

Prosess og struktur

Integrerte utsmykninger av Odd Tandberg

1959 – 1973

Trine Tandberg Meggison

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder: Marit Werenskiold

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Våren 2009

Sammendrag

Målsetningen med oppgaven har vært å beskrive og dokumentere beslutnings- og arbeidsprosessene under utviklingen av Odd Tandbergs (f. 1924) utsmykninger, og hans samarbeid med arkitektene. I denne sammenhengen er det tatt utgangspunkt i følgende seks utsmykningsoppdrag: Regjeringsbyggets høyblokk (1957/58), Norsk Hydros administrasjonsbygg (1960/63), Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesens administrasjonsbygg (1961/63), Elkemhuset (1964/65), Kulturhuset i Borås (1973) og Kortedala Vårfrukyrka (1969/72), Gøteborg. Samtlige av disse er eksempler på bruken av forskjellige metoder for støping av betong i kunstnerisk sammenheng. Kortedala Vårfrukyrka er i tillegg et eksempel på en lang beslutningsprosess der det ble utformet flere utkast og modeller til utsmykning av alterveggen.

Integreringen av kunst og arkitektur profiterer på et samspill mellom de to kunstartene, og et gjensidig samarbeid mellom kunstner og arkitekt. Jeg har imidlertid ikke lagt vekt på verken arkitektens perspektiv eller utformingen av arkitekturen, men har kun valgt å se på temaet fra kunstnerens side. Årsaken til dette er de begrensningene oppgavens omfang gir, samt materialet jeg har hatt tilgang til.

Det redegjøres for Tandbergs valg av formspråk og hans omfattende samarbeid med arkitektene, spesielt Erling Viksjø, som grunnlag for hans utsmykninger. De hadde et nært og fruktbart samarbeid, med rom for utprøving av nye teknikker og materialer.

Forord

Da jeg på slutten av et studieopphold ved det Norske Institutt i Roma våren 2004 betraktet utsmykningene til italieneren Alberto Burri i Renzo Pianos nye konserthus bestemte jeg meg for å prøve å skrive om Odd Tandbergs integrerte utsmykninger. Tidlig i masterstudiet gjorde jeg instituttet oppmerksom på at Tandberg er min far, og la fram spørsmålet om habilitet. At instituttet godkjente temaet setter jeg stor pris på. Jeg er klar over at jeg i denne sammenhengen formelt sett er inhabil til å komme med estetiske vurderinger. Men jeg er habil når det gjelder å dokumentere og beskrive prosessen og verkene. Det nære slektskapet kan også være et fortrinn, som tilgangen til førstehåndskilde. Tandberg er en ordknapp mann som helst uttrykker seg gjennom billedkunsten, og er ikke den som har lettest for å beskrive den kreative prosessen i ord. Vi har hatt mange samtaler, og det har gått med mange kopper kaffe.

Det er mange som fortjener en stor takk. Hjertelig takk til min veileder Marit Werenskiold som har kommet med mange positive og nyttige innspill. Ansatte ved Regjeringsbygget, Norsk Hydro, Norges Vassdrags- og Energivesen, Næringslivets hovedorganisasjon og PEAB takkes for verdifulle bidrag og bruk av deres tid så jeg kunne få tilgang til verkene. Takk til venner og familie for all støtte og praktisk hjelp under arbeidet. Sist og ikke minst vil jeg takke mine foreldre for deres tillit til meg, og for deres tålmodige svar på alle spørsmålene jeg har stilt de siste årene.

Arbeidet med oppgaven har ikke bare vært en interessant og lærerik prosess, det har også vært morsomt. Flere av utsmykninger har jeg alltid hatt et forhold til. Da utsmykningene ble oppført var det færre sikkerhetstiltak på arbeidsplassen enn i dag, så jeg fikk besøke flere av byggeplassene der far arbeidet med utsmykningene. Jeg har også lekt på naturbetongelementer som skulle settes sammen til skulpturer, og husker ennå hvor fascinerende de små fargerike steinene som var støpt inn i betongen var.

Ås, 14.05.09

Innholdfortegnelse

SAMMENDRAG	I
FORORD	III
INNHALDFORTEGNELSE	IV
1 INNLEDNING	1
1.1 MÅLSETNINGEN MED OPPGAVEN	4
1.2 SENTRALE BEGREPER OG DEFINISJONER	5
1.2.1 Kunstnerisk utsmykning	5
1.2.2 Integrert utsmykning.....	5
1.2.3 Abstrakt eller konkret kunst?	6
1.3 KILDER OG LITTERATUR.....	8
1.4 TIDLIGERE FORSKNING.....	10
2 ODD TANDBERG OG HANS VERK	11
2.1 BIOGRAFI	11
2.2 TANDBERGS KUNSTNERISKE FORMSPRÅK	14
2.3 STARTEN PÅ TANDBERGS KARRIERE INNEN MONUMENTALE UTSMYKNINGER.....	17
3 BETONGENS HISTORIE OG ULIKE TEKNIKKER FOR UTSMYKNINGER	19
3.1 BETONGENS HISTORIE	19
3.2 BETONG I MODERNE ARKITEKTUR OG KUNST	21
3.3 METODE FOR STØPING AV BETONG	22
3.3.1 Naturbetong	22
3.3.2 Congloteknikk	27
3.3.3 Metallbetong.....	28
3.3.4 Hvit betong	29
4 TANDBERGS INTEGRERTE UTSMYKNINGER	31
4.1 NATURBETONG SOM KUNSTNERISK VIRKEMIDDEL.....	32
4.2 REGJERINGSBYGGET, OSLO (1957/58)	35
4.2.1 Regjeringsbyggets arkitektur	35
4.2.2 Regjeringsbyggets utmykninger i sandblåst naturbetong	35
4.2.3 Arbeidsprosessen	36
4.2.4 Ettetidens resepsjon	39
4.3 NORSK HYDROS ADMINISTRASJONSBYGG, OSLO (1960/63).....	41
4.3.1 Administrasjonsbygningens arkitektur	41
4.3.2 Utsmykninger i congloteknikk.....	42
4.3.3 Arbeidsprosessen	43

4.4	NORGES VASSDRAGS- OG ELEKTRISITETSVESENS ADMINISTRASJONSBYGG, OSLO (1961/63) ..	45
4.4.1	Administrasjonsbygningens arkitektur og utsmykning.....	46
4.4.2	Arbeidsprosessen	47
4.5	ELKEMHUSET, OSLO (1964/65).....	50
4.5.1	Elkemshusets arkitektur.....	50
4.5.2	Utsmykninger i conglomer og metallbetong	51
4.5.3	Arbeidsprosessen	52
4.5.4	Ombygging og renovering.....	54
4.6	KORTEDALA VÅRFRUKYRKA, GØTEBORG (1969/72).....	55
4.6.1	Kirkens utsmykning i sandblåste naturbetongrelieffer	55
4.6.2	Beslutningsprosessen.....	56
4.7	KULTURHUSET, BORÅS (1973).....	61
4.7.1	Relieffer i naturbetong – organiske former.....	62
4.7.2	Arbeidsprosessen	63
5	INTEGRERING: SAMARBEID MELLOM KUNSTNER OG ARKITEKT	65
	LITTERATURLISTE	70
	ILLUSTRASJONER.....	72
	APPENDIKS - OVERSIKT OVER TANDBERGS UTSMYKNINGER.....	112

1 Innledning

I hendene på en kunstner blir sandblåsemaskinen et kunstredskap i likhet med blyanten eller gravernålen, og jeg håper at jeg her har funnet en måte å berike arkitekturen på som trekker kunstnerne mer direkte inn i byggearbeidet og i intimere kontakt med arkitekturen.

Arkitekt Erling Viksjø, 1959

Etter 2. verdenskrig var det en massiv gjenoppbygging av landet, først og fremst innenfor boligbygging. Fordi det var et akutt behov for nye boliger ble det først og fremst lagt vekt på en sosial byggeprofil. Det var mangel på ressurser, også byggematerialer, og bygningsmassen oppført mellom 1945 og 1955 bærer preg av dette.

Allerede i mellomkrigstiden hadde enkelte norske arkitekter som Ove Bang (1895-1942), Arne Korsmo (1900-1968) og Erling Viksjø (1910-1971) utforsket modernismens muligheter, og det ble oppført flere bygninger i funksjonalismens ånd. Denne tråden ble tatt opp igjen etter 2. verdenskrig, og videreført. Mot slutten av 1950-tallet økte byggevirksomheten, denne gangen med vekt på monumentale bygninger i det offentlige og i det private næringslivets regi. De offentlige og private administrasjonsbyggene som ble oppført på denne tiden skulle gjenspeile den moderniseringen og effektiviseringen samfunnet var inne i. Det var også en økende interesse for utsmykninger, og flere administrasjonsbygg fikk monumentale kunstneriske utsmykninger, gjerne integrert i arkitekturen. Som tema for denne oppgaven har jeg derfor valgt integrerte betongutsmykninger utført av kunstneren Odd Tandberg (f. 1924) i perioden 1959 til 1973.

Odd Tandberg er maler, grafiker og billedhogger, og en av pionerene innenfor moderne kunst i Norge sammen med blant annet Gunnar S. Gundersen (1921-1983), Tor Hoff (1925-1976) og Ludvig Eikaas (f. 1920). Han har arbeidet med flere forskjellige teknikker og media gjennom hele sin karriere, og listen over verk er lang. Den omfatter grafikk (serigrafii og metalltrykk), malerier, materialarbeider, optisk kunst, kinetikk, skulpturer og relieffer, og han prøver stadig ut nye materialer og teknikker. Tandberg er en av noen få norske kunstnere som regner seg selv om

konkretist, og som konsekvent har holdt seg til det konkrete formspråket gjennom hele sin karriere.¹ Og han har uttalt:

Jeg mener å videreføre den konstruktive eller den konkrete kunsten med stadig nye erfaringer, med form og materialbruk, og jeg vil unngå å gjenta meg selv, ... Jeg vedkjenner meg det konstruktive, vi trenger holdepunkter og lovmessigheter også i kunsten.²

På 1950-tallet var integrerte utsmykninger i betong et nytt fenomen her i Norge. Tandbergs utsmykninger fra denne tiden er hovedsakelig utført i “naturbetong”, “conglomur” og “metallbetong”. Disse metoder for støping av betong ble utviklet på 1950- og 1960-tallet. En banebryter i denne sammenheng var arkitekt Erling Viksjø. Han var opptatt av at en bygning utseende skulle reflektere byggets konstruksjon, og han utviklet en metode for støping av betong som kombinert med sandblåsing ga en overflate uten behov for tildekking av stein, marmor eller lignende. Denne metoden fikk betegnelsen naturbetong. Viksjø så det estetiske potensialet i naturbetongen, og mente materialet kunne brukes til å integrere kunst og arkitektur på en ny måte. Conglomur var en metode som ble utviklet i forbindelse med oppføringen av utsmykningene i Norsk Hydros administrasjonsbygning (1960/63). Dette var støpte betongplater med naturstein, der man ved å dele platene på langs får en dekorativ snittflate med et mønster av større og mindre stein i forskjellige farger. Metallbetong er betongplater med ferrosilisium i singelstørrelse som “tilslagsmateriale”³.

Tandberg har lang erfaring med monumentale utsmykninger, inkludert relieffer og skulpturer. Det ville være en umulig oppgave å gå gjennom alle hans verk i denne oppgaven, så jeg har måttet begrense utvalget. Jeg har sett på Tandbergs betongutsmykninger fra det første oppdraget, Regjeringsbygget (1957-58), til det siste, tilbygget til Norsk Hydros administrasjonsbygg (1986). Med utgangspunkt i dette materialet har jeg valgt ut seks utsmykningsoppdrag som kan representere Tandbergs bidrag til integrerte utsmykninger i betong.

Fra Tandberg fikk sitt første oppdrag i 1957 til dags dato har han laget rundt 35 større utsmykninger i forskjellig materiale: akryl på mur, betong, metall, serigrafif på vinyl⁴

¹ I 2002 var han representert på utstillingen “Konkret: Nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000”, blant annet med maleriet *Komposisjon*, 2002.

² Toril Smit, ”Odd Tandberg – et tilbakeblikk” i *Odd Tandberg*. Katalog. (Høvikodden: Henie-Onstad Kunstsenter, 1994), s. 3.

³ Tilslagsmateriale er det materialet som blir brukt som fyllmasse i betongen.

⁴ Motivene er trykt som serigrafif på vinyl som så ble festet på plater og montert i seksjoner på veggen.

og serigrafi på herdet glass. I tillegg kommer skulpturene. Et tyvetall av utsmykningene er utført i en eller annen form for betong, hovedsakelig naturbetong.⁵

Utvalget av integrerte utsmykninger i betong består av Tandbergs arbeider i Regjeringsbyggets høyblokk (1957/58), administrasjonsbygningene til Norsk Hydro (1960/63), Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen (1962/64) og Elektrokemisk A/S (1965), Kortedala Vårfrukyrka (1969/72) og Kulturhuset i Borås (1973). De to utsmykningene i Sverige representerer det han har laget i utlandet.

Regjeringsbyggets høyblokk samt Norsk Hydros og Elkems (nå: NHOs) administrasjonsbygninger er alle er tegnet av arkitekt Erling Viksjø. Utsmykningene her er valgt som eksempler på den tekniske og samarbeidsmessige siden. Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesens administrasjonsbygning, tegnet av arkitektene Frithjof Lykke-Enger og Knut Enger, er et eksempel på en bygning med samme tidsmessige og geografiske plassering som Elkemhuset. Utsmykningene her er eksempler på forskjellige grader av løsrivning fra veggen: vegg, relieff, skulptur. Standard Telefon og Kabelfabriks administrasjonsbygning (1965/66) er kanskje Viksjø og Tandbergs beste verk, men er utelatt i dette utvalget. Utsmykningene her er videreføring av naturbetongutsmykningene i Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen og conglomerene i Norsk Hydro og Elkemhuset. Kortedala Vårfrukyrka, tegnet av arkitektene Johan Tuvert og Lars Brandseg er eksempel på en annen type samarbeid enn de øvrige utsmykningsoppdragene. Her var presten og menighetsrådet aktivt med i beslutningsprosessen. I Kulturhuset i Borås har Tandberg benyttet naturbetong. Men her har han trukket relieffene mer ut fra veggen, samtidig som han har innført nye virkemidler som farge og brostein.

Felles for de utvalgte arbeidene er at de er integrert i arkitekturen, med det samme materialet som bygget for øvrig. De har alle et konkret nonfigurativt formspråk. Byggematerialet naturbetong skapte nye muligheter når det gjaldt kunstneriske utsmykninger, og Tandberg varierte det kunstneriske uttrykket ved å benytte seg av forskjellige teknikker: sandblåst naturbetong, relieffer i naturbetong med og uten sandblåsing, metallbetong og conglomer. Ved å bruke forskjellige typer tilslagsmateriale som elvestein eller ferrosilisium, og ved å sandblåse naturbetongen

⁵ Viser for øvrig til appendiks som gir en oversikt over Tandbergs utsmykninger.

eller sandblåse og polere metallbetongen fikk man en variert overflatestruktur. Fargesetningen var avhengig av type stein eller sand som ble brukt ved støpingen av naturbetongen. Dette var for øvrig en avgjørelse som i hovedsak ble tatt for bygningen som helhet. Det kunstneriske uttrykket ble variert ved å benytte de egenskapene de forskjellige typene tilslagsmateriale hadde ved sandblåsing, samt ved hjelp av relieffer.

Det er skrevet lite om Tandbergs monumentale arbeider og dette har vært en utfordring under arbeidet med masteroppgaven. Det ser imidlertid ut til å være en økende interesse for etterkrigstidens kunst, også i samspill med arkitekturen.

1.1 Målsetningen med oppgaven

Målsetningen med masteroppgaven er å beskrive og dokumenter beslutnings- og arbeidsprosessene Tandberg sto ovenfor under arbeidet med de integrerte utsmykningene, her representert ved et utvalg arbeider. Tandbergs utsmykninger kan studeres på flere alternative måter. En mulig vinkling er å se på utviklingen av ett enkelt utsmykningsoppdrag fra start til ferdigstilling. Et annet perspektiv er å se på hans måte å utføre de forskjellige utsmykningsoppdragene på over tid. Jeg har valgt å fokusere på hvordan hans utsmykninger i betong har utviklet seg over tid.

Allerede under arbeidet med et verk er Tandberg i gang med å utvikle nye ideer for eventuelle nye oppdrag. Even Hebbe Johnsrud beskriver Tandbergs arbeidsmetode på en følgende måte:

Maleriet gir muligheten til å følge Odd Tandbergs utvikling mellom de store oppdrag og på tvers av dem. Han arbeider med ulike ting parallelt, ikke i en "utviklingsprosess". Tingene er som ferdige arbeider svar på ulike problemer.⁶

Tandberg har alltid jobbet med flere forskjellige ideer og medier samtidig, og det er lettere å se sammenhengene når man har fått oversikt over de forskjellige materialene og teknikken han bruker. Det er derfor viktig med et relativt bredt utvalg, samt at det vises til hans malerier, grafikk og skulpturer som en del av dokumentasjonen. Det er valgt verk som representerer de forskjellige teknikkene han har brukt innen betong. Utsmykninger av den dimensjon som Tandberg har utført fordret en stor grad av

⁶ Even Hebbe Johnsrud, "Odd Tandberg" i *F15 Kontakt*, 1975, nr. 9:9.

samarbeid mellom kunstner og arkitekt. Jeg har sett på grunnlaget for dette samarbeidet. To viktige forutsetninger er hans valg av formspråk og hans nære kontakt med arkitekter.

1.2 Sentrale begreper og definisjoner

1.2.1 Kunstnerisk utsmykning

Innen kunst og arkitektur er det lange tradisjoner for å dekorere rom, både offentlige og private, med muralmalerier (fresker), friser, glassmalerier, skulpturer, relieffer, monumentale malerier, veggtepper med mer. De kunstneriske utsmykningene er med på å forme det offentlige rom, og finner sin plass særlig i offentlige bygg som kirker, sykehus, skoler, T-banestasjoner og kontorbygg. Utsmykningene kan ha form av fasader, dører, interiører, glassmalerier, murer og bassenger, eller som skulpturer, fontener eller lekeskulpturer plassert i parker eller andre steder der folk oppholder seg. Utsmykningene kan være selvstendige arbeider tilført rommet uavhengig av arkitekturen, eller de kan være integrerte i arkitekturen.

1.2.2 Integreert utsmykning

I denne oppgaven skiller jeg mellom utsmykninger som er innkjøpt i etterkant av en bygnings ferdigstillelse, også kalt “løs kunst”, og “integrerte utsmykninger” som er i en organisk enhet med arkitekturen. Marcel Joray har i sin bok *Le Béton dans l'art contemporain* (1977) samlet eksempler på forskjellige former for utsmykninger i betong. Han beskriver arkitekturens integrering av relieffet på følgende måte:

With the relief, we come to a type of art which lends itself to concrete, sculpture incorporated in architecture. Normally carried out in the same material as the wall, the relief loses its separate identity, to become closely integrated with the wall itself – incorporated in it, but not itself disintegrated.⁷

Et kriterium for integrering av utsmykninger i arkitekturen er at kunstneren har vært med under hele eller deler av byggeprosessen, helst allerede mens byggeprosjektet befant seg på tegnebrettet. Verket skal ha blitt laget spesielt for den aktuelle bygningen, dog med rom for eventuelle endringer underveis. Et annet kriterium er at det er utført i samme materialer som bygningen for øvrig, eventuelt i et beslektet

⁷ Marcel Joray, *Le béton dans l'art contemporain*. (Neuchâtel-Suisse: Editions du Griffon, 1977), 41.

materiale slik at kunsten og arkitekturen fremstår som en helhet. Utsmykningen skal også være integrert del av bygningen. Det forutsettes at det under oppføringen av bygningen er et nært samarbeid mellom kunstner og arkitekt.

1.2.3 Abstrakt eller konkret kunst?

Leser eller skriver man om moderne kunst kan man ikke komme utenom begrepene “abstrakt” og “konkret”. I faglitteraturen er det ingen entydig bruk av begrepene. Men *The Dictionary of Art* definerer “abstrakt kunst” som

Term applied in its strictest sense to forms of 20th-century Western art that reject representation and have no starting- or finishing-point in nature. As distinct from processes of abstraction from nature or from object ... , abstract art as a conscious aesthetic based on assumptions of self-sufficiency is a wholly modern phenomenon.⁸

Det var den russiske maleren Wassily Kandinsky (1866-1944) som først teoretiserte begrepet abstrakt kunst. For ham var abstrakt kunst avhengig av en eller annen form for abstrahering. I sin bok *Om det åndelige i kunsten* utgitt i 1912 gjorde han rede for virkningene av form og farge i et maleri. I følge Kandinsky har hver tid sin uttrykksform, og man kan ikke uten videre bruke virkemidler fra en tidligere epoke. Han forutså utviklingen i retning av konkret kunst, men fastholdt at man i hans samtid ikke ville kunne bruke former som ikke på en eller annen måte tok utgangspunkt i naturen eller andre kjente objekter.⁹

I praksis har begrepet abstrakt kunst ingen entydig betydning, og det brukes for å beskrive forskjellige retninger innen modernismen, både de som tar utgangspunkt i naturen eller andre fysiske objekter, og de som ikke har noen referanse til dette. H. H. Arnason, visepresident i administrasjonen ved The Solomon R. Guggenheim Foundation og forfatter av boken *A History of Modern Art* fra 1977, kritiserte denne mangelen på skille mellom disse to gruppene:

The difficulty with abstract as a term for art that does not represent nature is that it has been used indiscriminately for all art in which the subject is subordinated or distorted in order to place the emphasis on the plastic or expressive means.¹⁰

⁸ *The Dictionary of Art*, 1996, s.v. “Abstract art”.

⁹ Wassily Kandinsky, *Om det åndelige i kunsten*, oversatt av Mikkel B. Tin (Oslo: Pax Forlag A/S, 2001).

