen etter krigen, noe vi skal se nærmere på i kapittel 4.3.

2.4 STILHISTORISK BRUDD

I dette kapittelet har vi undersøkt viktige tråder i modernismen før andre verdenskrig. I hovedsak har vi sett på Alfred Loos' erklæring av ornamentet som avleggs. Loos er ingen rendyrka modernist, mens hans essay *Ornament und Verbrechen*, har hatt store ringvirkninger i den modernistiske bevegelsen. Tråden om ornamentets død blei blant annet fulgt opp av Hitchcock og Johnson, som begge var sentrale personer i den internasjonale stilen – her til lands kjent som funksjonalismen.

I denne 20-tallsmodernismen, den internasjonale stilen, er det hos Hitchcock og Johnsen det formale i arkitekturen som vies plass. Gjennom en opposisjon til den klassiske arkitekturens virkemiddel, forsøker man kan i ettertid å lage et nytt arkitektonisk språk. For eksempel mener de at arkitektur skal spille på regularitet – altså rytme – fremfor tradisjonell symmetri.

Å bruke Vitruvius i en diskusjon om modernistisk arkitektur, kan virke anakronistisk og feilaktig, men det heller ikke til å komme vekk fra at Vitruvius i arkitekturhistorien er

⁴⁰ Dorner, s. 11-12.

⁴¹ Dorner, s. 13; «Bauhaus», i *The Oxford Dictionary of Architecture* (Oxford University Press, 2021), <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191918742.001.0001/acref-9780191918742-e-466>.

en sentral teoretiker for den klassiske arkitekturen – det er kanskje han som best forklarer hva den klassiske arkitekturen opprinnelig omhandler. I dag er det kanskje overraskende å høre hvor tydelig Vitruvius påpeker at ornamentet og det visuelle arkitektur må stå i sammenheng med funksjon. Dette peker kanskje på hvorfor de tidlige modernistene hadde et behov for å stå i opposisjon til 1800-tallets historisme. I historismen, en blanding av klassisistiske stilarter, hadde dette blitt glemt, og det klassiske formspråket fremsto som løsrevet fra sin opprinnelige funksjon.

Det store spørsmålet for oss, er imidlertid hvor den integrerte kunsten blir av. Hitchcock og Johnsen påpeker – som Loos – at ornamentet er dødt, men holder mulighetene åpne for at man kan finne et nytt ornament. Slik jeg ser det, er det den Tyske Bauhaus-skolen som gir oss denne periodens svar på dette spørsmålet. Som sitt viktigste mål, forsøkte de å forene alle kunststartene i arkitekturen. Imidlertid, er det kanskje en forening av moderne design og industriell utvikling de i praksis har blitt mest kjent for.

3 KORT OM NORSK MALERIHISTORIE OG BYGGEKUNST PÅ FØRSTE DEL AV 1900-TALLET

Fra den spede begynnelsen av moderne norsk arkitekturhistorie, har maleriet vært viet stor plass. Maleriets plass i arkitekturen, kan i kunsthistorieskrivinga faktisk spores helt tilbake til 1900, da Andreas Aubert publiserte sitt verk *Det nye Norges malerkunst*. Her beklaget han malernes tendens til å lukke seg inn innenfor staffelimaleriets fire kanter, men så med optimisme at malerkunsten begynte søke «samvirke med bygningskunst og haantværk». Ikke bare søkte den samvirke – den hadde også «fæstet dypere rot» og «skutt rotskud».⁴² Aubert spesifiserer ikke her noen eksempler, men det kan tenkes at det er jugendstilens helhetlige arkitektoniske dekor, eller verk som Gerhard Munthes *Eventyrværelset (1897)* ved Holmenkollen turisthotell, Aubert har i mente. Planten, eller fruktene av dette rotskuddet, kan uansett sies å være hva Jan Askeland seinere skulle omtale om freskoepoken. Oslo rådhus er kanskje det største og mest komplekse hovedverket - og som i tid er samtidig med de første planleggingstrinnene av Viksjøs *Regjeringsbygg*.

Arkitekt Erling Viksjøs kunstnerskap starter allerede før første verdenskrig. Hans praksis må derfor sees i sammenheng med førkrigsarkitekturen. For å kunne argumentere for at den integrerte kunsten i Viksjø-miljøets byggekunst skal kunne sees som et fenomen med en større betydning enn å bare være en enkelt kunstners kreasjon, er et overblikk over male- og byggekunstens status før krigen være relevant. I dette kapitlet, skal jeg undersøke tilstanden i førkrigsarkitekturen, samt gå nærmere inn i den såkalte freskoepoken. I tillegg skal vi undersøke noen koblinger fra norsk kunsthistorie, til den tyske Bauhaus-skolen.

⁴² Aubert, *Det nye Norges malerkunst 1814-1900: kunsthistorie i grundlinjer*, 2.utg. (Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1908), s. 97, 101.

3.1 STILKAMP I ARKITEKTUREN

Stilmessig var første del av 1900-tallet en mangfoldig periode. Jugendstilen, blant annet med Gamle Regjeringsbygg, gjorde seg gjeldende, og det bygdes fortsatt nyklassisistiske bygg. Samtidig gjorde den modernistiske arkitekturen gjorde sitt inntog.

Utviklinga av Regjeringskvartalet har gjennom hele sin historie måttet forholde seg til Henrik Bulls regjeringsbygg. Helt fra 1830-tallet hadde det vært tale om at Hammersborg burde utvikles til et slags Oslos Akropolis, med viktige monumentalbygninger som stortingsbygning, regjeringsbygninger og høyesterett på rekke og rad. Konseptet om et Hammersborg som Oslos Akropolis tilskriver arkitekt Bjørn Sverre Pedersen et ønske om å utvikle området etter en byplan i romantisk stil, med viktige monumentalbygg liggende på høydedrag.⁴³

Selv om visjonen om Oslos Akropolis ikke har blitt utvikla fullt og helt, finner vi likevel både bibliotek, kirke og regjeringskvartal i området. Det første regjeringsbygget, skulle i utgangspunktet bli oppført etter arkitekt Stener Lenschow (1837 - 1842) plan. Som vinner av arkitektkonkurransen for Norges første regjeringsbygning, så han for seg et H-formet anlegg i nyrenessanse-stil. På grunn av sykdom, måtte han gi fra seg byggeoppdraget til Henrik Bull. I alt blei kun en av byggets fløyer oppført, og når Bull overtok prosjektet, blei bygget også oppført i en nasjonalt orientert jugendstil.⁴⁴

Det er ikke mer enn i overkant av 20 år som skiller Bulls regjeringsbygning i jugendstil, og de første modernistiske byggene her til lands. På disse årene har det likevel skjedd mye.

Tilstanden i den norske arkitekturstanden er godt redegjort av flere - både i større oversiktsverk, men også periode- og sjangerspesifikke verk. Noen hovedpunkter er det likevel verdt å trekke inn. Modernismens introduksjon her til lands, sies av flere å være

⁴³ Bjørn Sverre Pedersen, «Gatens arkitekturhistorie», i *Akersgaten* (Oslo: Tryggve Juul Møller forlag, 1967), s. 35.

⁴⁴ Pedersen, s. 114.

arkitekt Jørgen Ellefsens foredrag i Oslo arkitektforening fra 1927, sammen med den påfølgende artikkelen *Hvad er tidsmessig arkitektur?* i *Byggkunst*. I artikkelen påpeker Ellefsen hvordan man til enhver tid trenger en kunst og arkitektur som springer ut fra tidas egne behov - og slik Ellefsen så det, var man nå i maskinas tidsalder. På tross av at Ellefsen tar til orde for en strengt moderne arkitektur, ser han likevel sammenhenger med den greske klassisismen, og forsøker gjennomgående å koble den moderne arkitekturen, men sine moderne materialer som betong og jern, med tradisjonelle norske byggekunsten.⁴⁵

Ellefsen oppsummerer selv sin argumentasjon i fem punkter: «Hensyn til klima og terreng», «hensyn til konstruksjon og materialer», «hensyn til planmessige krav», «økonomiske hensyn» og «arkitektens personlige innsats».⁴⁶ Det interessante er hvordan Ellefsen forsøker å forene det modernistiske uttrykket, moderne materialer og en forestilling om det norske. For eksempel trekker han inn hvordan lange vindusåpninger, muliggjort av betong eller jern i bærende konstruksjon, er fordelaktig. I Norge står sola lavt og er svak, og det er derfor om å gjøre å slippe mest mulig sol inn i rommet. Brede vinduer kan også kompensere for lav etasjehøyde, som gir fyringsøkonomiske fordeler i det norske klimaet. For å understreke poenget om de store vinduene, påpeker han hvordan å hvordan man i «våre gamle laftebygninger oppe i dalene ser man da også ofte brukt brede og lave vinduer», slik han ønsket seg med den modernistiske byggestilen.⁴⁷

Ellefsens modernisme er med andre ord en modernisme som forsøker å forene det norske med den med internasjonalt orienterte modernismen. Begreper man gjerne forbinder med den tidlige modernismen, som for eksempel *internasjonal stil*, eller det faktum at Ellefsen flere steder viser til Le Corbusier, skulle tilsi at man gikk vekk fra å

⁴⁵ Johan Ellefsen, «Hvad er tidsmessig arkitektur?», *Byggkunst* 9 (1927): s. 162-163 og 170. Påstanden er også gjort etter en helhetsvurdering av Ellefsens artikkel.

⁴⁶ Ellefsen, s. 168.

⁴⁷ Ellefsen, s. 168.

hente inspirasjon fra norsk arkitekturhistorie. Vi skal senere se hvordan modernistene i USA og på kontinentet hadde et behov for å fristille seg fra arkitekturhistorien. Likevel hadde man i Norge et behov for en modernisme med norsk forankring.

Sentrale verk i denne perioden er Lars Thalian Backers (1892–1930) *Restaurant Skansen* (1926), ved kontraskjæret nedenfor Akershus festning. Backer står også bak Ekebergrestauranten (1927–29), som etter at *Restaurant Skansen* blei revet i 1970, er Norges eldste hus i funksjonalistisk stil. Backer startet også arbeidet med Horngården (1930), som med sine 8. etasjer er kjent som Norges første høyhus. Horngården blei fullført av arkitekt Frithjof Stoud Platou etter Backers død i 1930.

Der hvor det Bulls Regjeringsbygg og Lenschow opprinnelige plan for regjeringsbygget står som to ytterpunkt for disse tiårenes stilbruk, og Tellefsen og Backers tidlige funksjonalisme står som et tredje ytterpunkt, finner vi også byggverk som står imellom. *Oslo rådhus* er et verk som i denne oppgava flere ganger vil bli referert til. Også i dette her ser vi hvordan man i tiårene på starten av 1900-tallet sto i et slags krysspenn mellom en historiserende og nasjonalromantisk orientert stil, og en mer modernistisk stil. Da rådhuskonkurransens jury presenterte sin bedømmelse *Teknisk ukeblad* i 1916, framstår Arneberg og Poulssons utkast *Vaar* som et typisk monumentalbygg i historiserende stil, med høystrakt klokketårn på byggets største fløy, et lavere tårn med barokk tårnkappe på ett av byggets mindre fløyer. Bygningskropp med tilhørende loggiaer er i det hele prega av romanske buer.⁴⁸ Selv om illustrasjonene er noe vage for en presis beskrivelse, er dette utkastet i all vesentlighet forskjellig fra bygget som rett før 2. verdenskrig blei reist.⁴⁹ Med siktlinje til Akershus festning, er det naturlig å se

⁴⁸ Eiliv Fougner, red., «Kristiania Raadhus. Juryens Kritik.», *Teknisk Ukeblad* 34, nr. 16 (1916): s. 212-213.

⁴⁹ Arnstein Arneberg og Magnus Poulsson, «Arkitektenes beskrivelse», red. Eyvind Alnæs, *Byggekunst*, nr. 9–10 (1950): s. 169. Arkitektene forteller her at byggets kontorer var innflyttingsklare i 1939. Bygget skulle helhetlig være ferdig i 1941, men på grunn av 2. verdenskrig, tok de ikke risikoen med å gjøre ferdig utsmykningene, i frykt for at de tyske okkupasjonsmyndighetene skulle beslaglegge kunsten.

Vaar, med sitt middelalderpreg, som en nasjonalromantisk kommentar til festningsanlegget.

Oslo rådhus i sin endelige form, preges vel og merke av en historisk inspirert tårnmonumentalitet, med byggets to høye klokketårn plassert symmetrisk i fasaden. Formalt er bygget likevel prega av modernismens bruk av rene og enkle geometriske former. Dessuten er byggets kjerne laget i armert betong, ett av modernismens mye brukte byggemateriale.⁵⁰ Kledningen er i mer tradisjonell teglstein.⁵¹

Denne forandringa fra konkurransebidrag i historiserende form, til utført bygg i modernistisk form - om enn med en klassisk inspirert grunnplan og tårnstruktur - kan ifølge arkitekturhistoriker Wenche Findal forklares ved det i etterkant at Ellefsens foredrag i Oslo arkitektforening, blei foretatt en studiereise til Nederland i 1928 for å undersøke kontinental modernistisk arkitektur. Nederland blei ifølge Findal betrakta for å ligge i forkant av utviklinga på kontinentet, blant annet på grunn av landets nøytralitet under første verdenskrig, og fordi det hadde en god politikk for boligutvikling. I forkant av denne ekskursjonen, var de norske arkitektene i praksis splitta mellom ei lita gruppe modernister, ei gruppe klassisister og ei gruppe som jobbet i nasjonalromantiske stiler. Studieturen til Nederland, satte ifølge Findal et endelig punktum for denne debatten, og bygg som Oslo rådhus, blei i stor grad tegna om til modernistisk stil.⁵²

3.2 FRESCOMALERIETS RENESSANSE

Slik kunsthistoriker Trygve Nergaard hevder i sitt kapittel om mellomkrigstidas maleri i *Norsk kunsthistorie, bind 6*, kan man se det offentlige monumentalmaleriet som et viktig

⁵⁰Sigurd Lund og Magne Aass, «Oslo rådhus - De tekniske konsulenters beskrivelse. Bygningsteknisk beskrivelse.», red. Eyvind Alnæs, *Byggkunst*, nr. 9-10 (1950): s. 175.

⁵¹Arneberg og Poulsson, «Arkitektenes beskrivelse», s. 152.

⁵² Wenche Findal, *Norsk modernistisk arkitektur: Om funksjonalismen*, Cappelen kunstfaglige bibliotek (Oslo: Cappelen, 1996), s. 36 og 43.

og overordnet mål for periodens malerkunst. Gjennom store utsmykkingsprosjekt i offentlige bygg, gjerne byggverk med en funksjon som kan knyttes til det *moderne*, slik som børs, krigsskoler og universitet, fikk norske malere utfolde seg med hele vegger og rom - til og med nesten hele bygg - som sine lerret. Ifølge Nergaard var maleriet i denne perioden prega av sammensmelting av koloristiske bilder med nasjonale og dekorative preg på ei side, og tydelige franske impulser på den andre sida. Spesielt nevner Nergaard de franske malerne Cézanne og Matisse.⁵³ Bildenes innhold, vil vi se, forsøker gjerne å sette byggets eier i en nasjonal og historisk kontekst, en kontekst jeg vil hevde kanskje kan leses som en slags transcendent og overmenneskelig sfære. Motivene skulle vise til en større mening enn det enkelte kunstverk og det enkelte menneske.

En viktig kunstner for perioden er den danske arkitekten og maleren Georg Jacobsen. Jacobsen er kanskje mest kjent for å ha utgitt boka *Noget om konstruktiv form i Billedkunst (1965)* og for å ha undervist ved Statens Kunstakademi i Oslo fra 1935. Grunnlaget for både bok og undervisning ved akademiet, er Jacobsens tilknytning til en gruppe kunstnere i Paris. Denne gruppa var også den norske maleren Alf Rolfsen en del av. På lik linje med kubistene, mente disse kunstnerne at maleriet skulle utledes med grunnlag i geometriske grunnfigurer og geometriske studier. Denne tanken spores til Cézanne. For Jacobsens gruppe, de såkalte *jakobinerne*, blei likevel den mer absolutt geometriske kubismen i for stor grad en flatekunst. Jacobsens miljø ønska å lage en romlig kunst med utgangspunkt i det geometriske, snarere enn den absolute bruken av geometri. Med utgangspunkt i maleren Eugène Delacroix fargelære, utleda Jacobsen også en lære for fargebruk. Romforskyvning og dreining av billedflaten, var også viktige virkemiddel. Sentrale inspirasjonskilder er i tillegg til studier Cézannes maleri, som de

⁵³ Trygve Nergaard, «Maleriet i mellomkrigstiden», i *Norges kunsthistorie, bind 6, Mellomkrigstid*, red. Knut Berg, bd. 6 (Oslo: Gyldendal, 1983), s. 114.

satte i sammenheng med eldre verk fra middelalder til renessanse og manierismen, den greske matematikeren Euklids teori om det gyldne snitt.⁵⁴

Som nevnt, arbeidet den norske kunstneren Alf Rolfsen i Paris sammen med Georg Jacobsen. Mange kjenner likevel Alf Rolfsen best som en av de tre *freskobrødrene*, hvor de to andre er Axel Revold og Per Krohg.⁵⁵ Når Nergaard i *Norsk kunsthistorie, bind 6*, omtaler mellomkrigstidas monumentalmaleri, er det kanskje hva Jan Askeland omtaler som freskoepoken, Nergård har i mente. I denne epoken står freskobrødrene for en vesentlig del av produksjonen. Videre er en del av verkene i sin samtid omtalt av Arne Nygaard Nilsen i sin bok *Moderne norsk veggmaleri*, deriblant Munchs utsmykkinger i Universitet i Oslos aula og Revolds børsfresker. Boka er dog utgitt i verkens samtid, og det er derfor Jan Askelands bok, *Freskoepoken*, som står som det mest relevante verket. På grunn av sin seinere utgivelsesdato, får den en temporal distanse til de fleste av epokens verk.

Det er i forbindelse med sin omtale av Gerhard Munthe, at Askeland i sin bok om freskeepoken omtaler utsmykningene i Viksjøs *Regjeringsbygg* som et brudd med freskoepoken. Dette begrunner han i at utsmykningene i Viksjøs regjeringsbygning i all hovedsak er nonfigurative, i motsetning til freskeepokens figurative maleri. Han påpeker likevel en sentral likhet - å male al fresco, så vel som å sandblåse direkte i Viksjøs

⁵⁴ Josephine Nielsen-Bergqvist, «Billedbyggeren Georg Jacobsen», i *Billedbyggeren: Georg Jacobsen og den konstruktive kunst*, red. Anna Schram Vejlbj og Josephine Nielsen-Bergqvist (Ribe og Fuglesang: Ribe kunstmuseum og Fuglsang Kunstmuseum, 2021), s. 13, 21, 22 og 30.

⁵⁵ Det skal sies at monumentalmaleriet også var en viktig del av Georg Jacobsens for maleriet for maleriet. Selv gjorde Jacobsen monumentalverk, men ført et stykke ut i karrieren. Freskene hans i Lyngby-Taarbæk Rådhus er et viktig eksempel, men Jacobsen står også bak en freske i vestibylen til kirurgisk avdeling ved Rikshospitalet i Oslo, dessverre revet på 90-tallet. Skisser eksisterer, se Karen Westphal Eriksens artikkel *På muren. Georg Jacobsen i det store format*, i *Billedbyggeren Georg Jacobsen* (Se note 25 for full referanse). Spesielt interessant er dessuten mexicanske Diego Rivera, også en del av den samme gruppa i Paris og en viktig partner for Jacobsen, som står bak flere store freskoarbeider i Mexico. Jacobsen skal ha avvist det nonfigurative maleriet på 40-tallet, fordi det gjorde maleriet lite tilgjengelig for de store massene. Se Nielsen-Bergqvist, s. 31.

naturbetong, integreres maleriet i veggens materie, slik at vegg maleri er ett og det samme. Videre åpner Askeland for at fremtidas resepsjon av både freskoepokens maleri og de sandblåste verkene i Viksjøs naturbetong, kan finne flere fellestrekk - dette er et poeng vi skal ta med oss videre.⁵⁶

Selv om kunst og arkitektur for så vidt gjennom hele historien har vært i samspill med hverandre, er det spesielle med freskoepoken at freskomaleri ikke har vært praktisert i Norge på lengre tid. Når Aksel Revold skulle gi seg i kast med konkurranseutkastet freskene i Bergen Børs, kunne han velge mellom planlegge for å male med olje på lerret eller freskomaleri.⁵⁷ Revold, som gikk for å male al fresco, berømmes allerede i Nygård-Nilssens bok for å velge den vanskeligste av teknikkene som konkurransen la til grunn – og det på tross av at Revold fra før ikke beherska freskoteknikken.⁵⁸ For å lære seg det tekniske, reiste Revold til Paris for å studere freskoteknikk. Paul Baudouin blei Revolds læremester, og Revold brukte et år i Paris på å lære freskoteknikken. Etter dette året, reiste Revold rundt i Italia for å studere de gamle freskene der i et par måneder, sammen med sin norske kompanjong Per Krogh.⁵⁹ Revold reiste til Paris på starten av 1919, og det må være under denne turen han også blei kjent med Georg Jacobsen, som starta sine Paris-studier samme år.⁶⁰

⁵⁶ Jan Askeland, *Freskoepoken: studier i profant norsk monumentalmaleri 1918-1950* (Oslo: Gyldendal, 1965), s. 221.

⁵⁷ Joakim Skovgaard mfl., «Konkurransen om Børshallen i Bergen: Historik, program og bedømmelse», red. Harry Fett og Harry Shetelig, *Kunst og Kultur* 7 (1918): s. 262-263.

⁵⁸ Arne Nygård-Nilssen, *Moderne norsk veggmaleri* (Oslo: Gyldendal, 1928), s. 53.

⁵⁹ Askeland, *Freskoepoken*, s. 58 og 60; Nygård-Nilssen, *Moderne norsk veggmaleri*, s. 53-54. Nygård-Nilssen hevder at Ecole des Beaux-Arts ikke hadde tatt opp igjen freskoundervisninga etter krigen, og at Baudouin likevel tok på seg jobben med å undervise Revold. Hos Askeland fremstår saken mer i den retning at undervisningen også var på skolen, men det er mulig dette er en upresis gjengivelse.

⁶⁰ Nygård-Nilssen, *Moderne norsk veggmaleri*, s. 53; Nielsen-Bergqvist, «Billedbyggeren Georg Jacobsen», s. 12.

Revolv måtte med andre ord ute på kontinentet for å lære de malertekniske ferdighetene som måtte til. Det er slik Nergård påpeker, at de moderne malerne gjennomdagat grunnleggende prinsipper fra de gamle mesternes kunst, og som ligger til grunn for dette delkapittelets tittel: Freskomaleriets renessanse.⁶¹ Dette går ikke bare på det malertekniske, men vi så også hvordan Georg Jacobsen og hans miljø i Paris, studerte komposisjon og bruk av geometri i den klassiske kunsten.

For å kunne plassere våre verk i relasjon til *freskoepoken*, er det relevant å kort redegjøre for to av *freskoepokens* verk, uten at det her er plass utdypende verksbeskrivelse. Det ene verket er Bergen børs med Alf Rolfsens fresker, gjerne omtalt som *børsfreskene*. Det andre verket Oslo rådhus, som har et omfattende utsmykkingsprosjekt i flere teknikker. I tillegg til å bli sett som freskoepokens siste, og kanskje litt forsinka, hovedverk, skal vi seinere se hvordan Oslo rådhus også blir et symbol på et for oss sentralt generasjonsskifte i den norske kunstscena. Begge verkene er omtalt i Jan Askelands bok *Freskoepoken*. Børsfreskene er som nevnt også omtalt i Nygard-Nilssens bok, men denne blei utgitt før Oslo rådhus var oppført.

Fra presentasjonen av børsfreskenes konkurranse og de premierte konkurransebidrag i *Kunst og kultur*, kan vi trekke ut noen karakteristiske opplysninger. Børsens bygning er for det første i klassisk stil. Det påpekes at søylene og pilastrene har korintiske kapiteler, men at dette kan vurderes omgjort til andre «former» - som må forstås som typer klassiske ordener. I det hele var det faktisk ikke fra start bestemt at bygget skulle utsmykkes - planer for dette blei først lansert etter en ombygging av bygget i 1893, og først konkretisert i 1917. Videre kan vi lese at dekorasjonene skal være av figurativ eller ornamental karakter, og som allerede nevnt, skulle de utføres i matt olje eller al fresco. Motivmessig var det en forutsetning at de tydelig knytter seg til byggets funksjon som børs.⁶²

⁶¹ Nergaard, «Maleriet i mellomkrigstiden», s. 116.

⁶² Skovgaard mfl., «Konkurransen om Børshallen i Bergen: Historik, program og bedømmelse», s. 262-263.

Motivmessig knytter Revolds fresker seg tett til børsen funksjon som handelssted. I et kubistisk uttrykk, med forenkla form og figur, skildres handelsscener som kan forbindes med tanken om det norske. Vi finner industriscener, men også fiskeriscener fra Nord-Norge, som kanskje kan knyttes sammen med den historiske hanseathandelen. En enkelt tolkning kan være et Revold, gjennom et historisk perspektiv, forsøkte å underbygge Bergens status som handelssted, i både et norsk og internasjonalt perspektiv.

Der hvor børsfreskene er å finne i hus i klassisk arkitektur, er freskene i *Oslo rådhus* å finne i hus med et modernistisk preg. Utsmykkingsprogrammet er her dessuten mer omfattende, og inkluderer i tillegg tekstil- og skulpturarbeid. I motsetning til hva vi så gjeldende for børsfreskene, er utsmykkingas plass i *Oslo rådhus* tatt hensyn til fra et tidlig stadium. Da de foreløpige planene for rådhuset blei presentert i *Byggekunst* i 1922, kan vi lese at interiørene er tenkt laget i samarbeid med håndverkere, brukskunstnere og kunstnere. Vel og merke inntar arkitektene hva som kan se ut som en passiv holdning om at «Norsk malerkunst staar nu saa høit og ligger så godt an for dekorative opgaver at vi her kan vente os det mesterlige». Dessuten skal «haandverkeren vil gi sit ypperste arbeide i de store opgaver som ligger her i stenarbeide, i træarbeide, i smijernskunst og al brukskunst». ⁶³ Selv om dette skal foregå gjennom hva arkitektene omtaler som et samarbeid, er det likevel et implisitt skille mellom kunst og arkitektur.

Når det gjelder det formale og motivmessige, ser vi i *Oslo rådhus'* dekorasjoner en lignende trend som i Revolds fresker i Bergen. Med forenkla figurtegning og fordreide perspektiv, forsøker kunstnerne å underbygge det nasjonale, historiske og sosialdemokratiske. Uten at vi her skal gå inn i de enkelte verk, vil noen verkstitler likevel gi et godt bilde: Revolds freske *Fiske og jordbruk*, Henrik Sørensens *Arbeide*,

⁶³ Poulsson Arneberg og Arnstein Arneberg, «Kristiania Raadhus.», red. Alf Krohn, *Byggekunst* 4, nr. 4 (1922): s. 53.

administrasjon, fest Per Kroghs *Mennesket, byen og naturkreftene*, Reidar Aulies *Arbeiderbevegelsens utvikling i Norge* og Alf Rolfsens *Okkupasjonsfrisen*.

3.3 ROLFSEN OG DET ARKITEKTONISKE MALERI

En av freskoperiodens sentrale malere, Alf Rolfsen, skrev i 1923 artikkelen *Det arkitektoniske maleri*. Her omtaler han samvirket mellom monumentalmaleri og arkitektur, og argumenterer fra et kunsthistorisk ståsted. Her gjør han for eksempel en analyse av Michelangelos fresker i Det sixtinske kapell. For Rolfsen er det sentralt nettopp hvordan bildene sto i samtale og dialog med hverandre. Han beskriver det som at

Det er som en diskussion mellem to voksne mænd der begge forstaar sig paa tingen og er enige i hovedsaken, men hvor hvem det er en nydelse og en nødvendighet at faa saken belyst fra mange sider.⁶⁴

Denne sammenligninga illustrerer Rolfsens poeng godt: Ved at bildet og arkitektur ikke bare utdyper, men utfyller hverandre, kan man gi ordet *dekorativt* en ny betydning utover det flate og utfyllende vi normalt legger i ordet.⁶⁵

Videre er arkitekturen for Rolfsen en abstrakt kunstform, og han poengterer at alle kunstverk innerst inne inneholder noe abstrakt, forstått som noe strukturelt som binder helheten sammen.⁶⁶ Selv om Rolfsen bilder er langt fra de nonfigurative motivene vi finner i Viksjøs krets, må vi lese dette som at de likevel inneholder dette abstrakte strukturelementet, som skal binde bildene sammen med det arkitektoniske rommet. Ved avdukinga av Axel Revolds fresker i Bergen børs, påpeker Jens Thiis, som satt i bedømmeleskomiteen for utsmykningsprosjektet, at Revold nærma seg

⁶⁴ Alf Rolfsen, «Arkitektonisk maleri», *Byggkunst* 5, nr. 7 (1923): s. 109.

⁶⁵ Rolfsen, s. 109.

⁶⁶ Rolfsen, s. 109.

kubismens «nye sprog for rumfølelse».⁶⁷ Den romlige karakteren i malerkunsten, er med andre ord noe som vektlegges av flere enn Rolfsen, og kan sees som en viktig komponent i freskoepokens maleri.

3.4 NORSKE KOBLINGER TIL BAUHAUS?

I kapittel 2.3 blei Bauhaus-skolen redegjort for. Det essensielle for oss, er skolens betydning for en kunstnerisk helhetstenking i arkitekturen, hvor kunsthåndverk, kunst og arkitektur skulle smelte sammen i ett. Fantet det også koblinger mellom Norge og Bauhaus-skolen?

Temaet er blant annet belyst av Hennie Onstad Kunstsenter gjennom utstillingene *Bauhaus på norsk* og *Bauhaus scenekunst. Menneske-Rom-Maskin*, og den tilhørende publikasjonen *Bauhaus på Norsk*. I denne publikasjonen er en rekke koblinger mellom Norge og Bauhaus-skolen belyst av flere skribenter. Blant dem, er seniorforsker ved Nasjonalmuseet Widar Halén, som også har publisert artikkelen *Bauhaus og Norge – En historiografisk gåte?*

Et sentralt eksempel på Bauhausinspirertkunst i Norge er arkitekt Herman Munthe-Kaas' frisvingerstol, modell f-17, kjent som *Folkestolen*. Stolen blei utviklet i flere iterasjoner, hvor den første blei vist rett etter Munthe-Kaas' deltakelse som den norske delegaten under CIAM-kongressen i oktober 1929. Munthe-Kaas besøkte dessuten Bauhaus-Dessau i 1932, på en lengre reise rundt om i Europa. Widar Hallen setter stolen i sammenheng med den finske arkitekten Alvar Aaltos eget møblement, som

⁶⁷ Skovgaard mfl., «Konkurransen om Børshallen i Bergen: Historik, program og bedømmelse», s. 101; Askeland, *Freskoepoken*, s. 45.

Munthe-Kaas skal ha sett på studiereisen.⁶⁸



Figur 5: Herman Munthe-Kaas folkestol, modell F-17 (1929). En tidlig utgave med sekundære støttestag bak. I den ferdige utgava, finnes ikke disse. Nasjonalmuseet, OK-17286A. Foto: Frode Larsen.

Folkestolen står som et viktig eksempel på hvordan også arkitektene ga seg i kast med formgivning av møbler og bruksgjenstander. Dette viser at Bauhaus-læren blei satt ut i praksis også i Norge.

I arkitekturen er det også andre direkte koblinger. Slik Widar Halén påpeker, studerte den norske arkitekten Ola Mørk Sandvik på Bauhaus, som en av få norske elever.⁶⁹ Sandvik står blant annet bak Utenriksdepartementas påbygg fra 1962 til *Victoria terrasse* på Ruseløkka i Oslo. En annen kobling finner vi hos Jørgen Ellefsen. I kapittel 3.1 undersøkte vi funksjonalismens inntog i Norge, hvor Ellefsens artikkel *Hvad er tidsmessig arkitektur?* er viktig. I artikkelen er det bilde av skolebygningen til Bauhaus, og arkitekt Finn Bryn, hadde dessuten besøkt skolen i 1927. Bryn og Ellefsens hadde arkitektkontor sammen, og her fikk Sandvik fikk jobb etter endte studier hos Bauhaus. Før han startet sitt eget kontor, arbeida Sandvik dessuten også en periode hos Arne

⁶⁸ Widar Halén, «Bauhaus og Norge - en historiografisk gåte?», *Kunst og kultur* 104, nr. 2 (2021): s. 103-104.

⁶⁹ Widar Halén, s. 97.

Korsmos kontor.⁷⁰ Vi kan med andre ord trekke den konklusjon om at Bauhaus-skolen hadde direkte eller indirekte påvirkning hos flere av mellomkrigstidas største norske arkitekter.

I billedkunsten finner vi dessuten flere relevante krysningspunkt. I katalogen utgitt i forbindelse med utstillinga *Bauhaus på norsk*, vektlegges den tyske maleren Rolf Nesch sitt virke. Nesch, som i 1933 måtte flykte til Norge, hadde før han kom til Norge besøk av Walter Gropius i sitt atelier i Berlin. Da han på et seinere tidspunkt flytta til Hamburg, blei han del av en Bauhaus-inspirert kunstnergruppe ved navn *Hamburgische Sezession*. Da Nesch i 1933 flykta til Norge, blei kjent med arkitekt Sandvik. En gruppe på 38 mennesker, deriblant Korsmo, Sandvik og Munthe-Kaas, skal ha arbeidet for at Nesch fikk utsmykke Oslo rådhus. Nesch blei dessuten mentor for en gruppe på fem unge kunstnere, som i ettertid har blitt omtalt som 30-tallsmodernistene. Disse arbeidet med et nonfigurativt formspråk allerede før krigen.⁷¹ Som vi skal se i omtalen av Hydrobygget og NVE-bygget, fikk ikke det nonfigurative maleriet vesentlig oppslutning i Norge før etter 2. verdenskrig – Nesch' var på mange måter forut sin tid.

Dette er et høyst relevant krysningspunkt når man undersøker samspillet mellom kunst og arkitektur. Selv om Rolf Nesch ikke deltok i arbeidet med Oslo rådhus, står han likevel bak et av hovedverkene i den norske modernismens monumentalmaleri. Vel og merke må vi bevege oss til etterkrigstida, men på Solli plass i Oslo, finner vi John Enghs Ind-Eks-huset. I høyblokkas inngangsparti, finnes Rolf Nesch store materialbilde *Sildefisket (1965)*. Erling Viksjø skal dessuten ha spurt Rolf Nesch om han ønsket å delta i utsmykningsarbeidet til Regjeringsbygningen – en invitasjon Nesch avslø.⁷²

⁷⁰ Widar Halén, s. 100-101.

⁷¹ Lars Mørch Finborud mfl., *Bauhaus på norsk = Bauhaus in Norwegian* (Oslo: Orfeus Publishing, 2014), s. 157, [https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:991421634734702202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:).

⁷² Hugo Lauritz Jenssen, *Høyblokken: en bygningsbiografi* (Oslo: Press, 2013), s. 148.

3.5 DE LANGE LINJENE

Fra denne perioden skal vi trekke med oss to sentrale poeng, som vil være nyttige i analysen av etterkrigstidas integrerte monumentalkunst. Det første punktet er nokså åpenbart, men likevel viktig – den funksjonalistiske stilen gjorde sin entré i Norge, og fikk konsekvenser for planlagte byggeprosjekt som Oslo rådhus. Den funksjonalistiske stilen har mange element ved seg, men for vår analyse, er de formale trekkene og bruddet med den klassiske tradisjonen, de mest sentrale. For det andre, ser vi også at den tyske Bauhaus-skolens idealer fikk innflytelse også i Norge. Vi har sett både direkte og indirekte knytninger til skolen, både hos kunstnere og hos arkitekter.

Spesielt interessant, er Rolf Nesch' tilknytning til Bauhaus. Nesch står for ett av de hovedverkene i etterkrigstidas monumentalmaleri, med sitt materialbilde *Sildefisken i Ind-Eks-huset*. Før krigen, er det kanskje innen brukskunsten at tilknytningene er tydeligst. Formgivning av møbler blei en oppgave også for arkitektene, slik som med Herman Munthe-Kaas' frisvingerstol.

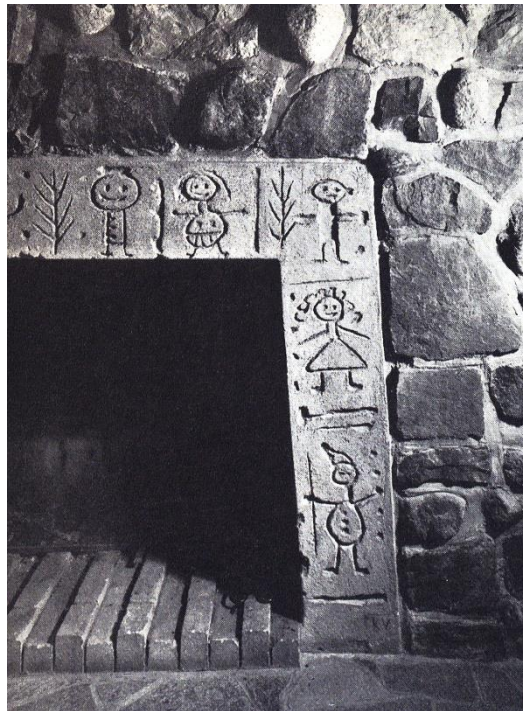
Monumentalkunsten i perioden før 2. verdenskrig, var derimot dominert av et figurativt formspråk, som gjerne kan knyttes til den såkalte jacobiner-gruppa. Jacobsen underviste på Statens kunstakademi, og lærte malerne opp etter sine teorier om et konstruktivt maleri, prega av geometriske forenklinger og romforskyvninger. Deler av dette formspråket finner vi igjen i monumentalmaleriet, som hadde en sentral plass i mellomkrigstidas malerkunst. Flere kunstnere tok opp igjen freskomaleriet, og verkene bærer ofte preg av å ikke være planlagt samtidig med byggverket – maleriene og deres ideer, kom gjerne til etter at byggverket var oppført. Disse verkene, i den såkalte freskoepoken, hadde dessuten en viktig oppgave i å sette byggverket i en opphøyde kontekster, som noe nasjonsbyggende eller av stor historisk viktighet.

4 ETTERKRIGSTIDA - GJENOPPBYGGING OG FUNKSJONALISMEKRITIKK

I *Snippen barnehage* (1950), ett av Erling Viksjøs første prosjekt etter krigen, finner vi også Viksjøs aller første forsøk på integrert utsmykking i betong. *Snippen barnehage*, en barnehage på Hovseter i Oslo, blei tegna av Viksjø som en del av et større utbyggingsprosjekt Viksjø gjorde for A/S Luftforsvarets byggelag. Snippen-prosjektet innebar i tillegg til barnehagen også flere blokkleiligheter, og kan sees i sammenheng med etterkrigstidas sosiale boligprosjekt. Barnehagen bærer preg av materialer som natursteinsmur.

I barnehagens peis, i naturstein, er det laget en rand rundt peisåpningen med barnetegninger overført til betongen. Tegningene er antakeligvis overført til betong av Viksjøs medarbeider, arkitekt Kjell Castberg Voss.⁷³ Ut fra illustrasjonene til *Snippen barnehages* presentasjon i *Byggekunst*, kan utsmykkinga kanskje best beskrives som en friselignende utsmykning, bestående av stiliserte barnetegninger av mennesker i helfigur, adskilt av stilisert vegetasjon og bakke.

På tross av at funksjonalismen kom til Norge på 20-tallet, preges perioden etter andre verdenskrig i Norge av et behov for gjenreisning og oppbygging. Christian Norberg-Schulz påpeker at de funksjonalistiske arkitektene hadde et behov for å «bli norske», Viksjøs anlegg på Snippen er et eksempel blant flere drabantbyer, og det blei tegnet



Figur 6: Fra Snippen Barnehages presentasjon i Byggekunst i 1954. Peisen med tegninger i betong. I flere av Viksjøs arbeidstegninger fra før krigen brukes rullesteinsmur. Kan dette være et av få eksempler på rullesteinsmur i Viksjøs fullførte arkitektur?

⁷³ Erling Viksjø, «Barnehagen på Snippen», *Byggekunst* 36, nr. 1 (1954): s. 27.

typehus – standardiserte småhus som blei bygget rundt omkring i landet.⁷⁴ Likevel, tok det ikke mange årene før den modernistiske arkitekturen igjen fikk fart i seilene.

I 1948 holdt Sigfried Giedion, som på denne tida av sekretær i CIAM⁷⁵, et foredrag i Oslo arkitektforening om «Sammenhengen mellom nutidens kunst og arkitektur», som i kortform er referatført og kommentert i av redaksjonen i *Byggekunst*. Ut fra en tanke om at man på 20-tallet utviklet funksjonalismen, urbanisme og fokus på moderne byutvikling på 30-tallet, vil man etter krigen få et behov for en arkitektur som i større grad tilfredsstillers menneskets følelsesmessige krav. Dette fremtoner seg videre som en kritikk av 20-tallets strenge internasjonale stil, men også mot den såkalte nyempirismen i Sverige – en stedstilpassa småhusarkitektur i tre.⁷⁶ I sammendraget i *Byggekunst*, kommer det ikke helt frem hvordan sammenhengen mellom kunst og arkitektur egentlig er, men det er tydelig at Gideon og CIAM i tiden utover 50-tallet ønsker å fokusere på en arkitektur, mer tilpassa det menneskets følelseslivet, og ikke bare dekke de rasjonelle og praktiske behovene et hus skal dekke. Men hva innebærer egentlig denne funksjonalismekritikken for oss, og hvilken plass har Erling Viksjø i denne reaksjonen?

For å svare på disse spørsmålene, skal vi i dette kapitlet undersøke viktige strømninger i etterkrigstidas arkitektur. Begrep som *brutalisme* og *kunstartenes syntese* er sentrale begrep, og må undersøkes nærmere.

4.1 BANHAMS BRUTALISME

Dette kapitlet leder opp til en diskusjon om hvorvidt Erling Viksjøs arkitektur kan sees i sammenheng med Sigfried Giedions funksjonalismekritikk. En viktig nøkkel i en

⁷⁴ Christian Norberg-Schulz, «Fra gjenreisning til omverdenskrise - Norsk arkitektur 1945-1980», i *Norges kunsthistorie: 7 : Inn i en ny tid*, red. Knut Berg, bd. 7 (Oslo: Gyldendal, 1983), s. 10-11, http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2013042506047.

⁷⁵ Arne Gunnarsjaa, «Siegfried Giedion», i *Arkitekturleksikon* (Oslo: Abstrakt forl, 2007).

⁷⁶ Sigfried Giedion, «Arkitekturdebatten», *Byggekunst* 30, nr. 10 (1948): 135-37.

slik diskusjon, er det stilhistoriske begrepet *brutalisme*. I slutten av kapittelet skal vi se nærmere på hvorfor, men først må vi undersøke hva brutalismen er.

Brutalismebegrepet er ikke den enkleste arkitektoniske merkelappen å forholde seg til – det er ikke alle arkitekter som omtales i under denne paraplyen som selv har brukt begrepet, og det er kanskje heller ikke fulle enighet om hva begrepet *egentlig* betyr. Det er arkitekturhistorikeren Reynar Banham som først gjorde en større undersøkelse av hva brutalismearkitekturen innebærer, og han argumenterer for at brutalismen på en side er en merkelapp på en gruppe bygg med visuelle og formale likhetstrekk. På en annen side, har brutalismen også et ideologisk innhold. Banham sammenligner dette med forskjellen på kubismen og futurismen som kunstneriske stiler. I uttrykk kan de ligne, men futurismen innebærer et bredere og større ideologisk innhold.⁷⁷ I dag er det kanskje brutalismen som formal merkelapp flest har tenker på i forbindelse med ordet – men kan den mer ideologiske sida av ordet tilføre diskusjonen noe relevant?

I innledninga av kapittelet, siterte jeg Giedions foredrag i Oslo arkitektforening, hvor han kanskje noe overraskende kritiserte den svenske trehusarkitekturen i etterkigstida. Den svenske trehusarkitekturen er også viktig i brutalismens opphav. For det første kan begrepet i seg selv spores tilbake til den svenske arkitekten Hans Aspelund, som i 1950, litt sarkastisk, omtalte en villa hans kollegaer Bengt Edman og Lennart Holm arbeida med som «neo-brutalist». Gjennom engelske kollegaer, skal begrepet ha blitt tatt med til England, hvor det raskt spredde seg som betegnelsen «the new brutalism»⁷⁸

Villaen Aspelund kommenterte, *Villa Göth (1950)* er oppført i teglstein, men med synlige I-bjelker i stål over vindusrekka i fasaden. Ifølge den åpne arkitekturdatabasen #sosbrutalism, skal villaen også inneholde et toalett i ubehandla betong, og

⁷⁷ Reynar Banham, «The New Brutalism», *Architectural Review*, juli 2010, <https://www.architectural-review.com/archive/the-new-brutalism-by-reynar-banham>. Artikkelen blei opprinnelig publisert i *Architectural Review* i 9. desember 1955, men er her publisert på ny digitalt.

⁷⁸ Banham, s. 10.

betonghimlingene skal ha synlige avtrykk av treforskalingen.⁷⁹ Dette tidlige bygget må ha vært en kontrast til trehusarkitekturen som ellers gjorde seg gjeldene i perioden. For Aspelund var dette begrepet noe så enkelt som en humoristisk kommentar knytta til et byggs utseende – byggets tydelig og enkle form og den eksponerte stålbjelken i fasaden, må ha vært spesiell. Dette er likevel bare ett eksempel – hva skjedde med begrepet når det blei tatt i bruk av de engelske arkitektene?

Det er arkitekturhistorikeren Reynar Banham som først forsøkte å gjøre en større redegjørelse for brutalismen. Først gjorde han dette i artikkelen *The New Brutalism (1955)* i *Architectural Review*, før han 11 år seinere ga ut boka *The New Brutalism – Eitic or Aesthetic?*. I boka forsøker han å skrive en kanon over viktige brutalistiske bygg, samtidig som han dokumenterer viktige historiske hendelser, og forsøker å utlede viktige prinsipp for brutalismen.

I første del av boka, gjennomgår Banham tre prosjekt han mener er sentrale i brutalismen: Le Corbuiers *Unité d' Habitation (1948-54)* i Marseilles, Ludwig Mies van der Rohes *Illinois Institute of Technology (1945-47)* i Chicago og Alison og Peter Smithons *Secondary School (1949-54)* i Hunstanton.

Jeg skal ikke referere disse verkene i detalj her, men noen av deres sentrale kjennetegn er viktige. For mange er brutalisme synonymt med betongarkitektur. Overraskende nok er det kun ett betongbygg blant disse tre – Le Corbusiers *Unité d' habitation*. Van der Rohe og Smithons-paret jobbet overraskende nok med stålskjellett, glass og syntetiske material. For alle byggene, og spesielt Le Corbusiers og van der Rohes, påpeker Banham hvordan arkitekten utviser en ærlighet med materialene. Le Corbusier lar materialene fremstå lik de *er*. Banham påpeker at man ser dette hos Le Corbusier fordi han ikke forsøke å jobbe rundt det faktum at betong lett får sår og feil når den størkner i forskallingen, som ofte er slurvete laget. Hos van der Rohe, trekker Banham frem det

⁷⁹ «Villa Göth», #SOSBRUTALISM, åpnet 23. april 2022,

<http://www.sosbrutalism.org/sixcms/detail.php?id=19758479>. Det Tyske arkitekturmuseet og stiftelsen Wüstenrot Stiftung er involvert i denne databasen.

teknisk gode sveisearbeidet i stålskjellettet, og påpeker at sveising er i stålets natur.⁸⁰ I det tredje verket, Smithsonparets *Secondary School* i Hunstanton, finner vi også synlig stålskjellett. Banham påpeker hvordan pre-fabrikerte betongelement er eksponerte i himlingene, og hvordan vegger i teglstein aldri er kledd inn på innsida. Banham berømmer dessuten skoleanlegget for en tydelig og klar form, som uten problemer lar seg tyde: «No mystery, nor romanticism, no obscurities about function or circulation».⁸¹ Litt seinere i boka, oppsummerer Banham disse tendensene i en punktliste på tre punkt:

*The definition of a New Brutalist building derived from Hunstanton and Yale Art Centre, above, must be modified so as to exclude formality as a basic quality if it is to cover future developments and should more properly read: 1, Memorability as an Image; 2. Clear exhibition of Structure; and 3, Valuation of Materials 'as found'*⁸²

Selv om mange i dag vil forbinde brutalisme med betongarkitektur, noe som antakelig skyldes Le Corbusiers bruk av *beton bruté* (se kapittel 4.3) i *Unité d'habitation*, er bruk av betong imidlertid ikke et krav i Banhams brutalisme – det viktige er at man spiller på lag med materialene, og at bygget som helhet utviser en ærlig formal plan.

4.2 BRUTALISMENS URHUS

Som nevnt, mener Banham at brutalismen også er en etikk - vi må forstå dette som en handlemåte, eller en ide om hvordan arkitekturen skal lages. Denne sida av brutalismen kan nok forstås på flere måter, men jeg vil her forsøke meg på en forklaring.

Selv om Banham er den første som forsøkte å systematisere den brutalistiske bevegelsen, er det arkitektparet Alison og Peter Smithson, som var de første arkitektene som selv tok begrepet i bruk. I 1953 lanserte Smithson-paret begrepet *new brutalism* i

⁸⁰ Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Documents of Modern Architecture (London: Architectural Press, 1966), s. 16-17.

⁸¹ Banham, s. 19.

⁸² Banham, «The New Brutalism», juli 2010.

magasinet *Architectural Design* i forbindelse med et boligprosjekt Smithson-paret tegnet i bydelen SoHo i London. Dette bygget, som arkitekten fremheva som «a combination of shelter and environment», var et byggverk som var strippet strippa ned til sin innerste og enkleste form – det skulle ikke ha noen form for kledning innvendig, og konstruksjonen skulle være av en standard sammenlignbar med hva man finner i et lagerbygg.⁸³ Dette prosjektet blei aldri bygd, men den enkle lager-estetikken, med ofte eksponerte bærende konstruksjoner uten overflatebehandling, går igjen i flere av Smithson-parets prosjekt, slik som i Hunstanton-skolen.

I sin masteroppgave i arkitektur om brutalismebegrepet i norsk arkitekturhistorie, påpeker Lars Erik Brustad Melhus hvordan Smithsonparet noen år seinere tar lagerhusestetikken enda lengre. I 1956 den britiske kunstnergruppa The Independent Group utstillinga *This is Tomorrow*. Her kunne man se verket *Patio and Pavillion* av Group Six (som besto av Smithson-paret, Henderson og Paolozzi.) *Patio and Pavillion* var i praksis et industrielt skur, lukket på tre sider og innhegna i et aluminiumsgjerde. Kunstnerne hevder at man her forsøker å finne menneskets mest basale behov, og bygget utgjorde en adskilt del av naturen (*patio*), men også et lukket rom - *pavillion*. Ifølge Melhus, må dette leses som en industriell fortolkning av Marc-Antoine Laugier *urhytte*.⁸⁴ Laugiers *urhytte*, er en ide fra Laugiers essay *Essai sur l'architecture* fra 1755. Her tok han til orde for en streng fortolkning av den greske arkitekturen, og påsto at den klassiske arkitekturens grunnkomponenter, det vil si søyle, entabulatur og pediment, oppsto fordi mennesket erfarte at den beste måten å skjerme seg fra naturelementene, var ved å reise en primitiv hytte av løv, kvister og trær.⁸⁵ Hvorvidt

⁸³ Alison Smithson og Peter Smithson, «House in Soho, London», *October* 136 (2011): s. 11.

⁸⁴ Lars Erik Brustad Melhus, «Fortellinger om norsk brutalisme: En studie av et arkitekturbegreps historie» (Masteroppgave, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2013), s. 21, <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/230550>.

⁸⁵ Marc-Antoine Laugier, *An Essay on Architecture; in Which Its True Principles Are Explained, and Invariable Rules Proposed, for Directing the Judgement and Forming the Taste of the Gentleman and the*

Smithson-paret selv så den denne sammenhengen, er uvisst. Likevel påpeker dette et interessant fenomen hos de engelske brutalistene – man hadde et behov for å gjenoppfinne arkitekturen i sin sanne form.

Le Corbusier blir ansett for å være brutalismens ideologiske opphav. Spesielt har hans bok *Vers une architecture (1927)* en spesiell plass. Ifølge Banham, skal de engelske brutalistene aldri sett seg ferdige med å kritisere den engelske oversettelsen av tittelen, *Towards a New Architecture*, som ikke stemte overens med Le Corbusiers intensjoner. Intensjonen var ikke å finne en *ny* arkitektur, men heller å finne arkitekturen som den *alltid har vært*.⁸⁶ Når Smithsonparet og Group Six utforsker den helt enkle lagerbyggestetikken, kan man hevde det er dette de forsøker å undersøke. Kan denne arkitektoniske selvransakelsen også være med å gi plass til en ny bruk av kunst i arkitektur?

4.3 KUNSTARTENES SYNTSE OG EN HUMAN MODERNISME

I den modernismens arkitekturhistorie, er CIAM, *Congrès Internationaux de l'Architecture Moderne*, en sentral forening. Foreninga skulle være plattform for å i felleskap drøfte og utvikle svar på den moderne arkitekturens utfordringer. Den blei stifta i 1928 av Walter Gropius, J. J. P. Oud og Le Corbusier, og foreningas sekretær var maskiningeniør og kunsthistoriker Sigfried Giedion.⁸⁷ Denne spesielle utdanningskombinasjonen, forteller noe om tidas ideal for industrialisering og maskinell produksjon.

Det er i forbindelse med CIAMs diskusjoner i etterkrigstida at ideen om kunstarnenes syntese gjør seg gjeldende. Denne perioden kjennetegnes av en større motreaksjon mot

Architect, with Regard to the Different Kinds of Buildings, the Embellishment of Cities (London, Printed for T. Osborne and Shipton, 1755), s. 11-12, <http://archive.org/details/essayonarchitect00laugrich>.

⁸⁶ Banham, *The New Brutalism*, 1966, s. 16 og 45-46.

⁸⁷ Arne Gunnarsjaa, «CIAM», i *Arkitekturleksikon* (Oslo: Abstrakt forl, 2007), s.v. CIAM; Gunnarsjaa, «Sigfried Giedion».

en funksjonalisme som etterkrigstidas arkitekter mente hadde fjerna seg for langt fra menneskets kulturelle og emosjonelle behov. Flere bøker blei publisert, deriblant Sigfried Giedions bok *Architecture, You and Me*, som blant annet inneholder essayet *The Need for a New Monumentality* og *Nine Points on Monumentality*. Spesielt i den siste tekste tar Giedion blant annet til ordet for at arkitekturen trenger en ny monumentalitet koblet til menneskets kulturelle og sosiale liv.⁸⁸ Denne koblingen til det menneskelige plan er også en av årsakene til at det i den samme diskursen tas til orde for en ny bruk av integrert kunst.

Kunstdiskursen blei i sin samtid skriftliggjort av Paul Damaz i hans bok *Art in European Architecture (1956)*, med forord skrevet av Le Corbusier. I bokas to deler, utleder Damaz i første del årsaker til at kunstartene og arkitekturen har vokst fra hverandre, og prinsipp hvor hvordan de store kunstartene bør integreres i arkitektur, men han i andre del viser til eksisterende verk som ifølge Damaz forsøker eller har klart å forene kunst og arkitektur.

Etter min forståelse, mener Damaz det er tre årsaker til at kunstartene har vokst fra arkitekturen. For det første begrunner Damaz denne utviklinga kunsthistorisk: I de fleste kunsthistoriske perioder har det eksistert et samspill mellom kunst og arkitektur, men fra renessansen har det i større og større grad utvikla seg en individualisme i kunsten som gjør at hver kunstner og hvert verk, ønsker å betraktes isolert.⁸⁹ På det samfunnsmessige plan, finner vi den andre årsaken. Et kjennetegn for den moderne tidsalder ser i Damaz' øyne ut til å være en stadig økende yrkesmessig spesialisering, som medfører at kunstnerne mista evnen til å jobbe tverrfaglig, og dermed evnen til å tenke helhetlig.⁹⁰ Sagt med andre ord - en modernismens Michelangelo, ekspert på maleri, arkitektur og skulptur, er vanskelig å forestille seg. Et tredje aspekt er hvordan

⁸⁸ Sigfried Giedion, «Nine Points on Monumentality», i *Architecture, you and me*, red. Sigfried Giedion (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1943), 48–51.

⁸⁹ Damaz, *Art in European Architecture*, s. 1, 11 og 25.

⁹⁰ Damaz, s. 19.

industrialiseringa og kommersialiseringa av samfunnet gjør at kunsten ikke lenger prioriteres i det materialistiske samfunnet – kunsten blir for eliten og de spesielt interesserte, og huseierne ikke prioriterer å bruke penger på ting som ikke strengt forbedrer husets praktiske formål.⁹¹ Hos Giedion, finner vi en lignende argumentasjon i hans essay *Do we Need Artists? Her* påpeker han at kunsten har fjerna seg fra sitt publikum, og at vi igjen må søke en forening hvor mennesket, fanget i det industrialiserte samfunn, får utløp for sitt kunstneriske behov.⁹² I sum, må dette tolkes som en kritikk av den tidligere funksjonalismen, som i etterkrigstida ser ut til å ha blitt oppfattet som for rigid, industrialisert og ikke-menneskelig.

Det er hos Le Corbusier vi finner flere av de mest sentrale eksemplene på bruk at kunst i etterkrigstida. Vi kan blant annet nevne muralmaleriene i hans *Notre-Dame du Haut (1953)*, hvor det i både eksteriør og interiør finnes kubistisk muralmaleri. Dette verket har Viksjø selv besøkt, og fotografert.⁹³ I Le Corbusiers *Unite d'habitation, Marseilles*, et av brutalismens største forbilde-hus, finnes det også integrerte utsmykninger. Blant annet er det i betongen støpt inn et negative relieff av hans *modulor-figur*, en bestemt figur Le Corbusier brukte som målestokk og utgangspunkt for å dimensjonere bygningen.⁹⁴ Andre relevante verk, er Henri Matisse's utsmykninger i *La Chapelle du Rosaire (1951)* i Vence – ett av flere Matisse-verk nevnt i Damaz' *Art in European Architecture*.⁹⁵

⁹¹ Damaz, s. 9 og 43.

⁹² Sigfried Giedion, «Do we Need Artists?», i *Architecture, you and me*, red. Sigfried Giedion (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1937), s. 5.

⁹³ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 257.

⁹⁴ Gargiani og Rosellini, *Le Corbusier*, s. 36-37.

⁹⁵ Damaz, *Art in European Architecture*, s. 152-153 og 165.

4.4 BRUTALISTISK BETONG

Før vi kan diskutere naturbetongarkitekturen i lys av brutalismen, må vi se litt nærmere på brutalismens bruk på betong. Som vi har sett, er ikke brutalismen, etter Banhams prinsipper, utelukkende en betong-arkitektur. Likevel vil man se en tett forbindelse mellom betong og brutalisme, noe også Banham innrømmer. Ifølge Banham skyldes dette at Le Corbusiers *Unité d'habitation* blei sett som ett av de tidligste eksemplene på brutalistisk arkitektur, og fordi dette bygget var laget i Le Corbusiers *béton brut*.⁹⁶ I tillegg preges Le Corbusiers store boligblokk av den åpne 1. etasjen, med de ekspressive søylene som bærer blokka.

Béton brut er, som nevnt innledningsvis, Le Corbusiers betegnelse på betong hvor arkitekten bevisst lar forskalingsmaterialets trestruktur avtrykk i den ferdige betongen. Ved å studere Le Corbusiers tegninger, for eksempel for *Unite d'habitation, Marseilles*, ser vi hvordan Le Corbusier planla forskalingsmaterialet skulle legges for å danne mønster i betongen.⁹⁷ På denne måte planlegger Le Corbusiers betongens utseende, og behovet for kledning, maling og puss, blir mindre.

⁹⁶ Banham, *The New Brutalism*, 1966, s. 16.

⁹⁷ Gargiani og Rosellini, *Le Corbusier*, s. 21.

Et interessant aspekt med béton brut, er en påstått sammenheng med naturen. Sitert i Sigfried Giedons sentrale verk *Space, Time and Architecture*, hevder Le Corbusier selv at *béton bruts* styrke er hvordan det oppleves som rekonstruert stein, og dermed må sees som et naturmateriale i seg selv.⁹⁸ Dette kan selvsagt være en reklameretorikk fra arkitekten selv, men utsagnet kan likevel ha noe med seg. Som Banham påpeker, er béton brut et forsøk på å frigjøre betongen fra å være et «presist 'maskinalder'-

materiale», slik de slette og hvitpussede veggene i Le Corbusiers førkrigsverk Villa Savoye (1928-30) kan sees som.⁹⁹ I Unité d'habitation, finnes til og med skjell støpt inn i betongen, for å etterligne fossil man kan finne i naturlig stein.¹⁰⁰ Det sentrale for Le Corbusier er altså ikke at betongen er ubehandla, men at den

oppleves som noe tilhørende naturen, og hvert fall som noe annet enn den presise materialet betongen tidligere blei framstilt som.

Erling Viksjø settes ofte i sammenheng med Le Corbusier, og det vil være naturlig å tro at Viksjø lot seg inspirere av Le Corbusiers béton brut. I Viksjøs artikkel i *Byggekunst*, med navnet *Fasadebetong?*, beskrives naturbetongen og dens opphav nærmere. Her forteller Viksjø om hvordan han fant opp naturbetongen etter en studiereise til Sveits i



Figur 7: Eksempel på béton brut-aktig betong i Viksjøs arkitektur – vel og merke uten komplekse forskalingsmønstre. Fra administrasjonsbygget til Standard Telefon og Kabelfabrikk A/S. Foto: Håkon Viksmo Lie.

⁹⁸ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 5th ed., rev.enl. (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1967), s. 547.

⁹⁹ Banham, *The New Brutalism*, 1966, s. 16.

¹⁰⁰ Gargiani og Rosellini, *Le Corbusier*, s. 44 og 47.

forbindelse med prosjekteringa av *Regjeringsbygget*. I Sveits observerte Viksjø flere typer betong, deriblant hva han selv omtaler som *sichtbetong*. *Sichtbetong* beskrives som en type betong hvor arkitekten lager nøyaktige tegninger for forskaling, som for Le Corbusiers *béton brut*. Viksjø vektlegger at det sentrale ved denne betongen er at den skal ha en glatt og jevn overflate, og ut fra hans beskrivelse høres det ut som om *sichtbetong* og *béton brut* er to forskjellige ting. *Sichtbetongens* glatte og jevne overflata, omtaler Viksjø som «karakterløs og kjedelig».¹⁰¹ I *béton brut*, er et av de sentrale poengene at treverkets struktur også skal gjøre avtrykk i betongen, og om dette også gjelder *sichtbetong*, sier ikke Viksjø noe om.

Hvorvidt denne betongen ligner på *béton brut*, annet enn at begge typene betong er laget med forskalling planlagt av arkitekten selv, er derfor uvisst. Viksjøs ekspedisjon til Sveits foregikk i 1948, men på det tidspunkt hadde ikke Le Corbusiers *Unité d'habitation*, hvis byggeplass fungerte som *béton brut*s vugge, ikke reist seg lenger enn til sin 1. etasje.¹⁰² På dette tidspunktet, argumenterer ikke Viksjø for noen kobling til naturen, men det er viktig for ham at betongen naturlige struktur kommer fram.¹⁰³ Med andre ord, ser ikke Viksjø sandblåsing av betongen som en overflatebehandling, slik puss eller maling vil være. Etter mitt skjønn, bør naturbetongen være et materiale som kan passe til brutalismens krav om ærlig materialbruk.

4.5 VIKSJØ – EN BRUTALISTISK ARKITEKT?

Viksjø presenteres av mange som en brutalistisk arkitekt.¹⁰⁴ En utfordring med å bruke brutalismebegrepet på norsk, er at arkitektene selv ikke brukte begrepet. Slik Melhus har vist i sin masteroppgave om brutalistisk arkitektur i Norge, blei begrepet først

¹⁰¹ Viksjø, «Fasadebetong?», s. 58.

¹⁰² Gargiani og Rosellini, *Le Corbusier*, s. 20, 26 og 141.

¹⁰³ Viksjø, «Fasadebetong?», s. 60.

¹⁰⁴ «Erling Viksjø, Arkitekt», Nasjonalmuseet, åpnet 24. april 2022, <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/produsent/55379>.

brukt i 1985 - lenge etter at Viksjøs, Fr. Lykke Enger og Knut Engers bygg var oppført.¹⁰⁵ Den toneangivende arkitekturteoretikeren Christian Nordberg-Schulz bruker derimot begrepene *ekspresjonisme* og *brutalisme* synonymt om 60-tallsarkitekturen, som kom etter CIAMs oppløsning i 1956.¹⁰⁶ Kunsthistoriker Bente Aas Solbakken argumenterer i sin artikkel om Viksjøs ornamentering, at Viksjø ikke bør leses som en brutalistisk arkitekt, fordi betongen sandblåses.¹⁰⁷ Selv om Viksjø ofte presenteres som en brutalistisk arkitekt, er det med andre ord ikke uten forbehold.

Er brutalismen en nyttig fortolkningsramme for naturbetongarkitekturen? For å oppsummere dette kapitlet, vil jeg trekke inn noen moment fra Viksjøs arkitektur. *Standard telefon- og kabelfabrikk AS' administrasjonsbygg (1967)*, ett av Viksjøs seinere bygg, illustrerer poengene godt (se **Feil! Fant ikke referanseilden.** Figur 8 og Figur 9). Administrasjonsbygget er ei høyblokk med rasterfasade, ikke ulikt *Regjeringsbygningen*. Imidlertid er første etasje spesiell. Den er delvis inntrykket, og delvis åpen, og eksponerer massive bærende søyler som hele blokka hviler på.¹⁰⁸ Vi kan legge merke til at de samme søylene går igjen i eksteriør og i interiør. For det første, kan dette minne om søylene Le Corbusiers *Unité d'habitation, Marseilles* hviler på, og bekrefter forbindelsen mange setter mellom Viksjø og Le Corbusier. For det andre, oppfyller de bærende søylene kravet om eksponert struktur – de bærer tross alt hele blokka, og Viksjø gjør et bevisst poeng ut av dette.

Standard telefon- og kabelfabrikk AS' administrasjonsbygg er et av de seinere byggene i Viksjøs periode, men tendensens er sporbare lengre tilbake. Lignende søyler finner vi igjen i Hydrobyggets vestibyle, og i Regjeringsbygningen, er de vertikale strukturene i

¹⁰⁵ Melhus, «Fortellinger om norsk brutalisme», s. 10.

¹⁰⁶ Norberg-Schulz, «Fra gjenreisning til omverdenskrise - Norsk arkitektur 1945-1980», s. 30-31.