¹⁰ H. H. Arnason, *A History of Modern Art: Painting, sculpture, architecture*. (London: Thames and Hudson Ltd, 1977), 226.

Siden begrepet abstrakt kunst, som i utgangspunktet var en betegnelse brukt på malerier og skulpturer abstrahert fra naturen eller andre kjente objekter, etter hvert også ble brukt på motiver der kjente objekter ikke lenger kunne identifiseres, og begrepet abstrakt kunst omfattet stadig flere retninger eller stiler, oppsto det et behov for et begrep som kunne skille den geometriske kunstretningen fra den abstrakte. Den nederlandske maleren Theo Van Doesburg (1883-1931), som var den første som brukte begrepet “konkret kunst”, forfattet i 1930 et manifest, *Manifest sur l'Art Concret*, hvor han gjorde rede for kriteriene for konkret kunst:

The painting should be constructed entirely from purely plastic elements, that is to say planes and colours. A pictorial element has no other significance than itself and consequently the painting processes no other significance than itself.¹¹

Arnason understrekte at begrepet konkret “has the advantage over the term abstract, in that it applied to a particular phase of abstract art, the geometric tradition of Mondrian and Van Doesburg”¹².

Det unge norske kunstmiljøet på 1950-tallet, som var drivkraften til innføring av moderne kunst i Norge, delte seg i to fraksjoner: de som malte abstrakt og de som malte konkret. I boken om Jakob Weidemann skiller Karin Hellandsjø mellom to hovedretninger innen abstrakt maleri, de konkrete (geometrisk) abstrakte kunstnerne som bygde på universelle geometriske former uten å etterligne eller abstrahere, og de ekspresjonistiske abstrakte som var opptatt av de samme maleriske kvaliteter, men med en tilknytning til naturen og det følelsesmessige. I boken valgte hun allikevel, i denne sammenhengen, å la begrepet abstrakt dekke begge retningene.¹³

Tandberg selv skiller klart mellom abstrakt og konkret kunst. Han opplyser at det i begynnelsen av hans opphold i Paris på 1950-tallet var vanlig å bruke betegnelse abstrakt og “nonfigurativ” kunst, men at det etter hvert oppsto et behov for å skille den konkrete kunsten fra den abstrakte. Tandberg påpeker at det, da han som ung reiste til Paris på slutten av 1940-tallet, var to retninger innen modernismen som tiltrakk seg oppmerksomheten fra de unge kunstnerne som var på søking etter nye uttrykksformer: den abstrakte og den konkrete. Den abstrakte uttrykksformen ble

¹¹ Theo van Doesburg sitert i *The Dictionary of Art*, 1996, s.v. “Concrete art”.

¹² Arnason, *A History of Modern Art*, 588.

¹³ Karin Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1978), 17.

oppnådd ved abstrahering fra naturen eller av fysiske objekter, mens den konkrete uttrykkformen ble skapt ved hjelp av linjer og geometriske former.¹⁴ Som eksempel på en kunstner med et abstrakt formspråk nevner Tandberg Pablo Picasso (1881-1973). Som representanter for det konkrete formspråket trekker Tandberg fram to så forskjellige billedkunstnere som Piet Mondrian (1872-1944) og Antoni Burri (1915-1995).¹⁵

1.3 Kilder og litteratur

Kildematerialet er selve utsmykningene. I tillegg kommer skisser og modeller som Tandberg har utarbeidet og brukt under arbeidet med utsmykningene. Tekstlige kilder er artikler i fagtidsskrifter, pressemeldinger og omtaler. En del skriftlig kildemateriale som korrespondanse, manus og avisartikler er i Tandbergs eie. I forbindelse med oppføringen av de enkelte bygningene er det publisert flere artikler i Norske Arkitekters Landsforbunds (NAL) fagtidsskrift *Byggekunst*. Dette er blant annet artikler forfattet av arkitekt Viksjø. I de fleste av artiklene i *Byggekunst* er de respektive utsmykningene kun omtalt i et par setninger.

Tandberg og hans produksjon er omtalt i artiklene skrevet av Erik Mørstad i *Norsk kunstnerleksikon* (1986)¹⁶ og av Mai Lahn-Johannessen i *Norsk biografisk leksikon* (2005)¹⁷. Begge forfattere nevner Tandbergs utsmykninger i naturbetong som en viktig del av hans produksjon. Mørstad tar utgangspunkt i naturbetongen som et medium for kunstneriske utsmykninger, mens Lahn-Johannessen er mest opptatt av den konkrete og nonfigurative kunsten som egnet i det offentlige rom.

Mørstad nevner Regjeringsbygget og Norsk Hydro som eksempler på utsmykninger som Tandberg har utført i naturbetong, og han påpeker at Tandberg allerede var “med fra starten av i de monumentale utsmykningsoppgavene som arkitekt Erling Viksjø tok initiativet til i 50-årene.”¹⁸ Han konkluderer med at naturbetong “Som medium for kunstneriske utsmykninger førte ... til et fullstendig sammenfall mellom bilde og

¹⁴ Samtale med Odd Tandberg, 27.09.2005.

¹⁵ Samtale med Odd Tandberg, 09.05.2009.

¹⁶ Erik Mørstad, “Tandberg, Odd” i *Norsk kunstnerleksikon*, 4 bd. (Oslo: Universitetsforlaget A.S., 1986), 181-184.

¹⁷ Mai Lahn-Johannessen, “Tandberg, Odd” i *Norsk biografisk leksikon*, 9 bd. (Oslo: Kunnskapsforlaget, H. Aschehoug & Co. (W Nygaard) A/S og Gyldendal ASA, 2005), 104-105.

¹⁸ Mørstad, “Tandberg, Odd” i *Norsk kunstnerleksikon*, 181-182.

materiale. Dessuten ble utsmykning og arkitektur samordnet i et helhetlig uttrykk.”¹⁹ Arbeidsprosessen blir også kommentert, og Mørstad mener at kunstnerens “deltagelse allerede på byggestadiet, den nære tilknytningen til arkitekturen og bruken av moderne teknologi stemte godt overens med T[andberg]s egne kunstneriske holdninger.”²⁰

Mai Lahn-Johannessen tar i sin biografi utgangspunkt i Tandbergs formspråk. Hun henviser til kritikernes møte med hans formspråk i forbindelse med debututstillingen i 1949 i Galleri Per: “Kritikerne var nådeløse i møtet med denne nye, konkrete kunsten, som i all hovedsak dreide seg om maleriets egne formale virkemidler - fargen, linjen, flaten og rommet.”²¹ Hun gir videre uttrykk for at Tandbergs modernistiske uttrykk kommer til sin rett i hans utsmykninger i Regjeringsbygget. Hennes konklusjon blir:

En slik integrert form for utsmykning, der dekor og arkitektur gled over i hverandre, åpnet for en ny og akseptert dimensjon ved den nonfigurative kunsten. Det ble en utbredt tanke i tiden at det nonfigurative uttrykket kunne skape en form for dynamikk i det offentlige rom.²²

Utover biografiske leksika, artikler i aviser og fagblader, kritikker og utstillingskataloger er det lite å finne om kunstneren Odd Tandberg og hans verk. Noen biografi eller monografi om Tandberg har ikke vært utgitt, men enkelte av hans verk er nevnt i enkeltartikler, bøker om andre kunstnere eller i oversiktverk.

Siden målsetningen med oppgaven er å beskrive og dokumentere beslutnings- og arbeidsprosessene i forbindelse med et utvalg av utsmykninger er det tatt utgangspunkt i Tandbergs redegjørelse for de forskjellige stadiene fra idé til fullført verk. Rent praktisk har dette foregått som en rekke forskningssamtaler hvor vi har hatt dialoger om teoretiske og praktiske problemstillinger med utgangspunkt i de forskjellige utsmykningene. Han har også beskrevet det samarbeidet han hadde med arkitektene. I flere av samtalene har også hans kone Numme deltatt. Han har også beskrevet det samarbeidet han har hatt med arkitektene.

¹⁹ Mørstad, “Tandberg, Odd” i *Norsk kunstnerleksikon*, 182.

²⁰ Ibid.

²¹ Lahn-Johannessen, “Tandberg, Odd ” i *Norsk biografisk leksikon*, 104.

²² Ibid.

1.4 Tidligere forskning

Forskning omkring temaet integrerte utsmykninger av Odd Tandberg er så og si ikke eksisterende. Det er skrevet to upubliserte hovedfagsoppgaver som har tatt for seg noen av Tandbergs verk: “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” av Janne Fredly, våren 2005²³ og “Rikshospitalet og Storebrand. En analyse av en offentlig og en privat utsmykning” av Hilde Stenberg Kværk, høsten 2005²⁴. Av de to hovedfagsoppgavene er det kun den førstnevnte som har noe aktualitet i forhold til det temaet jeg har sett på. Fredlys hovedfagsoppgave tar for seg den konkrete kunsten på 1950-tallet. Hun har blant annet sett på fire av hans utsmykninger, Regjeringsbygget, Fellesbygget på Norges Landbrukshøyskole i Ås (1959), Sandvika Kino (1959) og Norsk Hydros administrasjonsbygning. I denne sammenheng er det først og fremst beskrivelsene av Regjeringsbygget og Norsk Hydro, samt Fredlys konklusjoner om hvordan Tandbergs konkrete formspråk fungerer i sammenheng med naturbetong som er av interesse.

²³ 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”. (Universitetet i Oslo, våren 2005).

²⁴ Hilde Stenberg Kværk, “Rikshospitalet og Storebrand: En analyse av en offentlig og en privat utsmykning”. (Universitetet i Oslo, høsten 2005).

2 Odd Tandberg og hans verk

2.1 Biografi

Odd Tandberg ble født 16. april 1924 i Oslo. Han var Regine Christensen og Arthur Tandbergs eneste barn. Arthur Tandberg var håndverker, og arbeidet som murer. De første barneårene vokste Odd opp på Bjølsen. Hele barneskoletiden bodde han på Krokstadelva (Nedre Eiker) i Buskerud sammen med sin mor og besteforeldre, mens faren bodde i Oslo.²⁵ På folkeskolen hadde han læreren Max Knappen. Sammen med Rolf Bull Hansen (1888-1970), rektor ved Statens Sløyd- og Tegnslærerskole på Notodden, innførte Knappen moderne metoder i tegneundervisningen. Knappen var også initiativtaker til en skoleavis der Odd var redaktør en periode. Da Odd hadde fylt 14 år og stått til konfirmasjon flyttet foreldrene hans sammen igjen. De neste årene gikk han på Frogner middelskole, før han som 16-åring begynte å arbeide i pølsemakeriet til sin onkel Reidar Tandberg for å tjene litt penger.

Som 17-åring begynte Tandberg på Bjarne Engebrets maleskole, hvor han også møtte to av sine beste venner, Tor Hoff (1925-1976) og Gunnar Sæthren (f. 1922)²⁶. I 1942 kom Tandberg og Hoff inn ved Statens Håndverks- og Kunstindustriskole (SHKS), også kalt Tegneskolen.²⁷ Der møtte han Gunnar S. Gundersen (1921-1983) og Ludvig Eikaas (f. 1920). Tandberg gikk på Tegneskolen fram til 1945 da han fikk studieplass ved Statens kunstakademi under Axel Revold (1887-1962) og Per Krohg (1889-1965).²⁸ Sammen med blant annet Hoff, Gundersen og Eikaas gikk Tandberg på 1950-tallet i bresjen for den moderne kunst i Norge, dog ikke uten sterk motstand fra lærere, medelever og kritikere.

Etter endte studier, og så snart grensene åpnet etter krigen, foretok Tandberg flere studieturer til utlandet. I 1946 var han i København et halvt års tid. Her møtte han sin

²⁵ Tandberg sier at foreldrenes separasjon opptok ham lite, og han opplevde barndommen som bekymringsløs, samtale 05.04.09.

²⁶ Gunnar Sæthren begynte å arbeide i farens grafiske trykkeri, som han senere overtok. Han gikk i kompaniskap med Wraamann og dannet firmaet Sæthren og Wraamann A/S i Ski, et av Norges store trykkerier. Sæthren har trykket grafikk for flere norske kunstnere.

²⁷ Tandberg bruker betegnelsen Tegneskolen om Statens Håndverks- og Kunstindustriskolen.

²⁸ Statens Håndverks- og Kunstindustriskole gikk under navnet Tegneskolen, mens Statens kunstakademi ble omtalt som Akademiet.

blivende kone Elen Mathilde (Numme)²⁹ Grøn-Hansen. Numme ble født 23. februar 1921, som datter av Signe og Herman Grøn-Hansen, og vokste opp i Ås. Hennes mor var forretningskvinne og hennes far var pensjonert seilskutekaptein. I 1939 begynte hun på Ski Gymnas, men sluttet da krigen startet. Hun gikk så på Fru Strangers sømskole, der hun fikk undervisning hos en motetegner. Mens hun gikk på sømskolen ble hun anbefalt å følge undervisning hos Doro Ording (1901-1993) og startet der i 1941. I 1942 begynte hun så på Statens Håndverks- og Kunstindustriskole hvor hun gikk til 1945. Der ble hun blant annet kjent med Ludvig Eikaas. Så snart grensene åpnet etter krigen søkte hun om opptak ved Akademiet i København, og kom dit som første norske student etter krigen. Tilbake på ferie i Oslo møtte hun Gunnar S Gundersen og Tandberg i Slottsparken. De hadde hørt at hun var ved Akademiet i København og var veldig interessert i hvordan hun opplevde oppholdet og undervisningen i København. På anbefaling fra Numme reiste Tandberg til København for å studere under professor Vilhelm Lundstrøm (1893-1950) som ble regnet som en av de beste kunstprofessorene i Skandinavia.³⁰ Axel Revold (1887-1962) som hadde stor tro på Tandbergs kunstneriske evner, ga uttrykk for at han mente det var bedre for Tandberg å fortsette utdannelsen ved Akademiet i Oslo.³¹

Etter oppholdet i København reiste Numme Grøn-Hansen og Odd Tandberg til Paris høsten 1946 sammen med Per Wister, en studiekamerat. Det ble flere studieopphold i Paris i årene 1946 til 1956.³² De giftet seg i februar 1947, og fikk sitt første av tre barn i november 1948.

Mens Tandberg var i Paris på 1950-tallet var han tilknyttet kretsen rundt Galerie Denise René, der han blant annet hadde kontakt med de danske kunstnerne, skulptøren Robert Jacobsen (1912-1992) og maleren Richard Mortensen (1910-1993).

²⁹ Numme var i utgangspunktet et kjæleavn, men hun har brukt det så konsekvent at det er få som er klar over at hun heter Elen. Det er kun i offisielle registre hun står registrert med sitt døpenavn, ellers brukes Numme.

³⁰ Samtale med Numme Tandberg, 05.04.09.

³¹ Mens Tandberg gikk på Statens kunstakademiet fikk han tildelt et studiestipend av Aksel Revold. Tandberg valgte å avslutte studiene ved akademiet for å følge undervisning ved i København, så stipendet ble trukket tilbake. Begrunnelsen var, i flg. Tandberg, at Revold mente han kunne lære det han trengte på akademiet i Oslo. Samtale med Odd Tandberg, 27.09.2005.

³² Fredly skriver i sin hovedfagsoppgave "Konkret kunst i Norge i 50-årene", s. 36, at Tandberg, med flere, reiste til Paris for første gang sommeren 1949. Tandberg opplyser at han allerede i 1946 reiste til Paris sammen med sin kone Numme og deres felles venn og studiekamerat Per Wister, og at de i første omgang var 3 måneder i Paris. Samtale med Odd Tandberg, 27.09.05.

Jacobsen og Mortensen var da allerede store i København.³³ En som skulle få stor betydning for Tandbergs videre utvikling som kunstner var ungareren Victor Vasarely (1908-1997) som han hadde personlig kontakt med i Paris.³⁴

I denne perioden reiste Numme og Odd Tandberg mye, også utenfor Frankrike. I 1955 hadde Tandberg et studieopphold i Póvoa de Varzim, Portugal. Byen inviterte flere år på rad unge kunstnere fra forskjellig land i Europa og Amerika, og dette året var det samlet 14 kunstnere fra Belgia, Spania, USA, Finland, Frankrike, Norge og Portugal. Oppholdet varte 3-4 uker. Kunstnerne arbeidet og møttes hver dag, og ved slutten av oppholdet ble det vist en utstilling av arbeidene: "Missão Internacional de Arte da Póvoa de Varzim".³⁵ I løpet av oppholdet ble han kjent med de andre malerne, blant annet den portugisiske maleren Júlio Resende (f. 1917) som i dag er en av de store kunstnerne i Portugal.³⁶

Tandberg hadde også flere lengre opphold i Malaga, Spania, sammen med sin kone og sin datter i perioden 1952-56. De flyttet imidlertid tilbake til Norge i 1956, og da Tandberg fikk flere store oppdrag var det ikke lenger aktuelt å bo utenlands i lengre perioder. De benyttet fortsatt en hver anledning til å reise til Danmark, Nederland, Tyskland, Italia, Frankrike og Spania for å holde seg orientert om det som skjedde i det internasjonale kunstlivet.

Reisene ble finansiert ved salg og bytte av malerier, samt oppsparte midler. Å holde kontakten med det internasjonale kunstlivet var svært viktig for dem, så dette var noe de prioriterte selv om de måtte forsake en del materielle goder. Da de flyttet tilbake til Norge for godt, hadde Tandberg en såpass god inntekt at det var mulig å dra på rimelige turer med bil og telt.

Alle studiereisene har hatt mye å si for Tandbergs karriere. Han og hans kone holdt seg orientert om den internasjonale samtidskunsten, knyttet kontakter med kunstnere og arkitekter og fikk impulser fra museene, galleriene og biennialene de besøkte. De var opptatt av arkitektur, og sørget for å oppsøke mange av de store arkitektoniske

³³ Samtale med Odd Tandberg, 27.09.05.

³⁴ Samtale med Odd Tandberg, 27.09.05.

³⁵ Katalog fra utstillingen "Missão Internacional de Arte da Póvoa de Varzim", 1955. Det var Júlio Resende som var initiativtakeren til dette arrangementet i 1955.

³⁶ Samtale med Odd Tandberg, 07.10.08.

verkene i Europa, både av eldre og nyere dato. Felles interesser, utdanning og reiser medvirket til at de fikk en felles plattform og forståelse, og Numme har vært med som støttespiller og kritiker i så godt som hele Tandbergs kunstneriske virksomhet, inkludert utsmykningsoppdragene.

2.2 Tandbergs kunstneriske formspråk

De eldste maleriene som er i Tandbergs besittelse ble malt mens han gikk på Tegneskolen. Han var på gjennomreise i Romsdal i 1942 da han malte flere bilder, hvorav to landskapsmalerier og ett interiørmaleri (ill. 1). Alle de tre maleriene er for så vidt naturalistiske, men de er malt med grove penselstrøk og med Tandbergs egen tolkning av motivet. Vi ser allerede her at han ikke var opptatt av å gjengi detaljer eller riktig perspektiv.

I *Norsk kunstnerleksikon* har Erik Mørstad gitt en beskrivelse av Tandbergs kunstneriske utvikling fra han gikk på Statens kunstakademi i 1945-46. Mørstad beskriver de tidligste bildene, fra perioden 1946 til 1950, som “halvt formalistisk og halvt ekspresjonistisk”.³⁷ Han påpeker at Tandberg “fulgte tradisjonen etter Reidar Aulie og Arne Ekeland.”³⁸ Tandberg bekrefter at han på denne tiden, fram til 1946, var inspirert av sistnevnte. Men hans kunstneriske uttrykksform endret seg som følge av de mange studiereisene til Paris etter 1946. Mørstad gir uttrykk for at maleriene fra denne perioden “formidler et naivt eller primitivt tegnspråk ... på grensen til det symbolske”³⁹, og at dette var en følge av kjennskap til blant annet Paul Klee (1879-1940) og Joan Miró (1893-1983). Betrakter man maleriene fra perioden 1948-49, for eksempel *Uten tittel* (1948) (ill. 2) og *Pike med paraply* (1949) (ill. 3) kan det ikke være tvil om at disse bildene var inspirert av Klee og Miró.

Det var, i følge Tandberg, to nonfigurative retninger som utkrystalliserte seg blant kunstnere i Paris. Her hjemme valgte de fleste norske kunstnerne den abstrakte retningen (abstrahert natur), mens noen få, blant dem Tandberg, valgte å konsentrere seg om det konkrete formspråket. Vi ser av arbeidene fra tiden i Paris, at Tandberg utviklet en nonfigurativ stil både innen maleri og grafikk. I perioden 1953-1955, mens

³⁷ Mørstad, “Tandberg, Odd” i *Norsk kunstnerleksikon*, 181.

³⁸ Mørstad nevner også Vera Nilsson som en mulig inspirasjonskilde, men dette stiller Tandberg seg uforstående til. Samtale med Odd Tandberg, 27.09.05.

³⁹ Mørstad, “Tandberg, Odd” i *Norsk kunstnerleksikon*, 181.

han bodde i Statens Kunstakademis bolig på Arceuil i Paris, trykket han en rekke små serigrafier (ill. 4 og 8). Fra denne perioden har han også noen små bilder utført i gouache (ill. 5-7), hvorav to av bildene (ill. 5-6) utvilsomt var inspirert av Piet Mondrian. Det geometriske flatemaleriet ble utforsket og videreutviklet, og Tandberg opererte etter hvert med en fargeskala dominert av sort, hvitt og forskjellige gråtoner (ill. 9-10). Mørstad kommenterer denne perioden med følgende ord:

Etter hvert forenklet T[andberg] sitt formspråk, og i perioden 1948-50 eksperimenterte han med et abstrakt, geometrisk flatemaleri. Komplementærfarger og billedflatenes inndeling i vannrette og loddrette skillelinjer preger komposisjoner av denne typen. I 50- og 60-årene videreutviklet T[andberg] det geometrisk-abstrakte formspråket. Spesielt var han opptatt av planforynkninger og flater som åpnes og lukkes. De nonfigurative bildene, som ofte er holdt i svart, hvitt og grått, ble utført med olje- eller lakkfarger. Glatte overflater og skarpe konturer understreket den puristiske holdningen.⁴⁰

På spørsmål om hvilke kunstnere som virket inspirerende på ham i denne tiden trekker Tandberg fram ungareren Vasarely, italieneren Alberto Magnelli (1888-1971), søramerikaneren Jesús Rafael Soto (f. 1923), franskmennene Jean Dewasne (1921-1999) og Edgar Pillet (1912-1996), samt de nevnte danskene Jacobsen og Mortensen.⁴¹ Tandberg viser også til de svenske konkretistene, blant annet Eric H. Olson (1908-1996) som han stilte ut sammen med i Oslo Kunstforening i 1958.⁴² De svenske kunstnerne var, i forhold til de norske og danske som var isolert under krigen, tidligere ute med å utvikle sitt nye konkrete formspråk.⁴³

Fra og med 1962 benyttet Tandberg seg av en ny teknikk for sine malerier. Han tok i bruk grovere materialer som striesekker av den typen man bruker til å frakte kunstgjødsel eller kaffebønner i, og blandet malingen med sand. Den sandblandede malingen ble påført grovt med kniv eller spatel. Denne metoden skapte struktur og til en viss grad relieff i bildene hans (ill. 11). De groveste maleriene kan materialmessig assosieres med tilsvarende bilder av blant andre italieneren Alberto Burri og katalaneren Antoni Tàpies (f. 1923). Tandberg brukte også sandblandet maling i malerier med mer struktur og geometriske former, og skapte på denne måten en form for relieff i maleriet. Til tross for at han på denne måten beveget seg noe bort fra de glatte overflatene og de skarpe konturene i sine geometriske flatemalerier brøt han

⁴⁰ Mørstad, "Tandberg, Odd" i *Norsk kunsterleksikon*, 181.

⁴¹ Samtale med Odd Tandberg, 27.02.05

⁴² Samtale med Odd Tandberg 07.10.08. Dette var en fellesutstilling for arkitektur, billedkunst og design. Følgende var representert: arkitektene Arne Korsmo og Olaf Liisberg, designer Grete Korsmo og kunstnerne Eric H. Olson, Gunnar S. Gundersen og Odd Tandberg.

⁴³ Samtale med Odd Tandberg, 27.02.05

ikke tvert med sitt tidligere formspråk. Fortsatt beholdt han de geometriske formene i en del av sine bilder, dog ikke alltid med like skarpe linjer, og han kombinerte disse formene med en røffere utforming og bruk av materiale. Tandberg selv ser ingen motsetning mellom de tidlige konkrete maleriene sine og de med litt mer struktur.

Jeg mener at det er en klar sammenheng mellom Tandbergs tidligste geometrisk-abstrakte malerier fra 1950-tallet (ill. 10), de mer røffe maleriene fra 1960-tallet (ill. 75) og de monumentale relieffene i naturbetong (ill. 47 og 61), og at bortimot alle disse kan betraktes som konkrete. Selv sier han i et intervju med avisen *Demokraten* 23. januar 1960:

Jeg samarbeider mye med arkitektene, ... Den non-figurative kunstne egner seg jo godt for dekorasjoner av store veggflater. Til å begynne med var jeg var innom mange retninger, men siden 1950 har jeg bare malte non-figurativt.⁴⁴

Det er vel ingen tvil om at oppholdet i Paris på 1950-tallet og de impulsene han fikk der har medvirket til å sette sitt preg på hans kunstneriske produksjon.

I Tandbergs malerier fra denne tiden kan man absolutt se slektskapet med hans relieffer i naturbetong. I et intervju i *Borås Tidning* 24. januar 1965 uttalte Tandberg:

Måleriet, och skulpturandet går hand i hand, ... Det började med måleri, med Per Krohg och Axel Revold som lärare på konstakademien i Oslo, det fortsatte med skulptur och det har blivit mer och mer av den arten. Efterhand har jag mer och mer sökt mig över till det tredimensjonella, och så har relief och skulptur kommit att dominera som mina nyare uttrycksmedel.⁴⁵

Dette sitatet viser at Tandberg så sin kunstneriske produksjon i sammenheng. Han understreket at hans kunstneriske utvikling beveget seg fra det todimensjonale i maleriet til det tredimensjonale i relieffene og skulpturene, og i 1965 regnet han seg mer som billedhogger enn maler. Vi må ikke glemme at han i denne perioden arbeider med flere monumentale utsmykninger, og at dette antakelig tok det meste av hans oppmerksomhet. Senere i sin karriere tok han opp igjen flere media, som maleri og grafikk.

⁴⁴ "Dyrker av den rene form i Fr. stad Kunstforening". *Demokraten*, lørdag 23. januar 1960.

⁴⁵ "Måleri och skulptur förenas hos Borås norske utsmyckare". *Borås Tidning*, söndagen 24. januari 1965.

2.3 Starten på Tandbergs karriere innen monumentale utsmykninger

Allerede i 1945, samme året som han begynte på Statens Kunstakademi i Oslo, solgte Tandberg sitt første bilde på Høstutstillingen da arkitekt Per Sunde kjøpte maleriet *Pike med fløyte* (1945)⁴⁶. Akademiet hadde på denne tiden sine lokaler i Kunsternes Hus, og lå derfor vegg i vegg med Høstutstillingen. Tandberg var på vei ut av bygningen da han fikk se maleriet sitt gjennom døren. Det hadde fått en rød salgslapp allerede før Høstutstilling var formelt åpnet.⁴⁷ Først i februar 1950 hadde Tandberg sin første separatutstilling (debututstilling) i Galleri Per.⁴⁸ At det tok såpass lang tid før han hadde sin debututstilling, fem år etter at han sluttet ved Statens kunstakademi, hadde sammenheng med at han befant seg mye i utlandet i denne perioden.⁴⁹ Han stilte imidlertid ut på høstutstillingen i 1945, 1947 og 1950, og på en kollektivutstilling i Bergen kunstforening i 1949 sammen med Gunnar S. Gundersen, Ludvig Eikaas og Gudrun Kongelf (1909-1987).

Det første konkrete maleriet ble solgt til arkitekt Otto Torgersen på Høstutstillingen i 1950.⁵⁰ Tandberg har fortsatt skissen til maleriet, et lite bilde malt på lerret montert på plate (ill. 12). Skissen som er i sort og grått er datert 1950. Salget av dette maleriet skulle få stor betydning for Tandberg. Torgersen var medeier i firmaet Pran & Torgersen A/S, og fordi han likte Tandbergs konkrete arbeider fikk kunstneren tilbud om å arbeide for firmaet. Fra 1950 til 1958 sto Tandberg på firmaets lønnsliste. Han laget blant annet forsider til *Propaganda*⁵¹, Norges salgs- og reklameforbunds tidsskrift.⁵²

Det var også Torgersen som sørget for at Tandberg kom i kontakten med arkitekt Erling Viksjø. Viksjø ønsket å gi noen unge kunstnere oppdraget å dekorere det nye Regjeringsbygget, og Torgersen anbefalte Tandberg å ta kontakt med ham. Tandberg tok derfor med seg et utvalg serigrafier og oppsøkte Viksjø på hans kontor.

⁴⁶ Tandberg forteller at arkitekt Per Sunde senere kjøpte flere malerier av ham.

⁴⁷ Samtale med Odd Tandberg, 27. 02.05.

⁴⁸ Separatutstilling i Galleri Per, 11.- 25. februar 1950.

⁴⁹ Samtale med Odd Tandberg 27.02.05.

⁵⁰ Samtale med Odd Tandberg 27.02.05.

⁵¹ Pran & Torgersen A/S, *Propaganda*, Organ for Norges salgs- og reklameforbund, 1955, nr. 5.

⁵² Samtale med Odd Tandberg 03.10.08. Disse forsiden lå på et bord i Samtidsmuseet under utstillingen "Femtiårene – et gjennombrudd" i 1982.

Oppfordringen om å ta kontakt med arkitekt Viksjø, samt det gode samarbeidet mellom arkitekt og kunstner som varte så lenge Viksjø levde, betød mye for Tandbergs karriere. Dette var en tid da det ikke var noen selvfølge at arkitekt og kunstner samarbeidet om utsmykninger. Mange kunstnere og arkitekter var direkte motstandere av en slik form for samarbeid. Viksjø og Tandberg hadde imidlertid mange sammenfallende tanker og ideer, og utviklet en form for samarbeid og forståelse som var fruktbar for videreutviklingen av denne type utsmykninger. Tandberg arbeidet en stund ved Viksjøs kontor etter oppfordring fra arkitekten, men valgte etter hvert å arbeide mer selvstendig.

Skal vi summere opp hva som har hatt betydning for Tandbergs karriere og utvikling som kunstner bør vi nevne følgende: studier i utlandet, venner og kolleger, hans samarbeid med arkitekter og ikke minst hans ektefelle. Studieturene til utlandet har hatt betydning for hans valg av formspråk. Hans venner og samtidige kunstnere, Ludvig Eikaas, Gunnar S. Gundersen og Tor Hoff, var en støtte og inspirasjon til å satse for fullt på dette formspråket. Selv om både Eikaas og Hoff utviklet seg i en annen retning enn den konkrete, hadde de fire en felles forståelse og filosofi når det gjaldt moderne kunst. De sto sammen om den nye kunstretningen som oppsto etter krigen og i den kampen de førte for det de trodde på.⁵³ Tandbergs personlige kontakt med arkitekter har hatt mye å si for hans forståelse for arkitektur og kunst som en helhet, og hans interesse for å arbeide med integrerte utsmykninger. Samarbeidet med arkitektene og den tillit de ga ham medvirket til at han uhindret fikk utforske betongens mange muligheter. Man må heller ikke undervurdere den betydningen støtten fra hans kone, samt deres felles interesse for og glede over å arbeide med kunst, har hatt for hans utvikling som kunstner.

⁵³ Det har også blitt påstått på flere hold at Tandberg var med på å forfatte en protest til Akademiet, ført i pennen av kunstneren Tor Hoff i 1947. Tandberg sier at selv om han stilte seg solidarisk med innsenderne av protesten, skjedde dette i en periode da han var utenlands. Han var derfor ikke med på å skrive protesten. (Samtale med Odd Tandberg, 27.10.08). For påstanden om at Tandberg var medforfatter, se blant annet: Mai Lahn-Johannessen, "Tandberg, Odd" i *Norsk biografisk leksikon*.

3 Betongens historie og ulike teknikker for utsmykninger

3.1 Betongens historie

Betong i seg selv er ikke et nytt byggemateriale. Allerede de gamle fønikere, egyptere, etruskere og grekere brukte en blanding av brent kalk og vann som de smurte på veggene som murpuss. Denne kalkmørtelen tørket i kontakt med luft.⁵⁴ Men det var først da de gamle romerne tok i bruk betong at det førte til en revolusjon innen byggeverdenen. Der man tidligere var avhengig av søyler og bærebjelker var man nå i stand til å bygge større bygninger, i forskjellige former, jf. Pantheon i Roma. I *De Architectura Libri Decem (Ti bøker om arkitektur)* fra 25 f. Kr beskriver Marcus Vitruvius Pollio sementen som romerne fortsatt brukte da de oppførte bygg som Colosseum (72-80 e. Kr) og Pantheon (118-126 e. Kr).

De gamle romere brukte en form for betong som de kalte *opus caementicium*. Den besto av en blanding av silisiumholdig vulkansk aske fra Pozzuoli, nær Napoli, som sammen med vann ble til en form for mørtel. Denne mørtelen ble lagt i lag sammen med en blanding av stein og brokker av teglstein og takstein kalt *caementa*. Betongmassen ble holdt på plass ved hjelp av en forskaling av tømmer. Betongen ble forsterket ved hjelp av en forblending av stein i forskjellige mønstre, *opus incetum*, *opus reticulatum*, og *opus testacum*. På denne måten kunne romerne etter hvert konstruere svært store og imponerende bygg.⁵⁵

Etter at det gamle Romerriket gikk i oppløsning på slutten av 400-tallet e. Kr. gikk bruken av betong mer eller mindre i glemmeboken. I Middelalderen ble betong først og fremst brukt som fundament eller fyllmasse i pilarer. Det var stor interesse for romerske konstruksjonsmetoder i Renessansen, men betong ble allikevel ikke noe vanlig byggemateriale. Mulige årsaker til dette kan ha vært mangel på tømmer til forskalinger samt manglende forståelse for betongens egenskaper.⁵⁶

⁵⁴ *The Dictionary of Art*, 1996, s.v. "Concrete".

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

På slutten av 1700-tallet ble det igjen eksperimentert med forskjellige typer betong. Utgangspunktet for eksperimentene var behovet for et byggemateriale som kunne tåle saltvann uten å forvitne, og som derfor kunne brukes ved konstruksjon av fyr, dokker og havner.⁵⁷

Betong (eng. *concrete*, fr. *béton*) defineres i *The Dictionary of Art* som

Synthetic material comprising an aggregate (small pieces of stone or other hard materials, such as broken brick or clinker, usually graded with sand) and a binding agent (usually a mortar made of cement and/or lime), mixed with water. This gives a semi-fluid workable mass that sets to form a material as hard as brick or stone and of great compressive strength, although weak in tension.⁵⁸

Betong, slik vi kjenner den, er en blanding av sement, vann, sand og stein. En viktig bestanddel av betongen er sement, det vil si kalkstein eller tilsvarende mineralske bindemidler som er malt til pulver og brent. Blandes sementen med vann oppstår det en kjemisk reaksjon som gjør at betongen herder. Når denne sementsuppen blandes med tilslagmateriale i form av sand, stein eller pukk og får herde, får vi betong. I tillegg kan det blandes inn diverse kjemiske tilsetninger som påvirker betongens egenskaper, alt avhengig av hva betongen skal brukes til.

Det er forskjellige former for betong, hvorav den enkleste typen er “*mass concrete*”. Den kan brukes der betongen ikke vil bli utsatt for nevneverdig spenning og derfor ikke krever armering, og der den brukes i store mengder som for eksempel i fundamenter og bærevegger.⁵⁹

“Armert betong” (eng. *reinforced concrete*, *ferro-concrete*)⁶⁰ er betong som inneholder forsterkninger av jern i form av stenger eller matter. Dette armeringsjernet støpes inn i betongen, noe som gjør det mulig å forme stadig større byggekonsruksjoner og mer kompliserte byggverk.⁶¹ Den armerte betongen ble patentert og utviklet etter 1850.⁶² François Hennebique nevnes som foregangsmann

⁵⁷ John Fleming, Nikolaus Pevsner og Hugh Honour, *The Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, 4. utgave, 1991, s.v. “Concrete”.

⁵⁸ *The Dictionary of Art*, s.v. “Concrete”.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Jernbetong er en annen betegnelse for armert betong.

⁶¹ I nyere tid har man også tatt i bruk armering av annet materiale som for eksempel fiberglass.

⁶² *The Dictionary of Art*, s.v. “Concrete”.

med et rammeverk av armert betong i 1895, og med et konstruksjonssystem for armert betong.⁶³

Mass concrete og armert betong er plasstøpt. Betongen kan enten blandes på stedet eller fraktes ferdigblandet til byggeplassen der den fylles i forskalinger av tre eller metall. I tillegg produseres det også “prefabrikkerte” elementer, alt fra små elementer til store betongelementer eller konstruksjonssystemer, som fraktes til byggeplassen.

3.2 Betong i moderne arkitektur og kunst

Den armerte betongen var en forutsetning for de modernistiske byggverkene av arkitekter som Le Corbusier (1887-1966) og Frank Lloyd Wright (1869-1959), og den filosofien disse arkitektene utviklet. Le Corbusier videreførte betongens rolle for moderne design med sin *béton brut* der betongens overflate forblir ubehandlet, som i hans *Unité d’Habitation* i Marseille (1947-52). Han utnyttet også betongens plastisitet i bygninger som Pilgrimskapellet *Notre-Dame-du-Haut* (1950-55) i Ronchamp, Vosges.

Med modernismen oppsto også interessen for å bruke betong i skulpturer. Allerede på 1920-tallet fant enkelte skulptører ut at betongen, med sin fleksibilitet og styrke egnet seg som materiale for skulpturer. Den britiske skulptøren Henry Moore (1898-1986) var en av de første til å ta i bruk betong i sine abstrakte skulpturer, allerede mellom 1925 og 1933. Men først etter 2. verdenskrig ble det mer vanlig å bruke betong blant kunstnerne. Som følge av byenes, forstedenes og infrastrukturens fremvekst på 1950-tallet økte behovet for arkitekttjenester. Dette hadde også betydning for kunstverdenen siden den moderne arkitekturen åpnet for et samarbeid mellom kunstnere og arkitekter. Offentlige oppdrag ga kunstnerne mulighet til å jobbe i store formater. Utsmykningene kunne være relieffer eller frittstående skulpturer.⁶⁴ Det er mange eksempler på arkitekter som har skapt arkitektur som fremstår som kunstverk i seg selv, for eksempel Le Corbusier og de spanske arkitektene Antoni Gaudí (1859-1926) og Santiago Calatrava (f. 1911). I tillegg hadde Le Corbusier integrerte utsmykninger i flere av sine bygninger, som *Unité d’Habitation* med betongrelieffer eller

⁶³ Fleming m.fl., *Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, s.v. “Concrete”.

⁶⁴ *The Dictionary of Art*, s.v. “Concrete”.

Chandigarh (1951-1962) i Punjab, India, med en fargerik søylegang med en glasert skyvedør i stål (7,7m x 7m).

Det rikholdige utvalget av både relieffer og skulpturer i Marcel Jorays bok *Le Béton dans l'art contemporain* vitner om en stor internasjonal interesse for utsmykninger i betong på 1950, 1960 og 1970-tallet.⁶⁵

3.3 Metode for støping av betong

Tandbergs betongutsmykninger kan deles inn i fire hovedgrupper etter metode: naturbetong, metallbetong, conglo og hvit betong. Det er kun naturbetong som er et innarbeidet begrep, de tre øvrige har litt skiftende betegnelser. Jeg har valgt å bruke de betegnelsene Tandberg selv bruker for enkelt å kunne skille metodene fra hverandre. Hovedvekten av Tandbergs utsmykninger er utført i naturbetong, hele 15 av totalt 21 arbeider i betong.⁶⁶

3.3.1 Naturbetong

Materialet naturbetong (ill. 13) ble utviklet av arkitekt Erling Viksjø og ingeniør Sverre Jystad i forbindelse med oppføringen av det nye Regjeringsbygget på slutten av 1950-tallet. Alle elementer av naturbetong ble støpt på selve byggeplassen, og støpemassen besto av en blanding av sement, vann og tilslagsmateriale, det vil si materiale i form av stein eller pukk som ble brukt som fyllmasse. Tilslagsmaterialet ble helt ned i forskalingen som var gjort ferdig på forhånd. Under høyt trykk ble det så presset inn en sementsuppe som la seg mellom steinene i forskalingen. Når betongen hadde tørket ble forskalingen tatt av, og betongen børstet, sandblåst eller prikkhamret så steinene kom til syne.

Allerede i 1951 publiserte arkitekt Viksjø artikkelen "Fasadebetong?" i *Byggekunst* der han redegjorde for den sandblåste betongens egenskaper og de forsøk som ble gjennomført i forkant av oppføringen av Regjeringsbygget.⁶⁷ I artikkelen påpekte Viksjø at armert betong, som var et viktig byggemateriale på 1950-tallet, hadde

⁶⁵ Joray har viet et helt kapittel i sin bok *Le Béton dans l'art contemporain* til det han kaller "betogrove", det vil si naturbetong, som han for øvrig feilaktig krediterer Sverige.

⁶⁶ Når jeg her skriver antall utsmykninger mener jeg antall utsmykningsoppdrag. Det kan være flere verk per oppdrag.

⁶⁷ Erling Viksjø, "Fasadebetong?" i *Byggekunst*, 1951, nr. 3:58-60.

“konstruktive egenskaper som ingen tidligere materialer kan konkurrere med.”⁶⁸ Han argumenterte for at det ikke fantes tekniske begrunnelser for å kle betongen inn med et fasademateriale, kun estetiske. For det første hadde mye av fasadematerialet som ble brukt en dårligere motstandsdyktighet mot slitasje enn selve betongen, slik at alle typer puss før eller senere ville skulle av som følge av spenningen mellom de to materialene. Dette gjaldt også murstein og naturstein. For det andre mente han at både byggekostnadene og vedlikeholdsutgiftene ville øke ved bruk av fasademateriale.⁶⁹ Man ville derfor ikke være tjent med det han kalte den “falske estetikken” på sikt. For Viksjø skulle et byggemateriale ha sin berettigelse som et byggemateriale, og et betonghus skulle se ut som et betonghus. Uttrykt med hans egne ord:

Det må være en forsedelse for betongen å bli skjult bak et annet konstruktivt materiale som murverk, som har en trykkfasthet og en forvitningsmotstand som er langt dårligere enn dens egen. Teglsteinen er laget som et konstruktivt byggemateriale, og den har sin berettigelse der hvor den brukes til å bygge med. Som kledning utenpå betongen er den forfeilet, selv om den blir lagt i aldri så kunstferdig forbandt [sic].⁷⁰

I 1948 foretok Viksjø en studietur til Sveits sammen med ekspedisjonssjef Lars Walløe, formannen i byggekomiteen for Regjeringsbygningen, der de blant annet studerte den såkalte “*Sichtbeton*”⁷¹, eller den synlige betongen. Siden dette var betong hvor overflaten skulle forbli ubehandlet ble det ved støpingen benyttet høvlet forskaling tegnet av arkitekten, og forskalingen ble omhyggelig satt sammen for å oppnå en helt jevn og glatt overflate. For Viksjø ble dette en overflate som var kjedelig og uten karakter. Han fattet større interesse for den prikkhamrede eller meiselhuggede betongen som hovedsakelig ble brukt i detaljer som søyler og fundament. Han skriver: “Det slo meg at her hvor sementslamhinnen var fjernet og tilslagsmaterialene kom tilsyne [sic], så vi betongens egentlige struktur. ... her lå en mulighet til å beherske betongens utseende ved valg av tilslagsmaterialene.”⁷² Med utgangspunkt i det han observerte i Sveits vurderte Viksjø å bruke overflatebehandlet betong uten forblending ved oppføringen av Regjeringsbygget. Han tok kontakt med bygningsteknisk konsulent ingeniør Johan Paaske ved A.L. Høyer. De utarbeidet i

⁶⁸ Viksjø, “Fasadebetong?”, 58.