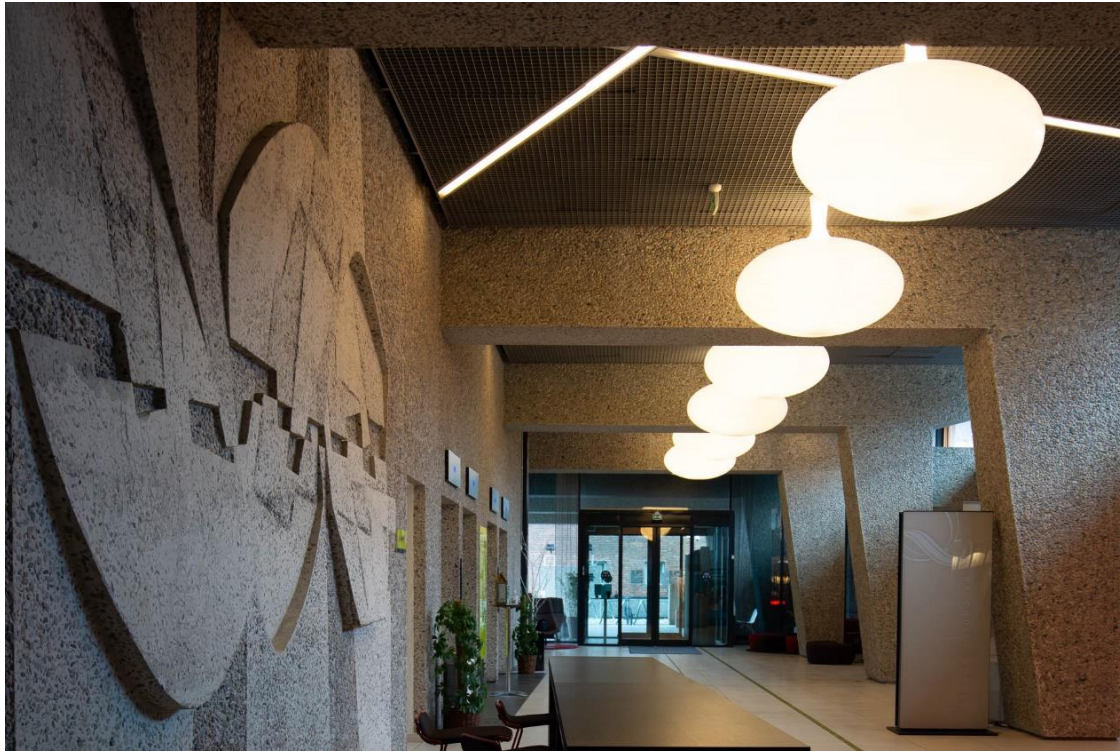
¹⁰⁷ Bente Aas Solbakken, «Tekstur som ornament - Erling Viksjøs eksperimenter med sandblåst betong på 1950-tallet», i *Brytninger: norsk arkitektur 1945-65*, red. Espen Johnsen (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010), s. 268.

¹⁰⁸ Viksjø, «Administrasjonsbygg, Standard Telefon og Kabelfabrikk A/S», s. 98.

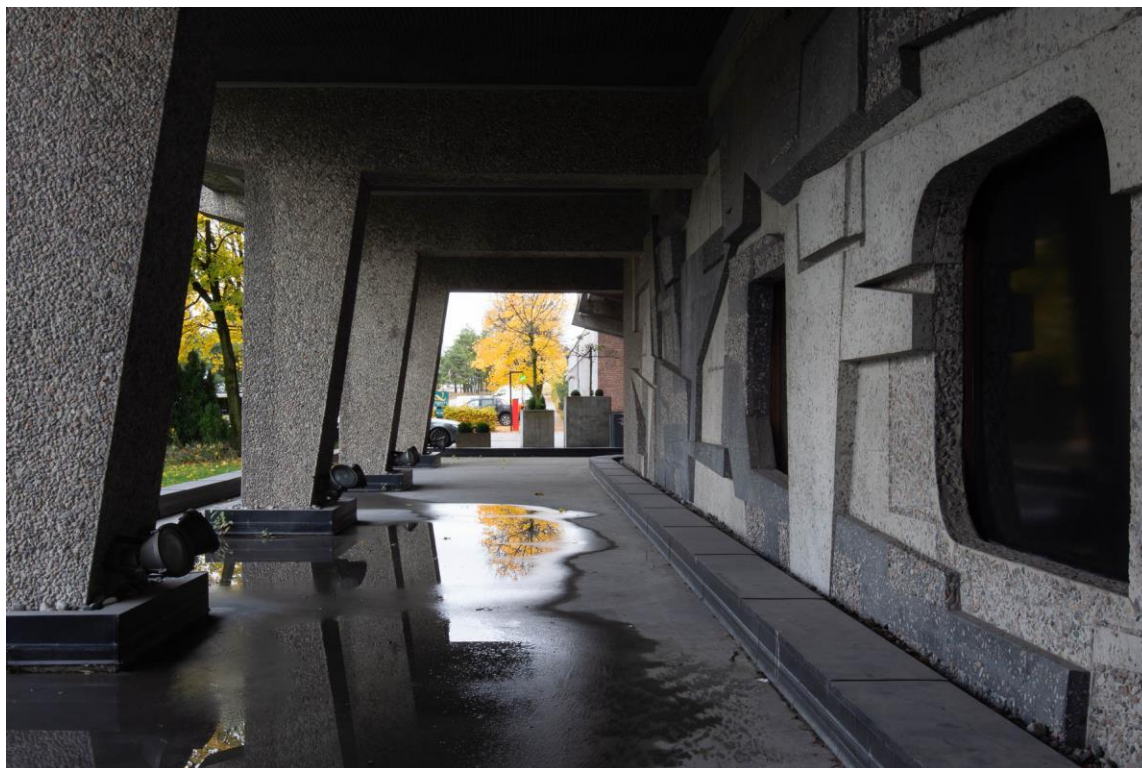
fasaden en del av den bærende konstruksjonen.¹⁰⁹ I mine øyne, er denne slutningen gjeldene helt tilbake til Regjeringsbygningen, som kan sees som et tidlig verk i Viksjøs karriere.

I tillegg til å se på brutalismen som begrep, har jeg i dette kapitlet også undersøkt den omtrent samtidige ideen om *kunstartenes syntese*. I de neste kapitlene, skal jeg undersøke om dette begrepet lar seg anvende på naturbatongarkitekturen, sammen med brutalismebegrepet.

¹⁰⁹ Christian Nordberg-Schulz, «Mot en ny syntese - Erling Viksjøs Regjeringsbygning», i *Bonytt*, red. Arne Remlov (Oslo, 1959), s. 44.



Figur 8: Bærende søyler i Standard Telefon og Kabelfabrikk A/S' administrasjonsbygning, med relieff av Odd Tandberg. Foto: Håkon Viksmo Lie



Figur 9: Bærende søyler i Standard Telefon og Kabelfabrikk A/S' administrasjonsbygning, med relieff av Odd Tandberg. Foto: Håkon Viksmo Lie

5 INTEGRERT KUNST I REGJERINGSKVARTALET

Hensikten med dette kapittelet er todelt. For det første skal vi spore bruk av kunst i Erling Viksjøs arkitektur så lang tilbake i tid vi kan. For det andre skal vi forsøke å plassere den integrerte kunsten Regjeringsbygget om mot viktige referanser i den norske kunsthistorien. Sentralt i disse to sporene, vil også tekstilkunsten være. Hvilken rolle har den i utsmykkingsprosjektet?

Naturbetong blei først tatt i bruk i *Hybelhus for Stortingsmenn (1954)*, hvor byggets fasader er utsmykka med nøkkelhull-ornamentikk sandblåst etter sjablong. Dette bygget var et viktig eksperiment for utvikling av naturbetongen. Slik Viksjø forteller i omtalen av *Byggekunst*, blei teknikken synlig bedre ettersom man på byggeplassen fant gode rutiner for sandblåsing og støpning.¹¹⁰ Bygget var viktig for utviklinga av den integrerte kunsten i naturbetongen. Hybelhuset var planlagt og gjennomført med flere utsmykninger i betong, men Espen Johnsen viser, er det store forskjeller i skissemateriale og de gjennomførte utsmykkingene.¹¹¹ I *Byggekunsts* presentasjon av bygget berømmes utsmykkingene som et tegn på Viksjøs overskudd og gemytt, og at det er «nye tider for arkitektenes personlighetsutfoldelse».¹¹² Dette eksperimentelle huset, blei med andre ord godt tatt imot.

Viksjøs hybelhus er et viktig prosjekt i naturbetongens historie. Imidlertid er det omtrent samtidige regjeringsbygget som kanskje best egner seg for å undersøke disse spørsmålene. Regjeringsbygningen er det første store byggeprosjektet hvor naturbetongen blei tatt i bruk, og har dessuten et omfattende utsmykkingsprosjekt med billedkunstnere involvert. Vi skal også se nærmere på Regjeringsbygningens konkurranseutkast, *Vestibyle*, samt Bakkehaugen kirkes konkurranseutkast, *Sekler*. Disse prosjektene egner seg godt for å spore Viksjøs bruk av kunst i prosjekt fra

¹¹⁰ Erling Viksjø, «Hybelhus for Stortingsmenn», *Byggekunst* 36, nr. 6 (1954): s. 145.

¹¹¹ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 222-224.

¹¹² Odd-Stein Anderssen, «En muse», *Byggekunst* 36, nr. 6 (tillegget) (1954): s. 21.

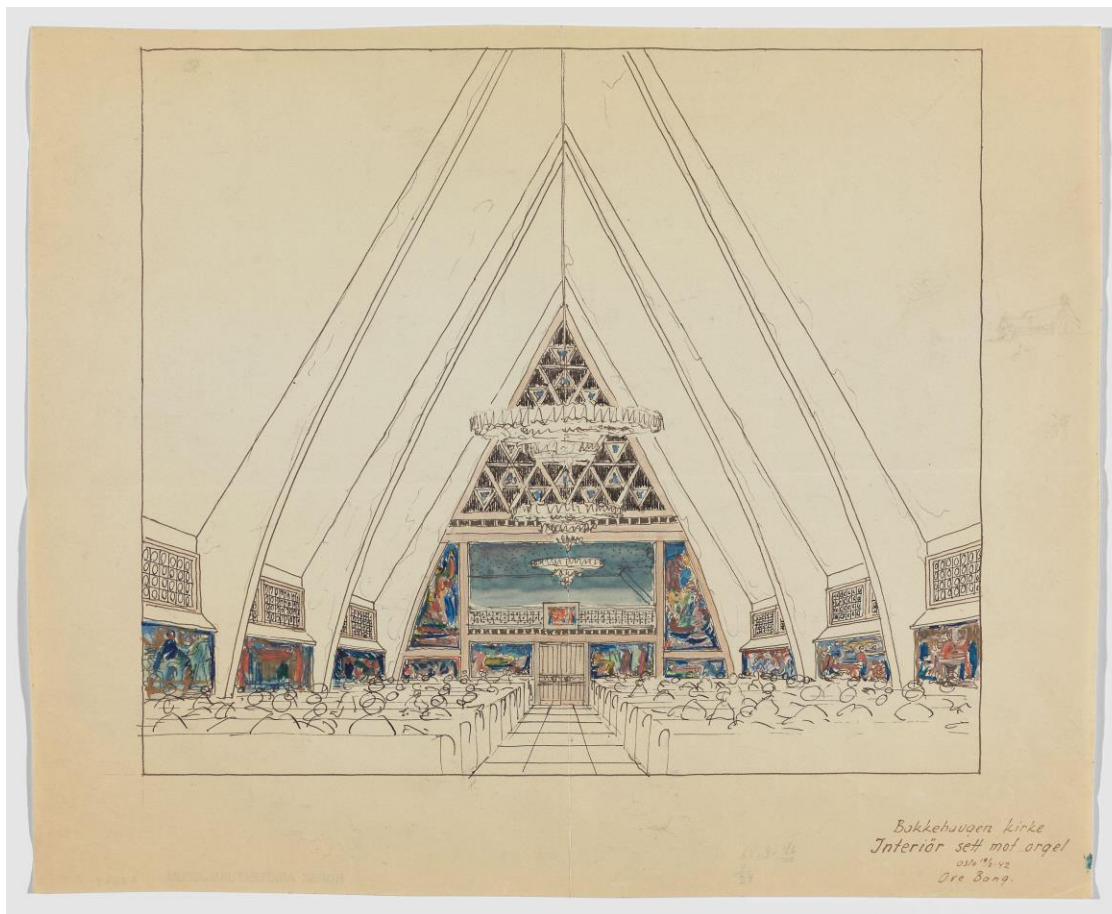
mellomkrigstida, og vil demontere noen viktige historiske utviklingstrinn i arbeidet med samspillet mellom kunst og arkitektur.

Hensikten med dette kapittelet er todelt. For det første skal vi spore opp bruk av kunst i Erling Viksjøs kunstnerskap så langt tilbake vi kan – helt tilbake til tida han jobbet som assistent hos Ove Bang, og jobbet med *Sekler* – Bakkehaugen kirkes konkurranseutkast fra før krigen. I tillegg vil Regjeringsbygningen, med det tilhørende konkurranseutkastet *Vestibyle*, være viktig.

5.1 KUNST I TIDLIGE VIKSJØ-PROSJEKT

Det er nødvendig å nærme på *Bakkehaugen kirke*. Dette prosjektet er ett av flere prosjekt som har fulgt Viksjø både før og etter 2. verdenskrig, og står i dag som ett av hans hovedverk. Før krigen var *Bakkehaugen kirke* fortsatt Ove Bangs prosjekt, og gikk under navnet *Sekler*. Som nevnt, overtok Viksjø flere av Bangs prosjekt ved Bangs død – Bakkehaugen er ett av dem. Fra 1941-42 finnes det en interiørskisse signert Bang, som viser kirkerommet med et større utsmykkingsprosjekt med billedvever av Hannah Ryggen. Ifølge Espen Johnsen, er denne skissa i ettertid antakeligvis fargelagt med vannfarger av Erling Viksjø, som fra 1945 hadde ansvar for utsmykkingene.¹¹³ Dette er allerede noen år etter Bangs død, men kan være årsaken til at prosjektet til slutt blei kreditert Viksjø alene i Byggekunsts presentasjon (se kapittel 1.7).

¹¹³ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 213.



Figur 10: Ove Bang/Erling Viksjøs Sekler. En av to interiørtegninge. ©Erling Viksjø. Se Nasjonalmuseet, NAMT.evi059.005. Foto: Therese Husby

På dette tidspunktet er kirkas langvegger delt opp av takets betongdragere. Mellom dragerne finner vi Ryggens billedvever under vindusåpningene. Ryggens billedvever er trukket noe ut i rommet fra vindusflata, og billedflate og vindusåpning er atskilt av et skrående felt. Spisstaket finner vi i forskjellige varianter alle planleggingsstadiene av kirka, og starter her først over vinduet. I kirkerommet finnes også flere utsmykkingselement. Blant annet skulle korfeltet utsmykkes med maleri - i 1945 kunne Verdens Gang meddele at Kai Fjell var aktuell kunstner, et valg Viksjø må stå bak - han fikk ansvaret for utsmykkinga etter at professor Oluf Kolsrud, som leda utsmykkingsprogrammet, døde i juni 1945.¹¹⁴ Kai Fjell skulle få en viktig rolle i den

¹¹⁴ Johnsen, s. 213.

ferdige kirka med sine religiøse motiv sandblåst i naturbetongtaket, men det er her feltene under de lavtsittende veggene vi skal merke oss.

Forklaringene på hvorfor Ryggens utsmykkingsprogram blei skrinlagt spriker, men er det ting som tyder på at Ryggen ikke var fornøyd med forutsetningene for prosjektet. Ryggen leverte to prøver til prosjektet, *Den fortapte sønns hjemkomst* og *Jordens salt*, men skal selv ha uttalt at hun ikke var fornøyd med teppenes avlange form, og at hun heller foretrakk kvadratiske billedflater. Samtidig kan det også se ut til at menigheten ikke så seg helt fornøyd med de to første vevnadene – de blei oppfatta som for dristige.¹¹⁵ Dette er på tross av at Hannah Ryggen skal ha gått løs på prosjektet med stort mot, slik Inga Elisabeth Næss viser i sin Ryggen-biografi. Ryggen skal ha uttalt at var så hun trodde det skulle ta resten av livet å gjennomføre de 14 teppene til Bakkehaugen kirke.¹¹⁶ Dette omfattende prosjektet må være ett av de første prosjektene hvor Viksjø fikk erfaringer med kunstnersamarbeid.

Vi må imidlertid se nærmere på Regjeringsbygningens historikk. Fra konkurransen blei avslutta i 1940, til Regjeringsbygningen sto ferdig oppført i 1959, gikk bygget gjennom drastiske forandringer. Til Y-blokka, det siste oppførte bygget av Viksjøs opprinnelige plan for regjeringskvartalet, blei ferdig oppført i 1970, gikk det hele 30 år fra det konkurransens slutt.

Gjennom de nesten 20 årene det gikk fra Regjeringsbygningens konkurranse til det ferdig oppførte bygget, gjennomgikk Viksjøs konkurransebidrag store forandringer. Da

¹¹⁵ Øystein Ustvedt, «Fra Grini fangeleir til Høyblokka. Viksjø med Hans og Hannah Ryggen», i *Bevegelser i betong: arkitekten Erling Viksjø og kunstnerne* (Oslo: Nasjonalmuseet, 2020), s. 61-62,

[https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:999920139699702202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:).

¹¹⁶ Inga E. Næss, *Vi lever på ei stjerne: ein biografi om Hannah Ryggen* (Oslo: Samlaget, 2002), s. 102,

[https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:990223171714702202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:).

Forskjellige kilder opererer med forskjellig antall tepper. Næss opererer med 14, andre sier 12 - inkl. Adresseavisens intervju med Ryggen-paret fra 30. oktober 1945. Fra Bang og Viksjøs skisser, ser det også ut til at det er til sammen 12 verk i kirkas hovedskip.

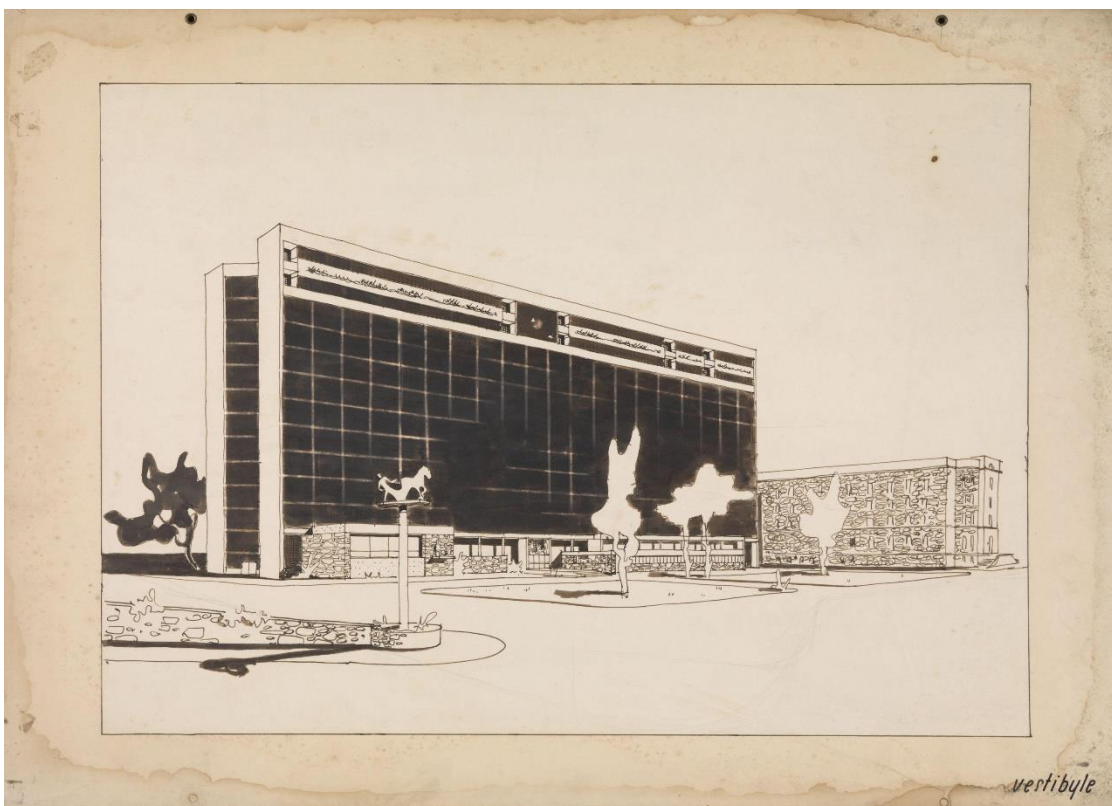
Stortinget behandla byggeplanene for fjerde og siste gang i 1953, var de foreliggende planene for Regjeringsbygget så langt fra de opprinnelige planene for *Vestibyle* at det blei stilt spørsmål ved om det ikke måtte utlyses ny arkitektkonkurranse. Dette blei tilbakevist av Norske arkitekters landsforbund.¹¹⁷ Fordi Regjeringsbygningen inneholder et omfattende utsmykningsprogram, vil det være interessant å undersøke om tilsvarende planer for utsmykninger finnes i det opprinnelige konkurranseutkastet.

I Regjeringsbygningens planfase, er det i hovedsak to planleggingstrinn vi skal forholde oss til. Vi har det opprinnelige konkurransebidraget fra 1940, under navnet *Vestibyle*. I tillegg finnes et mindre utkast utgave fra årene 1946-49, med det nokså naturlige navnet *Vestibyle redusert*.¹¹⁸ Selv om det i tegningene til *Vestibyle redusert* er tydelig at også dette prosjektet var planlagt med kunst, skal vi likevel forholde oss mest til *Vestibyle*. Dette er fordi vi i første omgang er ute etter tidlige eksempel på bruk av kunst i Viksjøs arkitektur.

¹¹⁷ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 181.

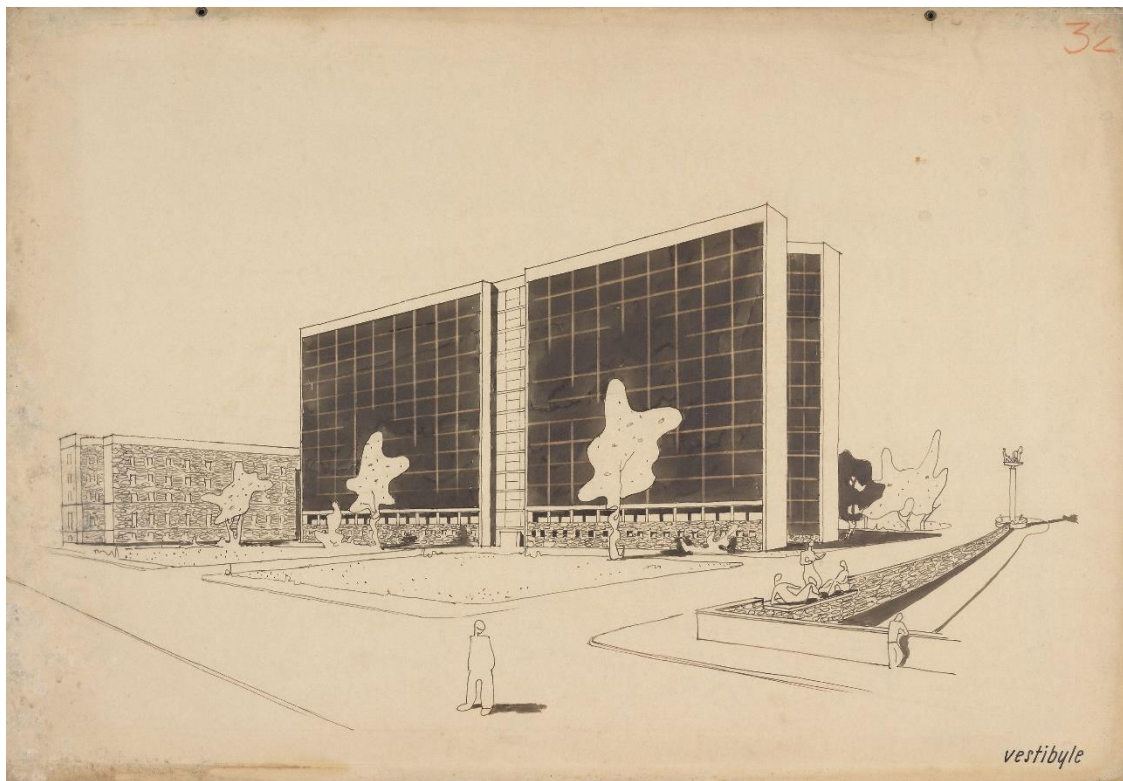
¹¹⁸ Johnsen, s. 109-119. Her gjennomgår Johnsen arkivmateriale fra byggeprosjektet i denne perioden.

Vestibyle var planlagt som ei 49 meter høy blokk, med et brutto gulvareal på 34 300m². Totalt teller blokka 14 etasjer, inklusiv en inntrukket toppetasje.¹¹⁹ Blokka kjennetegnes ved hovedfasadens strenge rutenett med innsatte vindu. I hovedfasaden mot Akersgata, brytes rutenettet i de øverste etasjene av et løpende segmentert, dekorert og friselignende bånd på tvers av fasaden. Båndet er delt av inntrukne vindusåpninger i fasaden. På midten av fasaden opphører båndet. De nederste etasjene ser ut til å være i natursteinmur, med et lavt overliggende vindusbånd. Mot Akersgata finnes også inngangsparti og statsrådssal. Fasaden mot Grubbegata er horisontalt delt i to av et inntrukket midtparti, også med inngangsdør. Denne fasaden er ikke utsmykka.



Figur 11: Eksteriørskisse mot av Vestibyle. ©Erling Viksjø. Se Nasjonalmuseet, NAMT.evi001.001. Foto: Nasjonalmuseet

¹¹⁹ Crawford-Jensen mfl., «Konkurransen om ny regjeringsbygning i Oslo», s. 43; Johnsen, Erling Viksjø, s. 88.



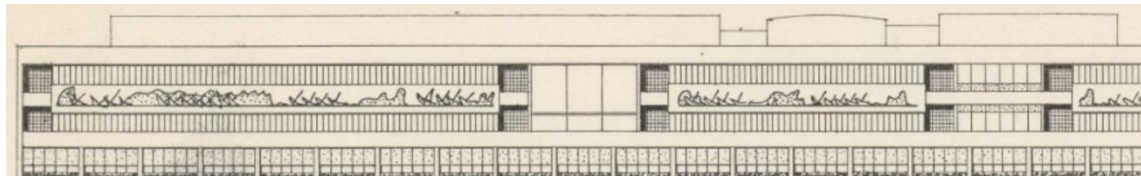
Figur 12: Eksteriørskisse av Vestibyle, sett fra Grubbegata. ©Erling Viksjø, NAMT.evi001.001. Foto: Nasjonalmuseet/Dag Andre Ivarsøy

Blokkas kortvegger er spesielle. De er brutt symmetrisk på midten, og danner en kileform inn i bygningskroppen. Bygget er derfor smalest på midten, og byggets grunnplan sammensatt av to trekkanter med spissen mot hverandre. Mot Gamle regjeringsbygning var det planlagt ei gangbru i tre etasjer, slik at det er ville vært mulig å gå mellom *Vestibyle* og Gamle regjeringsbygning.

I fasaden mot Akersgata (se Figur 11) finner vi flere antydninger til utsmykninger. Ved inngangspartiet skisseres det to figurative utsmykninger. Den ene tilsynelatende over inngangspartiet, og den andre i en brystningsvegg for en inntrukken terrasse. Av tegningene, kan vi tolke denne som et halvrelieff. Utenfor statsrådssalen i 1. etasje finner vi en tredje skulptur. Denne er montert på en utskytende flate i natursteinveggen.

Mellom byggets to øverste etasjer finner vi, som nevnt, en dekorert frise på *Vestibyles* langvegg. Feltene er delt av aksentuerende vindusåpninger som tydelig markører i veggen. Når det gjelder frisens motiv, er min tolkning at dette er en fiskerscene:

Fiskesjarker på sjøen som seiler blant skjær og høye, spisse fjell. Med samtidas dramatiske fiskermotiv i monumental-maleriet, slik vi får i børsfreskene, er det fristende å tolke motivet som en scene fra Nord-Norge. Båtene står dessuten i stor grad på skrå – er de ute i hardt vær?



Figur 13: Utsnitt fra fasadeoppriss. ©Erling Viksjø. Se Nasjonalmuseet, NAMF.00603.075. Foto: Øyvind Andersen

Når det gjelder *Vestibyles* interiør, er situasjonen mer usikker. Fra planskissene for 1. etasje, er det imidlertid en mulighet for at Viksjø har tenkt en skulptur.¹²⁰ Jeg har dessverre ikke lyktes i å finne perspektivtegninger av denne. Fordi vestibylen spenner over to etasjer, er det ikke unaturlig å anta at skulpturen skulle ha et større og monumentalt preg.

I tillegg til selve bygningen, har Viksjø tegna planer for et tilhørende uteområde (se Figur 11 og **Feil! Fant ikke referanse-kilden.**). Her finner vi flere planer for kunstnerisk utsmykking. Langs Grubbegata foreslår Viksjø en lengre natursteinmur. I en ende er det tegna inn en skulpturgruppe med to liggende og en stående figur. I den andre enden er det tegna inn en stående figur og hest. Denne skulpturgruppa er plassert på en høy søyle. Mot fasaden mot Akersgata, mellom inngangspartiet og statsrådssalen, finnes det en tilsvarende søyle, men her bærer søylen en liggende figur.

Det er vanskelig å analysere Viksjøs planlagte utsmykningsprogram på detaljnivå. De få skissene som viser utsmykningene, er perspektivskisser, fasadeoppriss og plantegninger, og planene for utsmykningene kan ikke være fullt ut utarbeida. Det er likevel mulig å sette planene i en viss kunsthistorisk sammenheng. Espen Johnsen gjør i sin omtale av *Vestibyle* flere interessante betraktninger. For Johnsen er den engelske

¹²⁰ Se Nasjonalmuseets samling, NAMT.evi001.003. Planskisse av 1. etasje og mellometasje, for Sosialdepartementet.

skulptøren - og venn av Bahauskolens grunnlegger Walter Gropius - Henry Moore en viktig referanseramme. Mores skulptur *Recumbent figure (1938)*, blei i samarbeid med landskapsarkitekt Charles Tunnard plassert langs en hellelagt akse og terrassemur, i den russiske arkitekten Serge Chermayeffs enebolig Bentley Wood (1936-38). Dette verket er nevnt i Paul Damaz' bok *Art in European Architecture*, som fantes i Viksjøs egen bokhylle.¹²¹ Skulpturen på veggen utenfor statsrådssalen setter Johnsen i sammenheng med Edvard Munchs maleri i aulaen ved Universitetet i Oslo, *Historien (1911 - 16)*, ett av mest sentrale verk i norsk monumentalmaleri på 1900-tallet. Skulpturgruppa over *Vestibyles* inngangsparti mot Akersgata kan minne om Le Corbusiers skulpturgruppe over Palais de la Société Nations à Genève (1927).¹²² Forutsatt at min motivtolkning er korrekt, er det heller ikke unaturlig å sette toppfrisens motiv i sammenheng med freskoepokens verk. Selv om frisens virkning må sies å være diskutabel, der den svever nesten 49 meter over bakken på toppen av blokka, er dramatiske fiskemotiv et mye brukt motiv i freskomaleriet. Vi finner fiskerscener både i Axel Revolds *børsfreskene* og i noen av *Oslo rådhus'* motiv i interiøret – to arkitektoniske verk jeg viste til i kapittel 3.2.

Det er dessuten verdt å merke til at bruken av kunst virker integrert og påtenkt fra begynnelsen, i motsetning til hva vi ser i de andre konkurransebidragene.¹²³ Dette poenget er sentralt - tidligere var det ikke vanlig at kunst og arkitektur planlegges og tegnes allerede fra arkitektens konkurransebidrag. I freskoepokens arkitekturverk, er utsmykningene gjerne planlagt i etterkant. Valg av kunstnere avgjort av egne komiteer, og byggherrene har ofte vært avhengig av ekstra finansiering.¹²⁴ Selv om

¹²¹ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 94, 240; Damaz, *Art in European Architecture*, s. 61.

¹²² Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 94-96.

¹²³ Crawford-Jensen mfl., «Konkurransen om ny regjeringsbygning i Oslo». Påstanden er gjort ut fra en helhetsvurdering av konkurranseutkastene publisert i *Byggekunst*.

¹²⁴ Askeland, *Freskoepoken*, s. 96 og 143-144. Her viser jeg til to eksempler. Alf Rolfsens fresker i Vestre krematorium, nye kapell og Oslo rådhus. Oslo rådhus er her interessant, fordi det ser ut til at Munch tidlig var tiltenkt rollen som kunster - blant annet blei det ifølge Askeland ytret ønske om at Munchs Livsfrise

utsmykkingsprosjektet i *Vestibyle* ikke fullt ut er planlagt, er det likevel bemerkelsesverdig at utsmykningene er viet så stor plass så tidlig i prosessen.

5.2 VERKSBEKRIVELSE REGJERINGSBYGGET

Erling Viksjøs Regjeringsbygg er et selvsagt verk når integrert kunst og ornamentikk skal drøftes. Av Viksjøs større hovedverk, er dette det første bygget hvor naturbetongen tas i bruk. Selv om naturbetongen blei brukt i *Hybelhus for stortingsmenn*, er det først i Regjeringsbygget at naturbetongen først blei brukt til kunstneriske utsmykninger, og i stor skala. Arkitektkonkurransen for det nye regjeringsbygget blei publisert allerede i 1939, etter en stortingsproposisjon fra 24. mars 1939, hvor behovet for nye statskontorer var berørt.¹²⁵ Prosjekteringsperioden var lang, og inkluderer flere iterasjoner av regjeringsbygget, deriblant Viksjøs opprinnelige konkurransebidrag *Vestibyle*.