⁶⁹ Regjeringsbyggets høyblokk var i utgangspunktet tenkt å skulle dekkes med naturstein, en beregnet kostnad i 1947 på ca. 2 millioner norske kroner.

⁷⁰ Viksjø, “Fasadebetong?”, 58.

⁷¹ *Sichtbeton* er det tyske navnet på betong som verken er pusset eller forblendet.

⁷² Viksjø, “Fasadebetong?”, 58.

felleskap en prosjektplan som ble lagt fram for byggekomiteen, som igjen stilte nødvendige midler til disposisjon for prøvestøping og testing.⁷³

En av hovedkarakteristikkene ved denne type betong er at sementslamhinnen som dekker betongen fjernes slik at dens naturlige struktur blottlegges. Utseendet vil derfor være avhengig av sammensetningen av sement og tilslagsmateriale.⁷⁴ Viksjø oppfattet den overflatebehandlede betongen de hadde sett i Sveits som noe dyster, og så på det som en følge av valget av tilslagsmateriale.⁷⁵ Han var imidlertid av den oppfatning at betongen, ved å velge egnet fyllmasse, kunne få et bedre estetisk uttrykk. Viksjø var ute etter en metode som ga en god overflatestruktur og gode estetiske resultater, og foretok derfor en rekke prøvestøpninger, på 30cm x 30cm x 15cm, med forskjellig tilslagsmateriale tilsendt fra forskjellige steder i landet. Det ble tatt prøvestøpninger. I tillegg til tilslagsmaterialets estetiske kvalitet, sementens farge og struktur samt forskjellige metoder for fjerning av slamhinnen, ble betongens blandingsforhold, tetthet, trykkfasthet, motstandsevne mot forvitring og fargebestandighet testet. De tekniske prøvene ble foretatt ved Norges tekniske høgskole (NTH). Professor Lyses forsøk viste at trykkfasthet og fargebestandighet var tilfredsstillende ved bruk av hvit sement. Forvittringsmotstanden var selvsagt avhengig av sandens og pukkens art. Siden kalkstein er en stein med liten forvittringsmotstand, øker kvaliteten ved bruk av pukke av granitt eller liknende materiale. Det ble derfor, på bakgrunn av de tekniske forsøkene, anbefalt å bruke naturstein med god forvittringsmotstand (granitt eller lignende), og tilsetning av noe kunstsand (knust kalkstein). Ved å bruke en bedre betongkvalitet, eventuelt tilsatt harpiks, ville dette kunne øke forvittringsmotstanden ytterligere. Forsøkene viste at overflatebehandling som sandblåsing ikke vil ha noen negativ innvirkning på forvittringsmotstanden. Under ledelse av byggeleder Nils Norgren ble det eksperimentert med forskalingen. Betongen måtte ikke være for hard når den skulle sandblåses eller prikkhamres, så forskalingen måtte kunne fjernes etter forholdsvis kort tid, og uten at betongen ble skadd. I utgangspunktet gikk man ut fra at forskalingen måtte fjernes 30-40 timer etter støping, men senere forsøk viste at man kunne få gode resultater etter lengre

⁷³ Viksjø, "Fasadebetong?", 60.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid., 58.

herdingstid. Sandblåsing ble, etter testing av ulike metoder, vurdert til å være den beste overflatebehandlingen.⁷⁶

Etter de innledende forsøkene ble det støpt en veggseksjon i naturlig størrelse, med de utprøvde forskalingsmetodene og med tilslagsmaterialene de var kommet fram til. Det ble brukt vibrering ved støpingen, det vil si at pukken ble ristet sammen slik at den skulle legge seg tettere. Forskalingen ble satt sammen på stedet av forskalingsbord bygget sammen etter et lemme-system. Den ble fjernet 24 timer etter at støpingen var ferdig, og overflaten ble så sandblåst. Forskalingen svarte til forventningene, og sandblåsing fjernet effektivt slamhinnen.⁷⁷

Under reisningen av Regjeringsbygget var utviklingen av naturbetong som byggemateriale i en tidlig fase, så selv om det ble foretatt omfattende testing av materialet hindret ikke det at det oppsto en del utfordringer. Under sandblåsing kom det tydelig fram at steinmaterialet var ujevnt fordelt og derfor skapte en ujevn flate. Årsaken til dette var at tilslagsmaterialet i vanlig betong ikke var ensartet og homogent.⁷⁸ Viksjø utviklet derfor, i samarbeid med ingeniør Sverre Jystad, en støpemetode for å unngå disse problemene. Metoden er beskrevet i artikkelen “Det nye regjeringsbygget” i *Byggekunst*, 1959, og går i korte trekk ut på at det settes opp en forskaling som fylles med vasket singel med en bestemt gradering, det vil si en bestemt størrelse. Steinmaterialet måtte ikke være større enn 15 mm. Singelen ble så pakket ved hjelp av stamping eller vibrering, hvorpå en sementvelling bestående av sement, vann, finsand og diverse tilsetninger, ble injisert inn i forskalingen. Alle hulrom måtte fylles inntil hele formen var full. Injiseringen ble foretatt ved at sementvellingen ble presset inn gjennom rør som på forhånd var satt ned i forskalingen, og rørene ble trukket opp etter hver som sementvellingen steg i formen. Forskalingen ble fjernet 8-30 timer etter støping, alt avhengig av lufttemperatur og fuktighetsgrad, så kunne sandblåsing begynne. Viksjø påpekte at man ved å bruke denne metoden fikk en langt mer presis og enhetlig flate enn ved sandblåsing av vanlig betong. Resultatet ble en flate der singelen blir liggende jevnt i overflaten uavhengig av hvor omfattende sandblåsing var, en egenskap som gjorde

⁷⁶ Viksjø, “Fasadebetong?”, 60.

⁷⁷ Viksjø, “Fasadebetong?”, 60.

⁷⁸ Erling Viksjø, “Det nye regjeringsbygget” i *Byggekunst*, 1959, nr. 1: 4.

naturbetongen godt egnet i mange sammenhenger, også til konstruksjon av svært slanke konstruksjonsledd.⁷⁹

Viksjø og Jystad tok patent på naturbetongen. Patentet ble imidlertid overtatt av firmaet A/S Naturbetong som foretok all støping av naturbetong fra og med oppføringen av Norsk Hydros administrasjonsbygg i 1959-62.⁸⁰ Arbeidet med å støpe naturbetongen ble foretatt av fagfolk i A/S Naturbetong, som også sandblåste de arkitektoniske elementene. De kunstneriske elementene derimot, ble sandblåst av kunstneren selv.

Etter at A/S Naturbetong overtok patentet fra Viksjø på begynnelsen av 1960-tallet ble metoden for injisering av sement utviklet videre. Under arbeidet med støpingen av naturbetongen ble det satt opp en forskaling som ble fylt med stein eller pukk. Steinen ble hentet fra flere steinbrudd, avhengig av hvilken farge bygget skulle ha. Det var i begynnelsen vanlig å ha i en sementsuppe av vann og sement i blandingsforholdet 1:1, for så å klemme i stein til det sluttet å tyte opp sement. Så hadde man i mer sementsuppe, for så å klemme i mer stein. Dette gjorde man annenhver gang til forskalingen var fylt. Metoden med å fylle i sementsuppe ved å bruke rør stukket ned i steinmassen ble benyttet ved oppføringen av Regjeringsbygget og Norsk Hydro. Senere gikk A/S Naturbetong over til å benytte en metode der det ble boret en rekke hull i forskalingen. Den nederste rekken med hull ble laget en meter over bakken, og hullene hadde en avstand på 60-70cm horisontalt og 70-80cm vertikalt. Det ble festet en sementslange til hullet og sementen ble injisert under høyt trykk. Arbeidet begynte nedenfra, og når sementen begynte å tyte ut av et hull ovenfor eller ved siden ble hullet plagget med hammer og slangen ført til neste hull. På denne måten hadde man kontroll over arbeidet og sementen ble jevnere fordelt slik at kvaliteten på naturbetongen ble bedre.⁸¹

Betong er ikke som naturmaterialene vakker i seg selv, men er avhengig av utformingen den får. Det er et materiale som kan benyttes på mange måter og med mange former og uttrykk. Det er nesten bare fantasien som setter en stopper for

⁷⁹ Viksjø, "Det nye regjeringsbygget", 4.

⁸⁰ Samtale med Harald Johnsrud 08.10.2006. Johnsrud var ansatt i A/S Naturbetong i mange år.

⁸¹ Samtale med Harald Johnsrud, 08.10. 2006.

bruken av betong. Ved bruk av forskaling og armering kan man nær sagt skape en hvilken som helst form i en hvilken som helst størrelse.

Viksjø ga i artikkelen “Det nye regjeringsbygget” i *Byggekunst* uttrykk for det han mente naturbetongen kunne tilføre når det gjaldt kunstneriske utsmykninger. Han så for seg at kunstnerne skulle trekkes inn i byggeprosessen og på denne måte komme i en dialog med arkitekturen.⁸² Dette gjennomførte han da han inviterte unge norske kunstnere til å dekorere det nye Regjeringsbygget. Forutsetningen var at de tok utfordringen som lå i å bruke et nytt materiale som naturbetong.

I 1972 hadde Svenska Cementföreningens fagtidsskrift *Cement och Betong* en artikkel om naturbetong. Ingeniør Harry Snarvold har i artikkelen sett på og kommentert betongens utseende, teknikk, funksjon, egenskaper, økonomi og kvalitet. Han konkluderte nettopp med at naturbetongens egenskaper, der støpemetoden kombinert med eventuelle relieffer skapt ved hjelp av forskalinger og sandblåsning, var egnet for utsmykninger, gjerne integrert i arkitekturen⁸³

Ved bruk av betong har man erfart at den kan tape seg når den eksponeres for forurensning. Dette var Viksjø klar over da han utviklet naturbetongen, og det var et av argumentene hans for å bruke denne teknikken. Bygg laget av naturbetong eldes med verdighet og enkelte vil si at de blir vakrere. På samme måte vil overflaten på skulpturer eller relieffer kunne endre seg over tid. Dette gjelder selvfølgelig også andre materialer: metall vil kunne ruste eller oksidere, betong vil kunne få et mer værbitte preg når den står eksponert for vær og vind, og en rislemur vil kunne ta farge av de kjemikalierne som måtte befinne seg i vannet eller i materiale som ble brukt, som på rislemuren i Elkemhuset. Dette er egenskaper ved materialene som Tandberg tok i betraktning foran nye utsmykningsoppdrag.

3.3.2 Congloteknikk

Congloteknikken (ill. 40) ble utviklet i forbindelse med oppføringen av Norsk Hydros administrasjonsbygning i 1959/60. Under prøvestøpningen av naturbetongen ble platene skåret slik at steinenes snittflate kom til syne, noe som ga en dekorativ effekt.

⁸² Viksjø, “Det nye regjeringsbygget”, 5.

⁸³ Harry Snarvold, “Naturbetong – struktur, form och funktion, *Cement & betong*, 1972, nr.3:283

Dette ga Viksjø ideen til å støpe naturstein inn i betongen, for så å dele platene slik at steinenes snittflate ville fungere som dekorative elementer. Conglo betegner disse platene som ble laget av naturstein og betong, og der steinenes snittflate beholdt sin opprinnelige form og farge.⁸⁴ Eksperimentene startet ved Viksjøs landsted i Larvik. Et lokalt steinhuggeri tok seg av arbeidet med å få steinene skåret over. Etter hvert innså Viksjø at de trengte egen steinsag og polermaskin. Han kjøpte derfor på begynnelsen av 1960-tallet det gamle båtbyggeriet til Colin Archer i Rekkevik ved Larvik, og gjorde det om til verksted for produksjon av congloplater. Bedriften fikk navnet A/S Conglo Designs, og var eid av Viksjø.⁸⁵

Rullesteiner som skulle brukes i platene ble først samlet sammen på øyene i Viksfjorden utenfor Larvik av Tandberg og formann Arvid Nilsen, og fraktet inn med lekter. Store steiner ble delt. Natursteinen ble så lagt for hånd ned i en kasseformet forskaling etter utvalgte mønstre, og forskalingen ble fylt med en betongsuppe. Forskalingen ble tilpasset ønsket form og størrelse på betongplaten. Da betongblokken hadde hardnet, etter ca en uke, ble den delt på langs slik at hver betongblokk ga to plater. Platene ble så pusset og polert før de ble fraktet til de respektive byggeplassene der de ble montert på vegg, gulv eller i en mur etter et mønster som Tandberg hadde skissert opp. Tandberg brukte congloplatene i utsmykningene som dekorerer administrasjonsbygningene til Norsk Hydro, Standard Telefon- og Kabelfabrikk og Elektrokemisk i Oslo samt Lillehammer kino og kunstsamling (1946), tegnet av Viksjø.⁸⁶

3.3.3 Metallbetong

I forbindelse med prosjekteringen av Elkemhuset ble det, etter ønske fra oppdragsgiver om at bygget skulle gjenspeile industrien til Elektrokemisk A/S, bestemt at naturbetongen skulle tilsettes ferrosilisium i stedet for stein. Ferrosilisium

⁸⁴ “Urgammel sten begynner å tale: Bygningshistorie blir til i Larvik etter Viksjøs ide og under moderne kunstners hånd”. *Morgenbladet* 3. oktober 1961.

⁸⁵ Tandberg og Viksjø samarbeidet om å bruke denne teknikken ved produksjon av bordplater for salg. Platene ble da pusset og montert i en bordramme av tre. En god del av bordene de laget ble eksportert til Amerika. Denne formen for produksjon ble tidkrevende og etter en tid ble produksjonen innstilt.

⁸⁶ I følge *Morgenbladet* 3. oktober 1961, “Urgammel sten begynner å tale.” har Carl Nesjar laget en utsmykning av congloplater i fasaden til Regjeringsbyggets tilbygg. Utover de nevnte utsmykningene er ikke Tandberg kjent med at congloplatene ble brukt verken kunstnerisk eller arkitektonisk.

er en legering av silisiummetall og jern.⁸⁷ For å skille naturbetong tilsatt ferrosilisium (FeSi) fra den opprinnelige naturbetongen ble den kalt metallbetong.⁸⁸ Metallbetong (ill. 14-15) er kort sagt betongplater med hvit eller grå sement og med tilslagsmaterialet av ferrosilisium i singelstørrelse. Metallbetongplatene ble støpt i former, for deretter å bli skåret i plater etter at de hadde herdet. Disse platene var tynnere enn congloplatene og noe mer skjøre ved håndtering. I stedet for den grålige effekten som tilslagsmateriale av stein kan gi, skapes en metalleffekt som fremheves ytterligere ved at overflaten slipes eller sandblåses. I utsmykningene på Elkemhusets hoveddør, så vel som på heisfrontene, kommer denne effekten tydelig fram.

Metallbetongplatene er, akkurat som congloplatene, støpt i A/S Conglo Designs lokaler i Larvik. Disse platene ble bare brukt i utsmykningene til Elkemhuset og Nordseter Fjellkirke (1964) ved Lillehammer. Da platene var klare ble de fraktet til de respektive byggeplassene, der de ble montert på veggene. Mens arbeidet med støpingen av congloplatene ble utført av Tandberg selv, og utsmykningene med congloplatene var ferdige etter montering, ble metallbetongen støpt av A/S Conglo Designs. Metallbetongplatene var identiske, i hvit eller grå sement. De hadde ennå ikke noen dekorative elementer, og selve arbeidet med utsmykningen ble utført på byggeplassen etter at platene var montert. Motivene ble malt på platene som deretter ble polert der hvor felter av ferrosilisium skulle tre tydeligere fram.

3.3.4 Hvit betong

I tillegg til de ovennevnte metodene for støping av betong valgte Tandberg ved et par anledninger, Brage-Frams administrasjonsbygning i 1968/71 (ill. 16) og Stavanger nye svømmehall i 1969, å bruke det han kaller "hvit betong". Hvit betong er Tandbergs betegnelse på den vanlige betongen som var tilsatt hvit sement. Til forskjell fra naturbetongen, der forskalingen ble satt opp av håndverkere fra A/S Naturbetong, satte Tandberg selv opp forskalingene for utsmykningene i hvit betong. Denne betongen har ikke like stort indre trykk som naturbetongen, så forskalingen kunne være av et lettere materiale. Tandberg satte opp forskaling av forsterket lerret

⁸⁷ Jernpellets (Fe₃O₂), kvarts (SiO₂) og karbon varmes opp til nesten 2000°C. Det oppstår en kjemisk reaksjon der det dannes silisiummetall og jern som blandes og avkjøles. Denne ferrolegeringen (ferrosilisium) knuses så til ønsket størrelse.

<http://www.finnfjord-smelteverk.no/norsk/hvordanlagefesi.htm>, 06.05.09.

⁸⁸ Begrepet metallbetong må ikke forveksles med begrepet jernbetong som er det samme som armert betong.

og treverk. På denne måten var det mulig å skape mykere og mer organiske former enn ved bruk av naturbetong.⁸⁹

Siden hvit betong kun er blitt brukt ved to av Tandbergs utsmykninger, og ingen av dem er blant de valgte verkene i oppgaven, er metoden kun nevnt som en kontrast til de øvrige metodene han benyttet. I motsetning til arbeidet med naturbetong, der forskaling ble satt opp av fagfolk etter kunstnerens tegninger, satte Tandberg selv opp forskalingen til den hvite betongen. Tandberg foretok selv sandblåsing av naturbetongen, mens det var håndverkere som hugget den hvite betongen i utsmykningene i Brage-Frams administrasjonsbygning. Denne huggingen ble gjort for å få til en struktur i betongen, ikke som i naturbetongen for å blottlegge steinene.

Jeg har nå gått gjennom de forskjellige teknikkene Tandberg benyttet seg av da han arbeidet med betong. I det neste kapittelet, hvor de enkelte utsmykningene vil bli gjennomgått hver for seg, vil jeg redegjøre for hvordan dette fungerte i praksis.

⁸⁹ Samtale med Odd Tandberg, 20.02.2008

4 Tandbergs integrerte utsmykninger

Utsmykning av offentlige bygg har en relativ kort historie i Norge. På 1900-tallet hadde man det kunsthistoriker Jan Askeland omtalte som en oppblomstring av monumentalismen. Han definerte monumentalismen som “veggfaste billedutsmykninger i stort format”⁹⁰, og satte det i sammenheng med offentlige bygninger. Videre så han monumentalismen som “Et av de betydeligste særtrekk ved norsk malerkunst på 1900-tallet”.⁹¹ De første monumentale utsmykningene i denne perioden var muralmaleriene i Håkonshallen i Bergen (1909-1916) av Gerhard Munthe (1849-1929) og i Universitetets Aula i Oslo (1911-1916) av Edvard Munch (1863-1944). I 1916, med “forberedelsene til utsmykningen av den nye Sjømannskolen i Oslo [Axel Revold, 1918-23] og den noe eldre Børsbygningen i Bergen [Per Krohg, 1921-24]”⁹² startet det Askeland omtalte som freskoevnen. De aktive kunstnerne i denne perioden var Axel Revold, Per Krohg og Alf Rolfsen (1895-1979), også kalt freskobrødrene. I 1937 ble det utlyst konkurranse om utsmykningene i Oslo Rådhus, og oppdragene gikk til freskobrødrene (Revold, Krohg og Rolfsen), samt Henrik Sørensen (1882-1962) og de yngre kunstnerne Aage Storstein (1900-1983), Harald Dal (1902-72), Reidar Aulie (1904-1977), Karl Høgberg (1901-1981) og Willi Midelfart (1904-1975).⁹³

Hovedutfordringen med denne type malerier var forholdet til rommet og dets funksjon. Askeland påpekte at mens malerne klarte å forholde seg til rommets funksjon og det narrative billedmotivet, stilte de seg forholdsvis fritt i forhold til arkitekturen. Det vil si at de kunne spille på lag med arkitekturen, men at de like godt kunne motarbeide eller forsøke å endre den. Monumentalmalerne ville ikke uten videre underlegge seg arkitekturen.⁹⁴

Etter krigen var det en endring i kunstneres holdninger til utsmykninger. Sigurd Winge (1909-1970) og Rolf Nesch (1893-1975) brøt med freskobrødrenes når det gjaldt materialvalg. Winge valgte å bruke terrakottamosaikk i Oslo

⁹⁰ Jan Askeland, *Norsk malerkunst: Hovedlinjer gjennom 200 år*, (Oslo: J.W. Cappelens forlag A.S., 1981), 264.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, 279

⁹³ *Ibid.*, 285-289

⁹⁴ *Ibid.*, 264-265.

Handelsgymnasium (1948-56) og mosaikk i stein og metall i Østre krematorium, Oslo (1957-68), mens Nesch benyttet kobber, tre, skifer, porselen og glassbiter i sin utsmykning *Sildefiske* i Indekshuset, Oslo (1939-65). Men begge opprettholdt det narrative innholdet “med tilknytning til rommets ellers bygningens funksjon” i arbeidene sine.⁹⁵ Så det var først i 1949 at det kom til et brudd. Da brukte Ludvig Eikaas, Gunnar S. Gundersen og Gudrun Kongelf det nonfigurative formspråket for første gang i trappehuset i Den Kemiske Fabrikk Norden, Oslo. I 1950 utførte de i samarbeid utsmykning av fasaden på Kunstnerforbundet, Oslo, også denne nonfigurativ.⁹⁶

Med oppføringen av Regjeringsbygget (1946-59), der kunstner og arkitekt gikk inn i et samarbeid og kunsten integreres i arkitekturen, ser vi starten på en unik epoke i norsk kunstliv. Arkitekt Erling Viksjø, som med sine monumentale kontorbygg var en av de viktigste norske arkitektene på 1950- og 1960-tallet⁹⁷, var en katalysator i denne sammenheng. Hans bruk av nye bygningstekniske virkemidler og hans evne til å se utover selve arkitekturen har vært en forutsetning for denne type utsmykninger. Både hans ideer og hans evne til å se det estiske, samt kontakten med kunstnere som delte hans visjoner og som han kunne samarbeide med, har lagt grunnen for denne type utsmykninger. I tillegg har han kunnet virkeliggjøre sine ideer gjennom større byggeprosjekter der han hadde den fulle kontroll både over arkitekturen og de kunstneriske utsmykningene.

4.1 Naturbetong som kunstnerisk virkemiddel

Sandblåst naturbetong var en særnorsk nyvinning innen teknikk og materiale for kunstneriske utsmykning av veggflater. Da Viksjø skulle beskrive metoden sammenlignet han sandblåseapparatet med blyanten eller gravérnålen⁹⁸. Ved hjelp av sandblåsing kunne det skapes en variert overflatestruktur, enten i regelmessige mønstre ved hjelp av sjablonger eller ved frihånd,⁹⁹ som kunne utnyttes estetisk. Viksjøs tidligste eksperiment med sandblåst naturbetong som kunstnerisk virkemiddel

⁹⁵ Askeland, *Norsk malerkunst*, 294.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Hallvard Trohaug, *Arkitekt Erling Viksjø*. (Oslo: Norsk arkitektmuseum, 1999), 8.

⁹⁸ Viksjø, “Det nye regjeringsbygget”, 5.

⁹⁹ Ibid., 5.

var i 1956. Da sto han selv for en mindre dekorasjon ved inngangen til Stortingsmennes hybelhus (1950-56).¹⁰⁰

Kunstneren Carl Nesjar (f. 1920) sammenlignet sandblåsing av naturbetongen med det å gravere eller etse kobberplaten når man lager kobberstikk eller akvatint: “Å sandblåse en eller annen form for tegning i betongveggen vil nemlig si å ’gravere’ linjer og flater i selve veggen ved å få bort mer eller mindre av veggens uberørte jevne overflate.”¹⁰¹ Dette er en dekkende beskrivelse for utførelsen av utsmykningene i Regjeringsbyggets høyblokk eller på Y-blokkens fasade. Her ble virkningene skapt ved hjelp av kontrastene mellom de sandblåste feltene med blottlagte steiner og de feltene som ble stående urørte.

Carl Nesjar, som fremstår i litteraturen som en foregangsmann innenfor utsmykninger i naturbetong, foretok prøvestøpninger både med forskjellige fargestoffer i sementen og diverse ting av metall støpt inn i prøveplatene. Men han konkluderte allikevel med at man fikk det beste resultatet ved å bruke svake relieffer og sparsom sandblåsing siden betongen på denne måten bevarer sin karakter.¹⁰² Dette synet på den dekorative bruken av naturbetongen ser vi at han holder fast ved, som blant annet ved hans utførelse av Picassos strektegninger i Regjeringskvartalet.

Tandberg hadde en annen holdning til bruken av sandblåst naturbetong som kunstnerisk virkemiddel. Han var opptatt av virkningen ulike materialer hadde i kunstnerisk sammenheng. På begynnelsen av 1960-tallet begynte han å bygge opp maleriene sine så de fikk en plastisk virkning, og han begynte å eksperimentere med relieffer, først i papir og papp, senere i andre materialer. Erfaringene han høstet gjennom disse forsøkene overførte han etter hvert til betongen. Etter å ha brukt sandblåseutstyret som et middel til å skape utsmykninger med et todimensjonalt uttrykk både i Regjeringsbygget og i Gjøvik Sparebank (1958), var han allerede under arbeidet med Stavanger Sparekasse i 1960, i gang med å lage sine første relieffer i naturbetong (ill. 17). Fortløpende fulgte Jernbanetorget T-banestasjon (1962-65) og Borås Domsagas Tinghus (1963-64), begge med sandblåste naturbetongrelieffer. Han beveget seg fra den sandblåste veggen, som kan sammenlignes med maleriets flate, til

¹⁰⁰ Trohaug, *Arkitekt Erling Viksjø*, 40.

¹⁰¹ Carl Nesjar, “Kunst i betong” i *Byggekunst*, 1959, nr. 1:19.

¹⁰² Nesjar, “Kunst i betong”, 20.

relieffer med forskjellig dybde samt frittstående skulpturer. Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen er kanskje det beste eksempelet på naturbetongen plastiske muligheter. Her har utsmykningene en stigende grad av tredimensjonalitet, fra de relativt grunne sandblåste relieffene i lyssjakten, via dypere relieffer i vestibyleveggen, til de to søylene som står som skulpturer ved hovedinngangen. Dette var en erfaring han benyttet videre i sine skulpturer. Det indre trykket i naturbetongen gjorde seg ikke like gjeldende ved støping av mindre skulpturer. De første skulpturene Tandberg laget i naturbetong var støpt som plater, som så ble montert sammen. Etter som han fikk erfaring med støping av skulpturer gikk han over til å benytte en del runde former, gjerne kombinert med dype relieffer støpt inn i selve skulpturen, som skulpturen *Jord* (1975) (ill. 18). Forskalingen her ble laget i glassfiber og isopor.

Tandberg kombinerte også etter hvert naturbetongen med andre materialer som “la dalle-glass”¹⁰³ (Vinmonopolets administrasjonsbygg, 1965) og brostein (Kulturhuset i Borås, 1971/73) som ble støpt inn i naturbetongen, og fikk på denne måten flere virkemidler. I utsmykningen på Vinmonopolets administrasjonsbygning støpte han inn la dalle-glasset på høykant. Han benyttet også forskjellige former, fra det geometriske til det mer organiske.

Som vi ser gir betongen mange muligheter når det gjelder utsmykning, og Tandberg har eksperimentert med flere metoder. Jeg har valgt verk som representerer de forskjellige metodene Tandberg har brukt. Resten av kapitlet er viet en gjennomgang av et utvalg av hans utsmykninger i kronologisk rekkefølge. I et appendiks har jeg laget en oversikt over alle utsmykningene til Tandberg. Regjeringsbygget var det første bygget med integrerte utsmykninger i naturbetong, og Tandbergs første store utsmykningsoppdrag, det er derfor naturlig å begynne med en presentasjon av dette bygget.

¹⁰³ La dalle-glass er tykt farget glass. Det ble brukt i glassmalerier, der de ble støpt inn i en ramme av betong.

4.2 Regjeringsbygget, Oslo (1957/58)

4.2.1 Regjeringsbyggets arkitektur

Som følge av et ønske om å samle alle regjeringskontorene på ett sted ble det i 1939 holdt en arkitektkonkurranse for et nytt regjeringsbygg i Oslo. Fire utkast utmerket seg, men i første omgang ble det ikke tatt noen avgjørelse om hvilket av utkastene som skulle brukes, og prosjektet ble avbrutt av 2. verdenskrig. Etter krigens slutt, og etter behandling av en ny jury, fikk arkitekt Erling Viksjø oppgaven med å videreføre prosjektet.¹⁰⁴

Empirekvartalet med det gamle Rikshospitalet ble revet, og kvartalene mellom Grubbegata og Møllergata prosjektert til offentlig bebyggelse. Viksjø så for seg et departementskvartal med Arne Garborgs plass som en integrert del og Regjeringsbygget som et midtpunkt.¹⁰⁵ Prosjektet besto av den såkalte høyblokken, Y-blokken og en lavblokk langs Grubbegata. Det første byggetrinnet var Regjeringskvartalets høyblokk, også kalt Regjeringsbygget (1946-59). Y-blokken kom opp på 1970-tallet, mens lavblokken aldri ble bygget.

Regjeringsbygget (ill. 19), en skivebygning på 15 etasjer, ble oppført i armert betong med rasterfasade i naturbetong. Bygningen har en inntrukket første etasje og hviler på bærende søyler.¹⁰⁶ Da bygningen ble oppført hadde den en gjennomkjøring som nå er innbygget og brukes som resepsjon. Selv om metoden med støping av naturbetong hadde vært under utvikling i flere år, var bruken av materialet fortsatt i en tidlig fase. Søylene ble derfor ikke støpt i naturbetong, men flere av de bærende veggene innvendig er i naturbetong.¹⁰⁷ Bygningen er organisert med en indre servicekjerne.

4.2.2 Regjeringsbyggets utmykninger i sandblåst naturbetong

Viksjøs idé om at naturbetongen skulle kunne benyttes estetisk¹⁰⁸ førte til at han engasjerte de fire unge kunstnere, Tore Haaland (1918-2006), Inger Sitter (f. 1929),

¹⁰⁴ Viksjø, "Det nye regjeringsbygget", 1-3

¹⁰⁵ Ibid., 3.

¹⁰⁶ Ibid., 4.

¹⁰⁷ Ibid., 5.

¹⁰⁸ Viksjø redegjør for metoden ved støping av naturbetong og de forsøkene de gjennomførte for å finne den beste støpemetoden i sin artikkel "Fasadebetong?", 58-60.

Carl Nesjar og Odd Tandberg til å dekorere Regjeringsbyggets vestibyle og etasjene i trappeoppgangen. I tillegg ble Kai Fjell (1907-1989) engasjert. Et av kravene var at utsmykningene skulle lages i naturbetong og integreres i arkitekturen.

Regjeringsbygget har flere monumentale integrerte utsmykninger. Rett innenfor dagens inngang fra Grubbegata, i den opprinnelige gjennomkjøringen, er det et arbeid av Kai Fjell. Vestibylen har utsmykninger av Inger Sitter og Carl Nesjar, samt en billedvev på 3m x 4m av Hannah Ryggen (1894-1970) med tittelen *Vi lever på en stjerne*. I trapperepoet ble etasjene fra 2. til og med 13. etasje fordelt mellom Haaland, Nesjar, Sitter og Tandberg. De dekorerte veggene ligger mot nord eller sør, og er henholdsvis 4,80m og 4,10m lange.¹⁰⁹ Det er to utsmykninger i hver etasje, med unntak av 11. og 14. etasje der det kun er én utsmykning i hver etasje. I 11. etasje er den ene veggen renblåst. I 14. etasje har Erling Viksjø selv dekorert en vegg. Alle de sandblåste arbeidene er abstrakte eller nonfigurative.

Tandbergs bidrag til Regjeringsbygget er fire av veggene i trappehuset, hvorav to vegger i 5. etasje (ill. 20 og 22)¹¹⁰ og to i 9. etasje (ill. 23 og 26). I begge etasjene har Tandberg brukt svart betong på den ene veggen og hvit på den andre. De respektive etasjene har motiver som speiler hverandre. Motivene i 5. etasje har et kraftig uttrykk med få detaljer, mens utsmykningene i 9. etasjen har mange detaljer, og virker noe lettere.

4.2.3 Arbeidsprosessen

Regjeringsbyggets høyblokk var på mange måter et forsøksprosjekt. Arkitekturen var utradisjonell i norsk sammenheng, byggematerialet var nytt og fortsatt under utprøving, og de kunstneriske utsmykninger var ukonvensjonelle både når det gjaldt materiale, kunstnerisk utforming og integrering. Ved byggestart hadde de unge kunstnerne ingen erfaring med sandblåsing av naturbetongen. Regjeringsbygget ble derfor en utfordring både for arkitekt og kunstnere, og de utviklet arbeidsmetodene under oppføringen av bygningen.

¹⁰⁹ Arne E. Holm, "Dekorasjonene i regjeringsbygget" i *Byggekunst*, 1959, nr. 1: 23-24.

¹¹⁰ I 5. etasje har jeg kun fotografi av den ene veggen, sørveggen. Jeg har ikke funnet noe publisert fotografi av nordveggen. Da jeg var i Regjeringsbygget for å fotografere utsmykningene sto det stablet gjenstander foran veggen, men ill. 24 viser en skisse av nordveggen.

De erfarte at de ved sandblåsing måtte ta hensyn til andre faktorer enn for et maleri. Ett eksempel som nevnes er hvordan lysets innfall påvirket utsmykningene.¹¹¹ De måtte også ta hensyn til rommets funksjon. Med unntak av vestibylen der man gjerne oppholder seg litt, er de øvrige utsmykningene plassert i trapperom hvor folk er i bevegelse. Det var derfor en fordel at utsmykningene hadde en enkel utforming med et motiv som var lett å oppfatte. Dette er forenelig med materialet, naturbetong, som er av en slik art at det ikke innbyr til stor detaljrikdom. Dette understrekes også av at kunstnerne har valgt en abstrakt eller konkret utforming av motivene.

Bygningens etasjer ble støpt én for én, og utsmykningene kom på plass etter hvert som etasjene kom på plass. Kunstnerne sandblåste de innvendige utsmykningene selv. I motsetning til byggets fasade der det ble sandblåst ved hjelp av sjablonger, blåste enkelte av kunstnerne på frihånd, kun hjulpet av en planke eller lignende for å få rette streker.¹¹² Andre skisserte motivene rett på betongveggen med kritt og sandblåste etter disse krittstrekene.¹¹³ Kunstnerne sandblåste så snart deres respektive vegger var ferdig støpte og forskaling var fjernet. Tandberg var derfor i gang med sandblåsing av sine arbeider først da femte etasje var på plass. Der det er brukt sort betong fremkommer det hvite der betongoverflaten er sandblåst, mens det sorte er veggoverflaten som har fått stå ublåst, mens det er motsatt der det er brukt hvit betong.

Det finnes skisser over utsmykningene. Nasjonalgalleriet har to skisser, begge utført med olje på plate, en for hver etasje. Den ene skissen er for nordveggen i 5. etasje (ill. 22), den andre for sørveggen i 9. etasje (ill. 25)¹¹⁴. Tandberg har selv én skisse, nordveggen i 9. etasje (ill. 27). I tillegg har han noen lysbilder av skissene, hvorav ett er av nordveggen i 9. etasje. (ill. 28). Lysbildene ble blant annet brukt i forbindelse med overføringen av motivene til betongveggen.

Da Tandberg skulle legge frem utkast til veggene han hadde fått til disposisjon, tok han utgangspunkt i det konkrete formspråket han hadde tilegnet seg da han var i Paris. Tandbergs utgangspunkt var et av de grafiske arbeidene fra 1953-55, som han hadde med seg til Viksjø da han første gang tok kontakt.

¹¹¹ Nesjar, "Kunst i betong", 20.

¹¹² Ibid., 19.

¹¹³ Samtale med Odd Tandberg, 12.04.09

¹¹⁴ Skissen for sørveggen i 9. etasje er speilvendt i forhold til selve utsmykningen.

I 5. etasje valgte Tandberg et motiv med store flater. Skissen for sørveggen (1947) (ill. 22) viser et motiv som består av store kvadratiske og rektangulære flater i hvitt og sort. Motivets rektangulære former gir motivet et vertikalt preg. Dette er en motivtype han stadig kommer tilbake til i forskjellige utforminger. De store feltene står i sterk kontrast til hverandre samtidig som de har et samspill som skaper en helhet. Tandberg har her valgt å ha to vegger med nesten identiske motiver for å skape en helhet i rommet. Spenningen har han skapt ved å bruke sort betong på den ene veggen og hvit på den andre.

Tandbergs utsmykninger i 5. etasje står i sterk kontrast til Pablo Picassos vegger, sandblåst av Nesjar etter Picassos kartonger, der motivet er gravert inn i betongveggen med streker som kan assosieres med blyantstreker. Dette er i tråd med Nesjars beskrivelse av sandblåsingsmetoden; ved hjelp av blåseslangen “tegnes” motivet på den ubehandlede naturbetongveggen¹¹⁵. Arne E. Holm sammenligner et par av Picassos komposisjoner med helleristninger,¹¹⁶ eksempler på dette er *Stranden* og *Fiskerne* i 8. etasje. Utsmykningen i 11. etasje, *Satyr* og *Dansende Faun* med den fløytespillende Pan (ill. 29) skiller seg ut fra de øvrige utsmykningene i Regjeringsbygget. Her har Nesjar markert motivet med enkle streker, på samme måte som utsmykningene i 8. etasje. Men han har så valgt å renblåse veggen rundt *Satyr*, mens han har latt et ublåst felt få stå igjen rundt *Dansende Faun*. Dette gir veggen et uferdig preg.

Til utsmykningene i 9. etasje laget Tandberg et utkast i hvitt, grått og sort (1947), denne gangen med relativt mange detaljer (ill. 25 og 27). Motivets firkantene er flere og mindre i størrelsen, er bygd opp så det gir et horisontalt inntrykk. I motsetning til 5. etasje, der de forskjellige elementene i motivet er atskilte, går de mange elementene her over i hverandre og skaper en dynamikk. Det ble gjort en del endringer under arbeidets gang. De sandblåste motivene i 9. etasje for eksempel, ble ikke så detaljerte som skissene viste.

¹¹⁵ Nesjar, “Kunst i betong”, 20.

¹¹⁶ Holm, “Dekorasjonene i regjeringsbygget”, 26.

4.2.4 Ettetidens resepsjon

Professor Arne E. Holm evaluerte Regjeringsbyggets utsmykninger i artikkelen “Dekorasjonene i regjeringsbygget” i *Byggekunst* (1959). Hans kommentarer til Tandbergs arbeider i 5. etasje var at komposisjonene var noe mektige og tunge, og at dette kanskje ikke var helt heldig for romfølelsen.¹¹⁷ Kunsthistorikeren Pål Hougen ga 34 år senere uttrykk for et annet syn på Tandbergs behandling av rommet. Han påpekte at mens Haaland, Nesjar og Sitter behandlet hver vegg separat har Tandberg løst oppgaven ved å la de to veggene i hver etasje ha et samspill for på denne måten skape rom.¹¹⁸

Janne Fredly har sett nærmere på Regjeringsbyggets utsmykninger i sin hovedfagsoppgave “Konkret kunst i Norge i 50-årene”. Hun kommenterer samspillet mellom Tandbergs konkrete formspråk og hans naturbetongutsmykninger i Regjeringsbyggets høyblokk. Hun ser to problemer med dette. Det ene kaller hun maleriets “figur-grunn-problematikk”, og forklarer det med de utfordringene de konkrete kunstneren møtte når de ønsket å redusere den “illusjonen om et tredimensjonalt rom i billedflaten” som forholdet mellom dybde og plan skaper. Hun har sett på hvordan dette virker når det konkrete formspråket overføres til betogrelieffet.¹¹⁹ Hun konkluderte med at det ikke var uproblematisk at Tandberg

tok utgangspunkt i temaer han hadde arbeidet med i maleriet ... Et konkret billedspråk med fokus på en figur-grunn tematikk tilpasset en glatt flate vil miste sin opprinnelige effekt som relieff; feltene som ikke er sandblåst, vil fysisk tre frem i veggplanet, mens de sandblåste feltene blir liggende lenger bak.¹²⁰

Fredly tar utgangspunkt i antagelsen om at Tandberg ønsker å videreføre den glatte flatens figur-grunn-problematikk til naturbetongrelieffene. Hun ser da bort fra hans interesse for de forskjellige materialenes virkninger. Vi ser hvordan han på begynnelsen av 1960-tallet begynte å bruke stadig grovere materialer i sine bilder, og hvordan hans får mer markerte relieffer i sine utsmykninger. Han stopper ikke ved den sandblåste flaten i sine utsmykninger, men lager utsmykninger med varierende grad av tredimensjonalitet.

¹¹⁷ Holm, “Dekorasjonene i regjeringsbygget”, 26.

¹¹⁸ Pål Hougen, Manus til bedriftsblad for Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen, 1993.

¹¹⁹ Fredly, “Konkret kunst i Norge i 50-årene”, 18.

¹²⁰ *Ibid.*, 84.

Fredly skriver videre, om utsmykningene i 9. etasje, at

Tandberg fant her ut at han ikke kunne følge utkastene slavisk, både på grunn av detaljrikdommen i utkastene og fordi han ikke helt ville kunne oppnå den samme effekten i veggens tekstur. Han inngikk derfor i en friere dialog med materialet.¹²¹

Her kommer hun inn på et viktig moment når det gjelder integrerte utsmykninger; kunstneren må ha en dialog med materialet, som igjen er en del av arkitekturen. Tandberg sier at når de snakket om form så var det materialet og komposisjonen de var opptatt av, og materialet var en del av formen.¹²²

En annen viktig faktor var hvordan lyset faller på utsmykningen. Lys og skygge gjør relieffene mer markante, og horisontale og vertikale linjer fremstår forskjellig etter hvordan lyset faller på veggen. Dette var kunstnerne oppmerksom på allerede under arbeidet med Regjeringsbyggets høyblokk. Men lyset hadde ikke samme virkning på disse utsmykningene som på relieffene, fordi det eneste virkemidlet man hadde for å skape kontraster var sandblåsing der sementhinnen ble fjernet og blottla steinen.

Det andre problemet Fredly påpeker er det hun kaller “naturaspektet”, det vil si “assosiasjonen den avdekkede småsteinen kan gi i retning av natur”.¹²³ I denne sammenheng henviser hun til Arne E. Holms artikkel fra 1959, der han skriver:

Når jeg ser en slik vegg kan jeg av og til ha følelsen av å stå overfor et stykke natur. Den kan minne om stein ved stranden eller fjellet, innfattet i fin sand eller i tett mose, i rød jord eller stein i form av konglomerat.¹²⁴

Og hun konkluderer med at:

Selv om enkle geometriske former peker i retning av det konkrete, vil ofte materialets grove og rustikke struktur virke overskridende i forhold til konkrete idealer om glatte, ensartede flater.¹²⁵

Tandbergs kommentar til dette naturaspektet, er at det ikke er materialet som er avgjørende for om det er en konkret uttrykksform eller ikke. Steinen og betongen fungerer kun som et materiale, og hensikten med å bruke dette materialet er integreringen av kunst og arkitektur. Bygningen og kunstens integrering er det

¹²¹ Fredly, “Konkret kunst i Norge i 50-årene”, 84.

¹²² Samtale med Numme og Odd Tandberg, 26.04.09.