Regjeringsbygningen, slik den sto etter oppføring, i er ei høyblokk bygget som pilotiskonstruksjon i betong. Etasjeskillene er i vanlig, armert betong, mens blokkas fasader er i naturbetong. Hovedfasadene er rasterfasader med innsatte teakvinduer. Kortveggene er heldekkende, men med sandblåste dekorasjoner. Blokka er 59 meter lang, 52 meter høy og 15 meter brei, og teller totalt 15 hele etasjer. I tillegg finnes det en inntrukken toppetasje med hva som kanskje best beskrives som skulpturelle og organiske bygningsvolum. Disse bygningsvolumene inneholder maskinrom og statsrådssal. Maskinrommet har en karakterisk form – rommets grunnplan ligner en dråpe. Etasjene er i hovedsak inndelt med flyttbare prefabrikerte lettvegger. Den nederste etasjen var åpen for gjennomgang i midten.

skulle utsmykke en av salene. Det blei likevel utlyst konkurranse, ifølge Askeland fordi Munch hadde mista interessen for oppdraget.

¹²⁵ Elisabeth Tostrup, «Høye idealer på kornglete tom: Konkurransen om ny regjeringsbygning 1939-1940», red. Nina Berre og Jérémie McGowan, *Arkitekturårbok 2012*, 2012, 86–013.

I 1. etasje består blokka i tillegg av to flankerende bygningsvolum. Mot Grubbegata finnes en kantine, og mot Akersgata finnes et møterom. Disse er i naturbetong, dekorert med horisontale striper i mørk og lys betong. Noen partier er i conglobetong. Veggflatene har i hovedsak store og høystrakte vindusflater med vinduskarmer i teak. Takutspringet danner en særprega geometrisk form, men skrående flater fra vegglivet til det flate takets takutstikk.

Regjeringsbygningen er kjent for sitt omfattende utsmykkingsprogram. Den integrerte kunsten i Regjeringsbygningen finnes i blokkas interiør, så vel som i eksteriør. De nevnte dekorasjonene på blokkas kortvegger, er Erling Viksjøs egne dekorasjoner. Disse består av piktogram på blokkas utvendige kortvegger. Piktogrammene symboliserer statsapparatets departement, og tar form av stiliserte og abstraherte symbol, repetert i rutenett, og er sandblåst av håndverkere etter sjablong.¹²⁶ Rutenettet følger etasjeskillene, som er markert i dekorasjonen. På noen av blokkas søyler finnes det også et ornamentalt mønster med nøkkelhull. Disse kan vi gå ut fra er sandblåst etter sjablong av håndverkere, slik som med kortveggene.

Der hvor disse utsmykningene bærer preg av å ha dekorativ karakter, finner vi i bygningens trappeløp utsmykninger med tydeligere kunstnerisk karakter. Her har Erling Viksjø selv valgt ut norske kunstnere som fikk delta i utsmykningsarbeidet. Kunstnerne vi finner er Kai Fjell, Carl Nesjar, Inger Sitter og Odd Tandberg. Viksjø har dessuten utsmykket en vegg, og to vegger er sandblåst av Carl Nesjar, etter Picassos skisser. Kai Fjell, Inger Sitter og Carl Nesjar har dessuten utsmykninger i blokkas vestibyle. Utsmykningene er i et abstrakt formspråk, og flere er i et rent konkret formspråk. Enkelte vegger er tilsatt fargepigment, slik at veggen blir farga i en enkelt farge.

I tillegg har Hannah Ryggens utført to billedvever til *Regjeringsbygningen*. Det største, i blokkas vestibyle heter *Vi lever på ei stjerne (1958)*. I statsrådssalen finner vi det sammensatte verket *Trojansk hest/Picasso (1949–56)*.

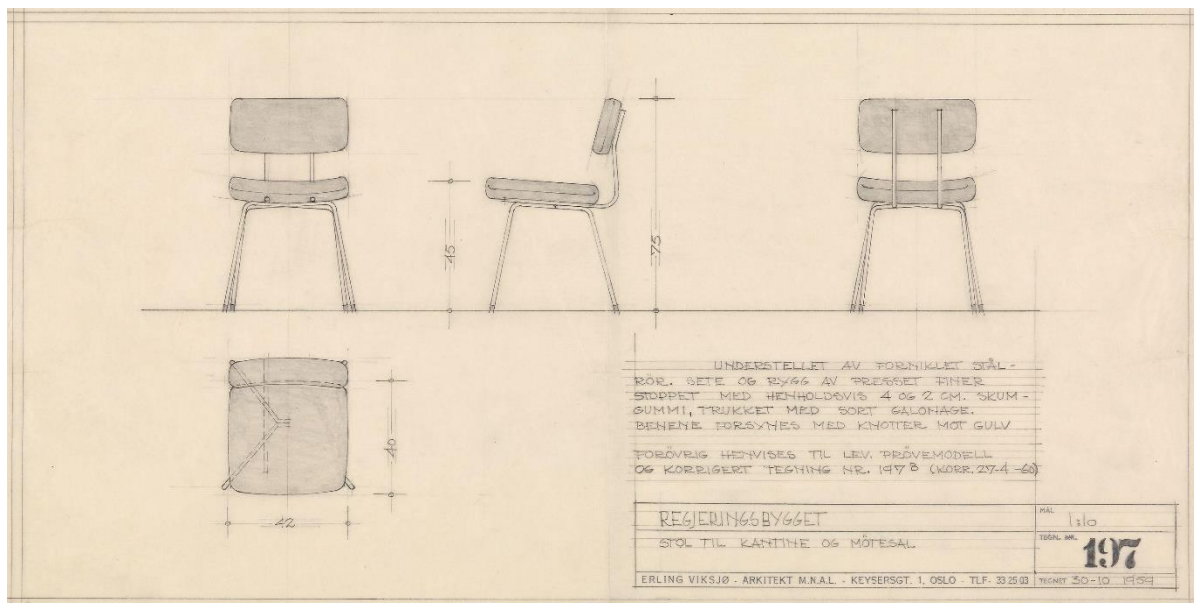
¹²⁶ Nesjar, «Kunst i betong», 2. 19.

5.3 REGJERINGSBYGNINGEN I LYS AV BAUHAUS-SKOLENS IDEAL

I kapittel 2.3 og 3.4 redegjorde jeg for henholdsvis Bauhaus-skolens internasjonale betydning og til koblinger mellom Bauhaus-skolen og norsk arkitektur-, design og kunsthistorie. Essensen i hva jeg skrev, var at Bauhaus-skolens fremste mål at kunststartene skulle forenes i arkitekturen som ett helhetlig kunstverk. Bauhaus-skolens idealer, var altså kjent i norske kunst- og arkitekturmiljø.

I kapittel 4.3 redegjorde jeg for begrepet om kunststartenes syntese. Dette var en strømning i etterkrigstidas arkitektur, som på mange måter tok opp igjen Bauhauskolens ideal om at kunststartene skulle forene seg i arkitekturen. Som vi har sett, er det tydelige at Erling Viksjø fra begynnelsen av sine prosjekt planla kunst og arkitektur i et helhetlig bilde. Kan Erling Viksjø sees slike lys?

I Nasjonalmuseets samlinger, finner vi flere interessante spor. Figur 14 viser for eksempel en stoppa stålrørsstol med rygg og sete i presset kryssfiner. Utførelsen er beskrevet i detalj, og tegninga er merket med Erling Viksjøs navn – selv om det kan ha vært en av hans assistenter som står bak selve designet. I tillegg finner vi skjema og



Figur 14: Stålrørsstol til Regjeringsbygningens møterom og kantine. ©Erling Viksjø. Se Nasjonalmuseet, NAMT.evi078.004. Foto: Andreas Harvik.

tegninger for postkasse, andre stoler og pulter.¹²⁷ Når det gjelder kantine- og møtesalsstolen, kan det være fristende å trekke paralleller til andre stålrørstoler tegna av arkitekter med tydelige Bauhaus-tilkoblinger, slik som Munthe-Kaas' *Folkestolen* (se kapittel 3.4).

Som nevnt, starta Viksjø på arkitektlinja ved Norges tekniske høgskole i 1930. Slik Widar Halén har vist, var det i denne perioden forventninger og protester fra studentene om at utdanninga ved arkitektlinja på NTH måtte følge Bauhaus-skolens prinsipper.¹²⁸ Det er derfor sannsynlig at Bauhaus-skolens idealer kan ha gjort seg gjeldende også ved arkitekturlinja ved NTH på Viksjøs tid. I det minste må disse idealene ha vært kjent for studentene.

Carl Nesjar, en sentral person i Viksjøs utsmykkingsprogram, har dessuten en mer direkte tilknytning til Bauhaus-skolen selv. Etter at den tyske Bauhaus-skolen måtte stenge etter nazistisk press, flykta flere av lærerne til USA, hvor de stifta New Bauhaus ved Chicago Institute of Design. Nesjar studerte der, og høsten 1937 så han tilfeldigvis den første forelesning med Bauhaus-foreleser Moholy-Nagy, hvor Moholy-Nagy skal ha vist en abstrakt film. Filmen skal ha gjort «uslettelig» inntrykk på Nesjar. Ekteparet Grete Prytz og Arne Korsmo, henholdsvis formgiver og arkitekt, studerte dessuten ved denne skolen i årene 1949 og 1950. Ifølge Halén, har disse kunstnerne bidratt til å videreføre Bauhaus-idealene i Norge også etter krigen.¹²⁹ Selv om Bauhaus-skolen primært betraktes som et førkrigsfenomen, gjorde den seg også gjeldende i ettertida, med direkte tilknytninger til kunstnere involvert i arbeidet med den integrerte naturbetongkunsten.

¹²⁷ Se inventarnummer: NAMT.evi078.004, NAMT.evi078.007, NAMT.evi078.006, NAMT.evi078.005 og NAMT.evi078.003. Fra Teigens fotoatelier, finnes det i tillegg fotografier av stoler og interiør, hvor en del antakelig er tegna på Viksjøs kontor. Et eksempel er NAMF.00603.071.

¹²⁸ Widar Halén, «Bauhaus og Norge - en historiografisk gåte?», s. 103.

¹²⁹ Widar Halén, s. 109-110.

Disse sammenhengene blei også sett ved Regjeringsbygningens oppførelse. Christian Nordberg-Schulz, arkitekt, teoretiker og initiativtaker for PAGON, den norske CIAM-gruppa, skrev for *Bonytt* en omtale av Regjeringsbygningen og dens kunst. Omtalens tittel, *Mot en ny syntese*, setter tematikken med en gang i lys av de store strømningene fra CIAM-arkitektene. For å kontekstualisere Viksjøs prosjekt, siterer Nordberg-Schulz Le Corbusier og hans visjoner: «Le Corbusier har fortalt oss at det høye hus gir oss landskapet og himmelen tilbake. Horisonten gjenerobres». Dette fremstilles som en uløst visjon, og den svar, det kommer, fra Erling Viksjø: «Erling Viksjø har vist oss det.»¹³⁰ Viksjø settes altså i en helt tydelig sammenheng med den store kontinentale arkitekten.

Det er ikke bare i omtalens tittel Nordberg-Schulz viser til målsetningen om kunstartenes syntese. I omtalen referer han gjennomgående til flere av bygningens særegne design. Vi kan lese om de elegante stålrørsstolene i vestibylen, om de visuelt ubalanserte, men komfortable, stolene i statsrådssalen, eller om Birger Dahls belysning, som gir vestibylen en «viss festivas». Nordberg-Schulz er heller ikke fornøyd med alt, og påpeker hvordan lyskassene ved heisdørene «virker som den er kommet til etterpå, da avslutningen i endene ikke er løst», og det er dessuten uheldig at dørhåndtakene mellom trapperom og korridor er i messing, mens nøkkelhullet er fornikla. Nøkkelhullene er «en liten detalj som ikke burde oversees».¹³¹ Kunsten berømmes også, og settes opp mot utsmykningene i *Oslo rådhus*, som omtales som lite sammenhengende. Viksjøs utsmykning omtales som «like organisk grekernes bygningsornamenter og gotikkens skulpturelle detaljer».¹³² Nordberg-Schulz setter ord ikke bare Viksjø i sammenheng med Le Corbusier, men også de tilhørende arkitektoniske tankene om kunstartenes syntese.

¹³⁰ Nordberg-Schulz, «Mot en ny syntese - Erling Viksjøs Regjeringsbygning», s. 41.

¹³¹ Nordberg-Schulz, s. 54.

¹³² Nordberg-Schulz, s. 51.

5.4 BILLEDVEV I ARKITEKTUR

For å undersøke den integrerte kunsten i den norske brutalismen, skal vi starte med å undersøke den stedsspesifikke kunsten - og ikke den integrerte. I praksis, vil begge formene for kunst være estetisk bundet til arkitekturen på lignende vis. I tråd med hva jeg til nå har vist om Viksjøs modernisme i lys av Bauhaus-skolens ideal og kunststartenes syntese, vil det dessuten være vanskelig å ikke ta tekstilkunsten i betraktning. Undersøker man billedvevens plass gjennom Viksjøs karriere, egner den seg dessuten godt for å spore en utvikling i Viksjøs relasjon til kunstnerne. Dette kommer av at vi finner billedvever i flere av Viksjøs tidlige prosjekt, slik som Bakkehaugen kirke, og muligens også i Regjeringsbygningens planleggingsstadium. I dette delkapittelet ønsker jeg først å redegjøre for Viksjøs bruk av tekstilkunst, før jeg i neste delkapittel gjør en nærmere analyse. Her er Marit Paasches forskning på Ryggen bli viktig, fordi Paaske undersøker bruk av ornament i Ryggens billedvever, og billedvevenes funksjon som *nomadiske fresker*.

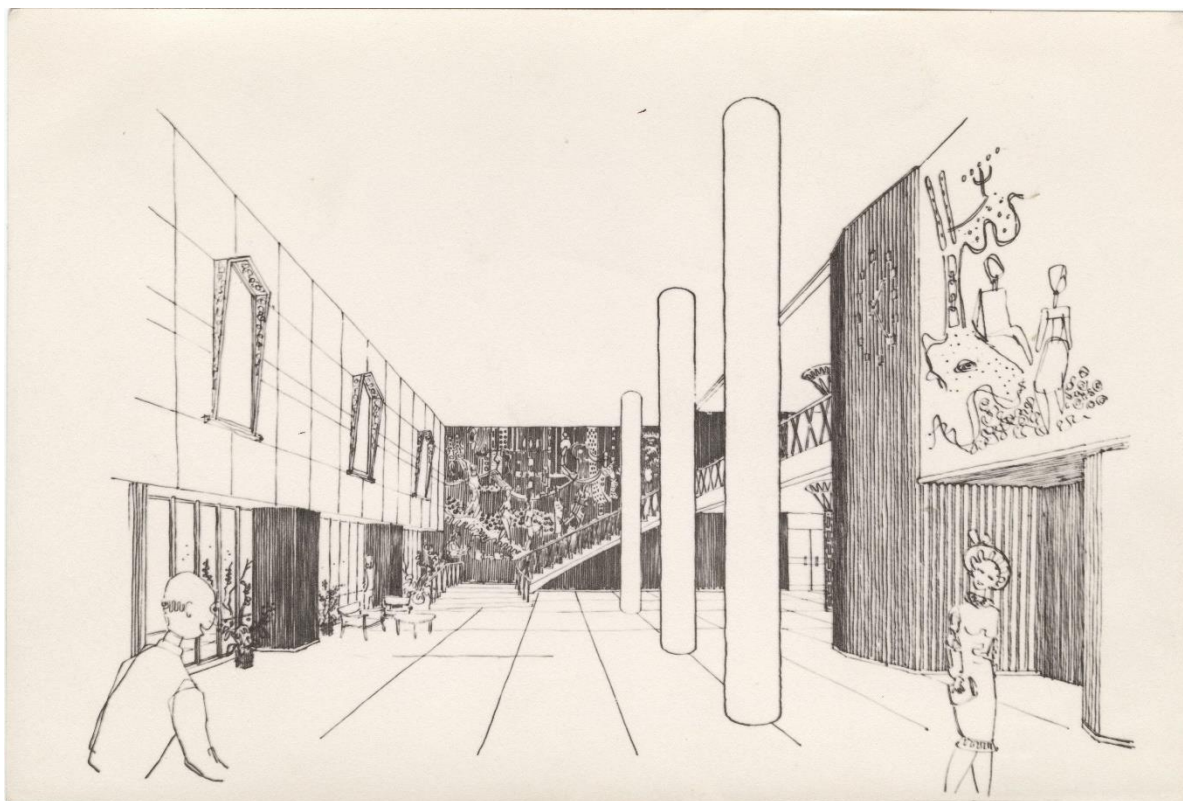
For oss er Hanna Ryggens billedvever i Regjeringsbygningen de mest relevante, men før vi undersøker disse, må vi se litt på billedvevens betydning for Viksjøs tidligere karriere. Det tidligste prosjektet Viksjø har vært involvert i, og hvor det også er planlagt bruk av tekstilkunst, er i Ove Bangs *Sekler*. Selv om planene aldri blei fullført, rakk Ryggen likevel å igangsette produksjonene av billedvevene. *Sekler/Bakkehaugen kirke* er med andre ord det første prosjektet Viksjø hadde kunstnerisk ansvar for, hvor det også eksisterer produserte kunstverk. I ett av Viksjøs siste bygg, *Oslo helseråd* (1968), finnes også tekstilkunst. Her finner vi Synnøve Aanker Aurdals *Rød måne* (1968). Tekstilkunst er med andre ord representert i over et langt tidsspenn i Viksjøs produksjon.

I tillegg blei Ryggens teppe *Schweden (verden i veven)* (1946) solgt til eierne av Viksjøs Enebolig Ystergård i 1956, og Ryggen ga teppet *Sjølen*, et portrett av Erling Viksjø, til

Viksjø i hans 50-årsdag, som blei hengt i Viksjøs eget *Sommerhus i Larvik*.¹³³ *Schweden* er vevet ti år før Enebolig Ystergård blei oppført, og *Sjølen* blei gitt i gave - disse teppene er derfor ikke stedsspesifikke, og holdes her utenfor. De understreker likevel tekstilvevens posisjon i Viksjøs arkitektur.

Det er likevel Ryggens to billedvever i Regjeringsbygningen som er av størst interesse for denne masteroppgava. Det største og mest sentrale er Ryggens *Vi lever på en stjerne*, som hang i Regjeringsbyggets vestibyle. I statsrådssalen fantes et mindre verk, *Trojansk hest/Picasso*, satt sammen av to egentlig separate billedvever.

Også i Regjeringsbygget kan se ut til å ha bruk av tekstilkunst har vært planlagt på



Figur 15: En av to interiørskisser av Vestibyle redusert. ©Erling Viksjø. Se Nasjonalmuseet, NAMT-04123.0035. Foto: Ukjent fotograf

¹³³ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 253. Se dessuten Viksjøs eget foto av sommerhuset i Nasjonalmussets samlinger, NAMF.02285.010, samt Teigens fotoateliers foto av stua i Enebolig Ystergård.

tidlige stadium av prosjektet. Fra *Vestibyle redusert (1947)* finnes det to interiørskisser av vestibylen. Skissene viser et rikt utsmykkingsprogram, og en av veggene viser en skisse av hva Espen Johnsen omtaler som et Hannah Ryggen-aktig bilde.¹³⁴

Årsaken til at disse billedvevene er viktig, er at man i løpet av disse to prosjektene kan spore en viktig utvikling i Erling Viksjøs relasjon til kunstnerne. Teppene i Bakkehaugen kirke blei tross alt ikke ferdigstilt, og Ryggens utsmykkingsprogram i kirka blei skrinlagt. I Regjeringsbygget, må samarbeidet ha fungert bedre. Slik Ustvedt påpeker skiller Ryggens arbeider i Regjeringsbygget seg klart fra de tidligere verkene, fordi Ryggens arbeider her bærer større preg av å være i dialog med arkitekturen.¹³⁵ Dette argumentet skal vi seinere se datidas kunstkritikere så seg enige i (se kapittel 5.8).

Ett spesielt tydelig tema i tekstilkunsten, er tilknytningen til det nasjonale. Dette er interessant, fordi Viksjø også settes i sammenheng med det nasjonal¹³⁶ I Norge er det kanskje Gerhard Munthe som står som en av de fremste eksponentene for en nasjonalt orientert tekstilkunst. Munthe, som fikk billedvevene sine produsert hos kunstindustrimuseenes vevatelier, står også som en sentral forløper til den såkalte freskoepoken.¹³⁷ Med andre ord, er tilknytninga til det norske ikke et fremmed tema, hverken i tekstil- eller monumentalkunsten.

Widar Halén har dessuten påvist en direkte tilknytning mellom tradisjonell norsk tekstilkunst og Bauhaus-skolen. Bauhaus-student, tekstilkunstner og designer Otti Berger, hadde i 1928 et studieopphold i Stockholm, og reiste i den forbindelse også til

¹³⁴ Johnsen, s. 216.

¹³⁵ Ustvedt, «Fra Grini fangeleir til Høyblokk. Viksjø med Hans og Hannah Ryggen», s. 61-62.

¹³⁶ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 49, 192, 278-280. Her viser jeg til et utvalg steder i Espen Johnsens bok, hvor sammenhenger mellom eldre norsk arkitektur, direkte eller indirekte, er å finne i Viksjøs kunstnerskap. Dette innebærer ei tømmerhytte Viksjø tegna i etterkrigstida, samt fotografier og tegninger av eldre norsk trehusbebyggelse og stavkirker.

¹³⁷ Næss, *Vi lever på ei stjerne*, s. 42; Nygård-Nilssen, *Moderne norsk veggmaleri*, s. 32; Askeland, *Freskoepoken*, s. 16-17.

Norge. Ved Kunstindustrimuseet i Oslo og tekstilavdelinga ved Bergen Museum, fikk hun se en rekke norske tekstiler. I et intervju i *Bergens Tidende*, fremhever hun spesielt tekstiler fra Sogn og Fjordane, og lar seg fascinere bruk av plantefarger, håndspunnet ull og hva hun omtaler som særegne mønster uten flatebruk.¹³⁸ Konkret hvilke mønster Berger har sett, vites ikke, men inspirasjonen av hva som må ha vært en form for enkle og ornamentale border, er likevel interessant.

Selv om det nok ikke er noen kjent direkte tilknytning Hannah Ryggen og Bauhaus-elev Berger, kan Ryggen likevel settes i sammenheng med William Morris og Arts & Crafts-bevegelsen.¹³⁹ Slik jeg viste i kapittel 2.3, var Arts & Crafts-bevegelsen en viktig forgjenger til Bauhaus-skolen, og denne tilknytninga er derfor av interesse. Slik jeg ser det, er derfor ikke Ryggens interesse for å jobbe med romlig utsmykking spesielt overraskende – dette lå i tida og dens stil.

I den grad man kan snakka om et miljø for brukskunst i Norge samtidig som Arts & Crafts-bevegelsen og den litt seinere Bauhaus-bevegelsen, var man mer opptatt av å dyrke farger og komposisjoner som blei sett i sammenheng med det nasjonale, enn å dyrke håndverket. Ryggen gjorde selv både det kreative og handverksmessige, i motsetning til Munthe, som satte bort vevarbeidet kvinnelige veversker.¹⁴⁰ Når Hannah Ryggen kombinerte interessen for det håndverksmessige med en interesse for den norske folkekunsten, fremsto dette som noe annet enn hva Gerhard Munthe og hans samtidige hadde tidligere vist. Ryggens innfallsvinkel er mer i tråd med hva vi ser hos Bauhausskolen, hvor elevene også blei opplært i håndverket.

Til nå har vi sett kort på billedvevens plass i den modernistiske bevegelsen – men hvordan blei billedkunsten tatt i bruk i arkitekturen? Ett sentralt eksempel i den

¹³⁸ «Jugoslavisk kunstvæverske begeistred for norske tepper», *Bergens Tidende*, 18. juli 1929; Widar Halén, «Bauhaus og Norge - en historiografisk gåte?», s. 99-100.

¹³⁹ Marit Paasche, *Hannah Ryggen: en fri* (Oslo: Pax, 2016), s. 37.

¹⁴⁰ Paasche, s. 47-58.

internasjonale arkitekturhistorien, er Viksjøs viktige forbilde Le Corbusier. Le Corbusier brukte ved en del tilfeller veggtepper som tilsynelatende direkte erstatning for muralmaleri. Ifølge Le Corbusier vil billedvever av en viss størrelse av sin egen natur kunne betraktes som veggmaleri. Dersom de er store nok til å ikke forveksles med et vegghengt bilde, og billedvevens plassering forholder seg godt nok til rommet, er den største forskjellen for Le Corbusier at billedvevene tross alt kan flyttes. I 1956 døpte Le Corbusier slike veggtepper for «muralnomad».¹⁴¹ Å drøfte Hannah Ryggens billedvever ut fra en teori om at også disse kan sees som *nomadiske fresker*, er så vidt meg bekjent ikke et utforska perspektiv i Viksjø-resepsjonen.

Marit Paasche bruker dette begrepet i sin Hannah Ryggen-forskning. I sitt essay *Unfolded. The Monumental Tapestries of Hannah Ryggen* trekker hun inn den tidligere nevnte boka til Nygård-Nilsen, *Moderne norsk veggmaleri*, sammen med veggmaleriene i *Oslo Rådhus*. I motsetning til *Moderne norsk veggmaleri*, og for den saks skyld Jan Askelands bok *Freskoepoken*, drøfter hun her de mangfoldige veggteppene som også var en del av utsmykkingsprosjektet i Oslo rådhus. I tillegg til å trekke inn Le Corbusiers *muralnomad* som et viktig tolkningsbegrep, setter hun likhetstegn mellom veggteppenes og freskenes dekorative egenskaper. Ved bruk av stiliserte linjer, fargefelt og ornamentikk, hevder Paasche at verkene får egenskap av å være først og fremst dekorative.¹⁴² Freskenes dekorative egenskaper, så vi i kapittel 3.3 at Alf Rolfsen påpekte som et viktig element freskene - samspillet mellom arkitektur og bilde, skulle gi det dekorative en dypere betydning enn å være et rent estetisk fyllmateriale. Slik Paasche leser Ryggen-arbeidene, er det altså likheter mellom freskene og billedvevene.

Imidlertid hevder Paasche at Ryggen gir de ornamenterte elementene i bildet et enda dypere og et større meningsinnhold enn hva man ser i veggarbeidene i Oslo rådhus. Hun peker for eksempel på *Picassoteppet /Trojansk hest* fra statsrådssalen i

¹⁴¹ Gargiani og Rosellini, *Le Corbusier*, s. 101.

¹⁴² Marit Paasche, «Unfolded. The Monumental Tapestries of Hannah Ryggen», i *Hannah Ryggen: Woven Manifestos*, red. Marit Paasche og Esther Schlicht (Munich: Prestel, 2019), s. 25, 27.

Regjeringsbygningen, hvor ornamenteringa ikke bare er dekor på figurenes flater, men lar seg innlemme i både form, figur og komposisjon, spesielt synlig i den trojanske hesten.¹⁴³ Denne tilnærminga om at det ornamentale må ha en visuell funksjon, skal vi ta med oss videre i diskusjoner om blant annet Tandbergs integrerte utsmykninger.

Picassoteppet/Trojansk hest henger som nevnt i statsrådssalen. Veggene i statsrådssalen er av flere materialer, og billedvevene henger på et panel av brede furubord. I dette tilfellet faller med andre ord begrepet nomadiske fresker litt på sin egen urimelighet. Likevel blei billedvevens dialog med rommet vektlagt allerede ved byggets ferdigstilling. Arne E. Holm påpeker for eksempel i *Byggekunst* at billedvevens farger er som «sprunget» ut av veggen, og at bildets vertikale linjer setter en «velgjørende» stopp på rommets.¹⁴⁴ Selv med trevegger, og et motiv som strengt talt ikke er laget for bygget, er det tydelig at Ryggens billedvever settes inn i en arkitektonisk helhet.

Sammenhengen mellom Ryggens billedvev og begrepet om *nomadiske fresker* er imidlertid tydeligere i *Regjeringsbygningens* vestibyle. Sandblåst i vestibylens naturbetong, finnes ett av Inger Sitters verk. Her finnes også Hanna Ryggens monumentalverk *Vi lever på en stjerne*, vevet spesielt for Regjeringsbygningen. Om dette verket påpeker Holm hvordan den blå bakgrunnsfargen glir i ett med veggens farge, og hvordan den ellipseformede og symmetriske komposisjonen gir verket en lukket enhet.¹⁴⁵ Slik Holm ser billedveven, oppstår det et levende spill når øyet faller på de to nesten rosa menneskeskikkelsene som er til stede i billedveven, og den blå fargen blir «nå en mot-pol til det rosa i figurene».¹⁴⁶ Holm leser med andre ord den Ryggens billedvev ikke bare som et isolert kunstverk, men som noe som glir i ett med veggen.

¹⁴³ Paasche, s. 25, 27.

¹⁴⁴ Arne E. Holm, «Dekorasjonene i regjeringsbygget», red. Odd-Stein Anderssen, *Byggekunst* 41, nr. 1 (1959): s. 24.

¹⁴⁵ Holm, s. 24.

¹⁴⁶ Holm, s. 24.

En årsak til at billedveven oppleves i så tett samspill med arkitekturen, og for at Le Corbusier fant det på sin plass å skape begrepet *muralnomad*, kan være et billedveven på mange måter fungerer i tråd med brutalismens ideal. I de sandblåste utsmykningene, er et viktig poeng at det konstruktive elementet i bildet, også utgjør selve motivet. I tradisjonelt maleri, er motivet og det konstruktive to forskjellige element. I billedveven, er derimot det konstruktive i bildet også det som utgjør selve motivet. De plantefargede tekstilene, må også sies å kunne oppleves som naturlige og ærlige, to viktige kriterier i brutalismen.

5.5 VIKSJØS ROLLE SOM KUNSTNER

Selv om vi allerede før krigen ser tydelige tegn til at Erling Viksjø vier kunst stor plass i en helhetsplanlegging av sine prosjekt, er det likevel flere ubesvarte spørsmål.

Utkastene *Vestibyle* og *Vestibyle redusert* blei tross alt aldri gjennomført, og ei heller andre Viksjø-bygg med tilsvarende planer.¹⁴⁷ Hvilke prosesser ville Viksjø lagt til grunn for å velge ut kunstnere, og hvilken rolle ville han selv ha?

Slik vi så i redegjørelsen for freskoepoken i kapittel 3.2, var det tidligere vanlig med egne utsmykningskonkurranser. En slik løsning vil ikke være forenelig med den helhetstenkninga Viksjø ser ut til å ville oppnå. Å tenke helhetlig forutsetter en viss form kontroll, og det er vanskelig å se hvordan en juryert konkurranse er veien å gå.

I Regjeringsbygningen, og for den saks skyld *Hybelhus for Stortingsmenn*, bidro Erling Viksjø med egne utsmykninger. Regjeringsbygningen er kanskje det mest interessante eksempelet, med sideveggenes ornamentale og abstraherte symbol. Disse piktogrammene representerer de forskjellige departementene i statsapparatet. I tillegg er blokkas søyler dekorert med Viksjøs egne mønster (se kapittel 5.2). Viksjø sto også

¹⁴⁷ Et eksempel er Erling Viksjøs utkast til rådhus i Sandefjord, *Byen og fjorden (1940)*, med skulpturer på søyler nederst i et bredt trappeløp mot inngangspartiet mot nord. På veggen til venstre for trappeløpet, var det foreslått to rytterstatuer plassert på en utskytende platting. Se tegninger i privat eie, gjengitt i Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 98.

for en av utsmykkingene på trappeløpets vegger - disse var ellers utsmykka av utøvende kunstnere. Viksjøs kunstproduksjon holdt viss kvalitet¹⁴⁸, og som nevnt, står han selv bak en av de utsmykkede veggene i Regjeringsbyggets trappeløpet.

Øystein Ustvedt setter Viksjøs maleriproduksjon i sammenheng med freskoepokens Henrik Sørensen, samt Hans Ryggen og Reinar Aulie. Ustvedt påpeker at samtlige av disse kunstnerne satt på Grini under krigen, og antakelig hadde en del kontakt der. I tillegg til de formale likhetene, mener også han også at Hannah Ryggens rolle i *Bakkehaugen kirke*, et prosjekt Viksjø var involvert i allerede før krigen, er en faktor som må tas med i beregninga.¹⁴⁹ En gjennomgang av Erling Viksjøs malerier viser at Ustvedt nok har rett - de fleste er abstrakte, men figurative, og en fargebruk vi kjenner fra ekspresjonismen.¹⁵⁰ Freskomaleren Per Krogh skal også ha holdt et foredrag på Grini om forholdet mellom arkitektur, billedkunst, monumentalmaleri og dekorative arbeider.¹⁵¹ Når det gjelder kunstnere utenfor Grini-kretsen, settes Viksjø gjerne i sammenheng med Asgeir Jorn, Edvard Munch, Picasso og Matisse.¹⁵² Kanskje aller viktigst er koblingen til Jean Dubuffets *art brut*. Johnsen setter Le Corbusiers beton brut og Viksjøs naturbetong, i tett sammenheng med Dubuffets billedkunst, prega av «rå, naturlig og spontan materialbehandling».¹⁵³ I forskningen settes altså Viksjø i sammenheng med et vidt spenn av forskjellige kunstnere og inspirasjonskilder, men

¹⁴⁸ Johnsen, s. 52. Ifølge Johnsen skal Viksjø under fangeoppholdet på Grini ha blitt oppfordra av både Henrik Sørensen og medfange Reidar Aulie til å arbeide videre med sitt malertalent. Hans malerier vies dessuten mye oppmerksomhet, både av Johnsen, men til eksempel også i Nasjonalmuseets utstilling om Viksjø og kunstnerne i 2020-21.