¹²³ Fredly, “Konkret kunst i Norge i 50-årene”,

¹²⁴ Holm, “Dekorasjonene i regjeringsbygget”, 26.

¹²⁵ Fredly, “Konkret kunst i Norge i 50-årene”, 86.

primære, ikke naturen. Tandberg holder fast ved at han konsekvent har holdt seg til det konkrete formspråket i sine utsmykninger.¹²⁶

Verken Inger Sitter eller Tore Haaland hadde flere utsmykningsoppdrag i naturbetong etter ferdigstillelsen av Regjeringsbyggets høyblokk. Carl Nesjar, derimot, sandblåste Picassos utkast til utsmykning *Måken* (1967) på Regjeringskvartalets Y-blokken og Kai Fjells utkast til Bakkehaugen kirke (1960). Nesjar er kjent for sitt samarbeid med Picasso om skulpturer i naturbetong, men utover utsmykningene i høyblokken hadde han ikke flere oppdrag der han sto for hele den integrerte utsmykningen, både motiv og utføring. Det bør også nevnes at Ramon Isern (1914-1989) laget en skulptur, *Tetraeder* (1969), i sandblåst naturbetong utenfor Helserådet, St. Olavsplass, Oslo.

4.3 Norsk Hydros administrasjonsbygg, Oslo (1960/63)

Norsk Hydro var og er fortsatt en hjørnesteinsbedrift innen norsk næringsliv. Bedriften har oppført flere staselige administrasjonsboliger/-bygg, blant annet på Notodden, Røldal/Suldal, Rjukan og Glomfjord, samt kraftstasjoner som Vemork (1911) og Såheim (1915). Begge kraftstasjonene ligger ved Rjukan i Telemark fylke, og er tegnet av Olaf Nordhagen.

Norsk Hydro hadde over tid også foretatt mer eller mindre organiserte innkjøp av kunst, og hadde etter hvert opparbeidet seg en anselig samling verk av både norske og europeiske kunstnere. Omtrent samtidig med ferdigstillelsen av Hydros administrasjonsbygg i Oslo ble innkjøpet av løskunst satt i system, og det ble opprettet en innkjøpskomité med sakskyndig konsulent og øremerkede midler.¹²⁷

4.3.1 Administrasjonsbygningens arkitektur

Norsk Hydros administrasjon hadde vokst ut av sine gamle lokaler i Solligaten 7, Oslo, og ønsket derfor å bygge et nytt administrasjonsbygg. I 1955 kjøpte administrasjonen det tilliggende tomteareal på 15 mål der aldershjemmet Mogens Thorsens Stiftelse tegnet av Henrik Bull lå. Aldershjemmet ble revet for å gjøre plass til den nye bygningen og den planlagte parken mellom Drammensveien og Bygdøy

¹²⁶ Samtale med Numme og Odd Tandberg, 12.04.09

¹²⁷ Erik Egeland, *Bedriftsliv og humanitet: Glimt av Hydros kultur og kunst*. (Bærum: Centraltrykkeriet Grafisk Service AS, 1992), 58

Allé. Samme året vant arkitekt Erling Viksjø arkitektkonkurransen som ble utlyst av Norsk Hydro i samarbeid med Norske Arkitekters Landsforbund (NAL).¹²⁸ Den nye administrasjonsbygningen til Norsk Hydro med adresse Bygdøy Allé 2, ligger på hjørnet ved Drammensveien og Bygdøy Allé i Oslo. Administrasjonsbygget (ill. 30) var ferdigstilt i 1963 og besto da av en 15 etasjes skiveblokk over en to etasjes basebygning. Høyblokken står på smale søyler som går over to etasjer. I 2. etasje, med inngangsparti i bakkenivå, er fasaden trukket inn. Byggets fasade ble utført i naturbetong.¹²⁹

4.3.2 Utsmykninger i congloteknikk

I forbindelse med oppføringen av Norsk Hydros administrasjonsbygning fikk Tandberg i oppdrag å dekorere to av veggene og gulvet i lysgården som lå som en forlengelse av bygningens vestibyle, samt lage en utsmykning ute i Hydroparken bestående av to frittstående murer. Både for lysgården og murene valgte Tandberg å benytte conglomur, eller det som Viksjø omtaler som “en komposisjon i norsk stein”.¹³⁰ Dette var første gang Viksjø og Tandberg brukte congloteknikken.

Den første utsmykningen som sto ferdig var lysgården i tilknytning til vestibylen (ill. 31). Viksjø beskriver utsmykningen i artikkelen “Norsk Hydro, administrasjonsbygg i Norge” i *Byggekunst* (1963):

I lysgården ved siden av vestibylen har maleren Odd Tandberg laget en komposisjon av norsk stein. Her er gulv og vegger kledd med plater av gjennomskåret stein i sementmørtel. Gulvet utgjør et basseng med “øyer” av steinplater som ligger i relieff. Langveggen er overrislet slik at fargen i steinmaterialet trer godt frem.¹³¹

Morgenbladet som hadde en artikkel i 1961 om arbeidet med congloplatene i Larvik, beskrev utsmykningen som et rislende dekorert uterom.¹³²

Lysgården, som var et uterom, lå ved siden av vestibylen i første etasje og var atskilt fra resten av vestibylen med en glassvegg. Noe av utsmykningen på endeveggen fortsatte forbi glassplaten, inn i vestibylen. Da utsmykningen sto ferdig i 1963 var to vegger og gulvet dekket av congloplater. Nedover langveggen, en rislemur, rant det

¹²⁸ Egeland, *Bedriftsliv og humanitet*, 65.

¹²⁹ Erling Viksjø, “Norsk Hydro, administrasjonsbygg i Oslo” i *Byggekunst*, 1963, nr.7:183.

¹³⁰ Viksjø, “Norsk Hydro, administrasjonsbygg i Oslo”, 183.

¹³¹ Ibid.

¹³² “Urgammel sten begynner å tale”. *Morgenbladet* 3. oktober 1961.

vann. Gulvet, som fungerte som et grunt basseng, var dekket av vann og congloplater der relieffene stakk opp av vannet som små øyer (ill. 32).

Det har i ettertid blitt gjort drastiske forandringer i utsmykningen. Gulvet ble dekket til med fliser og det ble lagt rullestein langs langveggen. Begrunnelsen for tildekkingen var at det var vanskelig å holde gulvet tett, så det lekket fra bassenget. Det ble også lagt glasstak over lysgården, glassveggen ble fjernet, og uterommet ble slått sammen med vestibylen (ill. 33 og 34). Selv om bassenget ble fjernet behold de en fortsatt en tid det rislende vannet, men det rant da ned i en renne ved veggen. Endringen ble gjort etter Viksjøs bortgang i 1971. Dette var endringer som ifølge Tandberg ikke ville blitt godkjent av Viksjø.¹³³

De to frittstående murene i Hydroparken (ill. 35), ved hjørnet av Bygdøy Allé og Drammensveien, er 2m x 13m og består av seks like store congloplater på hver side av murene. Disse platene er igjen innrammet av smale betongplater. Murene ligger på hver side av en gangvei gjennom parken, og fungerer som en integrert del av parkens oppbygning.

I 1986 ble fikk administrasjonsbygget et tilbygg tegnet av arkitekt Per Viksjø, Erlings Viksjøs sønn. I denne forbindelse fikk Tandberg i oppdrag å dekorere mellomgangen mellom de to byggene. Her har han laget relieffer i sandblåst naturbetong (ill. 36) som dekker hele veggen.

4.3.3 Arbeidsprosessen

Utgangspunktet for utsmykningen i lysgården var et maleri av Tandberg, som var med på utstillingen Terningen i Permanenten, Kunstneres Hus, i 1959. Maleriet ble kjøpt av Erling Viksjø. Han mente at dette maleriet kunne egne seg som motiv for utsmykningen i Norsk Hydros administrasjonsbygning. Bildet, i hvitt, sort, gult og forskjellige gråfarger, har et konkret formspråk med klart avgrensede felt (ill. 37). Motivet er gjengitt i sin helhet i utsmykningen og dekker både langvegg og gulv. Deler vi maleriet horisontalt i tre felt kan vi si at omtrent 1/3 av maleriet, det øverste feltet, tilsvarer motivet på langveggen i lysgården, mens de resterende 2/3 dekker gulvet. Endeveggen har Tandberg komponert i tillegg.

¹³³ Samtale med Odd Tandberg, 18.09.08

Hele sommeren 1961 arbeidet Tandberg på A/S Conglo Designs verksted i Larvik.¹³⁴ Dette var fysisk arbeid. Steinen han samlet ute på øyene ble fraktet inn til land med en lekter. De ble lagt i forskalingsformer etter størrelse og farge. Mørtel ble helt i formene, og det hele fikk stå og herde et par dager før de ble delt vertikalt i plater. Hver plate var forskjellig, både i farge og form.¹³⁵ Utpå høsten, da arbeidet med støpingen av platene var fullført, ble så platene fraktet til byggeplassen i Oslo. Der ble de ble montert etter Tandbergs anvisning.

Fordi utsmykningen skulle være en rislemur der vannet skulle renne ned i et basseng, tok han utgangspunkt i dette bassenget da han begynte på arbeidet.¹³⁶ Congloplatene ble lagt i relieff, så det skulle dannes små øyer som folk kunne bevege seg rundt på (ill. 32). Likeledes har veggene relieffer der vannet skulle ledes. Utsmykningen består av congloplater i forskjellige former og størrelser, der hver plate har en komposisjon av naturstein i én fargevalør (ill. 38-43). Kunstneren har benyttet både store og små stein, samt mørk og lys betong i platene. For å få den gule fargen har han benyttet svovelkis (ill. 39). Svovelkisen, som kom nordfra, har en messinggul farge med en metallisk glans. Han har også lagt inn metallskinner som diagonale linjer i komposisjonen. Platene ble støpt i den formen og størrelsen de har i selve utsmykningen, og relieffet er skapt ved at platene er montert slik at enkelte av platene stikker mer ut i rommet.

Den samme fremgangsmåten ble brukt på conglomerene i parken, men her har Tandberg valgt å la alle platene være like store. Murene er helt glatte og uten relieffer. Platene ble montert med ryggen mot hverandre, og alle endestykker beskyttet med smale betongplater.

Som en kontrast til Tandbergs utsmykninger kan de fire utsmykningene til Jakob Weidemann (1923-2001) nevnes. På en av veggene i vestibyle har Weidemann malt rett på den glatte betongveggen. For de øvrige tre veggene, to inne og én ute, har han malt på sandblåst naturbetong (ill. 44). Han har valgt en helt annen utsmykningsløsning enn Tandberg. Kunsthistorikeren Erik Egeland påpekte at maleren og koloristen Weidemann aldri hadde "hatt behov for å eksperimentere med

¹³⁴ Tandberg tilbrakte hele sommeren i Larvik. Sammen med familien bodde han på en hytte eid av Erling Viksjø.

¹³⁵ Samtale med Odd Tandberg, 18.09.08.

¹³⁶ Samtale med Odd Tandberg, 18.09.08.

nye teknikker og materialer. ... Han sa plent nei til å arbeide med sort-hvitt-valøren i sandblåsningsteknikk.”¹³⁷ Når det gjelder Weidemanns utsmykninger er fargene det primære, og det som skaper utsmykningen. Karin Hellandsjø skriver:

Han ville at dekorasjonen skulle ha størst mulig karakter av maleri, og brukte betongen i et samspill med dette, samtidig som han selvfølgelig forsto å utnytte den stofflige materialvirkningen i naturbetongen.¹³⁸

Hans utsmykninger er derfor mer å regne som monumentale malerier i samme tradisjon som hans “skogbunnsbilder”, enn som monumentale utsmykninger i naturbetong.

Disse utsmykningene illustrerer også utfordringene kunstnere står overfor når det gjelder materialer og bestandighet. Der de malte utsmykningene til Weidemann ble eksponert for vær og vind flasset malingen av slik at deler av dem måtte fjernes i ettertid. De utsmykningene som befant seg inne i vestibylen, og derfor var beskyttet for vært og vind, er derimot i god stand. Denne type problemer unngår man med sandblåste flater, i og med at dette i utgangspunktet var et materiale utviklet for å tåle all slags vær.

4.4 Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesens administrasjonsbygg, Oslo (1961/63)

Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesens (NVE) administrasjonsbygg (ill. 45), med adresse Middelthunsgate 29, ble oppført i 1962-1964. Bygningen ble tegnet av arkitektene Frithjof Lykke-Enger og Knut Enger. Bakgrunnen for dette kontorbygget var etatens svært vanskelige kontorforhold med spredte leieforhold rundt i Oslo. Etter flere års innsats for å bedre Norsk Vassdrags- og Elektrisitetsvesens vanskelige kontorforhold ble det oppnevnt en plankomité 15. oktober 1957¹³⁹, og våren 1958 fikk arkitektene Lykke-Enger og Enger oppdraget å prosjektere den nye administrasjonsbygningen.¹⁴⁰ I desember 1960 ble plankomiteen avløst av en byggekomité bestående av generaldirektør Halvard Roald som formann,

¹³⁷ Egeland, *Bedriftsliv og humanitet*, s. 72.

¹³⁸ Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 130.

¹³⁹ Anders Aarseth, “Byggesakens forberedelse” i *Administrasjonsbygget: Oppført 1962-64*. Utgitt av Norges Vassdrags- og elektrisitetsvesen. (Oslo: Centraltrykkeriet, 1964), 5.

¹⁴⁰ Fr. Lykke-Enger og Knut Enger, “Prosjektering og valg av løsninger” i *Administrasjonsbygget: Oppført 1962-64*. Utgitt av Norges Vassdrags- og elektrisitetsvesen. (Oslo: Centraltrykkeriet, 1964), 18.

avdelingsdirektør Anders Aarseth og overarkitekt Sigurd Trøim. Avdelingsdirektør Paul Broch Due fungerte som sakskyndig for komiteen¹⁴¹, og konsulent for den kunstneriske utsmykningen var Reidar Revold¹⁴².

4.4.1 Administrasjonsbygningens arkitektur og utsmykning

Administrasjonsbyggets hovedfasade er, som følge av beliggenheten og utformingen på tomten, formet som en bue og ligger i flukt med Middelthunsgate med utsikt til Frognerparken ved Majorstuen. Elkemhuset (1946/65), tegnet av arkitekt Erling Viksjø, ligger om nærmeste nabo. Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesens administrasjonsbygning er oppført i lys naturbetong, glass, stål og tre. Foran bygningen er det et fallende basseng, en erstatning for Frognerbekken som ble liggende i rør under området. Inngangspartiet, bestående av repo og vindfang, fungerer også som en bro over bassenget. Trappehuset, som er åpent mot vestibylen, og heisene er plassert i hver sin seksjon av naturbetong.¹⁴³ Arkitektur, interiør og kunstneriske utsmykninger er sammen med på å skape et helhetlig bilde. Dette er en representasjonsbygning med et hovedvolum som ligger i flukt med Middelthunsgate og med en stor vestibyle. På baksiden av bygget er det et tilbygg, "Østblokken" som huser den kombinerte kantinen og konferansesalen samt kontorer.

Tandbergs bidrag til utsmykninger er to søyler og en bærende vegg på 5,5m x 8,5m i vestibylen i 1. etasje. I tillegg er det en gjennomgående rotunde eller lyssjakt, som består av en fri åpning på 4,5m i diameter og med en brystningshøyde på en meter i hver etasje fra 2. til og med 6. etasje (ill. 46).

Veggen (ill. 47) og søylene (ill. 48) i 1. etasje samt rotunden er i sandblåst naturbetong. Men i motsetning til de rikt dekorerte brystningene (ill. 50-51), ble både søylene og relieffveggen i vestibylen renblåst. Veggen består av dype relieffer, mens brystningene i rotunden har grunne relieffer. De grunne relieffene er også sandblåste. Ute, langs bygningens hovedfasade mot vest har det fallende vannbassenget en utsmykning bestående av naturstein i forskjellige farger og størrelser (ill. 52).

¹⁴¹ Aarseth, "Byggesakens forberedelse", 7.

¹⁴² Audun Hage, "Byggeprogrammets gjennomføring, Byggets disponering, økonomi etc" i *Administrasjonsbygget: Oppført 1962-64*. Utgitt av Norges Vassdrags- og elektrisitetsvesen, (Oslo: Centraltrykkeriet, 1964), 17.

¹⁴³ Lykke-Enger, "Prosjektering og valg av løsninger", 19-20.

4.4.2 Arbeidsprosessen

Nesten ett år etter at byggekomiteen ble nedsatt tok arkitektene Lykke-Enger og Enger kontakt med Tandberg for å drøfte en eventuell utsmykning. Da naturbetong ble valgt som byggemateriale var Tandberg et naturlig valg, siden han hadde erfaring med denne type utsmykninger.¹⁴⁴ Etter et møte på arkitektenes kontor i slutten av oktober 1961 fikk Tandberg oversendt nødvendige arkitekttegninger så han kunne begynne å utarbeide et forslag til utsmykning. Etter en gjennomgang av tegningene, kom så Tandberg, i november 1961, med et tilbud om et forprosjekt. Han skulle utarbeide skisser og modell som så skulle oversendes arkitektene og byggekomiteen for vurdering, og så snart en eventuell godkjenning forelå ville han gå videre med å bearbeide den endelige utførelsen. For forprosjektet beregnet han seg et honorar på 8.000.- kroner, mens den endelige utførelsen skulle være på 38.000.- kroner, altså 46.000.- kroner totalt.¹⁴⁵

Tandberg hadde ikke arbeidet sammen med arkitektene Lykke-Enger og Enger tidligere og valgte derfor å informere om at han hadde utført flere utsmykninger i naturbetong. Han understreket at han deltok aktivt i arbeidet med utsmykningene, og at han derfor hadde god kunnskap om materiale. Som eksempler på utsmykninger han hadde utført nevnte han Regjeringsbygget, Norsk Hydros administrasjonsbygning, Stavanger Sparekasse og Gjøvik Sparebank, samt to private oppdrag, skipsreder Berge Bergersens svømmebasseng og arkitekt Herman Tufte's villa¹⁴⁶, begge i Oslo.¹⁴⁷

Utsmykningene i vestibylen har store og kraftige relieffer. Både veggen og søylene er bærende, og ble derfor støpt tidlig i arbeidsprosessen. Fagfolk satte først opp en kraftig treforskaling. Der det skulle være relieffer ble forskaling foret ut som bokser uten bakvegg. Da steinene ble fylt i forskalingen måtte de være nøye med å få steinen inn i alle disse utforingene eller hulrommene før sementsuppen ble presset inn i forskalingen. Forskalingene til søylene ble laget på samme måte, men tredimensjonale. Naturbetongen er mest synlig som et fasademateriale, men det er viktig å huske på at det var et byggemateriale som ble brukt i bærende konstruksjoner.

¹⁴⁴ Samtale med Numme Tandberg, 30.03.09

¹⁴⁵ Brev fra Tandberg til arkitektene Fr. Lykke-Enger og Knut Enger, 11.11.1961.

¹⁴⁶ Herman Tufte's enebolig er for øvrig omtalt i "To helt forskjellige like hus" i *Bonytt*, 1962: nr. 2.

¹⁴⁷ Brev fra Tandberg til arkitektene Fr. Lykke-Enger og Knut Enger, 11. 11.1961.

Tandberg møtte en utfordring ved gjennomføringen av utsmykningen på brystningene i lyssjakten (ill. 50-51). Tandberg var vant til å forholde seg direkte til arkitektene, og sto vanligvis veldig fritt som kunstner. Når det gjaldt Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen som var et offentlig bygg, var det imidlertid oppnevnt en utsmykningskomité med direktøren som formann og Reidar Revold som kunstnerisk konsulent. Tandberg satt i flere møter med komiteen, og opplevde dette lite problematisk. Den kunstneriske konsulenten hadde stor tillit til Tandberg, og i følge ham var Revolds innstilling at “Tandberg har mer greie på dette enn meg”. Når det gjaldt utsmykningene av brystningene fikk komiteen presenterte en enkel strektegning som ble godkjent av komiteen. Problemene oppsto da kunstneren holdt på med relieffene i nederste ring. Dette ble komiteen veldig usikker på. De kjente ikke igjen utkastet, og ville ha arbeidet stoppet. Tandberg sier at de antakelig hadde sett for seg en glatt vegg. Men i stedet for å hogge av relieffene bestemte Tandberg seg for å gå videre med utsmykningen til tross for protestene. I samarbeid med A/S Naturbetong blåste han noe på nytt etter litt lapping av betongen,¹⁴⁸ og gikk så videre med utsmykningen. Strektegningen brukte han kun som et utgangspunkt for utsmykningen. Utsmykningen ble vellykket og det ble aldri noe mer snakk om å endre den.¹⁴⁹ På alle gulv rundt rotunden er det lagt ensfargede blå “asfalt-vinylfilser”, noe som gir en illusjon av at ringene flyter i luften. Dette ser man når man står i øverste etasje og ser ned gjennom rotunden (ill. 51).

Utsmykningen av bassenget ble påbegynt i 1963 (ill. 52). På møte i byggekomiteen i slutten av januar s.å. ble Tandbergs forslag til utsmykning i bassenget samt omkostninger på 25.000.- kroner godkjent.¹⁵⁰ I utgangspunktet hadde kunstneren tenkt at det skulle monteres congloplater i bunnen av bassenget. Men plasseringen av platene førte til at utsmykningen gjorde for lite av seg, og virkningen ville bli for flat. Han valget derfor å støpe natursteiner av forskjellige størrelser og farge ned i bunnen av bassenget for å få et sterkere relieff og på denne måten skape mer liv. Konservator Reidar Revold skriver om utsmykningen at steinene er

¹⁴⁸ Det er litt uenighet mellom Numme og Odd Tandberg når det gjelder årsaken til at det måtte lappes, men Tandberg mener betongen må ha blitt skadet da forskalingen ble fjernet. Ble betongen skadet på denne måten ble den lappet før man gikk videre med arbeidet. Samtale med Numme og Odd Tandberg 12.04.09.