¹⁴⁹ Ustvedt, «Fra Grini fangeleir til Høyblokka. Viksjø med Hans og Hannah Ryggen», s. 56.

¹⁵⁰ Påstanden er basert på bilder gjengitt i bøker, samt verk vist på Nasjonalmuseets utstilling *Bevegelser i betong. Arkitekten Erling Viksjø og kunstnerne, 20. november 2020–5. september 2021*. Se også Johnsen, *Erling Viksjø*, kapittel 9.

¹⁵¹ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 214.

¹⁵² Johnsen, s. 225; Ustvedt, «Fra Grini fangeleir til Høyblokka. Viksjø med Hans og Hannah Ryggen», s. 56.

¹⁵³ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 147-48.

mulig med en tyngde i mellomkrigstidas maleri. Imidlertid må Viksjøs malertekniske ferdigheter og blikk for kunst ha en stor betydning for hans arbeid med andre kunstnere.

5.6 ET GENERASJONSSKIFTE I KUNSTEN

Ett av de viktigste særpregene ved Regjeringsbygningen er bygningens omfattende utsmykkingsprosjekt. At de fleste kunstnerne også arbeidet med et nonfigurativt formspråk, og i det minste sterkt abstrahert, er et sentralt trekk ved disse utsmykningene.

Viksjø utlyste aldri noen konkurranse om utsmykningen - hverken for Ryggens billedvev, eller den bygningsintegreerte kunsten. Som vi har vist, er dette spesielt, fordi det tidligere var vanlig med egne utsmykningskonkurranser, med egne juryer. Valget av kunstnere til den bygningsintegreerte kunsten beror antakeligvis på tilfeldigheter under studiereise til Syd-Europa i 1955. På turen, hvor han i Paris antakeligvis så mye *art brut*-kunst, gikk turen videre til kunstnerbyen Collioure, hvor blant annet André Derain, Georges Braque, Henri Matisse og Pablo Picasso oppholdt seg på 1900-tallet. Viksjø besøkte også til den katalanske fiskerlandsbyen Cadaqués. I denne fiskerlandsbyen, blei Viksjø kjent med flere norske kunstnere. Deriblant Arne Nordheim, men også ekteparet Carl Nesjar og Inger Sitter, begge medlemmer av kunstnergruppa *Terningen*.¹⁵⁴ Flere av kunstnerne i *Terningen*, blei med videre i arbeidet med *Regjeringsbygningen*.

Kunstgruppa *Terningen*, bestående av Carl Nesjar, Inger Sitter, Tore Haaland, Odd Tandberg og Gunnar S. Gundersen. Ifølge Inger Sitter, var denne gruppas formål og funksjon utelukkende å gi den abstrakte kunsten gjennomslagskraft nok til å bli antatt til Høstutstillinga, noe de mente den enkelte kunstner aleine ikke ville ha mulighet til.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Johnsen, s. 228-229.

¹⁵⁵ Inger Sitter, «Om kunstnergrupper i Norge», *F 15 kontakt: nordisk kunstinformasjon* 2 (1967): s. 11.

Dette er et poeng vi skal komme tilbake til i kapittel 5.7, hvor vi vil se at den nonfigurative kunsten slet med å bli ansett som ordentlig kunst av kunstkritikerne.

Det er naturlig å tro at dette møtet med Sitter og Nesjar fikk stor betydning for Viksjøs syn på integrert kunst og ornamentikk. Møtet skjedde i 1955, altså året etter at *Hybelhus for Stortingsmenn*, det første større forsøket med naturbetong, er datert. I *Hybelhus for Stortingsmenn* sto Viksjø selv for utsmykningen. Her finner vi utsmykking a med repetitive geometriske mønster og en ornamental karakter, men også figurative utsmykninger med kunstneriske ambisjoner. Espen Johnsen hevder at dette møtet gjorde at Viksjø åpnet opp for at «figurative og ekspressive uttrykk kunne fungere sammen i abstraksjon». ¹⁵⁶ Dette stemmer nok - samtlige av kunstnerne Viksjø lot arbeide i Regjeringsbygningen arbeidet i forskjellige uttrykk, men alle i en eller annen grad av abstraksjon. Dette tilføyer Viksjøs bruk av kunst i arkitektur noe nytt vi ikke finner i *Hybelhus for Stortingsmenn*, hvor utsmykningene var av enklere karakter.

At Inger Sitter påpeker behovet for at kunstnerne kollektivt arbeidet for å få gjennomslag for den nonfigurative kunsten på Høstutstillinga, kommer ikke ut av det blå. I kapittel 5.8 skal vi se nærmere på kunstkritikernes mottakelse av den nonfigurative kunsten. I denne omgang, skal vi imidlertid sette Terning-medlemmenes utsmykking av Regjeringsbygningen, opp mot utsmykningsarbeidene i Oslo rådhus.

Når Ole Mæhle omtaler *Oslo rådhus* i det svenske tidsskriftet *Konstrevy*, påpeker Mæhle at det er omstridt å la en generasjon kunstnere stå for hele utsmykkingsprosjektet. Selv skulle Mæhle sett kunstnere som Kai Fjell og Arne Ekeland representert i *Oslo rådhus' utsmykking*. ¹⁵⁷ Paul Damaz omtaler dessuten freskene i rådhuset som «tvilsomme», og mener de kun har blir godtatt fordi de tross alt er så overveldende og store. ¹⁵⁸ Selv om vi

¹⁵⁶ Johnsen, *Erling Viksjø*, s. 229.

¹⁵⁷ Ole Mæhle, «Utsmykningen av Oslo Rådhus», *Konstrevy* 26, nr. 4–5 (1950): s. 175.

¹⁵⁸ Damaz, *Art in European Architecture*, s. 83 og 85.

i dag nok ikke ville brukt slike ord om freskene, er det ikke til å komme vekk fra at rådhuset er en slags forsinka kulminasjon av freskoepoken.

Også Hanna Ryggen ser ut til å slutte seg til kritikken av *Oslo rådhus*. Slik Marit Paasche viser, var det for Ryggen sentralt at hennes kunst skulle være til for offentligheten.¹⁵⁹ Etter hennes ønske om at kunsten skulle være til for folket, ville en utsmykning i *Oslo rådhus* passet godt. Ryggens billedvev *Hjemlige guder* kan leses som en kommentar på tildelingsprosessen, og Henrik Sørensen og Axel Revolds plass i utsmykkingsprogrammet. Ifølge denne tolkninga blir Sørensen og Rolfsen avbilda som de norrøne gudene Tor og Odin. Edvard Munch, som flere, som ivrig blei samla av Stenersen, er avbilda flytende i den himmelaktige bakgrunnen.¹⁶⁰ Sørensen sin posisjon bekreftes også av Sitter, som peker på Sørensen som en kunstner som var sentral i å holde Sitters generasjon utenfor.¹⁶¹ Denne kritikken av *Oslo rådhus*, ser med andre ord ut til å være bredt fundamentert i kunstnerne egne fortellinger. At disse kunstnerne derfor slapp til i Viksjøs Regjeringsbygget, innebærer med andre ord et tydelig generasjonsskifte i monumentalkunstens historie.

5.7 DEN KONKRETE KUNSTENS MOTTAKELSE I KRITIKKEN

Med kunstnergruppa *Terningens* kollektive arbeid for å bli antatt på Høstutstillinga, og også andre kunstneres samtidige arbeid, blei den konkrete og nonfigurative kunsten for alvor introdusert i Norge. Denne kunstens skiller seg drastisk fra den tidlige figurative kunsten. Hvordan blei dette tatt imot av de norske kunstkritikerne?

¹⁵⁹ Paasche, *Hannah Ryggen*, s. 37-38.

¹⁶⁰ Paasche, «Unfolded. The Monumental Tapestries of Hannah Ryggen», s. 32.

¹⁶¹ Inger Sitter og Karin Hellandsjø, «De unge abstrakte malerne og det etablerte kunstmiljø. Et intervju.», i *50 årene - et gjennombrudd: 50-årenes kunst og kultur i Norge, sett i internasjonal sammenheng : billedkunst, arkitektur, kunsthåndverk, musikk, film, litteratur, teater*, red. Karin Hellandsjø, Prisma-informasjon (trykt utg.) 1982:4 (Høvikodden: Henie-Onstad kunstsenter, 1982), s. 22, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2016092948131.

For å svare på dette spørsmålet skal vi undersøke noen omtaler av to utstillinger i Oslo: Odd Tandbergs utstilling ved Galleri Per i Oslo, samt Gudrun Kongelf, Ludvig Eikaas og Gunnar S. Gundersens utstilling i Kunstnerforbundet i Oslo. Noen av kunstnerne, var involvert i Viksjøs prosjekt, mens andre holdt seg til tradisjonell billedkunst.

Kunstkritikeren Håkon Stenstadvold, er en av dem som anmeldte Gudrun Kongelfs, Ludvig Eikaas' og Gunnar S. Gundersens utstilling i Kunstnerforbundet. Stenstadvold anmelder i *Aftenposten*, 4. mars 1950, utstillinga, og forteller her at kunsten nå er i en fase hvor de unge malerne «mister interessen for å male bilder, og i stedet gir seg til å arrangere fargede felter på lerretet». For Stenstadvold, er dette så radikalt annerledes at han ikke setter det i den europeiske billedkunsts tradisjon - det er feil å i det hele tatt presentere dette som maleri, og i den grad dette er kunst, så har malere som Wasilly Kandinsky og Paul Klee fullført utforskinga stilen tilstrekkelig 20-tallet.¹⁶² Stenstadvold ser imidlertid en annen bruk for bildene. Stenstadvold leser disse konkrete bildene som «den ornamentikk vår tids stilbestrebelsler har lett etter og så sårt har savnet», og oppfordrer «arkitekter, bygnings-eksperter og brukstingseksperter» om å ta turen til Kunstnerforbundet for å studere dette fenomenet.¹⁶³ Stenstadvold svarer her i grunn direkte på mulighetene for et nytt ornament som talspersonene for den internasjonale stilen åpnet for allerede på 30-tallet, og som vi seinere skal se Kandinsky selv åpner for (se kapittel 2.2 og 6.7).

Morgenbladets kritiker Johan Michelet, velger, i mine øyne, et mer positivt ordlag i sin omtale av samme utstilling. Vel å merke setter også Michelet verkene i sammenheng med det ornamentale og dekorative, men er åpen for at konkrete bilder som også gir en *romfølelse* vil oppleves som kunst. Dette ser han i noen av bildene, men ikke alle. For ham utgjør denne romfølelsen skillet mellom det rent dekorative, og hva han omtaler

¹⁶² Håkon Stenstadvold, «Appell ved en utstilling av Gudrun Kongelf, Ludvig Eikaas, Gunnar S. Gundersen», *Aftenposten*, 4. mars 1950, s. 3.

¹⁶³ Stenstadvold, s. 3.

som maleriets domene – uavhengig av dets innhold.¹⁶⁴ Selv om dette ikke er utsmykningsarbeid, er det imidlertid interessant at Michelet allerede på dette tidspunktet ser hvordan den konkrete kunsten kan ha karakter av å gi romfølelse.

Utstillingen til Odd Tandberg i Galleri Per, er dessuten relevant å se på. Ole Mæhle påpeker hvordan den unge debutanten Tandberg har «satt alle seil til ukjent farevann» når han har «gitt seg abstraksjonen i vold».¹⁶⁵ Mæhle setter umiddelbart kunstnere som Paul Klee, Joan Miró og Wassily Kandinsky som Tandbergs forbilder, og virker til å ha et positivt inntrykk av Tandbergs kunst, selv om Mæhle mener Tandberg i noen bilder «svimler litt».¹⁶⁶ Dette vil jeg si er en omtale i overraskende positive vendinger, men det er imidlertid også Mæhle som i svenske *Konstrevy* kritiserte kunstnervalgene som blei gjort i arbeidet med Oslo rådhus (se kapittel 5.6).

Stenstadvold er på sin side mer skeptisk til Tandbergs konkrete kunst. Både Mæhle og Stenstadvold innrømmer at Tandbergs konkrete kunst må sees og bedømmes på andre prinsipp enn den tradisjonelle figurative kunsten – slik jeg leser Stenstadvold, opplever han det problematisk at den konkrete kunsten ikke svarer til våre egne opplevelser i sinnet, og ei heller hva vi har møtt i livet. Likevel er det ikke til å komme vekk fra at Stenstadvold, nokså pedagogisk, forsøker å lese Tandbergs strengt konkrete kunst som figurativ, og eksemplifiserer hvordan han leser et ansikt i inn i verket *To figurer*.¹⁶⁷ I tillegg til at Stenstadvold finner premissene kunsten må sees og bedømmes etter problematiske, påpeker han også, som Stenstadvold at den konkrete og abstrakte kunsten nærmest fullført rundt 1. verdenskrig – etter at Miro, Klee og andre av den periodens malere hadde gjort sitt. Etter Stenstadvolds syn, har det ikke skjedd videre utvikling innen denne formen for kunst. Løsningen på dette, ifølge Stenstadvold, er at

¹⁶⁴ Johan Fredrik Michelet, «Non-figurativt maleri», *Morgenbladet*, 4. mars 1950, s. 3 og 11.

¹⁶⁵ Ole Mæhle, «Utstillingsrunde», *Dagbladet*, 17. februar 1950, s. 5.

¹⁶⁶ Mæhle, s. 5.

¹⁶⁷ Håkon Stenstadvold, «Kunstutstillinger i Oslo», *Aftenposten, aftenutgaven*, 15. februar 1950, s. 3; Mæhle, «Utstillingsrunde», s. 5.

kunsten igjen må søke til naturen.¹⁶⁸ En mulig kobling mellom den konkrete kunsten og naturen, skal vi komme tilbake til i kapittel 6.

Fra disse to utstillingene og de fire kritikkene, kan vi trekke ut noen hovedlinjer. For Stenstadvold virker den konkrete kunsten på en side fremmed – den må bedømmes på andre vis enn tradisjonell figurativ kunst. Samtidig ser han den konkrete kunsten tydelig i sammenheng med den konkrete og nonfigurative kunsten fra kontinentet rundt første verdenskrig. Formatet og sjangeren er, slik han ser det, er oppbrukt og moden for videre utvikling. Det er feil å i det hele tatt se dette som kunst i ordets tradisjonelle forstand. For Stenstadvold vil en naturlig utvikling være at kunsten går til naturen, og at den tas i bruk som ornamentikk i arkitektur og brukskunst. Mæhle og Michelet er kanskje mer optimistiske når det gjelder å betrakte bildene som kunst, men også de med forbehold. Spesielt kan vi også legge merke til at Michelet etterlyser et uttrykk for romlighet i bildene.

Disse elementene er alle sentrale, og vi skal ta dem med oss videre i analysen. Vi må likevel ta noen forbehold – for hvem er disse kritikerne, og hvilken bakgrunn har de? Tore Kirkholt har i sin hovedfagsoppgave gjort en omfattende undersøkelse av kunstkritikken i denne perioden. Et sentralt poeng som Kirkholt påpeker, er at omtrent samtlige kritikere tilhører *jacobiner-skolen*. Dette inkluderer Håkon Stenstadvold, Ola Mæhle og Johan Fredrik Michelet.¹⁶⁹ Slik jeg viste i kapittel 3.2, er jacobinerne en gruppe kunstnere i norsk kunsthistorie, som er utdannet på Statens kunstakademi i Oslo under Georg Jacobsen eller Axel Revolds lære. Som Kirkholt hevder, er det ingen tvil om at jacobinerne mente at vår fysiske virkelighet - det vil si naturen - måtte være utgangspunkt for kunsten. Dette på tross av at jacobinerne brøt med naturalismen, og gjennom sine teorier for konstruktiv billedbygging forsøkte å trenge dypere inn i

¹⁶⁸ Stenstadvold, «Kunstutstillinger i Oslo», s. 3. Et lignende syn uttrykte han også i sin kritikk av Kongelfs, Eikass' og Gundersens utstilling i Kunstnerforbundet.

¹⁶⁹ Tore Kirkholt, «Norsk kunstkritikk i brytningstid: Møtet med det ikkje-figurative måleriet 1945-1965» (Hovedfagsoppgave, Bergen, Universitet i Bergen, 1996), s. 23.

menneskesinnet, enn hva de mente var mulig med en rent naturalistisk gjengivelse.¹⁷⁰

Denne motstanden mot den nonfigurative kunsten, er med andre ord hva som ligger til grunn for det kunstneriske generasjonsskiftet jeg tok til orde for i kapittel 5.6.

5.8 REGJERINGSBYGNINGENS UTSMYKNING I KUNSTKRITIKKEN

Når vi nå har sett på de konkrete kunstens mottakelse i kunstkritikken, er det store spørsmålet hva kunstkritikerne mente om utsmykningene i Regjeringsbygningen. Arbeidet med utsmykningene i den form de fikk, kan som nevnt spores tilbake til Viksjøs studiereise til Syd-Europa våren 1955, hvor Viksjø ble kjent med kunstnerparet Inger Sitter og Carl Nesjar.

I dagspressa fikk Picasso-utsmykningene mye oppmerksomhet. Kanskje skyldes dette at Pablo Picassos deltakelse hadde vært i under strengt hemmelighold. Dette skapte diskusjoner i mediene. I Dagbladet kunne man lese overskrifter om Picassos utsmykninger som «hemmelige forhandlinger i ett år – under dekknavnet Pedersen», mens Aftenposten kunde melde om at en «rasende Picasso husker ikke avtale om Regjeringsbygget».¹⁷¹ I Aftenposten utaler Håkon Stenstadvold, i rolle av å være formann i *Bildende Kunstneres Styre*, som ifølge Stenstadvold selv, er Statens rådgivere kunstspørsmål, at de overhodet ikke har blitt involvert i saken. Maleren Alf-Jørgen Aas sier at han synes «historien er merkelig», og at det er «tøv å drive og kopiere, men billedhugger Gunnar Janson deler synet på kopiering, men synes det er «moro å få Picasso på veggen».¹⁷² Picassos deltakelse i prosjektet vekket med andre ord en viss oppstandelse, og tok mye oppmerksomhet.

¹⁷⁰ Kirkholt, s. 24. Her gjengir Kirkholt Georg Jacobsen, fra hans bok «Noget om konstruktiv form i billedkunst» fra 1965.

¹⁷¹ «Rasende Picasso husker ikke avtale om Regjeringsbygget», *Aftenposten, aftenutgaven*, 10. mai 1958, s. 1; «Picasso dekorerer Regjeringsbygget i Oslo», *Dagbladet*, 8. mai 1958, s. 1.

¹⁷² «Rasende Picasso husker ikke avtale om Regjeringsbygget», s. 2.

På tross av diskusjonene om Picasso-utsmykkingene, fikk også resten av utsmykningene fikk også noe omtale. I *Morgenbladet* påpekes det hvordan kunstnere ofte sprenger i stykker det arkitektoniske rom, og peker på freskoepokens Alf Rolfsens billedfelt i Kommunens hus av F. S. Platou arkitekter. Billedfeltene, som for *Morgenbladets* kritiker fremstår som koloristiske dekorasjoner, stritter imot og byggets funksjonalistiske rasterfasade. Viksjøs eksperiment, er derimot «like dristig som resultatet er vellykket».¹⁷³ Dette samsvarer med Paul Damaz teorier, som hevder at den abstrakte kunsten lettere lar seg integrere med den modernistiske arkitekturen.¹⁷⁴ For oss er dette en interessant kommentar, som må sees i lys av min påstand om det generasjonsskifte av kunstnere i monumentalkunsten

I *Byggekunst*, gjør formgiver og professor Arne E. Holm en gjennomgang og kritikk av Regjeringsbygningens kunstneriske utsmykking. I Holms omtale av Regjeringsbygningen finner vi flere interessante kommentarer. Det første er hvordan Holm innledningsvis kobler Viksjøs naturbetong med norsk natur: «Fjell og skog, det er i korte trekk landet vårt. – Riktignok har vi ikke direkte overflod på skog, men stein har vi iallfall nok av.»¹⁷⁵ Han fortsetter videre med å påpeke hvordan vi normalt ikke setter pris på disse store mengdene stein, men at Viksjø åpenbart har en evne til

*å se friskt på tingene og til å bli forundret over det han ser. (...) Ved å nytte betongens muligheter måtte det være mulig å få den til å bli like rikt og spillende materiale som naturstein.*¹⁷⁶

Disse kommentarene gjelder Viksjøs naturbetong i all sin helhet – de kunstneriske utsmykningene har han fortsatt ikke kommet til. For Holm må det være viktig å koble

¹⁷³ Ø P, «Den kunstneriske utsmykning - et interessant eksperiment», *Morgenbladet*, 28. juni 1958, s. 7 og 9.

¹⁷⁴ Damaz, *Art in European Architecture*, s. 56.

¹⁷⁵ Holm, «Dekorasjonene i regjeringsbygget», s. 23.

¹⁷⁶ Holm, s. 23.

den moderne arkitekturen, som i sin natur er internasjonalt orientert, med den norske naturen. Dette står på mange måter i motsetning til Nordberg-Schulz' omtale av *Regjeringsbygningen i Bonytt*, som vi så fokuserte på koblinger til Le Corbusier og kunststartenes syntese.

Jeg skal ikke her gå gjennom alle hans kommentarer til de enkelte verk, men det er relevant å trekke inn hans oppsummerende kommentarer. Etter Holms syn, har den konkrete kunsten som egenskap at den på tross av fraværet av litterære virkemiddel, likevel kan «frigjøre et veld av følelser og tanker». Som arkitektonisk utsmykking egner den konkrete kunsten seg godt, fordi dens geometriske egenart, kan settes i relasjon til det arkitektoniske rommet. Holm mener også at utsmykningene lar «relieffets og materialets» virkning slippe til, og det dannes en motsetning mellom «de målbare størrelsene», altså det romlige, og «det merkelige og lunefulle i materialet». Holm påpeker at den konkrete kunsten jo skal virke uten litterære virkninger, men denne blandinga av form, naturbetong og arkitektoniske veggflater, gjør at «før vi vet ordet av det, kan det hele bli et dikt», og at det å stå overfor en slik vegg, er som å stå «overfor et stykke natur».¹⁷⁷ Når kritikere på starten av 50-tallet etterlyste romlige virkninger og en tilknytning til naturen i den nonfigurative kunsten, er det interessant å se at den langt mer positive Holm påpeker lignende aspekt i naturbetongutsmykningene.

5.9 ET NYTT MONUMENTALMALERI?

I dette kapittelet har vi sett hvordan Erling Viksjø og kunstnerne i Regjeringskvartalet utvikla hva som kan sees som en ny form for monumentalmaleri. Tilblivelsen av dette maleriet kan forklares på to måter. For det første, var det i det internasjonale arkitekturmiljøet i CIAM mye debattert hvordan man skulle oppnå en syntese av kunststartene. Denne ideen, som i den modernistiske arkitekturen kan spores tilbake til Bauhaus-skolen, blei tatt til orde for av flere sentrale skikkelser. Dette inkluderer Sigfried Giedions foredrag i Oslo arkitektforening og Paul Damaz' bok om kunststartene

¹⁷⁷ Holm, s. 28.

syntese (se kapittel 0). I dette kapitlet har vi sett av Viksjøs arkitektur kan tolkes i slike rammer. Bygningen er tegna helhetlige, og inkluderer utsmykninger, møblement og belysning. Slik ser vi også at den blei sett av kunst- og arkitekturkritikerne, og vi har sett at selv Ryggens billedvever blir oppfattet som visuelt integrerte i det arkitektoniske rommet.

Den andre forklaringen finner vi dersom vi undersøker Viksjøs utvikling fra hans arbeid med *Bakkehaugen kirke/Sekler før krigen*, og konkurranseutkastet til Regjeringsbygningen. Helt fra disse tidlige prosjektene, ser vi hos Viksjø en bevisst holdning til bruk av kunst i arkitektur. Dette inkluderer skulptur, maleri og tekstilarbeider. I Regjeringsbygningen ser vi derimot to vesentlige forskjeller fra de tidligere verkene. For det første blir naturbetongen tatt i bruk. Den gir spesielle og unike muligheter for utsmykning. For det andre er det tydelig at Viksjø blir tryggere på hvordan han arbeider med kunst, og hvilken type kunst som egner seg til utsmykning.

I Regjeringsbygningen tok Viksjø dessuten til seg kunstnere som jobber i et nonfigurativt språk. Dette gjør at det ser ut til at man kan snakke om et generasjonsskifte blant kunstnerne som arbeidet med monumentalkunst i Norge. Den forrige generasjonen er godt representert i verk som Oslo rådhus, og arbeidet i mer figurative formspråk. Naturbetongen, en betongform som etter brutalismens prinsipp forsøkte å hente frem betongens ærlige ansikt, egnet seg godt til denne typen kunst, og kritikerne snakket på tidlige stadier godt om utsmykningene.

6 ABSTRAHERT NATUR I HYDRO- OG NVE-BYGGET

Regjeringsbygningen er det første store byggeprosjektet hvor Viksjø demonstrerer mulighetene i naturbetongen. I seinere prosjekter, videreutvikla Viksjø den integrerte kunsten i nye og flere former. Naturbetongen fikk også et liv utenfor Viksjøs eget kunstnerskap.

Verkene vi skal se på i dette kapitlet er Erling Viksjøs Hydrobygget, og Fr. Lykke-Enger og Knut Engers NVE-bygget. Hydrobygget er ei høyblokk med utsmykninger av Odd Tandberg i conglobetong, og med veggmaleri av Jakob Weidemann. I den det mer langstrakte NVE-bygget, finner vi utsmykninger av Odd Tandberg i naturbetong og naturstein. I tillegg har Nic Schiøll et relieff i flere material i bygningens kantine.

I kapittel 5 undersøkte vi utviklinga av Viksjøs bruk av kunst i arkitektur, og plasserte den i den modernistiske tradisjonen for å tenke helhetlig rundt kunst og arkitektur. Vi så også på den integrerte kunstens mottakelse i kunstkritikken, og vi la merke til hvordan kunstkritikerne etterspurte en vending til naturen i det konkrete.

I dette kapitlet skal vi undersøke tråden om en vending til naturen nærmere. Weidemanns naturlyriske abstraksjoner er sentrale, i Tandbergs utsmykninger i disse byggverkene, er flytende vann et sentralt element. Vi skal også se nærmere på den integrerte utsmykkinga i lys av Paul Damaz bok om kunststartenes syntese. I kapittel 4.3 var vi inne på Damaz' teorier, og plasserte den i modernismens historiografi. Nå skal vi se om de er anvendelige på den integrerte naturbetongkunsten.

6.1 VERKSBEKRIVELSE *HYDROBYGGET*

Med ferdigstillelse i 1963, er Hydrobygget et bygg som kommer noe seinere i Erling Viksjøs kunstnerskap. Selv om Norsk Hydro ikke tilhører det offentlige, er selskapet likevel en vesentlig aktør på 1900-tallet, og bygget kan sies å tilhøre den offentlige monumentalarkitekturen i etterkrigstida.

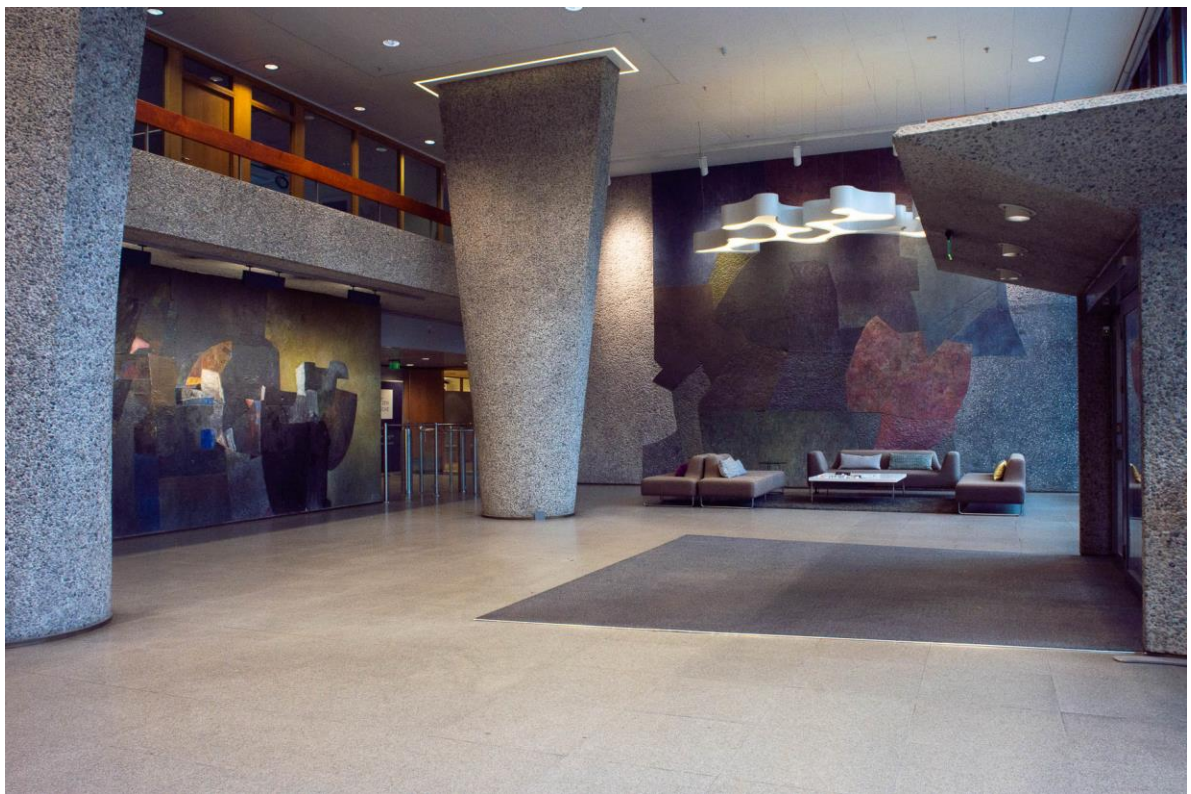
Bygget skiller seg dessuten ut i Viksjøs kunstnerskap, fordi byggets vestibyle er utsmykket med malerier på betong av Jakob Weidemann. Dette er derfor ikke kunst som materielt henger sammen med veggkonstruksjonen. I tillegg finner vi integrerte utsmykninger i conglobetong av Odd Tandberg, som også har utsmykninger i den tilhørende Hydroparken.

På lik linje med Regjeringsbygningen, er Hydrobygget ei søylebåret høyblokk. Hovedfasaden mot det tilhørende parkanlegget er en typisk rasterfasade med innsatte teakvinduer. Fasaden mot parken er dessuten asymmetrisk. På den ene sida løper et



Figur 16: Hydrobyggets eksteriør, sett fra Hydroparken. Foto: Håkon Viksmo Lie

vertikalt bånd uten rastere og vinduer, men med aksentuerte etasjeskiller. Øverst prydes dette båndet av Hydros logo. Blokkas nederste del er inntrukket, og de bærende søylene eksponeres i eksteriøret. Bak søylene finner vi i hovedsak kledning i glass, som blant annet inneslutter blokkas vestibyle i to etasjer. På byggets kortvegg mot Bygdøy Allé finnes en horisontal midtstilt vindusrekke. I vinduene er inndelt av hva som likner på sprosser i betong, som former et rutenett med tre kolonner. Det midterste partiet er bredest, og fire like linjer horisontalt. Vinduglasset ligger i et stykke bak srossene, og uttrykket kommuniserer tydelig med rytmen i hovedfasadens rastere. På hver side av den sentrerte vindussøylen, finner vi rene naturbetongflater, men med markerte etasjeskiller. På den andre kortveggen finnes i alle etasjer inntrukne balkonger med brystning i naturbetong. Byggets toppetasje er inntrukket, og er omkranset av balkong. Denne har brystning og et søylebåret tak i ytterkant, begge deler naturbetong. Dette er en variant vi finner i flere bygg fra perioden, deriblant Elkembygget og John Enghs Ind-Eks-huset, og står motsetning til Regjeringsbygningens organisk utformede toppetasje.



Figur 17: Hydrobyggets eksteriør, sett fra Hydroparken. Foto: Håkon Viksmo Lie

I tillegg finner vi to flankerende horisontale bygningsvolum. Disse bygningsvolumene bygger på blokkas hovedkropp i asymmetrisk form. Begge bygger ut både på sidene og mot parkanlegget, men fløyen mot Bygdøy Allé er mindre. Sammen danner de et lite uterom foran bygningens inngangsparti.

Av integrert kunst er det tre grupper verk som bør undersøkes. Den første gruppa verk, er Jakob Weidemanns to abstrakte maleri i byggets vestibyle. Vestibylen spenner over to etasjer, med utsyn gjennom glassveggene mot parken. Resepsjonsdisken finnes til venstre sett gjennom inngangspartiet. Det er på de to resterende veggene vi finner

Weidemanns maleri. På fondveggen, overfor resepsjonen, finner vi et 11 x 6 meter stort maleri. På den lavere vegg overfor glassfasaden, finner vi et 8 x 3 meter stort maleri under vestibylens galleri. Begge maleriene er malt med spesialfarger rett på betong.¹⁷⁸ Det har eksistert to malerier utendørs, men disse er i praksis slitt vekk. Maleriene må sies å tilhøre Weidemanns skogbunnsperiode, og domineres av mørke og jordlige farger. Formene er geometriske, men irregulære. Under noen av fargefeltene er betongen slett, mens den andre steder er sandblåst. Fondmaleriet benytter et formspråk med større og roligere former, mens det under



Figur 18: Lyshagen i Hydrobygget, slik den opprinnelig var. Legg merke til gangbanen i vannspeilet personen står på. Nasjonalmuseet, NAMF.00011.017 Foto: O. Væring.