¹⁴⁹ Samtale med Numme og Odd Tandberg 12.04.09

¹⁵⁰ Brev fra Fr. Lykke-Enger og Knut Enger til Tandberg, 06. 02.1963

... planmessig plassert i forhold til hverandre og gir sett ovenfra en ornamental-dekorativ virkning, men bringe samtidig inn forestillingen om en strømmende fjellbekk, et romantisk, men allikevel høyst naturlig element i denne forbindelse.¹⁵¹

Det fallende vannbassenget symboliserer på denne måten bekken eller vassdragene. Vi ser her hvordan utsmykninger av naturstein ofte assosieres med natur.

Revolv beskrev også utsmykningene i vestibylen:

I vestibylen i Vassdragsvesenets bygning har kunstneren bestrebet seg på å skape dekorative elementer som kunne berike arkitekturen uten å bryte den. De to søylene like innenfor inngangsdøren som var nødvendig av konstruktive grunner, har han søkt å gi også en dekorativ funksjon ved hjelp av massive geometriske formelementer som spiller sammen i en levende rytme og samtidig forener søylene til en helhet. Disse formelementene og denne rytmen har han så ført videre i bakveggenes lave relieff slik at det skapes en stillfarende, men variert formsammenheng også innen rommet. I kontrast til det nøkterne, litt tunge dekorative anslag som her er ført inn, kommer så det lette og rike ornamentale spinn på innsiden av lyssjaktens seks brystninger.¹⁵²

Når det gjaldt utsmykningen i lyssjakten påpekte Revold at utsmykningen på samme tid har et horisontal og vertikal virkning. Hver enkelte brystningen er en avsluttet horisontal enhet. Samtidig fungerer brystningene sammen i en helhetlig og vertikal komposisjon som trekker blikket oppover i lyssjakten.¹⁵³ Den øverste ringen, som reflekterer veggen i vestibylen med sine kraftige relieffer, fungerer som en avslutning av komposisjonen.

Vassdrags- og Elektrisitetsvesenet oppgave var å skaffe energi (strøm) og ivareta vassdragene. Tandberg sier at han har vært bevisst på at utsmykningen i vestibylen skulle gi et kraftfullt uttrykk nettopp fordi den skulle symbolisere etatens funksjon, å sørge for at det ble produsert kraft. Både veggens motiv og den skulpturelle gjentakelsen av motivet i søylene har noe kraftfullt og energisk over seg. Motivets består av spisse vinkler som ligger noe over hverandre. Den største dybden på relieffene er 25cm. Motivet i rotunden fikk rikere og mer detaljerte former som en motsetning til de litt tyngre relieffene og søylene i vestibylen fordi Tandberg ønsket å skape en lettere utsmykning. Relieffene stråler nedover i lyssjakten og leder lyset ned til vestibylen. Den øverste ringen i rotunden (ill. 50) plukker opp motivet på veggen i vestibylen (ill. 47).

¹⁵¹ Reidar Revold, "Kunstnerisk utsmykning" i *Administrasjonsbygget: Oppført 1962-64*. Utgitt av Norges Vassdrags- og elektrisitetsvesen. (Oslo: Centraltrykkeriet, 1964), 36.

¹⁵² Revold, "Kunstnerisk utsmykning", 34-35.

¹⁵³ Revold, "Kunstnerisk utsmykning", 36.

I vestibylen i 1. etasje har det i ettertid kommet opp en glassvegg. Det er nevnt både sikkerhetsmessige og mer praktiske årsaker til å sette opp en glassvegg som deler vestibylen i to. En av søylene har blitt innlemmet i denne deleveggen av glass (ill. 49). Ellers er bygget så å si uendret siden oppførelsen. Til sommeren settes det i gang en omfattende rehabilitering av bygningen, som er beregnet å være ferdig i 2011. Bygningen er verneverdig, noe det må tas hensyn til.

4.5 Elkemhuset, Oslo (1964/65)

Elektrokemisk A/S hadde som et av de største selskapene i Norge på 1950-tallet en sentral stilling innen landets industri med gruve- og smelteverksvirksomhet der aluminium og ferrolegeringer, blant annet ferrosilisium, var de viktigste produktene.¹⁵⁴

4.5.1 Elkemshusets arkitektur

Det nye administrasjonsbygg til Elektrokemisk A/S, kalt Elkemhuset (ill. 53), med adresse Middelthunsgate 27, ligger på Majorstuen med utsikt til Frognerparken og med ryggen til Colosseum. Bygningen ligger i samme kvartal som Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesens administrasjonsbygning. Elkemhuset ble tegnet av arkitekt Erling Viksjø etter en engere konkurranse i 1959, og var ferdigstilt i 1965. Elektrokemisk A/S hadde stadig besøk av sine forretningsforbindelser i utlandet og bygningen skulle derfor være representativt.

Arkitekten hadde i utgangpunktet planlagt at Elkemhuset skulle ha en bærende betongfasade på lignende måte som Hydros administrasjonsbygning. Men siden bedriften var involvert i aluminiumsindustrien var det et ønske fra byggherrens side om at administrasjonsbygningen skulle reflektere dette. Det ble derfor bestemt at bygningen skulle ha en ramme av naturbetong, mens fasaden skulle utføres i “curtain-wall” med eloksert aluminium (duranodic)¹⁵⁵ og platekledning i metallbetong. Metallbetong ble også brukt i vestibylegulvet og i kledningene av heisfrontene i 1., 7. og 8. etasje.¹⁵⁶ Til forskjell fra Viksjøs tidligere byggeprosjekter, Regjeringsbygget og

¹⁵⁴ Arnulf Ingebrigtsen; *Middelthunsgate 27-Næringslivets hus*. (Oslo: Dark AS, 2005).

¹⁵⁵ Det ble anvendt en eloksert aluminium som var helt ny på den tiden, duranodic, også kalt arkitektaluminium.

¹⁵⁶ Erling Viksjø, “Elkemhuset” i *Byggekunst*, 1966, nr.1:22.

Norsk Hydros administrasjonsbygg, er Elkemhuset kubisk og ikke en skivebygning. Bygningen har en tilbaketrukket første etasje og gir dermed inntrykk av å være båret av de relativt tynne søylene i naturbetong. Hovedinngangen består av et massivt parti i naturbetong. Elektrokemisk A/S ønsket bare å anvende de to øverste etasjene, og hadde derfor egen vestibyle og resepsjon i 7. etasje (ill. 60). Hovedvestibylen med adkomst til felleskantinene lå i første etasje, og skulle blant annet brukes til utstillingsformål.¹⁵⁷ I ettertid ble det bygd inn en resepsjon og flere møterom sentralt i vestibylen.

4.5.2 Utsmykninger i conglomer og metallbetong

Tandberg, som allerede ved flere anledninger hadde samarbeidet med arkitekt Viksjø om utsmykningsoppdrag, står her for en omfattende utsmykning av bygningen. Han har dekorert hovedvestibylen og felleskantinene i første etasje, samt 7. og 8. etasje der Elektrokemisk A/S hadde sin egen resepsjon og sine kontorer (ill. 60).

Utsmykningen i første etasje består av en utvendige conglomer (2m x 29m) som dekker en tredjedel av bygningens fasade ut mot Middelthunsgate, og som er plassert til høyre for den sentrerte hovedinngangen (ill. 54). Her har Tandberg benyttet seg av congloteknikken, denne gangen i en mur som går i flukt med selve fasaden på bygget. Fasadens utsmykning fortsetter videre som en mur der bygningen ender. Inne i selve vestibylen i første etasje har Tandberg laget en vegg av conglomer på 2m x 15m (ill. 55). Deler av denne utsmykningen er en såkalt "rislemur", det vil si at det på samme måte som i Norsk Hydros administrasjonsbygg renner vann nedover muren og ned i et basseng. Denne vegg skiller felleskantinene fra selve vestibylen. Inne i selve kantine, er det to halvvegger (ill. 56). Den ene er i flukt med vestibylens utsmykkede vegg og i nitti graders vinkel i forhold til fasaden, mens den andre vegg er på baksiden av fasadens mur (ill. 57) og følger denne ut i hagen (ill. 58) som ligger i tilknytning til kantine. Skillet mellom kantine og hage består av en glassvegg.

De øvrige utsmykningene, som vi finner i 1., 7. og 8. etasje, er i metallbetong. I 1. etasje er hele den indre langveggen dekket av utsmykning (ill. 59). Heishusets frontvegger i 7. og 8. etasje er også dekorert (ill. 60). Utsmykningen i 7. etasje er på 2,3m x 22 m, mens den i 8. Etasje er på 2,4m x 30m og går rundt heishuset (ill. 61).

¹⁵⁷ Erling Viksjø, "Elkemhuset", 22.

Utsmykningene, som består av metallbetongplater med tilslag av ferrosilisium, er produsert av A/S Conglo Designs i Larvik. Selve platene, uten motiv, var enten hvite eller mørk grå avhengig av sementen som ble brukt. Utgangspunktet for utsmykningene er et maleri med et motiv i flere grå valører, der han har brutt skalaen fra sort til hvitt med enkelte felter i rødt (ill. 62). Hovedinngangens dør består også av metallbetongplater. Utsmykningene på disse dørene har Viksjø tegnet selv, og motivet er tilpasset formspråket til byggets øvrige utsmykning.

Honoraret for conglomerene og silisiumsveggene ble på henholdsvis kr. 12.500.- og 32.000.-. VI tillegg til å være honorar til kunstneren, skulle beløpet også dekke utgiftene til støpearbeidet. Tandberg skulle stå for monteringen og sandblåsing, mens Elektrokemisk A/S stilte snekker. Tandberg skulle sørge for tape og nødvendig maling, mens det øvrige utstyret (sandblåseutstyr, skjæreredskap og tremateriale til lister) ble sørget for av Elektrokemisk A/S.

I 1967 ble det vurdert å plassere en skulptur i aluminium og ferrosilisium på plassen ut mot Middelthunsgate. Skulpturen som skulle vært ca. 10m høy var ment å skulle rotere. Skulpturen, som var tenkt utført i aluminium og ferrosilisium, skulle rotere. Kostnadene i forbindelse med konstruksjonen av modellen ble av en slik art at oppdragsgiver var redd skulpturen skulle bli for kostbar. Det ble derfor ikke noe oppdraget for Tandberg. Mange år senere, i forbindelse med en større renovering av bygningen fikk han imidlertid anledning til å lage tre skulpturer som skal stå ferdige våren 2009. Skulpturene skulle være et bindeledd mellom de gamle og den nye tiden. To av skulpturene skal konstrueres i rustfritt stål, men den siste skal være i pleksiglass med lys.

4.5.3 Arbeidsprosessen

Flere av Tandbergs relieffer er integrert i vegger med en bærende funksjon, og måtte derfor være ferdig støpt og sandblåst på et tidlig tidspunkt i byggeprosessen, som for eksempel relieffveggen i Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesens administrasjonsbygning. Når det gjelder Elkem ble utsmykningene utført i metallbetong- og congloplater. Platene ble laget i Larvik og fraktet til Oslo for montering, så det praktiske arbeidet på byggeplassen kom på et senere tidspunkt i byggeprosessen. Den del av arbeidet som omfattet utsmykning av

metallbetongplatene foregikk på byggeplassen der kunstneren arbeidet direkte på platene etter monteringen.¹⁵⁸ Der platene ble sandblåst ble det utført utenfor bygget.¹⁵⁹

I motsetning til naturbetongen som ble støpt på stedet og congloplatene som var relativt robuste, var metallbetongplatene tynne og lett å slå i stykker. Tandberg ønsket derfor å støpe flere plater enn det som strengt tatt var nødvendig for selve utsmykningen. Dette ble drøftet under en samtale i forbindelse med støpingen av metallplatene til utsmykningen av Elkemhuset. Arvid Nilsen, formann ved A/S Conglo Design, refererte til samtalen i et brev av 24. august 1964, og påpekte at dette var “i strid med forutsetningene for beregningen av anbudet”, og at “kunstneren [måtte] legger an sitt arbeid slik at det ikke blir støpt og skåret flere plater enn de som faktisk antas å ville medgå til veggen.”¹⁶⁰

Tandberg sier at denne anmodningen ikke ble tatt til følge, og at han tok initiativet til å lage flere plater som reserve hvis noe skulle bli skadet. Noen av disse platene ble brukt under renoveringen av Elkemhuset 40 år etterpå. Det var da behov for ekstra plater for å få utført restaureringen av utsmykningen i 2007/08. Tandberg konkluderer i ettertid med at ekstra plater var nødvendig. Uten disse platene ville restaureringen vært vanskelig. Han understreker videre at han ikke alltid fulgte Viksjøs anmodninger, men tok en del initiativ selv.¹⁶¹

Så sent som i november 1964 ble det satt opp en oversikt over frister for ferdigstillelse av arbeidene. Utsmykningene i 7. og 8. etasje skulle være ferdige henholdsvis 20. november 1964 og 15. januar 1965, mens de i 1. etasje hadde frist 20. februar 1965. At fristene ble overholdt var uhyre viktig for fremdriften av byggingen. Ble ikke de enkelte arbeidene ferdige i tide ville dette føre til forsinkelse for andre arbeider av betydning for ferdigstillelse av hele bygget. Dette ser vi uttrykt ved at Elektrokemisk A/S gjentatte ganger påpeker viktigheten av å holde arbeidsplanen. De understreket også viktigheten av at arbeidet med metallbetongplatene ikke måtte sinke arbeidene med conglomuren i vestibylen.¹⁶²

¹⁵⁸ Tandberg, 20.02.08.

¹⁵⁹ Brev fra Elektrokemisk A/S, 12.11.1964

¹⁶⁰ Brev fra A/S Conglo Designs til Arvid Nilsen, Østre Halsen, 24. august 1964

¹⁶¹ Samtale med Odd Tandberg 03.10. 2008.

¹⁶² Brev fra Elektrokemisk A/S til Tandberg, 12. november 1964.

I april 1965 arbeidet Tandberg fortsatt med utsmykningene i 7. og 8. etasje, og arbeidet i 1. etasje var ikke kommet i gang. Det var da litt i overkant av en måned til bygget skulle være ferdigstilt, 1. juni 1965. Dette var kritisk for byggearbeidet og det ble satt en endelig frist 25. mai. Forutsetning for å starte med arbeidet i første etasje var at denne fristen ble overholdt.¹⁶³

Årsaken til forsinkelsen var at Tandberg var med på betongprosjektet og utstillingen “Kunst i betong” ved galleriet Louisiana, ved Humlebæk utenfor København. Dette var et prosjekt som flere danske kunstnere, blant annet skulptøren Søren Georg Jensen (1917-1982), var involvert i. På forespørsel hadde Tandberg sagt seg villig til å instruere kunstnerne som var samlet på Louisiana. Hans kone forteller at hun fikk en telefon fra en av byggelederne mens han var i København. Han var rasende, og ønsket å politianmelde Tandberg. Hun hadde da svart at det måtte han gjerne gjøre, men hun kunne forsikre at utsmykningen skulle stå ferdig til bygget skulle være ferdig. Da Tandberg var tilbake fra København etter avsluttet oppdrag der, jobbet han dag og natt sammen med sin kone for å bli ferdige med utsmykningene i tide. Byggeleder tok senere kontakt for å be om unnskyldning.¹⁶⁴ Byggelederens reaksjon illustrerer det presset de hadde for å bli ferdige til rett tid.

4.5.4 Ombygging og reovering

I 1989 ble Elkemhuset overtatt av Næringslivets hovedorganisasjon (NHO), og i 2006/2007 besluttet NHO å utvide sine kontorlokaler ved å bygge et tilbygg til administrasjonsbygningen. Bygningen har derfor nylig vært gjenstand for en større reovering og påbygging, som var ferdig våren 2009. Elkembygget er verneverdig, og det ble derfor bestemt at den opprinnelige bygningen skulle pusses opp og tilbakeføres til den stand den var i ved ferdigstillelse. Det ble blant annet besluttet å tilbakeføre vestibylen til sin opprinnelige stand.

Under reoveringen av bygningen ble flere av platene i utsmykningen i 1. etasje skadet ved et uhell. Representanter for NHO tok derfor kontakt med Tandberg for å spørre om han kunne være behjelpelig med å reparere deler av utsmykningen. De

¹⁶³ Brev fra Elektrokemisk A/S til Tandberg, 24. april 1965.

¹⁶⁴ Samtale med Numme og Odd Tandberg, 30.03.09.

skadde platene ble så fraktet ut til Tandbergs hjem i Ås, der sommeren 2007 og 2008 ble benyttet til å erstatte skadde metallbetongplater.

Samtidig med ombyggingen og restaureringen av Elkemhuset ønsket NHO å anlegge en park utenfor hovedinngangen, og Tandberg ble forspurt om å lage en skulptur i denne sammenheng. I tillegg fikk han i oppdrag å lage to skulpturer som skulle plasseres i hvert sitt atrium inne i bygningen. Skulpturene er under utførelse, og skal overleveres NHO i løpet av våren 2009.

4.6 Kortedala Vårfrukyrka, Gøteborg (1969/72)

Tandberg har hatt flere utsmykningsoppdrag i Sverige. Det første oppdraget hadde han allerede i 1964 med oppføringen av Borås Domsagas Tinghus der han har benyttet relieffer i naturbetong. Samme året ble det oppført en betongskulptur, *Treklang*, i Stadsdelen Norrbygårde, også denne i Borås. Ellers har han dekorert Kortedala Vårfrukyrka (1972) utenfor Gøteborg, Borås Kulturhuset (1973) og Nordisk kultursenter (1986) i Hässelby slott, Stockholm. Vårfrukyrkan er forøvrig ikke den eneste kirken Tandberg har dekorert. I 1964 sto Nordseter Fjellkirke, Lillehammer, ferdig. Den er tegnet av Erling Viksjø, og Tandberg har dekorert alterveggen som er i metallbetong.

Kortedala Vårfrukyrka ligger i 18. kv. Dricksglasets, Kortedala, utenfor Gøteborg. Vårfrukyrkan (ill. 66) er et moderne kirkebygg tegnet av arkitektene Johan E. Tuvert og Lars Brandberg ved Tuvert Arkitektkontor AB i Gøteborg. Oppdragsgiver var Kortedala Kyrkoråd, for Pastorämbetet i Kortedala församling, Gøteborg. Leder av Kortedala kyrkorådet var kyrkoherde Alf Corell. Kortedala Vårfrukyrka ble innviet av Biskop Bertil Gärtner 19. mars 1972.

4.6.1 Kirkens utsmykning i sandblåste naturbetongrelieffer

Vårfrukyrkan (ill. 64) er utført i naturbetong, med interiør og eksteriør av rødgrå singel og med henholdsvis hvit og grå betong. Tandbergs utsmykning består av en korvegg i sandblåst naturbetong og et krusifiks i smijern. Korveggen har et kors- og lysmotiv dannet ved hjelp av relieffer. Motivet fyller hele alterveggen (ill. 65), og utsmykningen er formet som et kors med stråler som fyller hele veggen. I øverste

delen av korets midte er det en sirkel. Korset er formet ved hjelp av relieffer der enkelte stråler er sandblåst. Sirkelen er sandblåst i forskjellige dybder, og deler av den har samme dybde som selve bakgrunnen. Bakgrunn for korset er renblåst naturbetong. Det er festet et krusifiks rett under sirkelen i korsets midte, og sirkelen fremstår som en glorie rett over krusifikset.

4.6.2 Beslutningsprosessen

Det tok nesten to år fra Tandberg fikk den første henvendelsen fra Tuvvert arkitektkontor i november 1968 og til kontrakten ble signert i oktober 1970. Utmykningen i Vårfrukyrkan var det av Tandbergs utmykningsoppdrag som det var mest diskusjon rundt, og det ble laget flere utkast til utsmykning (ill. 66-71) før han fikk oppdraget.¹⁶⁵ Både utskrifter av protokoller fra møter i kyrkorådet og korrespondanse fra Tuvvert arkitektkontor ab og kyrkoherden Alf Corell dokumenterer dette. Tandberg sier selv at utfallet kunne blitt et annet hvis det ikke hadde vært for innsatsen fra arkitekt Tuvvert, professor Alfred Westholm ved Gøteborg Konstmuseum og biskop Bo Giertz.¹⁶⁶

I forbindelse med at Tuvvert arkitektkontor fikk i oppdrag å prosjektere byggingen av Kortedala Vårfrukyrka var de sommeren 1968 på et studiebesøk i Oslo. Kirken skulle bygges i naturbetong, og hensikten med turen var å studere utsmykninger i dette materialet. I Oslo så de flere av Tandbergs arbeider, og på bakgrunn av dette inviterte de Tandberg til et møte i Gøteborg for å diskutere et eventuelt oppdrag for Kortedala församling.¹⁶⁷ Tandberg tok i mot invitasjonen, og stilte i begynnelsen av desember s.å. til et møte med arkitektene Johan E. Tuvvert og Lars Brandberg, kirkens representant kyrkoherde Alf Corell og kunstfaglig representant professor Alfred Westholm.¹⁶⁸ Ett av temaene som kom opp i møtet var utsmykningens motiv. I etterkant av møtet satte Corell opp en oversikt over forslag for forskjellige tema for en eventuell utsmykning, alle fra det Nye Testamentet.¹⁶⁹ Alle temaene var narrative, noe

¹⁶⁵ Samtale med Odd Tandberg 22.09.08

¹⁶⁶ Samtale med Odd Tandberg, 22.09.08.

¹⁶⁷ Brev fra Tuvvert arkitektkontor AB til Tandberg, 22. november 1968.

¹⁶⁸ Brev fra Tuvvert arkitektkontor AB til Tandberg, 22. november 1968.