¹⁷⁸ Egeland og Norsk hydro, *Bedriftsliv og humanitet*, s. 72.

galleriet viser mindre former som gir en energifylt billedflate. På byggets to flankerende vinger, finnes det dessuten to maleri utendørs. Disse er i samme form og stil, men domineres av blå toner. I dag er disse maleriene i veldig dårlig forfatning, og er til dels vanskelige å lese.

Den andre gruppa integrerte verk, er Odd Tandbergs lyshage. Lyshagen, som nå er ombygget, var et uterom med åpent tak. Rommet hadde to vegger og gulv i conglobetong. Rommet lå sentralt plassert mellom vestibyle, kantine og trappeanlegg, og var adskilt med fra byggets innside med glassvegger. Den ene veggen fungerte som et lite vannfall. Det rislende vannet rant ned langs veggen, og blei liggende på gulvet som fungerte som basseng. Gulvet, som også var i conglobetong var delvis oppbygd i høyden, og det kan tenkes at det fikk en viss relieff-lignende virkning - noen av steinplatene stakk opp og brøt vannflata.

Parkanlegg må sees som en viktig del av brutalismen og modernismens urbanitet, og utgjør den tredje gruppa med utsmykning i Hydrobygget. I denne omgang, kommer jeg likevel til å fokusere på de bygningsintegrerte kunstverkene.

6.2 OM UTSMYKKINGSPLANENE

Etter Viksjøs plan, var det i utgangspunktet den spanske surrealisten Joan Miró som skulle stå for utsmykningene i Hydrobygget. Planene må ha vært godt nok på vei til at Dagbladet fant det på sin plass å omtale dem 2. mars 1959. Hemmelighetsfulle Viksjø og Nesjar, som nettopp skal ha besøkt Miró i Spania, forteller ikke mer enn at planene er på et «forberedende stadium».¹⁷⁹

Erik Hegland forteller i sin bok *Bedriftsliv og humanitet - Glimt av Hydros kultur og kunst* at Miró for hver forhandlingsrunde la til nye krav som gjorde at Hydros styre til slutt la bort planene.¹⁸⁰ Karin Hellandsjø forklarer derimot at Miró måtte be om et halvt års

¹⁷⁹ «Skal Juan Miro dekorere Hydro-bygget?», *Dagbladet*, 2. mars 1959, s. 2.

¹⁸⁰ Egeland og Norsk hydro, *Bedriftsliv og humanitet*, s. 69.

utsettelse på grunn av utstillingsarbeider, mens byggherren krevde at utsmykningene skulle stå klart til byggets åpning.¹⁸¹ Uansett hvilken versjon som stemmer, eller om fortellingene egentlig utfyller hverandre, så er det til sjuende og siste Weidemann som blei stående igjen med utsmykningsoppdraget.

Egeland forteller at Viksjø og Weidemann møttes på restauranten Bagatelle, rett over gata for Hydrobygget. Weidemann, en som brukte farger som ett av sine viktigste virkemiddel, hadde insistert på å bruke farger, noe som ikke falt i smak for Viksjø. «Da får du ikke oppgaven», skal Viksjø ha sa sagt. Weidemann skal likevel ha tatt med seg spesialfarger, som skulle tåle fukttransporten i betongveggene, forberedt av konservator Thurmann-Moe, og gått inn i Hydrobygget seinere på kvelden. Her malte han en prøve rett på veggen. Da Viksjø møtte Weidemann i Hydrobygget morgenen etter, skal Viksjø ha følt seg overvunnet, og Weidemann fikk utsmykkingsoppdraget. Det var likevel ett hinder til - for Weidemann var det uaktuelt å lage skissearbeider. Kunsten skulle males rett på veggen, og det ville derfor ikke være mulig for Hydros styre å godkjenne utsmykningen på forskudd. For Weidemann var dette et så viktig prinsipp at han hadde latt en mulighet til å utsmykke arkitekt Jan Inge Hovigs *Ishavskatedralen (1965)* i Tromsø gå fra ham. Hydro lot seg derimot overtale, og generaldirektør Rolf Østbye skal ha uttalt «Vi legger Hydro i Guds og Weidemanns hender», og sa ja til Weidemanns utsmykkingsprosjekt.¹⁸² Viksjø må på dette tidspunktet ha vist kunstnerne en stor tillit.

6.3 WEIDEMANN'S BIOGRAFI OG Plass I NORSK KUNSTLIV

Kunstlivet etter krigen var dominert av de samme trendene som før krigen. På den første Høstutstillinga etter krigen, har fortsatt mange av førkrigsmalerne plass. Gjennom en enkel gjennomlesing av utstillingskatalogen fra 1945, finner man navn som

¹⁸¹ Karin Hellandsjø, *Jakob Weidemann: storfuglen i norsk kunst, Norbok* (Oslo: Schibsted, 2003), s. 95, https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2011033003075.

¹⁸² Egeland og Norsk hydro, *Bedriftsliv og humanitet*, s. 72-73.

Axel Revold, Alf Rolfsen og Henrik Sørensen med flere. Titlene viser i stor grad til landskapsmaleri og folkelivsmaleri.¹⁸³ Mange malere hadde dessuten gått i lære hos Axel Revold eller Georg Jacobsen, som praktiserte et abstrahert, men figurativt formspråk.¹⁸⁴ Når jeg i kapittel 5.6 argumenterte for at det med utsmykkingene i Regjeringskvartalet skjedde et generasjonsskifte i monumentalmaleriets historie, er det disse trendene den nye generasjonen arbeida imot.

For å forstå Weidemanns betydning for den integrerte kunsten, er en forståelse for hans plass i norsk kunstliv på 50 og 60-tallet relevant. Som forskningsobjekt, er Weidemann godt belyst av blant annet Karin Hellandsjø i sine to bøker, *Jakob Weidemann - Storfluglen i norsk kunst* og *Jakob Weidemann og det abstrakte maleriets gjennombrudd i Norge 1945 - 1965*, men også av Tore Kirkeholt, som viet Weidemann stor plass i sin hovedfagsoppgave *Norsk kunstkritikk i brytningstid: møtet med det ikkje-figurative måleriet 1945 - 1965*.

Slik Kirkeholt påpeker, og som vi så i gjennomgangen av utsmykkinga i Regjeringsbygningen (se kapittel 5.7 og 5.8), blei bildene til kunstnere som Gundersen, Eikaas og Kongelf i som stilte ut i Kunstnerforbundet i 1950 sett som ren ornamentikk - og vi må tillegge begrepet ornamentikk en nedlatende betydning, sammenlignet med den *ekte* kunsten. Selv om den konkrete kunsten i Regjeringsbygningen tilsynelatende blei tatt bedre imot enn den tradisjonelle billedkunsten i galleriene, var altså ikke den konkrete kunsten enkel å forstå for de norske kritikerne.

Vi husker hvordan *Aftenpostens* kritiker Håkon Stenstadvold stilte seg negativ til Odd Tandbergs kunst i Galleri Per i 1950 – de måtte både bedømmes på andre premiss enn hva han var vant med, og var ei heller nyskapende (se kap. 5.7). Om Weidemanns debututstilling ved Galleri Blomquist i 1946, skal vi se at Stenstadvold og andre kritikere, allerede er mer positivt innstilt. På dette tidspunktet maler Weidemann i et

¹⁸³ Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, s. 41-42; *Katalog over Statens 58. årlige kunstutstilling 1945* (Oslo, 1945).

¹⁸⁴ Kirkeholt, «Norsk kunstkritikk i brytningstid: Møtet med det ikkje-figurative måleriet 1945-1965», s. 5..

formspråk sterkt prega av geometriske fargespill, og vil for mange minne mer om den konkrete kunsten, enn hva Weidemann seinere er blitt kjent for.

I sin omtaloe av utstillinga i *Aftenposten*, Stenstadvold påpeker at Weidemann i prinsipp arbeider som kubistene, og at man innerst inne vil finne en naturobservasjon. Ifølge Stenstadvold, er en god måte å knekke Weidemanns kode, å først sette seg inn i motiv som *Sol over byen*. Ifølge Stenstadvold, kan man her fremdeles skimte spor av det figurative. Ved å kjenne igjen de figurative elementene, vil man kunne forså seg på Weidemanns andre verk, hvor «enhver orientering til motivet er borte».¹⁸⁵ Arve Moen skriver i *Arbeiderbladet* om Weidemanns utstilling i Kunstnernes hus, at Weidemann, som forneker litterært innhold i maleriet, forsøker å formidle et «temperament» eller «frie komposjoner» over forskjellige tema. Moen mener dessuten at Weidemann er den første kunstneren som beherska det abstrakte formspråket.¹⁸⁶ At kritikerne tilsynelatende godtok Weidemanns kunst, skyldes ifølge Karin Hellandsjø at Weidemann fortsatt, i et abstrakt og tidvis surrealistisk formspråk, ikke hadde gått lengre vekk fra tematikkene man var opptatt av før krigen, enn at man kunne godta det nye formspråket.¹⁸⁷ Nøkkelen til Weidemanns tidlige suksess, var med andre ord den åpenbare tilknytningen til naturen.

Weidemanns såkalte lyrisk-abstrakte periode kom med skogbunnmotivene helt på starten av 60-tallet. I tiårene før, og for så vidt også helt tilbake til Weidemanns unge år før krigen, var han gjennom en rekke stiler og uttrykk. Deriblant kan vi se til hans detaljperiode, hvor han i hovedsak malte bilder med streng geometri, atskilte farger, alle med titler som detalj. Weidemann gjorde også noen større utsmykkingsprosjekt som i denne

¹⁸⁵ Håkon Stenstadvold, «Helt unge malere», *Aftenposten, morgenutgaven*, 21. mai 1946, s. 5.

¹⁸⁶ Arve Moen, «Kunstnernes hus. Bruland og Weidemann», *Arbeiderbladet*, 26. april 1950, s. 7.

¹⁸⁷ Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, s. 56.

sammenheng bør nevnes. Deriblant hans baugdekorasjoner av Fred Olsens to skip M/S Borgny i 1958 og M/S Boticelli fra, malerier på Alf R. Bjerckes fabrikk på Alnabru.¹⁸⁸

6.4 SKOGBUNNENE I HYDROBYGGET

I *Dagbladet* fra 21. august 1959 kan vi lese at Jakob Weidemann har fått den store oppgava med å dekorere Hydrobygget. Skal vi tro artikkelen, er ikke planene på dette tidspunktet helt klare, for vi kan lese at utsmykkingene delvis skal gjøres med samme teknikk som i *Regjeringsbygningen*. Sånn veit vi jo at det ikke er, selv om det kan virke som om Weidemann planlegger avveksle de rene maleriene med sandblåste tegninger. Derimot omtales Weidemanns planer for å male «betong-malerier, noe ingen har gjort før ham.»¹⁸⁹ Disse betongmaleriene er også unike i Viksjøs arkitektur. Så langt jeg veit, er det Hydrobygget det eneste tilfellet hvor denne teknikken blei brukt.

Samme år som Weidemann jobbet i Hydrobygget, presenterte Weidemann sitt maleri *Storfuglen letter*. Dette maleriet står som det første maleriet i Weidemanns såkalte skogbunnsperiode, og sees som et høydepunkt i Weidemanns karriere.¹⁹⁰ Disse skogbunnsmaleriene kjennetegnes ved to ting. For det første er de abstraksjoner – eller for å bruke Arve Moens ord - frie komposisjoner over den norske skogbunnen. For det andre er maleriene også taktile. Weidemann brukte Henkel-lim med fargepigment han knadde til på lerretet. Dette ga en spesiell knudrete og taktil overflate på lerretet, som han så overmalte med oljemaling før limet herda ferdig. Avhengig av penselbruken, kunne han få en glansete eller hva Hellandsjø beskriver som en koksaktig effekt, alt for å etterligne selve «stoffet» i skogbunnen.¹⁹¹ Slik Hellandsjø påpeker, så man også denne tiltreknings mot naturen

¹⁸⁸ Hellandsjø, s. 103 og 129. Hellandsjø har her gjengitt fotografier av utsmykningene.

¹⁸⁹ «Kjempeoppgave til Jacob Weidemann», *Dagsavisen*, 21. august 1959, s. 1 og 6.

¹⁹⁰ Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, s. 119 og 125.

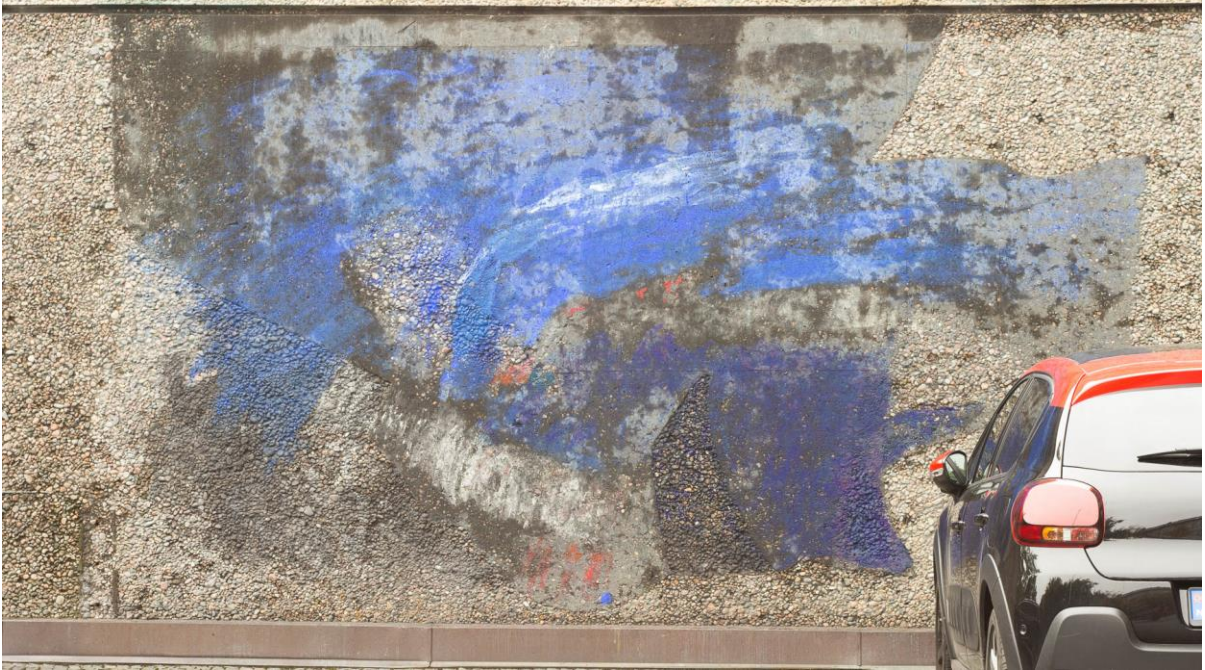
¹⁹¹ Hellandsjø, s. 118.



Figur 19: Weidemanns ene motiv i vestibylen, Hydrobygget. Foto: Håkon Viksmo Lie



Figur 20: Jordbildet i Hydrobyggets vestibyle. Foto: Håkon Viksmo Lie



Figur 22: Rester av utendørs betongmaleri av Weidemann på Hydrobygget. Foto: Håkon Viksmo Lie



Figur 21: Rester av utendørs betongmaleri av Weidemann på Hydrobygget. Foto: Håkon Viksmo Lie

også hos andre internasjonale kunstnere, slik som Jean Dubuffet, Antoni Tàpies, Alberto Burri og Jean Fautrier. For det norske publikumet var likevel kanskje den direkte koblinga til norsk natur utslagsgivende.¹⁹² Maleriene i Hydrobygget, tilhører nettopp denne epoken i Weidemanns kunstnerskap.

Ikke bare tilhører maleriene den omtalte skogbunnsperioden – de er av de første vist for offentligheten.¹⁹³ Maleriene skiller seg klart fra de andre verkene vi finner i miljøet rundt Viksjø. Dette er et rent kunstteknisk faktum – de er malt direkte på betongveggen, og er ikke sandblåst. Dermed kan man stille spørsmål ved i hvilken grad de er integrerte i veggens konstruksjonsmateriale. De står dermed i motsetning til freskomaleriet og de sandblåste utsmykkingene i naturbetongen. Det er dessuten brukt farger, som vi kun finner igjen i Hannah Ryggens billedvever, og i noen av verkene i Regjeringsbygningen. I de sistnevnte verkene, er en enkelt farge tilsatt sammen med betongvellinga, og gjorde veggene monokrome.

Selv om Weidemann malte direkte på betongen, arbeider han likevel med det taktile i betongen. Som vi ser i Figur 23, er betongunderlaget stedvis



Figur 23: Utsnitt som viser forskjeller i tekstur i Weidemanns "jordbildet" i Hydrobygget. Foto: Håkon Viksmo Lie

¹⁹² Hellandsjø, s. 118 og 120. Hellandsjø har her sitert Weidemann etter notat i fotograf Værings arkiv, side 122.

¹⁹³ Dekorasjonene blei påbegynt i 1959, og dateres i Hellandsjøs *Jakob Weidemann og det abstrakte maleriets gjennombrudd 1945-1960* til 1959-1960. Skogbunn-bildene kom fra 1959 og noen år ut på 60-tallet. Den første store utstillinga med skogbunnsbildene fant dessuten sted ved Kunstnernes hus i 1961, med i alt 58 motiv, se Karin Hellandsjøs Weidemann-biografi *Jakob Weidemann - Storfuglen i norsk kunst* appendiks med utstillingsoversikt, side 227, men denne utstillinga er omtalt flere steder. Overraskende nok ser den ut til å mangle i tidslinja publisert i Hennie Onstad-senterets bok i forbindelse med den retrospektive Weidemann-utstillinga i 2018/2019.

sandblåst, og stedvis med slett overflate. Dette må være hvorfor Weidemann omtalte dem som «betongmaleri», og tilknytninga til de taktile skogbunnsmaleriene, er tydelig.

I motsetning til Regjeringsbygningen, blei det heller ikke brukt skissemateriale. Sett i lys av Damaz, er dette interessant fordi Damaz mener arkitekten må lede utsmykkingsarbeidet.¹⁹⁴ Arkitekt Viksjø må derfor ha hatt mindre å si for den endelige utsmykkinga - som jeg vil hevde kan leses som et tegn på modning av relasjonen kunstner-arkitekt.

At Weidemanns skogbunnsbilder også finnes i Viksjøs bygg, er en viktig bit av historien som gjerne fortelles om både Weidemann som isolert kunstner, men også i fortellinga om Erling Viksjø og strømninger om det norske i kunsten. Likevel er det sjeldent at denne bevisste bruken av betongens materialitet nevnes i denne sammenheng.

Hva mener kunstkritikerne om saken? Uten at jeg skal trekke konklusjoner om generelle trender, virker det i det minste som at Weidemanns skogbunner vekket andre reaksjoner hos en del kritikere, enn vi har sett hos de andre abstrakte kunstnerne.

Aftenpostens kritiker, Ole Henrik Moe, som seinere er kjent for å bli første direktør hos Hennie Onstad kunstsenter, setter Weidemann i lys av nasjonalromantikeren Hans Gude. I artikkelen *Weidemann og Gude* forsøker han å skape en sammenheng mellom de tre norske kunstnernavnene Gude, Munch og Weidemann. Både Weidemann og Gude var i 30-årene da de fikk sine gjennombrudd; Gude blei innkjøpt av Nasjonalgalleriet og Weidemann fullførte dekorasjonene i Hydrobygget. Midt imellom står Munch med sine auladekorasjoner ved Universitetet i Oslo. Som Moe selv påpeker, er det tidsmessig langt mellom Gude og Weidemann, og det er her Moes argument slår inn – på tross av den tidsmessige forskjellen mellom Gude og Weidemann, er bidraget Norge har til den internasjonale kunsthistorien selve naturfølelsen.¹⁹⁵ Og koblinga til naturen, er som vi veit sentralt for både Weidemann og Gude.

¹⁹⁴ Damaz, *Art in European Architecture*, s. 43.

¹⁹⁵ Ole Henrik Moe, «Weidemann og Gude», *Aftenposten*, 13. juni 1960, s. 20.

Ole Mæhle påpeker i *Dagbladet* at Weidemanns og Haukelands utstilling i Kunstnernes hus i 1961 bryter alle prinsipp med tidligere europeisk maleri – han går så langt som å påstå at en kritiker som han selv, bare må «stikke pipa i sekken» på en slik utstilling – han har intet der å gjøre.¹⁹⁶ Mæhle fremhever Weidemanns kjærlighet for den norske naturen, og setter ham i sammenheng med Henrik Sørensen.¹⁹⁷ Selv om naturens plass i 30-tallskunsten kan diskuteres, er slike sammenligninger nok noe Hellandsjø påpeker da hun setter Weidemanns bilder fra rett etter krigen i sammenheng med førkrigmalere.¹⁹⁸ I all den forvirring det abstrakte kunst uttrykk gir det norske publikummet, er det tydelig at Weidemann likevel gir publikum tydelige referansepunkt de kan tolke kunsten ut i fra.

Hydrobygget blei ikke like mye omtalt av kritikerne som Regjeringsbygningen. Imidlertid skrev *Aftenposten* en omtale av bygget da det åpna, og her er også kunsten omtalt. Weidemann er intervjuet, og forteller hvordan han ønsker å formidle noen han har sett og opplevet, og at abstraksjonene innerst inne er «realistiske i sin abstraksjon». Abstraksjonene, i hovedsak av ting som løv mose, bark og skogbunn, skal gjengi den «stofflige karakteren og særpreget som tingene eier og har».¹⁹⁹ Med andre ord var det viktig for Weidemann å formidle Hydro-bildene i sammenheng med skogbunnsmotivene.

Odd Tandbergs utsmykning fikk – dessverre – ikke like mye omtale i *Aftenpostens* omtale av Hydrobygget. Om lyshagen i vestibylen, forklares det imidlertid at Tandberg, med motorbåt, har henta stein i forskjellig farge fra øyene i Viksfjord. Steinene, i

¹⁹⁶ Ole Mæhle, «Nye signaler - dramatikk og opprør i Kunstnernes Hus», *Dagbladet*, 14. april 1961, s. 3-4.

¹⁹⁷ Mæhle, s. 3-4.

¹⁹⁸ Kirkholt, «Norsk kunstkritikk i brytningstid: Møtet med det ikkje-figurative måleriet 1945-1965», s. 82. Her diskuterer Kirkholt det nasjonales betydning for Jakobinerne, og om det er denne trenden som går igjen hos Weidemann.

¹⁹⁹ S. L., «Igår slo Norsk Hydro porten opp til sitt nye 14-etasjes høybygg», *Aftenposten, morgenutgaven*, 21. desember 1960, s. 14.

vekslende form og størrelse, er støpt til en plate, og delt i to – hva vi i dag kjenner som conglobetong. Disse platene er så brukt som gulv og vegg, og Tandberg har latt vann renne over installasjonen, slik at fargene kommer ordentlig frem. Dette skal ifølge avisa, få de utenlandske kundene til å for ei stund glemme kjemikaliene de egentlig kom for å handle av Hydro.²⁰⁰ Selv om lyshagen ikke formidles som en naturopplevelse, er det interessant hvordan det sanselige aspektet tas i bruk i sammenheng med den konkrete kunsten, som i utgangspunktet skal være fri for litterære virkemidler og direkte koblinger til vår ytre, sansede og opplevde verden.

6.5 VERKSBEKRIVELSE NVE-BYGGET

NVE-bygget av Knut Enger og Frithjof Lykke-Enger, er ett av hovedverkene i norsk senmodernisme, og kjennetegnes ved sin konkave fasade, og et omfattende utsmykkingsprogram. I Erling Viksjøs arkitektur, har vi nå sett flere eksempler på bruk av kunst – både integrert, og steds spesifikk kunst. Innledningsvis argumenterte jeg for at monumentalkunsten i naturbetongarkitekturen kan sees som et selvstendig fenomen i norsk arkitekturhistorie. For å gi dette poenget tyngde, ønsker jeg her å vise et eksempel naturbetongutsmykninger i arkitektur tegna av andre arkitekter enn Erling Viksjø. Norges vassdrags- og elektrisitetsvesen, var en viktig offentlig institusjon, og NVE-bygget må derfor sies å tilhøre den offentlige monumentalarkitekturen.

Med inngangen omtrent midt på den konkave fasaden danner bygget to fløyer i nord- og sørgående retning. Fløyen i nordgående retning er noe lenger en sørfløyen. Bygget har sju etasjer over bakkenivå, hvorav toppetasjen er inntrukket. Vinkelrett på byggets nord- og sørfløy, finner vi byggets østfløy. Bygget er oppført med søyler i bærende konstruksjon, og fasaden består av påhengte fasadeplater, hvilende på en brystning av naturbetong. Den innspente buen, er ifølge arkitektene konstruert for å oppnå best utnyttelse av den irregulært forma tomta, samtidig som det forelå krav om at bygget måtte ligge parallelt med Middelthuns gate. Kurven har en radius på omtrent 125

²⁰⁰ S. L., s. 14.

meter.²⁰¹ Fasadeplatene er i farga glass og med en innramming i teak, som også omkranser vindusflatene. Det er ei sammenhengende glassplate under to vinduer, som helhetlig danner et rytmisk spill i fasaden. I 1. etasje er det ei fasadeplate under hvert vindusglass, slik at mønsteret her avviker fra de andre etasjene.

I kortveggene, laget i naturbetong, finnes det også vindusåpninger. Fasaden alternerer mellom vindusåpning og lukket naturbetongflate, og mønsteret er forskjøvet med ett felt per etasje. Der det er vindusåpning i en etasje, finner vi lukket naturbetongvegg i etasjene over og under. I lysåpningene finner vi glassrute og fasadeplate i brunt glass.



Figur 24: NVE-byggets to hovedfasade. Foto: Håkon Viksmo Lie

²⁰¹ *Administrasjonsbygget - oppført 1962-65* (Oslo: Norges vassdrags- og elektrisitetsvesen, 1964), s. 18.

Når det gjelder integrert kunst, er det tre sentrale utsmykninger i bygget. I kantina i første etasje finner vi et figurativt verk av billedhuggeren Nic Schiøll. Dette figurative verket skal illustrere NVEs virksomhet, en tendens vi kan se i flere utsmykninger i NVE-bygget. I teknikk kan verket beskrives som kollasj av flere materialer. Verket dekker kantinas fondvegg. I forbindelse med oppførelsen av bygget, ga NVE ut ei lita bok om bygget. Her forteller kunsthistoriker Reidar Revold at denne utsmykkinga skal gi et bilde av NVEs virke. I utsmykkinga finner vi fossene, representert i serpentiner, den elektriske gnisten som krystalloglass, demningen som steinkornitt og lufta som linoleum. Til sammen viser dette vannets møte med den elektriske gnisten, som for Schiøll er et bilde på Norges vassdrags- og energidirektorat.²⁰² Denne utsmykninga er står i en interessant kontrast til Tandbergs naturbetongutsmykning.

Langs byggets krummede hovedfasade er det anlagt et bekkeanlegg, hvor Tandberg har utsmykket elvebunnen med stein. Trine Tandberg Meggison har i sin masteroppgave sitert brev mellom arkitektene og Odd Tandberg, hvor det framkommer at Tandbergs forslag til utsmykninger, med en kostnad på 25.000kr, blei godkjent. Ifølge Meggison, var planen opprinnelig at det i bekkeløpet skulle brukes conglobetong, men at effekten conglobetong ville gi, blei vurdert til å være for liten tatt kostnaden i betraktning. Tandberg valgte derfor å støpe inn hele naturstein med forskjellig form og farge. Hans Petter Arvesen, seksjonssjef i seksjon for drift og eiendom i NVE, fortalte meg under mitt besøk i NVE-bygget, at Tandberg sto på takterrassen og bestemte steinenes plassering derifra.

Den siste utsmykkinga, er kanskje den NVE-bygget er mest anerkjent for - Odd Tandbergs sandblåste naturbetongrelieff i vestibyle og trappeløp. I vestibylen består denne av to sandblåste søyler formgitt av Tandberg, samt relieff på fondveggen. Relieffene og søylene står overfor hverandre, og er adskilt av trappeløpet. Trappeløpet er sirkulært i kontinuerlig spiral, med brystning i naturbetong utsmykka av Tandberg.

²⁰² Reidar Revold, «Kunstnerisk utsmykning», i *Administrasjonsbygget - oppført 1962-65* (Oslo: Norges vassdrags- og elektrisitetsvesen, 1964), s. 36-37.

Gulvet er i sort linoleum, og gir illusjon av at brystningen svever i løse lufta dersom den sees ovenfra.

Allerede i sin samtid blei bygget satt i sammenheng med Regjeringsbygget. Både fordi NVE i perioder hadde hatt tilhold i Regjeringsbygget, men også på grunn av Odd Tandbergs utsmykninger i naturbetong - som også var sentrale i Regjeringsbygningen. I sin pertentlige brosjyre, utgitt ved byggets ferdigstillende, har NVE oppgitt at det gikk med $990m^3$ naturbetong, mot $8450m^3$ vanlig betong.²⁰³ Konservator Reidar Revold så i sin omtale av utsmykningene i det nyoppførte bygget at bygget.²⁰⁴ I tillegg til disse sammenhengene til Regjeringsbygget, vil jeg hevde det er naturlig å se disse byggene som en gruppe offentlige administrasjonsbygg oppført i gjenreisningstida.

Det er dessverre skrevet lite om arkitektene og NVE-bygget. Derfor ønsker jeg å trekke inn noen biografiske opplysninger om arkitektene her. En interessant kilde er desemberutgava fra 1961 av NVEs eget tidsskrift *Fossekalen*. I forbindelse med byggeprosjektet, blei det her publisert et intervju med arkitektene. Her fremkommer det en rekke interessante opplysninger, som jeg her siterer fortløpende. Arkitektene er brødre, men den eldste, Frithjof Lykke-Enger forteller at han tok det ekstra navnet for å ikke blandes med en annen Enger. Lykke-Enger forteller at han er født 11. juli 1902, og at han blei utdanna arkitekt ved NTH i 1930. Den yngre, Knut Enger, er født 3. juni 1913, og har eksamen fra Statens håndverks- og kunstindustriskole i 1934. Begge brødrene har fått Glosimodts Reisestipendium, og begge har vært ansatt hos arkitekt Per Nordan. Da det under krigen blei lite å gjøre, begynte de for seg selv, og tegna blant annet en forretningsgård i Narvik, og forteller at det ellers var vesentlig å gjøre med «illegale forandringer». Etter krigen har de tegna leiegårder, forretnings- og kontorbygg.²⁰⁵

²⁰³ *Administrasjonsbygget - oppført 1962-65*, s. 5, 35 og 38.

²⁰⁴ *Administrasjonsbygget - oppført 1962-65*, s. 34-35.

²⁰⁵ Sigurd Nesdal, «Arkitektene våre», red. Sigurd Nesdal, *Fossekalen*, nr. 4 (desember 1961): s. 15, http://publikasjoner.nve.no/fossekalen/1961/fossekalen1961_04.pdf.

Arkitektene omtaler videre plan- og byggeprosessen møysommelig. En slik fortelling fra arkitektene i deres samtid gir et interessant bilde av byggets historie. De forteller at de fikk oppdraget våren 1958. Kommunens byplankontor var ikke videre begeistra for et bygg på over fem etasjer, men fikk de fikk likevel godkjent bygget med seks etasjer, forutsatt at taket ikke blei oppbygd. Den 9. juli 1960 godkjente derimot Byplanrådet planer om en inntrukket sjuende etasje, med plass til maskinrom for heis, ventilasjon og en større møtesal. En ytterligere økning av gesimshøyden, med 60cm, blei godkjent 27. juli 1961. Arbeid med sprenging, graving og peling blei igangsatt årsskiftet 1960/61.²⁰⁶ Bygget er derfor omtrent samtidig med Hydrobygget.

6.6 KUNSTNERENS ROLLE I UTSMYKKINGSPROGRAMMET

Før vi går inn i en nærmere analyse av NVE-byggets utsmykking, skal vi se litt nærmere på kunstnerens rolle i utsmykkingsprosjektene. For å gjøre dette, skal trekke inn igjen tråden om Paul Damaz, og hans utledning om kunststartenes syntese.

I sin bok *Art in European Architecture*, siterer Damaz arkitekten José Luis Sert, som har utledet tre grunnleggende prinsipper eller kategorier for hvordan samhandlingen mellom kunst og arkitektur kan skje i arkitektur. Den første kategorien innebærer tilfellene hvor kunst og arkitektur er fullstendig integrert og med hverandre. I dette tilfellet kan arkitekten også være utførende kunstner, men dette er ikke et krav. Etter det andre prinsippet, er kunsten lagt til arkitekturen i etterkant, men arbeider innenfor rammene arkitekten har satt. I denne kategorien kan vi tenke oss at flere av noen av freskoepokens verk, slik som *Oslo rådhus*. Etter det tredje og siste prinsippet, har arkitekt og kunstner selvstendige roller. Kunst og arkitektur er i relasjon til hverandre, men er uavhengige verk.²⁰⁷ Denne kategorien kan også være aktuell for freskoepokens verk, spesielt i sett i øynene til dem som har kritisert verkene. Selv om disse prinsippene kan virke åpenbare for oss i ettertid, sier disse prinsippene noe om

²⁰⁶ Nesdal, s. 15.

²⁰⁷ Damaz, *Art in European Architecture*, s. 39, 41.

arkitektenes eget syn på bruken av kunst. Hvordan forholder våre verk seg til disse prinsippene?

Fra freskoepokens verk til verkene vi har undersøkt, har det utvilsomt skjedd en utvikling. Flere av freskepokens verk hører til i de kategorien hvor kunsten er tilført bygget i etterkant, og arbeider innenfor arkitektens rammer. Dette gjelder for eksempel *børsfreskene*, selv om vi i kapittel 3.2 så at det var snakk om å endre arkitekturen etter freskene. Når det gjelder utsmykkingsprosjektene i Oslo rådhus, var bygget tenkt utsmykka helt fra start, men planlegging og gjennomføring av utsmykkingsprosjektet starta først når bygget var godt på vei til å være ferdig oppført. Samtidig ser vi at malerne var opptatt av samsillet mellom kunst og arkitektur. I kapittel 3.3 så vi nærmere på Alf Rolfsens essay i *Byggekunst* fra 1923, *Det arkitektoniske maleri*. Passende nok forklarte Rolfsen hvordan kunst og arkitektur er som to voksne menn i diskusjon om noe de strengt talt er enige om. Dette taler for at man ikke kan se kunst og arkitektur i freskoepoken som selvstendige verk, men at kunsten er *tilført i relasjon til arkitekturen*.

Slik Sert fremstilles av Damaz, ligger det ikke noen tydelig tanke om disse prinsippene som utviklingstrinn eller kvalitetsgradering av utsmykka arkitektoniske verk. Samtidig skal vi legge merke til at Sert bruker i den første kategorien skriver at arkitekturen skal være «integrert». Etter mitt syn, er det likevel ikke unaturlig å tenke at denne kategorien for samhandling mellom kunst og arkitektur er målet for kunststartenes syntese, slik den fremstilles i av Sert og Damaz. Damaz påpeker dessuten at samhandlingen mellom kunst og arkitektur ofte mislykkes fordi kunstneren kommer for seint inn i byggeprosjektet.²⁰⁸ Kan den integrerte naturbetongkunsten i så fall leses etter prinsippene for fullstendig integrering av kunst og arkitektur?

Fra de tidlige eksemplene i Viksjøs kunstnerskap, som hans prosjektering av utsmykninga i Ove Bangs *Sekler*, og deretter *Hybelhus til Stortingsmenn*, ser vi en utvikling i både kunstnerne og arkitektens rolle. I *Seklers* utsmykkingsprogram, så vi

²⁰⁸ Damaz, s. 43.

hvordan kunstneren ikke helt fant seg helt til rette med prosjektet. I *Hybelhus for Stortingsmenn*, var det Viksjø alene som sto bak utsmykningene. Spesielt relevant er hybelhuset, fordi det er tydelig at dette bygget blei brukt som en eksperimentell byggeplass, hvor naturbetongteknikken blei utvikla og testa ut. Det er blant annet stor forskjell på frihåndsutsmykningene og deres skisser – antakelig måtte Viksjø av tekniske årsaker forenkle skissenes form, slik at de lot seg utføre med sandblåseapparatet (se kapittel 5).

Slik jeg også har antydnet, er det ikke urimelig å tenke at Viksjø selv så at kunstnere ville lage bedre utsmykninger enn han selv. Ifølge Damaz, er det dessuten arkitekten, og ikke kunstnerens rolle, å veilede bruk av kunst i arkitektur. Kunsten må underordne seg byggets arkitektoniske struktur, og ifølge Damaz, er dette en av arkitektens utfordringer. Å beherske både kunst og arkitektur fullt ut er vanskelig - moderne arkitektur er for kompleks, og moderne kunsten for teknisk. Damaz vektlegger derimot viktigheten av at arkitekten har forståelse for de kunstneriske utfordringene, mens kunstneren, på sin side, må ha forståelse for de arkitektoniske utfordringer.²⁰⁹ Etter mitt syn, utgjør Erling Viksjøs egen kunstproduksjon et viktig utgangspunkt for hans bruk av kunst i arkitektur, og gjennom hans tidlige prosjekt, finnes det en tydelig en utvikling i retning av integrering og samhandling mellom kunst og arkitektur.

En tilsvarende utvikling vil jeg hevde vi også finner hos kunstnerne. Selv om man i Viksjøs kunstnerskap finner mange tidlige eksempler på bruk av kunst, er det ikke i Viksjøs arkitektur de første eksemplene på abstrakt monumentalmaleri. Gunnar S. Gundersen, med Gudrun Kongelf og Ludvig Eikaas som assistenter, dekorerte i 1950 Kunstnerforbundets fasade. Som nevnt, produserte også Jakob Weidemann flere monumentalarbeid før i Hydrobygget, og var av de første norske abstrakte malerne som ga seg i kast med slike prosjekt. Hans første planlagte prosjekt, var arbeider for Frode Rinnan i *Jordal Amfi* i Oslo, allerede i 1951. Dette prosjektet blei ikke gjennomført, men det blei Weidemanns arbeider på blant annet *Mesna Kartongfabrikks* direksjonsværelse

²⁰⁹ Damaz, s. 43.

på Lillehammer i 1951. Arbeidene i *Mesna Kartongfabrikk*, er ifølge Hellandsjø av stilisert, men naturalistisk karakter, og viser en fabelverden med fremstillinger av blomster, planter og insekter. Slik Hellandsjø ser det, kjennetegnes disse verkene ved at de er oppført og planlagt uavhengig av arkitektens intensjon. Spesielt fremhever Hellandsjø at arbeidene i *Mesna Kartongfabrikk* oppfattes som uavhengige, og at Weidemann har hatt helt frie tøyler i arbeidet.²¹⁰ Fordi verkene er laget og planlagt etter at arkitekten er ferdig med sitt arbeide, og fordi verkene kan oppfattes som uavhengige av arkitekturen, kan vi ikke snakke om noen form for integrert kunst i Damaz' oppfatning.

Å bedømme hvorvidt Weidemanns arbeider i Hydrobygget i større grad enn Weidemanns tidligere monumentaldekorasjoner lar seg integrere med arkitekturen, er et spørsmål som kanskje best besvares av kunstkritikeren. Imidlertid leses verket i dag som et sentralt verk i periodens integrerte monumentalutsmykninger. Vi kan dessuten merke oss Weidemanns bestemte og initiativtakende rolle i å skape en ny form for muralmaleri. Gjennom hans naturlyriske abstraksjoner i vestibyle og uteområde, er det dessuten en tematisk kobling til Hydrobyggets parkanlegg.

Det er også interessant at Odd Tandberg har tatt naturbetongteknikken med seg i Fr. Lykke-Enger og Knut Engers NVE-bygget, blant flere prosjekt.²¹¹ I NVE-bygget, står dessuten Tandbergs utsmykninger i kontrast til Nic Schiølls figurative verk på kantinefondvegg. Skal vi se disse verkene i lys av Damaz' teorier, forholder Tandbergs verk seg i større grad til bygningens struktur og funksjon, enn Schiølls figurative verk. Schiølls verk må i større grad oppleves som et isolert monumentalverk, som ikke direkte forholder seg til byggets arkitektoniske rom. Dette poenget skal vi komme tilbake til i kapittel **Feil! Fant ikke referanseilden..** I denne omgang er det sentrale poenget at integreringen av kunst i naturbetongteknikken, ser ut til å være fristilt fra arkitekt Erling Viksjøs kunst.

²¹⁰ Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, s. 95-98.

²¹¹ Se innledning.

Det er mye om NVE-byggets planleggingsfase som ikke er kjent, men det er vanskelig å forestille seg Tandberg ikke har hatt en viktig rolle i arbeidet med naturbetongen. Slik jeg ser det, viser Weidemanns verk i Hydrobygget, og Tandbergs verk i *NVE-bygget*, at kunstnerne også opparbeida seg en god forståelse for arkitektoniske og strukturelle utfordringer i byggekunst, og at dette skiller disse verkene fra en rekke tidligere monumentalutsmykninger.

6.7 DEN KONKRETE KUNSTEN

Selv om Odd Tandberg også fortsatte å arbeide med naturbetongen etter Regjeringsbygningen og brukte den i både dype og grunne relieff, utvikla han sammen med Erling Viksjø også andre betongkvaliteter brukt til kunstneriske utsmykninger. Selv om det finnes eksempler på figurativ utsmykking i betongkunsten, er det kanskje den nonfigurative og konkrete kunsten som lot seg nyttiggjøre i disse nye betongkvalitetene.

Begrepet konkret kunst, kan føres tilbake til kunstneren Theo van Doesburg (1883 - 1931). Van Doesburg er kjent fra bevegelsen De Stijl (1917-28), men det er den seinere og mindre kjente kunstnergruppa *Art Concrete* fra 1930 som er opphavet til begrepet *konkret kunst*. Gruppa, bestående av den samme van Doesburg sammen med Otto G. Carsund, Hean Hélion, Leon Tutundjian og Marcel Wants, ga ut et tidsskrift – også med det samme navn, utgitt i ett nummer. I dette tidsskriftet, publiserte van Doesburg manifestet *Manifest sur l'art concret*, som står som den første teoretiske kilden om den konkrete kunsten²¹². Det utvikla seg til en kunst hvor man gjennom intellektet, maleriets egne og iboende egenskaper som farge, form og linje, fikk et uttrykk uten assosiasjoner til naturformer.²¹³

²¹² Janne Fredly, «Konkret kunst i Norge i 50-årene: en undersøkelse av malerier og utsmykninger av Odd Tandberg, Gunnar S. Gundersen, Jakob Weidemann, Ludvig Eikaas og Gudrun Kongelf» (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2005), s. 8-9.

²¹³ Konkret - nonfigurativ kunst i Norge, *Konkret*, s. 4.

Et slikt teoretisk rammeverk er også utgangspunktet for tolkningene som ofte gjøres av de norske konkretistene på 50 og 60-tallet. En slik tolkning vil også tilsi at vi har å gjøre med en gruppe kunstnere som står i tydelig kontrast med Weidemanns naturabstraksjoner. Weidemanns naturabstraksjoner, både formalt, men også gjennom tittel, forholder seg til vår opplevelse av egen virkelighet, og ikke maleriets egne og lukkede metafysikk. Det er nettopp denne forskjellen som også gjorde at norske kritikere hadde vanskelig for å akseptere det abstrakte maleriet som noe mer enn dekor eller ornament.

For Tandberg er det også faktum at begrepsbruken og distinksjonen mellom begrep som *konkret*, *non-figurativt* nok ikke var det viktigste - ifølge Fredly skal Tandberg og Gunnar S. Gundersen ha foretrukket begrepet *non figurativt*, men likevel tatt ordet *konkret* i bruk for å unngå misforståelser og sammenblanding med annen abstrakt kunst. For eksempel kan man også hevde at Weidemanns naturlyriske abstraksjoner er uten figurer, men det er en vesensforskjell i at Weidemann arbeidet med naturobservasjoner som utgangspunkt. Det var riktignok sikkert at begrepet *abstrakt* ikke var betegnende - Gundersen og Tandberg forsto dette begrepet i betydningen av å abstrahere fra naturen, slik Weidemann gjorde.²¹⁴ Med gjennomgangen av kunstkritikken fra kapittel 5.7 i mente, og den konkrete kunstens opphav og historiografi og våre norske kunstneres uttalelser, bør vi kunne forvente en kunst som stor grad ikke knytter seg til vår fysiske verden.

²¹⁴ Fredly, «Konkret kunst i Norge i 50-årene», s. 17.

6.8 NATUR OG CONGLO-ARBEIDER

I Regjeringsbygningen finnes konkrete verk av Tandberg og andre kunstnere - det er bare Picasso, Ryggen og Fjell som opererer i et formspråk med figurative tendenser. Fra Arne E. Holms omtale av utsmykkingene i Byggekunst, husker vi hvordan han kunne Holm fortelle hvordan han opplevde å stå foran et stykke natur når han betrakta foran naturbetongverkene.²¹⁵ Erling Viksjøs fortalte selv i *Fasadebetong?* Hvordan det først fremst var viktig at betongens indre natur skulle komme frem. Lignende argument finner vi i forbindelse med Le Corbusiers så å si parallelle beton brut, som eksplisitt fremhevet hvordan betongen også skulle gi en opplevelse av natur (se kapittel 4.3). Odd Tandberg har selv uttalt at materialet ikke har noe å si for kunstens formspråk, og står fast på at hans utsmykninger er laget i et konkret formspråk.²¹⁶ Kan det likevel være slik at forestillinga om den norske naturen spiller en rolle i utsmykkingsarbeidene, selv om det



Figur 25: Bekkeløpet langs NVE-byggets fasade. Tørrlagt etter sommersesongen. Foto: Håkon Viksmo Lie

²¹⁵ Holm, «Dekorasjonene i regjeringsbygget», s. 28.

²¹⁶ Meggison, «Prosess og struktur», s. 40-41.

fra kunstnerens side har vært en intensjon om å holde verk separert fra materiale?

Lysgården i Hydrobygget er i dag dessverre sterkt ombygget, og fremstår i dag som et vanlig rom med conglobetong på to av veggene. Opprinnelig var også gulvet en del av komposisjonen i conglobetong. En av veggene var overrislet med vann som rant ned på gulvet. I gulvet var dessuten steinene lagt med høydeforskjell, slik at det var mulig å gå tørrskodd ut i vannet (Se Figur 18). Ifølge byggets presentasjon i *Byggekunst*, var hensikten at det overrislende vannet skulle fremheve steinmaterialets farger. Det fremheves også at Tandberg har brukt norsk stein.²¹⁷ Selv om denne installasjonen i dag ikke finnes, kan vi forestille oss hvordan dette kunstverket også må ha vært en rent sanselig opplevelse.

Norsk stein brukte Odd Tandberg også i sin utsmykning av NVE-bygget. Her er som nevnt Viksjø ikke involvert, selv om bygget til dels er bygget i naturbetong. I bekkeløpet som renner langs bygningens hovedfasade, har Tandberg komponert en steinkomposisjon med norsk stein i bekkebunnen. Denne bruken av stein må sees i sammenheng med conglobetong – et materiale som blei valgt vekk av kostnadmessige årsaker. Virkningen som er søkt oppnådd ser derimot ut til å være lik virkningen for conglobetong. Slik den fremstår nå, kan det hevdes at utsmykkinga, med sitt konkrete formspråk, i enda større grad enn den ordinære conglobetongen, glir i ett med naturen. Ifølge Revold, i NVEs egen bok fra 1964, gir natursteinene Tandberg har brukt, en «dekorativ-ornamental» og «romantisk» men «naturlig» forbindelse til fjellbekker.²¹⁸ Det er derfor tydelig at man allerede da bygget var nytt, vektla sammenhengen mellom NVEs virksomhet, byggets utsmykkingsprogram og den norske naturen. For vår del, er det også interessant at Tandberg både her og i Hydrobygget, tok vannet i bruk som virkemiddel i kunsten.

²¹⁷ Egeland og Norsk hydro, *Bedriftsliv og humanitet*, s. 183.

²¹⁸ Revold, «Kunstnerisk utsmykning», s. 36.

I utsmykkingsprogrammene i både NVE-bygget og Hydrobygget er natur og sanser et gjennomgående tema. Tandbergs konkrete kunst i conglobetong fremstår derfor som en mer sanselig utgave av det konkrete formspråket, enn hva kunstkritikerne møtte i de første utstillingene. Weidemanns naturlyriske abstraksjoner bidrar til det samme, og binder dessuten Tandbergs lyshage sammen med parkanlegget. Dette gjør også byggverkene, som kan leses som monumentalarkitektur, forståelige og sanselige for det enkelte individ som besøker dem.



Figur 26: Utsnitt av Tandbergs bekkeløp. Bildet er tatt på høsten, og bekkeløpet er tørrlagt etter sommersesongen. Foto: Håkon Viksmo Lie

6.9 INTEGRERT KUNST, FRIGJORT FRA VEGGLIVET

Et interessant aspekt til ved Tandbergs utsmykninger i NVE-bygget, er hvordan hans utsmykning i trappeløpet er i dialog med trappeløpets funksjon. I kapittel 2, så vi hvordan man på starten av 1900-tallet unngikk ornamentet, fordi det gjennom 1800-tallets påhengte gipsornament hadde mista kontakt med bygningslegemets funksjon. Spesielt med den norske kunstkritikkens mottakelse av den konkrete kunsten på 60-tallet, bør det utvises forsiktighet med å omtale Tandbergs kunst som ornament. Ordet bærer preg av en ren dekorativ forståelse av det visuelle.



Figur 27: Relieff under trappeløpet i NVE-bygget. På grunn av møblering, er verket vanskelig å fotografere. Foto: Håkon Viksmo Lie

Da vi undersøkte Loos' erklæring om ornamentet som amoralsk, og talspersonene for den internasjonale stilens syn på ornament, husker vi at Hitchcock og Johnson åpnet for et nytt ornament. En annen som gjorde det samme, er maleren Wassily Kandinskys. Kandinsky er kjent for sine tidlige abstrakte malerier, sin tilknytning til Bauhaus-skolen, men også sitt forfatterskap. I hans kjente essay *Über das Geistige in der Kunst* fra 1912, tar han til orde for at maleriet må søke sitt egentlige *jeg* gjennom de midlene som er særegne for maleriet: *Farge og form*. Som Kandinsky selv eksemplifiserer med den franske fauvisten Henri Matisse, så var vår sanselige verden kun et utgangspunkt for å gjengi det Matisse selv, ifølge Kandinsky, skal ha omtalt som det «gudommelige». Der hvor Matisse benytter fargene for å komme til bildets indre, egne *jeg*, påpeker Kandinsky hvordan Picasso står på en annen side. I følge Kandinsky, benytter Picasso

en mer matematisk og konstruktiv fremgangsmåte for å nå maleriets indre.²¹⁹ Uansett hvilken fremgangsmåte man velger, er poenget at man skal forsøke å gi maleriet et indre liv – noe som skiller maleriet fra det ytre livet.

I essayet *Malerei als reine Kunst (1913)* utdyper Kandinsky dette poenget. Maleriets indre element, dets innhold, finnes ikke i maleriet seg selv, men skapes av «sjelens vibrasjoner». Maleriets ytre element kan kanskje best beskrives som en inkarnasjon av det indre elementet - et medium kunstens indre element trenger for å uttrykke seg selv, og valget av form er avhengig av en *indre nødvendighet*.²²⁰ Gjennom det fysiske kunstverket, skal kunstverkets indre kommunisere med vårt sjeleliv.

Selv om dette kan virke som en digresjon, er det likevel nyttig viten for å forstå hvorfor Kandinsky omtalte ornamentet som noe det moderne menneske ikke kan lese som annet enn hieroglyfer. Det får rett og slett ikke sjelene våre til å vibrere, og henfaller til å bli et dødt objekt i vår ytre verden. Ornaments indre er dødt. Likevel, slik vi husker, åpner Kandinsky opp for at man ikke bare for at maleriet skal finne seg selv i det abstrakte, men også for at det kan være mulig å utvikle en ny form for ornament.

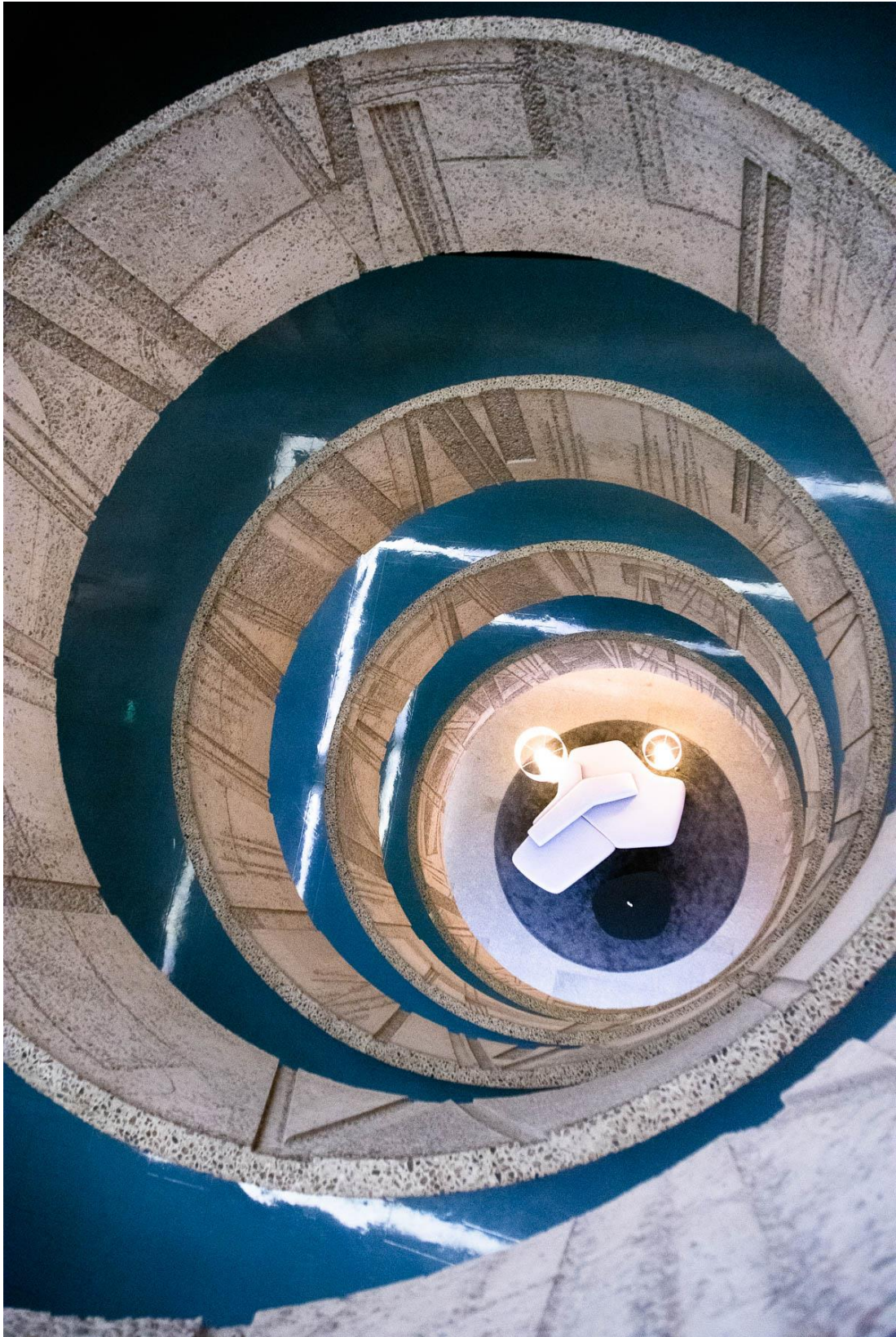
²¹⁹ Wassily Kandinsky, *Om det åndelige i kunsten*, overs. Mikkel B Tin, Pax artes (Oslo: Pax, 2001), s. 45-46.

²²⁰ Wassily Kandinsky, «Painting as Pure Art (1913)», i *Kandinsky - Complete Writings on Art*, red. Kenneth C. Lindsay og Peter Vergo, [Paperback edition with new preface]. (New York: Da Capo, 1994), s. 249-250.



Figur 28: Trappeløpet i NVE-bygget sett fra bunnen og opp mot takvinduet. Foto: Håkon Viksmo Lie

Hva kan et slikt ornament være? Hos Damaz kan vi muligens antyde eller spore et slags svar på dette spørsmålet – og svaret har mer bakkekontakt enn Kandinskys sjelelige teori. For Damaz handler mye av utfordringa med å integrere kunst og arkitektur at kunstner og arkitekt ikke forstår seg godt nok på hverandres fagområder. I det moderne og industrialiserte samfunn, blir stadig flere yrkesgrener spesialiserte og atskilte fra hverandre.



Figur 29: Trappeløpet i NVE-bygget sett fra toppen. Foto: Håkon Viksmo Lie



Figur 30: Nic Schiølls materialbilde i NVE-byggets kantine. Foto: Håkon Viksmo Lie

Damaz tanker om kunstner- og arkitektrollen så vi nærmere på i kapittel 6.6, men spesielt relevant for oss i denne omgang er det er Damaz mener at kunstnerne har manglende forståelse for arkitektonisk struktur.²²¹ Slik jeg forstår Damaz, handler dette om kunstnernes manglende forståelse for bygningslegemets funksjon og de romlige strukturene i arkitekturen – kunsten må forholde seg til bygningslegemets funksjon. Fra kapittel 2 husker vi også hvordan at bygningslegemets funksjon er i en essensiell sammenheng med ornamentets visuelle tilstedeværelse i den klassiske arkitekturen, og at fraværet av denne sammenhengen, er en av årsakene til det modernistiske oppgjøret med ornamentet.

NVE-bygget er etter mitt syn et godt eksempel på at utsmykningene tar hensyn til bygningslegemets funksjon. Vi har allerede vært innom naturens tilknytning til Tandbergs utsmykninger, men Tandberg viser i dette prosjektet også stor forståelse for bygningens arkitektoniske struktur. Poenget blir tydelig dersom vi sammenligner Tandbergs utsmykning med Nic Schiølls utsmykning i NVE-byggets kantine.

Nic Schiølls utsmykking er riktignok delvis i dialog med arkitekturen. Blant annet benytter Schiøll linoleumsbelegg i utsmykninga, som vi også finner i kantinas gulv. Utsmykkinga er også abstrahert, og i grenseland til nonfigurativ – den forsøker å visualisere energifelt og lyn, objekt som i utgangspunktet er immaterielle. Den fremstår

²²¹ Damaz, *Art in European Architecture*, s. 43.

likevel som noe annet enn Tandbergs utsmykking - mulig fordi den i sitt format ligner tradisjonell billedkunst, og fordi dens koloritt i liten grad er å finne igjen i arkitekturen ellers.

Tandbergs utsmykkinger er på sin side innlemmet i bygningslegemet i format som tradisjonelt ikke har vært brukt til billedkunst. De bærende skulptursøylene i foajeen og brystningen i spiraltrappa er gode eksempler.²²² Relieffet under trappeløpet er dessuten i et visuelt tyngre uttrykk enn utsmykkingen i brystninga over, som om relieffveggen bærer trappeløpet. Relieffene i spiralen kan oppleves som om de peker opp mot takvinduet over trappeløpet.

Disse betraktningene er selvsagt i grenseland til kunstkritikk, og det er vanskelig å fundamentere en grundig analyse på dette. Imidlertid støttes teorien av Revolds omtale av utsmykningene i NVEs egen utgivelse fra byggets oppførelse. Her poengterer Revold både den ornamentale karakteren ved trappeløpets brystning, men også at Schiølls utsmykning nærmest står i kontrast til arkitekturen, mens Tandbergs utsmykning er «helt og fullt er innordnet bygningens arkitektoniske karakter».²²³ Kan vi finne videre støtte hos Damaz om temaet?

I sin bok *Art in European Architecture* utleder Damaz retningslinjer for hvordan kunst fungerer i arkitektoniske rom, og hvilke virkninger kunsten vil ha. I hver sine kapitler, gjennomgår han kunstartene hver for seg, deriblant maleri og skulptur. Her tas farger, skygger, form og miljø i betraktning. For veggmaleriet påpekes spesielt viktigheten av at det forholder seg til rommets funksjon, form, farge og tekstur. Maleriet må ha et bevisst forhold til det romlige – både i motivet, men også det arkitektoniske rommet. Det må bevare veggens integritet, og malernes utfordring er at de er vant til å forholde seg til veggen som bakgrunn for maleriet, slik at maleriet ikke blir en iboende del av

²²² Revold, «Kunstnerisk utsmykning», s. 35.

²²³ Revold, s. 36.

veggen.²²⁴ Det er altså ikke nok at maleriet er laget direkte på en vegg – det må også oppleves som en naturlig del av den, hvilket må sies å gjelde for Tandbergs utsmykninger i NVE-bygget.

Nic Schiøll har i utgangspunktet arbeidet med skulptur – ett av hans hovedverk er St. Hallvardsstatuen på Oslo rådhus' fasade. Hans utsmykning i NVE-bygget, slik jeg ser det, oppleves likevel mer som billedkunst enn som plastisk skulptur. Selv om den ikke er helt plan, der de forskjellige fargefeltene bygger forskjellig ut i rommet, er det form og farge som er det drivende elementet i utsmykningen. Selv om det i materialvalg er en viss sammenheng med arkitekturen, er det etter mitt syn liten grunn til å hevde at verket oppleves som en iboende del av den arkitektoniske veggen. Schiølls utsmykning er et stort visuelt kunstverk, og ikke en vegg med iboende utsmykning.

Hvordan forholder Odd Tandbergs utsmykninger seg til disse prinsippene? Og skal de sees som skulptur eller som maleri? Naturbetongteknikken må sies å ha utgangspunkt i maleriet. Kunstnerne var malere, og når Carl Nesjar forklarer teknikken i *Byggekunst*, forklarer han hvordan man kan tegne i betongoverflata.²²⁵ Likevel utvikla Tandbergs teknikken til å ha karakter av å være relieff og skulptur, slik som under trappeløpet i NVE-bygget og de bærende søylene i vestibylen. Å betrakte brystningen i trappeløpet som relieff, vil heller ikke være feil, spesielt tatt utsmykningen som helhet i betraktning.

I kapittelet om prinsippene for arkitektonisk skulptur, påpeker Damaz også at lys og skygge er viktige element for skulptur i arkitektur. Skulptur gir dessuten en tettere integrasjon med arkitekturen enn andre kunstarter – i den greske arkitekturen ser man, ifølge Damaz, at skulpturelle detaljer erstatter konstruktive element i arkitekturen.²²⁶ Dersom man leser Tandbergs utsmykning som skulptur, oppfyller den samtlige av disse punktene. Ved å være laget i bygningens konstruktive materiale, blir utsmykningen en

²²⁴ Damaz, *Art in European Architecture*, s. 55.

²²⁵ Nesjar, «Kunst i betong», s. 19.

²²⁶ Damaz, *Art in European Architecture*, s. 25 og 61.

enhetlig og iboende del av vegger og andre bygningslegemer. I vestibylen går bærende søyler og skulptur i ett, og Tandbergs utsmykning i trappeløpets brystninger gir dessuten en visuell bevegelse mot lyset som kommer gjennom takvinduet i toppen. Under denne utsmykninga finnes veggrelieffet, som visuelt er av en langt tyngre visuell karakter. Dette underbygger tyngden av trappeløpet som befinner seg umiddelbart over.

Jeg skal ikke ta stilling til i hvilken grad Tandbergs og Schiølls utsmykking er vellykket, men etter mitt syn er det en vesensforskjellig i deres samhandling med arkitekturen. Schiøll har et uttalt mål om å illustrere NVEs funksjon og mål. Tandbergs utsmykkinger er heller i dialog med de arkitektoniske funksjonene i bygget og byggets konstruktive element.

6.10 BETONG, NATUR OG ARKITEKTONISK SAMVIRKE MED KUNST

I dette kapitlet har vi sett hvordan den integrerte kunsten i naturbetongarkitekturen frigjorde seg fra både Viksjøs tegnebord og fra de tradisjonelle maleriformatene. Dette er begge deler sentrale poeng dersom man skal diskutere den integrerte kunsten i naturbetongarkitekturen som et selvstendig fenomen i det norske monumentalkunstens historie. I min omtale av Regjeringsbygget, så vi dessuten at kritikerne satte utsmykkingene i sammenheng med naturen. Denne tråden har jeg i dette kapitlet undersøkt nærmere.

Ifølge Paul Damaz, er det arkitekten som må stå i led i arbeidet med å integrere kunst i arkitektur. Damaz mente at kunstnerne ikke lenger hadde tilstrekkelig kunnskap om bygningens arkitektoniske struktur, og at arkitekten derfor måtte lede arbeidet med utsmykninger. I både Hydrobygget og NVE-bygget har vi sett at kunstnerne, Jakob Weidemann og Odd Tandberg, selv har tatt en initiativtakende rolle. Spesielt tydelig er dette med Tandberg, som laget naturbetongutsmykninger i bygg tegna av andre arkitekter enn Viksjø. Her er utsmykningene dessuten tydelig integrert i byggets konstruktive og funksjonelle karakter, og Tandberg vises god forståelse for bygningens arkitektoniske struktur.

Weidemanns malerier er unike i Viksjøs produksjon. Etter min kjennskap, er Hydrobygget det eneste eksempelet hvor Viksjø har latt sine bygg bli utsmykket med maleri. Med unntak av i billedvev og noen forsøk med farget betong, er det dessuten det eneste eksempelet på bruk av farger.

Bekkeløpet langs fasaden av NVE-bygget, og lyshagen i Hydrobygget, viser dessuten et annet interessant fenomen. Tandberg arbeidet i et strengt nonfigurativt formspråk, og hans kunst skulle være frie for forestillinger og avbildninger fra vår fysiske verden. Fra kapittel 5, husker vi hvordan dette også gjelder mye av kunsten i Regjeringsbygningen.. I Hydrobygget og NVE-bygget er det imidlertid tydelige sammenhenger til naturopplevelsen. I Hydrobyggets lysgård, er vannet en del av utsmykkinga. Det samme gjelder bekkeløpet utenfor NVE-bygget, hvor det også er brukt naturstein, hvilket gir den konkrete kunsten et sanselig element – man trer inn i et romlig miljø. Trenden understrekes ved Weidemanns naturlyriske abstraksjoner malt på betongveggene i Hydrobyggets vestibyle.

Sammenligner vi Tandbergs og Nic Schiølls utsmykninger i NVE-bygget er det tydelig hvordan Tandberg har fristilt utsmykningene fra de tradisjonelle billedformatene. Tandberg lar utsmykningene gå i ett med bygningslegemene, slik flere av samtidas stemmer har sagt at finnes i den greske arkitekturen. Etter mitt skjønn, forener dette CIAMs ideal om kunstartenes syntese, og brutalismens selvransakelse av den modernistiske arkitekturen – arkitekturen hadde et behov for å finne sitt innerste jeg, noe som også innebærer arkitekturens bruk av integrert kunst og ornamentikk.

7 AVSLUTTENDE ORD

Innledningsvis presenterte jeg to perspektiv jeg ville bruke som utgangspunkt for å analysere naturbetongarkitekturen. Den første tråden handlet om å plassere naturbetongarkitekturen i en kunst- og arkitekturhistorisk kontekst. Her var både nasjonale og internasjonale referansepunkt relevante. Det andre perspektivet omhandlet etterkrigsfenomenet *kunstartenes syntese* - kunst og arkitektur skulle forenes i en enhetlig enhet.

Hensikten med disse perspektivene, har vært å plassere den integrerte kunsten i naturbetongarkitekturen som et selvstendig fenomen i arkitekturhistorien. For at påstanden skal gjelde, er det etter mitt syn tre premisser, som gjennom disse perspektivene, må vise seg å stemme. For det første må monumentalkunsten i naturbetongarkitekturen skille seg fra tidligere monumentalkunst i uttrykk. For det andre, bør det være en adskilt gruppe kunstnere som utfører arbeidene, og for det tredje bør teknikkene og uttrykkene også få et liv utenfor naturbetongoppfinner Erling Viksjøs eget kunstnerskap.

Et sentralt grunnpremiss i det historiske perspektivet, har vært hvordan modernismen tok et oppgjør med det klassisistiske ornamentet. I kapittel 2 undersøkte vi derfor modernismens avskjed med det klassiske ornamentet, helt tilbake til Adolf Loos' erklæring av ornamentet som noe kriminelt. Selv om Loos' sammenlignet det å ornamentere med kriminelle og amoralske handlinger, kan det forstås som at å ornamentere en gjenstand er kriminell handling gjenstandens funksjon og rene form. I den internasjonale stilen, representert gjennom Henry-Russell Hitchcock og Phillip Johnsen bok, så vi hvordan man forkasta virkemidlene fra den klassiske idealene. Til gjengjeld mente de å fokusere på materiell eleganse, teknisk perfeksjon og eleganse. Ornamentet hørte ikke til blant disse ønskene for den nye arkitekturen, men de holdt likevel muligheten for et nytt ornament åpent.

Situasjonen i Norge før krigen var kompleks. I kapittel 3, så vi hvordan vi fikk de første funksjonalistiske byggene. De norske funksjonalistene fikk innblikk i de internasjonale

trendene gjennom foredrag i Oslo arkitektforening og studieturer til kontinentet. Imidlertid sto jugendstilen og historismen sterkt, med flere prosjekt i historiserende stiler. *Oslo rådhus* er i denne forbindelse et sentralt verk. I løpet av den lange prosjekteringsperioden, blei i bygget omgjort fra historiserende stil, til en drakt med tydelige funksjonalistiske trekk.

Samtidig var monumentalmaleriet viktig for kunstnerne. Periodens monumentalmaleri har i ettertid fått navnet *freskoepoken* av Jan Askeland. Maleriene kjennetegnes ved at malerne tok opp igjen freskomaleriet, og at flere jobbet i et figurativt formspråk. Vel og merke nærmet malerne seg tidvis et kubistisk formspråk, noen etter Georg Jacobsen skole. Malerne var likevel alltid prega av tydelige figurative motiv, gjerne med narrativ som fremstilte byggherren i et opphøyd perspektiv. Rammene for motivene var gjerne ideen om det norske, det sosialdemokratiske eller historiske fortellinger. Vi så også at maleriene ikke nødvendig var planlagt sammen med arkitekturen – ved noen tilfeller var det til og med snakk om å endre arkitekturen etter maleriet. Oslo rådhus var derimot fra start planlagt med utsmykninger i freskoepokens ånd, men utsmykningenes innhold blei planlagt i en egen prosess. Da disse blei ferdigstilt etter krigen, var de gjenstand for kritikk. Nye kunstnere slapp ikke til, og de blei i mindre grad oppfatta som integrert med arkitekturen. Disse trekkene, både i maleriet, og utviklinga av funksjonalistiske bygg i arkitekturen, er et viktig fundament i forståelsen av naturbetongarkitekturen.

I kapittel 0 beveger vi oss inn i etterkrigstida. I arkitekturen har man et behov for gjennomoppbygging etter 2. verdenskrig. Sosiale boligprosjekt, standardiserte småhus og drabantbyer, slik som Viksjøs prosjekt på Snippen, var viktige. Imidlertid fikk man en motreaksjon i den brutalistiske arkitekturen. Motreaksjonen var, i første omgang mynta på småhusarkitekturen, utvikla seg til en reaksjon på den internasjonale stilen og funksjonalismen. Disse stilene fra før krigen, blei sett på som for maskinell og teknisk perfekt. Samtidig tok CIAM til ordet for en helhetstenking om kunst og arkitektur. Gjennom begrepet om *kunstartenes syntese* ønsket de kunsten tilbake inn i arkitekturen. Selv om disse bevegelsene til dels var uavhengige, var de uttrykk for det samme – den funksjonalistiske arkitekturen var for maskinell, og menneskets behov for det kreative

eller åndelige blei ikke tilfredsstilt. I brutalismen kom dette blant annet til uttrykk i Le Corbusiers *béton brut* – en viktig parallell til Erling Viksjøs naturbetong. Begge ønsket å vise betongen som et naturlig og ærlig materiale.

De to siste kapitlene er viet eksempler på naturbetongarkitektur, og her kommer perspektivet om kunststartenes syntese inn for alvor. I kapittel 5 nøsta vi opp i viktige utviklingssteg i Viksjøs bruk av kunst i arkitektur. Her er *Bakkehaugen kirke*, eller *Sekler*, som prosjektet het da Viksjø fortsatt arbeida på Ove Bangs kontor, et viktig eksempel. Her skulle Hannah Ryggen veve et stort antall billedvever som var planlagt til kirkerommet. Selv om Viksjø fullførte *Bakkehaugen kirke* etter Bangs død, blei det ikke noe av disse billedvevene. Hvorfor billedvevene ikke blei fullført er vanskelig å si, men det kan være at kunstneren og arkitekt fortsatt ikke helt hadde funnet samarbeidets form. Imidlertid skulle tekstilkunst og Ryggen følge Viksjø videre, blant annet i Regjeringsbygningen. Tekstilarbeidene må ha hatt en kontrasterende effekt mot betongveggene, både på grunn av deres koloritt, men også overflatevirkninga. Motivet og bildets konstruktive oppbygning går dessuten i ett, slik som med de utsmykkede naturbetongveggene, og er i tråd med brutalismens idealer om ærlige konstruksjoner.

Derimot er det mulig å følge utviklinga av kunstprosjektene i Regjeringsbygningen, det første store naturbetongprosjektet, helt tilbake til Viksjøs konkurranseutkast *Vestibyle*. Konkurranseutkast og ferdig bygg er to vidt forskjellige ting, men selv i 40-tallsprosjektet *Vestibyle*, finner vi en gjennomtenkt plan for utsmykning, hovedsakelig med skulptur. Den ferdige versjonen av Viksjøs Regjeringsbygg, har jeg vist har et omfattende utsmykkingsprogram, laget av en gruppe yngre kunstnere. Kunstnerne sto på mange måter i opposisjon til kunstnerne som jobbet i Oslo rådhus – både i uttrykk og når det kommer til kunstnermiljø. Flere av kunstnerne jobbet i et konkret formspråk fritt for litterære virkemiddel, noe kunstkritikerne hadde vanskelig å akseptere. Utrykket står også i tydelig motsetning til hva man så i freskoepoken. Med dette vil jeg hevde at premisset om et gjenkjennelig visuelt uttrykk for denne perioden med monumentalkunst er oppfylt, samt at premisset om en tydelig gruppe kunstnere er oppfylt.

Selv om den nonfigurative kunsten møtte motbør blant kritikerne, fikk utsmykningene i nonfigurative Regjeringsbygningen bedre kritikk. Et av poengene vi så i mottakelsen av utsmykningene, var at de blei oppfatta som noe naturlig – på tross av deres nonfigurative uttrykk. Dette skyldes i stor grad naturbetongens materialitet. I kapittel 6, ser vi at dette poenget blir tatt enda lenger. I Hydrobygget, malte Jakob Weidemann sine naturlyriske abstraksjoner på betongveggene. På tross av å være malt uten på veggen, brukte Weidemann betongens overflate bevisst – noen steder slett, andre steder sandblåst – i maleriene.

I Hydrobygget og NVE-bygget har Tandberg skapt utsmykninger som tydelig er i samspill med natur og vann. I Hydrobygget finner vi lyshagen, med vegger og gulv i conglobetong, delvis satt i samspill med rennende vann. Langs NVE-bygget finner vi Tandbergs steinsatte bekkeløp. Utsmykningene blir mer tilgjengelige for sansene – de kan sees og høres, og spiller direkte på vannets og steinens tilknytning til naturen. Dette er tross av det egentlig assosiasjonsfrie og konkrete formspråket han jobber i. Spesielt i NVE-bygget, blei dette satt ord på ved byggets ferdigstillelse, i NVEs egen bok om bygget. Utsmykningene skiller i disse byggene skiller seg fra Regjeringsbygningens konkrete utsmykninger, men tilknytninga til naturen er en felles nevner.

Spesielt Weidemanns og Ryggens utsmykninger gjør at vi også kan stille spørsmålstegn ved hva ordet integrert betyr. Det er selvsagt en vesensforskjell mellom tekstilarbeid og kunstverk fysisk konstruktivt integrert i veggen. Samtidig er det også et poeng at kunstverkene må være visuelt integrert. Sammenligner vi Weidemann og Ryggens utsmykninger med freskoepoken, har vi sett at freskoepokens verk i noen tilfeller blei kritisert for å ikke være i samspill med arkitekturen – på tross av å konstruktivt være integrert i veggen.

Hydrobyggets og NVE-byggets utsmykninger, gjør også at jeg vil hevde det tredje premisset for å se naturbetongutsmykningene som et eget kunsthistorisk fenomen, er oppfylt. Slik viste, er Weidemanns malerier gjort etter Weidemanns eget initiativ. Arkitekt Viksjø var i utgangspunktet skeptisk til både å Weidemanns fargebruk, men også hans ønske om å ikke lage skissemateriale i forkant av utsmykkinga. NVE-bygget,

med Tandbergs utsmykninger i stein og naturbetong, er tegna av arkitektbrødrene Fr. Lykke Enger og Knut Enger. Dette prosjektet er ett av flere eksempler på at teknikken fikk et liv utenfor Viksjøs eget kunstnerskap. Naturbetongutsmykningene har med andre ord fått et liv utenfor Viksjøs kunstnerskap.

Som nevnt drøftes brutalismen og CIAMs tanke om *kunstartenes syntese* som to uavhengige fenomen. I Viksjøs arkitektur, vil jeg imidlertid hevde at disse ideene må sees i ett. I Viksjøs arkitektur, er det de grunnleggende brutalistiske tendensene, som sammen med ønsket om kunstartenes syntese, skapte grunnlaget for den integrerte naturbetongkunsten.

Paul Damaz, en viktig teoretiker bak ideen om kunstartenes syntese, påpekte flere sentrale trekk for hvordan kunst og arkitektur skulle bringes i samvirke med hverandre. I naturbetongarkitekturen, ser vi hvordan både arkitekt og kunstnere utvikla en gjensidig forståelse for kunst og arkitektur. Viksjø hadde god kunstnerisk kompetanse, og kunstnerne viste etter hvert god forståelse for arkitektoniske strukturer. Ifølge Damaz er det arkitekten som skal stå i led for arbeidet med utsmykningene, men spesielt i NVE-bygget, ser vi at Tandberg viser god nok forståelse for det arkitektoniskes strukturerne, til at utsmykkingsprosjektet er laget uten Viksjøs hjelp. Utsmykningene er her dessuten tydelig i samspill med bygningslegemenes konstruktive funksjon, og står i kontrast til Nic Schiølls mer tradisjonelle utsmykking i NVE-byggets kantine. Jeg har vist at naturbetongen og den relaterte arkitekturen kan sees som brutalistisk. Tandbergs utsmykninger understreker dette, ved at de integreres i bygningens konstruktive element, slik som søylene i vestibylen. Dette er en interessant utvikling, når et av modernismens sentrale utgangspunkt, er at det ornamentet blei erklært overflødig, fordi det ikke lenger hadde tilknytning til byggets konstruktive funksjon.

8 REFERANSER

8.1 LITTERATUR

Administrasjonsbygget - oppført 1962-65. Oslo: Norges vassdrags- og elektrisitetsvesen, 1964.

Anderssen, Odd-Stein. «En muse». *Byggekunst* 36, nr. 6 (tillegget) (1954).

Arneberg, Arnstein, og Magnus Poulsson. «Arkitektenes beskrivelse». Redigert av Eyvind Alnæs. *Byggekunst*, nr. 9–10 (1950): 148–74.

Arneberg, Poulsson, og Arnstein Arneberg. «Kristiania Raadhus.» Redigert av Alf Krohn. *Byggekunst* 4, nr. 4 (1922): 49–55.

Askeland, Jan. *Freskoepoken: studier i profant norsk monumentalmaleri 1918-1950*. Oslo: Gyldendal, 1965.

Aubert. *Det nye Norges malerkunst 1814-1900: kunsthistorie i grundlinjer*. 2.utg. Kristiania: Alb. Cammermeyers forlag, 1908.

Banham, Reyner. «The New Brutalism». *Architectural Review*, juli 2010.

<https://www.architectural-review.com/archive/the-new-brutalism-by-reyner-banham>.

———. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* Documents of Modern Architecture. London: Architectural Press, 1966.

«Bauhaus». I *The Oxford Dictionary of Architecture*. Oxford University Press, 2021.

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191918742.001.0001/acref-9780191918742-e-466>.

Christopher Long. «The Origins and Context of Adolf Loos's "Ornament and Crime"». *Journal of the Society of Architectural Historians* 68, nr. 2 (2009): 200–223.

<https://doi.org/10.1525/jsah.2009.68.2.200>.

Conrads, Ulrich, og Michael Bullock. *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1970.

Crawfurd-Jensen, Hans Fredrik, J. M. Colbjørnsen, Herman Munthe-Kaas, M. Ormestad, og Frithjof Reppen. «Konkurransen om ny regjeringsbygning i Oslo». Redigert av Eyvind Alnæs. *Byggekunst* 22, nr. 3 (1940): 34–44.

Damaz, Paul. *Art in European Architecture*. New York: Reinhold, 1956.

Dorner, Alexander. «The Background of the Bauhaus». I *Bauhaus 1919-1928*, redigert av Herbert Bayer, Walter Gropius, og Ise Gropius, 9–19. New York: The Museum of Modern Art, 1975.

Egeland, Erik og Norsk hydro. *Bedriftsliv og humanitet: glimt av Hydros kultur og kunst. Norbok*. Oslo: Labyrinth Press, 1992. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2007101800004.

Ellefsen, Johan. «Hvad er tidsmessig arkitektur?» *Byggekunst* 9 (1927): 161–70.

Ellingsen, Beate, og Peter Butenschøn. «Regjeringsbygget». Redigert av Ulf Grønvold. *Byggekunst* 72, nr. 5–6 (1990): 321–28.

Nasjonalmuseet. «Erling Viksjø, Arkitekt». Åpnet 24. april 2022. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/produsent/55379>.

Erling Viksjø og Regjeringsbygningen. «Erling Viksjø og Regjeringsbygningen». Åpnet 2. februar 2022. <http://harriet.nasjonalmuseet.no/regjeringsbygningen/index.html>.

Finborud, Lars Mørch, Milena Høgsberg, Caitlin Madden, Katia Stieglitz, Tine Semb, og Henie Onstad kunstsenter. *Bauhaus på norsk = Bauhaus in Norwegian*. Oslo: Orfeus Publishing, 2014.

[https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:991421634734702202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:).

Findal, Wenche. *Norsk modernistisk arkitektur: Om funksjonalismen*. Cappelen kunstfaglige bibliotek. Oslo: Cappelen, 1996.

Fougner, Eiliv, red. «Kristiania Raadhus. Juryens Kritik.» *Teknisk Ukeblad* 34, nr. 16 (1916).

Fredly, Janne. «Konkret kunst i Norge i 50-årene: en undersøkelse av malerier og utsmykninger av Odd Tandberg, Gunnar S. Gundersen, Jakob Weidemann, Ludvig Eikaas og Gudrun Kongelf». Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2005.

Gargiani, Roberto, og Anna Rosellini. *Le Corbusier: Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965 : Surface Materials and Psychophysiology of Vision*. Essays in Architecture. Lausanne: EPFL Press, 2011.

Giedion, Sigfried. «Architects and Politics: An East-West Discussion». I *Architecture, you and me*, redigert av Sigfried Giedion, 79–90. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

———. «Arkitekturdebatten». *Byggekunst* 30, nr. 10 (1948): 135–37.

———. «Do we Need Artists?» I *Architecture, you and me*, redigert av Sigfried Giedion, 2–5. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1937.

———. «Nine Points on Monumentality». I *Architecture, you and me*, redigert av Sigfried Giedion, 48–51. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1943.

———. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. 5th ed., rev.enl. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1967.

———. «The Need of a New Monumentality». I *Architecture, you and me*, redigert av Sigfried Giedion, 25–39. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1943.

Gropius, Walter. «Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar». I *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture.*, redigert av Ulrich Conrads, 49–53. Cambridge, Massachusettes: MIT Press, 1919.

Gunnarsjaa, Arne. «Armert betong». I *Arkitekturleksikon*. Oslo: Abstrakt forlag, 2007.

———. «CIAM». I *Arkitekturleksikon*. Oslo: Abstrakt forl, 2007.

———. «Sigfried Giedion». I *Arkitekturleksikon*. Oslo: Abstrakt forl, 2007.

Hellandsjø, Karin. *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*. Oslo: Gyldendal, 1978. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2012060806007.

———. *Jakob Weidemann: storfuglen i norsk kunst. Norbok*. Oslo: Schibsted, 2003.

https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2011033003075.

Hitchcock, Henry-Russell, og Philip Johnson. *The International Style*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1995.

Holm, Arne E. «Dekorasjonene i regjeringsbygget». Redigert av Odd-Stein Anderssen.

Byggekunst 41, nr. 1 (1959): 23–28.

Inger Sitter, og Karin Hellandsjø. «De unge abstrakte malerne og det etablerte kunstmiljø. Et intervju.» I *50 årene - et gjennombrudd: 50-årenes kunst og kultur i Norge, sett i*

internasjonal sammenheng: billedkunst, arkitektur, kunsthåndverk, musikk, film, litteratur, teater, redigert av Karin Hellandsjø. Prisma-informasjon (trykt utg.) 1982:4. Høvikodden:

Henie-Onstad kunstsenter, 1982. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2016092948131.

Jenssen, Hugo Lauritz. *Høyblokken: en bygningsbiografi*. Oslo: Press, 2013.

Johnsen, Espen. *Erling Viksjø: eksperimenter i form og betong*. Oslo: Pax forlag A/S, 2020.

Bergens Tidende. «Jugoslavisk kunstvæverske begeistret for norske tepper». 18. juli 1929.

Kandinsky, Wassily. *Om det åndelige i kunsten*. Oversatt av Mikkel B Tin. Pax artes. Oslo: Pax, 2001.

———. «Painting as Pure Art (1913)». I *Kandinsky - Complete Writings on Art*, redigert av Kenneth C. Lindsay og Peter Vergo, [Paperback edition with new preface]., 348–54. New York: Da Capo, 1994.

Katalog over Statens 58. årlige kunstutstilling 1945. Oslo, 1945.

Kirkholt, Tore. «Norsk kunstkritikk i brytningstid: Møtet med det ikkje-figurative måleriet 1945-1965». Hovedfagsoppgave, Universitet i Bergen, 1996.

Dagsavisen. «Kjempeoppgave til Jacob Weidemann». 21. august 1959.

Kjernli, Erlend. «Snuoperasjonen på Øslo Øst», 28. august 2020.

<https://finansavisen.no/lordag/reportasje/2020/08/28/7560956/snuoperasjonen-pa-oslo-ost>.

«KOMPLEKS 2510001 Middelthunsgate 29, Oslo». Komleksrapport. Oslo: Riksantikvaren, 28. mai 2011.

Konkret - nonfigurativ kunst i Norge. *Konkret: nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000*.

Lillehammer: kunstmuseum, 2002.

[https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:990208238004702202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:).

Laugier, Marc-Antoine. *An Essay on Architecture; in Which Its True Principles Are Explained, and Invariable Rules Proposed, for Directing the Judgement and Forming the Taste of the Gentleman and the Architect, with Regard to the Different Kinds of Buildings, the Embellishment of Cities*. London, Printed for T. Osborne and Shipton, 1755.

<http://archive.org/details/essayonarchitect00laugrich>.

Loos, Adolf. *Ornament and Crime*. Penguin Books, Limited, 2019.

———. «Principle of Cladding». I *Ornament and Crime*. Penguin Books, Limited, 2019.

Loos, Alfred. «Ornament and Crime». I *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, redigert av Ulrich Conrads, oversatt av Michael Bullock, 19–24. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1970.

Lund, Kjell. «Denne kirken - og andre». Redigert av Odd-Stein Anderssen. *Byggekunst* 42 (1960): 57–65.

Lund, Sigurd, og Magne Aass. «Oslo rådhus - De tekniske konsulenters beskrivelse.

Bygningsteknisk beskrivelse.» Redigert av Eyvind Alnæs. *Byggekunst*, nr. 9–10 (1950): 175–81.

Meggison, Trine Tandberg. «Prosess og struktur: integrerte utsmykninger av Odd Tandberg». Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2009.

Melhus, Lars Erik Brustad. «Fortellinger om norsk brutalisme: En studie av et arkitekturbegreps historie». Masteroppgave, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2013. <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/230550>.

Michelet, Johan Fredrik. «Non-figurativt maleri». *Morgenbladet*. 4. mars 1950.

Moe, Ole Henrik. «Weidemann og Gude». *Aftenposten*. 13. juni 1960.

Moen, Arve. «Kunstneres hus. Bruland og Weidemann». *Arbeiderbladet*. 26. april 1950.

Mæhle, Ole. «Nye signaler - dramatikk og opprør i Kunstneres Hus». *Dagbladet*. 14. april 1961.

———. «Utsmykningen av Oslo Rådhus». *Konstrevy* 26, nr. 4–5 (1950).

———. «Utstillingsrunde». *Dagbladet*. 17. februar 1950.

Nergaard, Trygve. «Maleriet i mellomkrigstiden». I *Norges kunsthistorie, bind 6, Mellomkrigstid*, redigert av Knut Berg, 6:112–58. Oslo: Gyldendal, 1983.

Nesdal, Sigurd. «Arkitektene våre». Redigert av Sigurd Nesdal. *Fossekalen*, nr. 4 (desember 1961). http://publikasjoner.nve.no/fossekalen/1961/fossekalen1961_04.pdf.

Nesjar, Carl. «Kunst i betong». *Byggekunst* 41, nr. 1 (1959): 19–22.

Nielsen-Bergqvist, Josephine. «Billedbyggeren Georg Jacobsen». I *Billedbyggeren: Georg Jacobsen og den konstruktive kunst*, redigert av Anna Schram Vejlby og Josephine Nielsen-Bergqvist, 12–39. Ribe og Fuglesang: Ribe kunstmuseum og Fuglesang Kunstmuseum, 2021.

Norberg-Schulz, Christian. «Fra gjenreisning til omverdenskrise - Norsk arkitektur 1945-1980». I *Norges kunsthistorie: 7 : Inn i en ny tid*, redigert av Knut Berg, Bd. 7. Oslo: Gyldendal, 1983. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2013042506047.

Nordberg-Schulz, Christian. «Mot en ny syntese - Erling Viksjøs Regjeringsbygning». I *Bonytt*, redigert av Arne Remlov. Oslo, 1959.

Nygård-Nilssen, Arne. *Moderne norsk veggmaleri*. Oslo: Gyldendal, 1928.

Næss, Inga E. *Vi lever på ei stjerne: ein biografi om Hannah Ryggen*. Oslo: Samlaget, 2002. [https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:990223171714702202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:).

P, Ø. «Den kunstneriske utsmykning - et interessant eksperiment». *Morgenbladet*. 28. juni 1958.

Pedersen, Bjørn Sverre. «Gatens arkitekturhistorie». I *Akersgaten*, 15–192. Oslo: Tryggve Juul Møller forlag, 1967.

Dagbladet. «Picasso dekorerer Regjeringsbygget i Oslo». 8. mai 1958.

Paasche, Marit. *Hannah Ryggen: en fri*. Oslo: Pax, 2016.

———. «Unfolded. The Monumental Tapestries of Hannah Ryggen». I *Hannah Ryggen: Woven Manifestos*, redigert av Marit Paasche og Esther Schlicht, 12–57. Munich: Prestel, 2019.

Aftenposten, aftenutgaven. «Rasende Picasso husker ikke avtale om Regjeringsbygget». 10. mai 1958.

Revoll, Reidar. «Kunstnerisk utsmykning». I *Administrasjonsbygget - oppført 1962-65*. Oslo: Norges vassdrags- og elektrisitetsvesen, 1964.

Rolfsen, Alf. «Arkitektonisk maleri». *Byggkunst* 5, nr. 7 (1923): 106–9.

S. L. «Igår slo Norsk Hydro porten opp til sitt nye 14-etasjes høybygg». *Aftenposten, morgenutgaven*. 21. desember 1960.

Sitter, Inger. «Om kunstnergrupper i Norge». *F 15 kontakt: nordisk kunstinformasjon* 2 (1967).

Dagbladet. «Skal Juan Miro dekorere Hydro-bygget?». 2. mars 1959.

Skovgaard, Joakim, Harriet Backer, Jens Thiis, og Haakon Shetelig. «Konkurransen om Børshallen i Bergen: Historik, program og bedømmelse». Redigert av Harry Fett og Harry Shetelig. *Kunst og Kultur* 7 (1918): 262–70.

Smithson, Alison, og Peter Smitshon. «House in Soho, London». *October* 136 (2011): s. 11.

Solbakken, Bente Aass. «Tekstur som ornament - Erling Viksjøs eksperimenter med sandblåst betong på 1950-tallet». I *Brytninger: norsk arkitektur 1945-65*, redigert av Espen Johnsen, 317. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010.

Statsbygg, og Team Urbis. «Nytt Regjeringskvartal. Forprosjekt HOVEDRAPPORT DEL A/Kortversjon for web», 3. april 2020.

Stenstadvold, Håkon. «Appell ved en utstilling av Gudrun Kongelf, Ludvig Eikaas, Gunnar S. Gundersen». *Aftenposten*. 4. mars 1950.

———. «Helt unge malere». *Aftenposten, morgenutgaven*. 21. mai 1946.

———. «Kunstutstillinger i Oslo». *Aftenposten, aftenutgaven*. 15. februar 1950.

Tostrup, Elisabeth. «Høye idealer på kornglete tom: Konkurransen om ny regjeringsbygning 1939-1940». Redigert av Nina Berre og Jérémie McGowan. *Arkitekturårbok 2012*, 2012, 86–013.

Ustvedt, Øystein. «Fra Grini fangeleir til Høyblokka. Viksjø med Hans og Hannah Ryggen». I *Bevegelser i betong: arkitekten Erling Viksjø og kunstnerne*, 55–68. Oslo: Nasjonalmuseet, 2020.

[https://www.nb.no/search?q=oaiid:"oai:nb.bibsys.no:999920139699702202"&mediatype=bøker](https://www.nb.no/search?q=oaiid:).

Viksjø, Erling. «Administrasjonsbygg, Standard Telefon og Kabelfabrikk A/S». *Byggekunst* 50, nr. 7/8 (1968): 98–101.

———. «Barnehagen på Snippen». *Byggekunst* 36, nr. 1 (1954): 26–28.

———. «Fasadebetong?» Redigert av Olav Stoud Platou. *Byggekunst* 33, nr. 3 (1951).

———. «Hybelhus for Stortingsmenn». *Byggekunst* 36, nr. 6 (1954): 141–45.

#SOSBRUTALISM. «Villa Göth». Åpnet 23. april 2022.

<http://www.sosbrutalism.org/sixcms/detail.php?id=19758479>.

Vitruvius Pollio, Marcus. *The Ten Books on Architecture*. New York: Dover, 1960.

Widar Halén. «Bauhaus og Norge - en historiografisk gåte?» *Kunst og kultur* 104, nr. 2 (2021): 97–113.

Wilson, J. Gilchrist. *Exposed Concrete Finishes: Finishes to in-Situ Concrete*. Bd. 1. London: C.R. Books Limited, 1962.

8.2 FIGURER

Figur 1: Eksempel på bord i conglobetong. Fra utstillinga Bevegelser i betong på Nasjonalmuseet. Foto: Håkon Viksmo Lie	19
Figur 2: Dører i metallbetong fra Elkem-bygget. Foto: Håkon Viksmo Lie	22
Figur 3: Murer i conglobetong fra Hydroparken. Foto: Håkon Viksmo Lie	22
Figur 4: Interiør fra Looshaus. Foto: Tomas Ledl, CC BY SA 3.0-AT	24
Figur 5: Herman Munthe-Kaas folkestol, modell F-17 (1929). En tidlig utgave med sekundære støttestag bak. I den ferdige utgava, finnes ikke disse. Nasjonalmuseet, OK-17286A. Foto: Frode Larsen.	43
Figur 6: Fra Snippen Barnehages presentasjon i Byggekunst i 1954. Peisen med tegninger i betong. I flere av Viksjøs arbeidstegninger fra før krigen brukes rullesteinsmur. Kan dette være et av få eksempler på rullesteinsmur i Viksjøs fullførte arkitektur?	46
Figur 7: Eksempel på béton brut-aktig betong i Viksjøs arkitektur – vel og merke uten komplekse forskalingsmønstre. Fra administrasjonsbygget til Standard Telefon og Kabelfabrikk A/S. Foto: Håkon Viksmo Lie.	56
Figur 8: Bærende søyler i Standard Telefon og Kabelfabrikk A/S' administrasjonsbygning, med relieff av Odd Tandberg. Foto: Håkon Viksmo Lie	60
Figur 9: Bærende søyler i Standard Telefon og Kabelfabrikk A/S' administrasjonsbygning, med relieff av Odd Tandberg. Foto: Håkon Viksmo Lie	60
Figur 10: Ove Bang/Erling Viksjøs Sekler. En av to interiørtegninge. ©Erling Viksjø. Se Nasjonalmuseet, NAMT.evi059.005. Foto: Therese Husby	63
Figur 11: Eksteriørskisse mot av Vestibyle. ©Erling Viksjø. Se Nasjonalmuseet, NAMT.evi001.001. Foto: Nasjonalmuseet	66
Figur 12: Eksteriørskisse av Vestibyle, sett fra Grubbegata. ©Erling Viksjø, NAMT.evi001.001. Foto: Nasjonalmuseet/Dag Andre Ivarsøy	67
Figur 13: Utsnitt fra fasadeoppriss. ©Erling Viksjø. Se Nasjonalmuseet, NAMF.00603.075. Foto: Øyvind Andersen	68
Figur 14: Stålrørstol til Regjeringsbygningens møterom og kantine. ©Erling Viksjø. Se Nasjonalmuseet, NAMT.evi078.004. Foto: Andreas Harvik.	72

Figur 15: En av to interiørskisser av Vestibyle redusert. ©Erling Viksjø. Se Nasjonalmuseet, NAMT-04123.0035. Foto: Ukjent fotograf	76
Figur 16: Hydrobyggets eksteriør, sett fra Hydroparken. Foto: Håkon Viksmo Lie	94
Figur 17: Hydrobyggets eksteriør, sett fra Hydroparken. Foto: Håkon Viksmo Lie	95
Figur 18: Lyshagen i Hydrobygget, slik den opprinnelig var. Legg merke til gangbanen i vannspeilet personen står på. Nasjonalmuseet, NAMF.00011.017 Foto: O. Væring.	96
Figur 19: Weidemanns ene motiv i vestibylen, Hydrobygget. Foto: Håkon Viksmo Lie	102
Figur 20: Jordbildet i Hydrobyggets vestibyle. Foto: Håkon Viksmo Lie	102
Figur 21: Rester av utendørs betongmaleri av Weidemann på Hydrobygget. Foto: Håkon Viksmo Lie	103
Figur 22: Rester av utendørs betongmaleri av Weidemann på Hydrobygget. Foto: Håkon Viksmo Lie	103
Figur 23: Utsnitt som viser forskjeller i tekstur i Weidemanns "jordbildet" i Hydrobygget. Foto: Håkon Viksmo Lie	104
Figur 24: NVE-byggets to hovedfasade. Foto: Håkon Viksmo Lie	108
Figur 25: Bekkeløpet langs NVE-byggets fasade. Tørrlagt etter sommersesongen. Foto: Håkon Viksmo Lie	117
Figur 26: Utsnitt av Tandbergs bekkeløp. Bildet er tatt på høsten, og bekkeløpet er tørrlagt etter sommersesongen. Foto: Håkon Viksmo Lie	119
Figur 27: Relieff under trappeløpet i NVE-bygget. På grunn av møblering, er verket vanskelig å fotografere. Foto: Håkon Viksmo Lie	120
Figur 28: Trappeløpet i NVE-bygget sett fra bunnen og opp mot takvinduet. Foto: Håkon Viksmo Lie	122
Figur 29: Trappeløpet i NVE-bygget sett fra toppen. Foto: Håkon Viksmo Lie	123
Figur 30: Nic Schiølls materialbilde i NVE-byggets kantine. Foto: Håkon Viksmo Lie	124