¹⁶⁹ Brev fra Alf Corell til Odd Tandberg, 26. desember 1968.

som tyder på at Corell på dette tidspunktet ikke var inneforstått med Tandbergs nonfigurative tilnærming til utsmykninger. Tandberg bekrefter denne antagelsen.¹⁷⁰

Som alltid når det gjaldt utsmykninger forholdt Tandberg seg også her hovedsakelig til arkitektkontoret, og diskuterte det som vedrørte utsmykningene med arkitektene Tuvert og Brandberg.¹⁷¹ På et møte i begynnelsen av februar 1969 ble det avtalt at Tandberg skulle sende over fullstendige skisser for utsmykningen av korveggen i løpet av 14 dager. Kyrkorådet hadde opprettet en byggekomité, og planen var at denne komiteen skulle ta stilling til det fullstendige forslaget før det ble presentert i kyrkorådet. Da Corell ikke mottok disse skissene kontaktet han Tuverts arkitektkontor, og de ble enige om å kalle inn til møte i Kortedala kyrkoråd den 13. mars 1969. Hensikten med møtet var at oppdragsgiveren skulle få anledning til å treffe kunstner og arkitekter, samt få presentert utsmykningsforslaget og et kostnadsoverslag.¹⁷²

Tandberg utarbeidet et første utkast til utsmykning (ill. 66) som verken ble vist kyrkorådet eller utarbeidet videre. Utkastet som ble presentert i kyrkorådet var en modell i tynn finér på plate (ill. 67 og 68)¹⁷³, der relieffene er formet som et kors som dekker hele alterveggen. Lyset i modellen kommer bakfra og trenger delvis gjennom fineren så relieffene utheves. Modellen var skjør og vanskelig å oppbevare, så Tandberg mener den på et tidspunkt må ha blitt ødelagt.¹⁷⁴

Etter dette møtet ønsket kyrkorådet en uttalelse fra Göteborg Domkapitel vedrørende utsmykningsforslaget til kirkens altervegg.¹⁷⁵ Tandbergs forslag til utsmykning ble derfor oversendt Domskapitlet til vurdering. Domskapitlets konklusjon på henvendelsen ble at de ikke kunne anbefale at det fremlagte utkastet skulle bearbeides videre. Deres vurdering av utsmykningsforslaget var at det var “en banal opprepning av ett motiv, som man finner ofta upprepat i nyklassiska kyrkorum”.¹⁷⁶ På bakgrunn

¹⁷⁰ Samtale med Odd Tandberg 10.10.08.

¹⁷¹ Samtale med Odd Tandberg 22.09.08.

¹⁷² Brev fra Pastorämbetet i Kortedala församling, 7. mars 1969.

¹⁷³ Modellens detalj (lysbilde) er her speilvendt.

¹⁷⁴ Samtale med Odd Tandberg 08.05.09.

¹⁷⁵ Utdrag fra protokoll fra Kortedala Kyrkoråds møte, § 18/1969.

¹⁷⁶ Utdrag fra protokoll fra Kortedala Kyrkoråds møte 17. april 1969, § 31/1969.

av denne uttalelsen ble det fattet et enstemmig vedtak i kyrkorådet om at forlaget til utsmykning verken skulle utføres slik det forelå eller bearbeides videre.¹⁷⁷

Arkitektene ville imidlertid ikke gi seg med dette avslaget, og det må ha skjedd ting i kulissene, for i juni 1969, i underkant av to måneder senere, sendte arkitekt Tuvert et brev til Corell der han skrev at Tandberg var svært glad for å kunne fortsette å arbeide med utsmykningene. Han skrev videre at siden Domskapitlet hadde kommet fram til at de var villige til å behandle saken på nytt, regnet han med at det sammen med det nye utkastet ville bidra til en løsning som alle kunne finne akseptabel.¹⁷⁸ I ettertid gir Tandberg uttrykk for at han mener at biskop Bo Giertz støtte i forbindelse med arkitektenes ønske om å legge fram et nytt forslag til utsmykning har vært avgjørende for utfallet.¹⁷⁹ I brevet fra Tuvert ble det i hvert fall fra Tandbergs side forespeilet at det skulle foreligge en skisse over et nytt forslag til altervegg innen tre uker fra brevetts datering. Arkitekten tok også opp spørsmålet om honorar, og informerte om at Tandberg hadde gitt uttrykk for at han ikke vil kreve høyere honorar for det ekstraarbeidet det nye forslaget måtte påføre ham.¹⁸⁰

Tandberg arbeider videre med utkast til utsmykningen, og laget denne gangen en modell i isopor. Modellen har det ikke vært mulig å oppdrive. Tandberg husker ikke hvor modellen endte, og det er lenge siden den var i bruk så han antar at denne også er ødelagt. Men han har lysbilder av modellen (ill. 69 og 70). Modellens altervegg er laget av en tynn isoporplate der relieffene er skåret inn og trykket litt fremover eller bakover i plate. Når lyset ble satt på modellen fra baksiden trengte lyset gjennom spaltene i modellen, og relieffene trådte klar fram (ill. 70).

Så, i forkant av kyrkorådsmøtet den 2. oktober 1969 presenterte Tandberg, sammen med arkitekt Johan E. Tuvert, et forslag til utsmykning av korveggen. Tandberg hadde da utviklet motivet ytterligere, og presenterte en ny modell i isopor (ill. 71). Her har han også skåret i den tynne isoporplaten og trykket deler av den innover og utover for å skape relieffer. I tillegg til alterveggen kom de med et forslag om et 3,5 m høyt krusifiks i jern. På bakgrunn av denne presentasjonen ble det besluttet at Tandberg skulle legge fram et forslag til kyrkomøtet den 23. oktober 1969. Forslaget skulle

¹⁷⁷ Utdrag fra protokoll fra Kortedala Kyrkoråds møte 17. april 1969, § 31/1969.

¹⁷⁸ Kopi av brev fra Tuvert arkitektkontor AB til Alf Corell, 3. juni 1969.

¹⁷⁹ Samtale med Odd Tandberg 10.10.08

¹⁸⁰ Kopi av brev fra Tuvert arkitektkontor AB til Alf Corell, 3. juni 1969.

inkludere en modell i gips i samme skala som kirkemodellen, samt en modell i kartong i størrelse 1:10. Modellene skulle vise utsmykningens proporsjoner og fargesetting. I tillegg skulle det foreligge en skriftlig beskrivelse av utføring, materiale og fargesetting, samt en oversikt over kunstnerens honorar og merkostnader ved formsetting og betongstøpingen av korveggen. Kyrkorådet uttrykte et ønske om at utsmykningen skulle uttrykke det kristne budskapets glede.¹⁸¹

Vi ser stadig eksempler på at forsamlingens representanter er aktive under hele beslutningsprosessen, og at de i en større grad enn det Tandberg er vant til prøver å styre utformingen av utsmykningen. Han sier selv at han i andre oppdrag stort sett kun har forholdt seg til arkitektene, og at han ofte hadde frie tøyler i den kunstneriske utformingen. Under arbeidet med Vårfrukyrkan måtte han i langt større grad forholde seg til representanter for oppdragsgiveren, som hadde helt andre motiver for å være aktivt med i prosessen enn arkitektene Tandberg vanligvis samarbeidet med. I denne type beslutningsprosesser kommer det også et religiøst aspekt inn.

I brev av 23. oktober 1969 redegjør Tandberg for motivvalg og teknisk utførelse samt legger fram et kostnadsforslag. Mottoet for utsmykningen er “Krucifixet – Ljuset” (ill. 71). Under punktet teknisk utførelse beskriver han utsmykningen kortfattet:

Utsmykningen är tänkt att utföras som relieff i sandblästrad naturbetong med i huvudsak samma stenmaterial som kyrkorummets väggar i övrigt. Krucifixet, vars höjd er c:a 3,5 meter, är smitt järn med varierande ytstruktur. Det fästes med c:a 10 cm utsprång från väggytan och med sin längste punkt 2 meter över golv.¹⁸²

Tandberg hadde tydeligvis på dette stadiet planlagt å bruke ferrosilisium i deler av utsmykningen, for i kontrakten står det at “Solmotivet utfördes i slipad ferrosilisium injuten i betong och som ger en gyllene och glittrande yta, från vilken ljus reflekteras ut i rummet.”¹⁸³ Utsmykningen er imidlertid i vanlig naturbetong, så dette har han gått bort fra igjen.

Før kyrkorådets møte den 23. oktober var det et formøte hos arkitekt Tuvert der arkitekten og Tandberg la fram det nye forslaget til korutsmykning.¹⁸⁴ I dette møtet stilte også professor Westholm, som da var direktør ved Göteborg konstmuseum, og

¹⁸¹ Utdrag fra protokoll fra Kortedala Kyrkoråds møte 2. oktober 1969, § 76/1969

¹⁸² Utdrag fra protokoll fra Kortedala Kyrkoråds møte 2. oktober 1969, § 76/1969

¹⁸³ Brev fra Odd Tandberg, 23. oktober 1969.

¹⁸⁴ Utdrag fra protokoll fra Kortedala Kyrkoråds møte 23. oktober 1969, § 82/1969

biskop Bo Giertz. Tandberg understreker at det var Giertz og Westholms fortjeneste at utsmykningen til slutt ble godkjent.¹⁸⁵

Her er det et nytt eksempel på at kyrkorådet prøvde å styre prosessen. De likte det siste forslaget, men de ønsket at utsmykningen skulle få en litt livligere fargeskala, samt at det ble fremlaget en mer detaljert utarbeidelse av forslaget til krusifiks.¹⁸⁶ Da dette forelå to uker etterpå gjorde kyrkorådet et valg med hensyn til krusifiksets utseende, men ba kunstneren om å overveie om krusifikset burde ha en “korsöverskrift”. De ga også uttrykk for at den nedre korsarmen burde forlenges, alternativt at kroppen ble forkortet slik at korsarmen ble lengre enn kroppen.¹⁸⁷

I november 1969 hadde kyrkorådet endelig besluttet å godkjenne det nye forslaget til utsmykning. Det ble satt av 120.000 svenske kroner, hvorav kr. 15.000.- til ekstra formsetting og materiale, kr. 15.000.- til å dekke kostnadene ved utarbeiding av krusifikset i jern, samt kr. 95.000.- i kunstnerhonorar.¹⁸⁸

Saken ble så sendt til Riksantikvariatämbetet og Göteborgs Domkapitel for godkjenning.¹⁸⁹ Domkapitlet i Göteborgs hadde ingen betenkeligheter med det nye forslaget, verken fra et forsamlings synspunkt eller et kirkelig synspunkt,¹⁹⁰ og 10. mars 1970 godkjente Kulturhistoriska byrån utsmykningsforslaget på vegne av riksantikvarieämbetet.¹⁹¹

Etter denne lange prosessen lå alt til rette for å begynne selve byggingen, og i begynnelsen av september 1970 fikk Tandberg en henvendelse fra Alf Corell der han ble informert om at sprengingsarbeidet var påbegynt. Tandberg fikk en foreløpig tidsangivelse for når han kunne begynne arbeidet med korveggen, tidligst i april 1971. Støpingen av kirkerommets vegger skulle denne gangen gjøres til slutt, etter at det øvrige støpingsarbeidet er gjort.¹⁹²

¹⁸⁵ Samtale med Odd Tandberg 22.09.08.

¹⁸⁶ Utdrag fra protokoll fra Kortedala Kyrkoråds møte 23. oktober 1969, § 82/1969

¹⁸⁷ Utdrag fra protokoll fra Kortedala Kyrkoråds møte 5. november 1969, § 87/1969

¹⁸⁸ Utdrag fra protokoll fra Kortedala Kyrkoråds møte 5. november 1969, § 87/1969

¹⁸⁹ Utdrag fra protokoll fra Kortedala Kyrkoråds møte 5. november 1969, § 87/1969

¹⁹⁰ Avskrift av brev fra Domskapitlet i Göteborg til Kyrkorådet i Kortedala församling, 27. november 1969

¹⁹¹ Kopi av brev fra Kulturhistoriska byrån til Pastorämbetet i Kortedala församling, 10. mars 1970.

¹⁹² Brev fra Alf Corell til Odd Tandberg, 4. september 1970.

30. september 1970 får Tandberg kontrakten for undertegnelse, men med mulighet til å uttale seg.¹⁹³ Tandberg ønsket en endring i kontrakten¹⁹⁴, så først 28. oktober ble den endelige kontrakten oversendt Tandberg for signering.¹⁹⁵ Fristen for ferdigstillelse av utsmykningen ble satt til 1. oktober 1971, med forbehold om omstendigheter utenfor kunstnerens kontroll.¹⁹⁶

Alf Corell holdt Tandberg løpende orientert om utviklingen under byggingen. I midten av april hadde de startet å støpe fasadene, først forsamlingslokalene, så selve kirkebygget.¹⁹⁷ 10 måneder senere, medio juni, var det et byggemøte der byggkomiteen, byggets kontrollør og en representant fra byggefirmaet var samlet. I innkallelsen til Tandberg ga Corell uttrykk for at møtet kunne være en fin anledning for Tandberg til inspisere og planlegge arbeidet, samt at det ga Tandberg anledning til å møte representanter for firmaet som skulle stå for byggingen.¹⁹⁸ 1. desember 1971 var veggene i kirkerommet ferdigstøpte, og 15. desember var kirkerommet under tak.

4.7 Kulturhuset, Borås (1973)

På slutten av 1950-tallet oppsto en idé om å bygge en bygning som skulle inneholde både museum, teater og bibliotek. Statsarkitekt SAR Roland Gandvik fikk allerede i 1959 godkjent et forslag til kulturhus. Det skulle ta 11 år før det ble tatt noe beslutning, men i 1970 ble prosjekteringen av byggingen påbegynt. Katalysatoren var et økende behov for et statsbibliotek. I april 1971 ble tegningene godkjent, og i november 1974 sto første del av bygget, det vil si biblioteket, innflytningsklart. Året etter var også museums- og teaterdelen ferdige, og Kulturhuset i Borås ble innviet 10. desember 1975. Byggherre var Centrala Byggnadskommittén på vegne av Borås kommune, mens Husbyggnadskontoret hadde ansvaret for den administrative forvaltningen. Hovedentreprenør var AB Skånska Cementjuteriet, Borås (nå: Skanska) og underentreprenør for støping av fasaden var Svenska AB Naturbetong, Gøteborg.¹⁹⁹

¹⁹³ Brev fra Pastorämbetet i Kortedala församling til Odd Tandberg, 30. september 1970.

¹⁹⁴ Brev fra Pastorämbetet i Kortedala församling til Odd Tandberg, 8. oktober 1970.

¹⁹⁵ Brev fra Pastorämbetet i Kortedala församling til Odd Tandberg, 28. oktober 1970.

¹⁹⁶ Kontrakt av 28. oktober 1970, §5.

¹⁹⁷ Brev fra Alf Corell til Odd Tandberg, 16. april 1971.

¹⁹⁸ Brev fra Alf Corell til Odd Tandberg, 25. mai 1971.

¹⁹⁹ *Kulturhuset*, Brosjyre utgitt av Kultur nämnden i Borås kommune, utgitt 1. mai 1978.

4.7.1 Relieffer i naturbetong – organiske former

Kulturhuset (ill.72), P A Halls terass (Schélegatan 4), Borås, har fasade i lys naturbetong. Det er felles hovedinngang for alle tre funksjoner. Arealet til venstre og høyre for inngangen er forbeholdt henholdsvis museet og biblioteket. Går man rett fram etter å ha passert hovedinngangen kommer man til teateret.

Tandberg, som da allerede hadde laget en utsmykning i Borås Domsagas Tinghus (1963/64) samt skulpturen *Treklang* (1963/64) til Stadsdelen Norrbygårde, Borås, begge i sandblåst naturbetong, fikk i oppdrag å dekorere en vegg i biblioteket. Utsmykningen (ill. 72) dekker veggen langs trappen som går fra utlånshallen til administrasjonsplanet i biblioteket. Den omfatter hele arealet fra nederste del av trappen og opp til taket, så høyden på utsmykningen er 5,7m nederst i trappen og 2,5m øverst. Bredden på utsmykningen er 7,9m.

På hver side av utlånsdisken var det arealer avsatt til lesning og lytting på musikk og radio. Her hadde man også mulighet til å sitte og betrakte utsmykningen. Med alle detaljene er dette en utsmykning for et rom der man har tid til å sitte og betrakte.

Utsmykningen er i sandblåst naturbetong, med dype relieffer. Det er brukt både hvit og sort betongen, og der betongen er sandblåst er det gråtoner. Motivet består av vertikale hvite, sorte og grå felter, og gir et konkret uttrykk. Veggflaten er brutt ved liggende og utstående relieffer. De liggende relieffene er delvis frigjort fra selve veggen. De utstående relieffene virker som punkter i overflaten. Avslutningen av utsmykningen ned mot trappetrinnene er en ren sandblåst flate uten motiver.

Utsmykningen i Kulturhuset i Borås har et mer organisk kunstnerisk uttrykk enn de tidligere utsmykningene til Tandberg. I tillegg har han benyttet fargekontraster, samt enkelte innslag av gatestein. Det organiske preget skapes ved hjelp av de horisontale relieffene, samt relieffene som har mer punktpreg. Det skapes et detaljrikt motiv der de hvite feltene skyves framover i planet, mens de mørke trekkes tilbake. Utsmykningen har også former som til dels er løsrevet fra selve veggen, enda et skritt på vei mot skulpturens tredimensjonalitet. Dette er noe som skaper et lettere uttrykk enn det man vanligvis assosierer med Tandbergs utsmykninger i betong. Motiv og farger gir virkninger som kan minne om metallbetongutsmykningene i Elkemhuset,

men i Kulturhuset har han variert fargen på selve betongen. Ved å sandblåse har han fått de grå valørene fram. Denne type relieffer finner vi ikke i noen av hans tidligere utsmykninger, men han har laget skulpturer hvor vi kan se noe lignende. Som eksempel kan nevnes *Rislefontenen*, Universitet i Bergen (1972) (ill. 73).

4.7.2 Arbeidsprosessen

I september 1971, mens han fortsatt arbeidet med Vårfrukyrkan, fikk Tandberg en henvendelse fra statsarkitekten i Borås, Roland Gandvik. Henvendelsen gjaldt utsmykning av kulturhuset i Borås. Det var tatt en avgjørelse om bygging av kulturhus, og Gandvik ga Tandberg frie hender til å begynne å utarbeide enkle skisser for beregning av kunstnerhonorar. Tandberg fikk oversendt arbeidstegninger over den veggen som skulle dekoreres, og utarbeidet så en skisse. Tegningen viste området over rekkverket, men arkitekten var åpen for at utsmykningen kunne bli utvidet til også å gjelde veggen mellom rekkverk og trapp. Statsarkitekten ba Tandberg komme med opplysninger vedrørende utsmykningen: relieffvirkning, formtype, steinmateriale som skulle brukes, med mer.²⁰⁰ Veggen som skulle dekoreres var bærende og måtte derfor støpes på et tidlig stadium i byggeprosessen. Foreløpig tidspunkt for støping ble satt til sommeren eller høsten 1972.²⁰¹

Det ble skrevet kontrakt mellom Odd Tandberg og Centrala Byggnadskommittén den 25. april 1973. Kontrakten gjaldt en kunstnerisk utsmykning ved bibliotekets trapp i kulturhuset i Borås, utført i sandblåst naturbetong.²⁰² Et interessant punkt i kontrakten var arbeidets gang. Hovedformen mot bibliotekshallen og formene på kortsidene skulle i følge kontrakten lages i Norge. Disse matrisene og ferdige relieffdelene var tenkt å skulle fraktes til byggeplassen og monteres. Etter at dette var montert skulle armering og ventilasjonskanaler utføres i henhold til bygningens konstruksjonstegninger og beskrivelser, før byggets bakre hovedform skulle lages.²⁰³ I følge Tandberg ble ikke fremgangsmåten beskrevet i kontrakten benyttet. Han sier:

²⁰⁰ Brev fra Stadsarkitekt Roland Gandvik til Odd Tandberg, 21. september 1971.

²⁰¹ Brev fra Stadsarkitekt Roland Gandvik til Odd Tandberg, 21. september 1971.

²⁰² Kontrakt av 25. april 1973 mellom Odd Tandberg og Centrala byggnadskommittén.

²⁰³ Kontrakt mellom Odd Tandberg og Centrala Byggnadskommittén i Borås, 25. april 1973, § 2.

Dette stemmer ikke. Det ble ikke støpt noe i Norge. Alt ble støpt på byggeplassen. Det var ikke mulig å gjøre dette på den måten som er beskrevet i kontrakten. Dette er ikke lettvegger. Det var det som var så fint med denne måten å lage utsmykninger på, alt var integrert.²⁰⁴

I kontrakten er det fastsatt at støping og behandling av naturbetongen skulle bekostes og utføres av oppdragsgiver.²⁰⁵ Da Tandberg la fram oversikten over kostnader og kunstnerhonorar, inkluderte han utgiftene til materialer og støping av betongen slik det vanligvis ble gjorde. Arkitekten godtok denne totalsummen som kunstnerhonorar, men ønsket å holde utgiftene til selve støpingen utenfor. Dette var for å sikre at det ikke ble spart på noe når det gjaldt materiale og utførelse av håndverket.²⁰⁶

Kulturhuset i Borås var et av de siste utsmykningsoppdragene der Tandberg benyttet betong. Etter dette gikk han over til andre materialer som metall og glass i sine utsmykninger. Det var flere årsaker til at arkitektene gikk vekk fra bruken av naturbetong i arkitekturen. En viktig årsak var kostnadene ved å støpe naturbetong. Selv om bygging i naturbetong førte til sparte utgifter til forblending, var plasstøpt naturbetong etter hvert mer kostbart enn alternative materialer. Det ble vanligere å bruke de prefabrikkerte elementer som lignet på naturbetong. Ulempen med disse er imidlertid at de er av dårligere kvalitet enn den plasstøpte naturbetongen. Sandblåsing medførte en del ulemper for omgivelsene. Det støvet mye under sandblåsing. Selv om det brukte presenning for å hindre at støvet spredte seg samt vann for at sanden skulle legge seg raskere, ble det mye støv og søle. Arkitektene begynte også å bruke andre arkitektoniske uttrykksmidler og materialer.

²⁰⁴ Samtale med Odd Tandberg 24.09.08.

²⁰⁵ Kontrakt av 25. april 1973 mellom Odd Tandberg og Centrala byggnadskommittén.

²⁰⁶ Samtale med Odd Tandberg, 24.09.08.

5 Integrering: samarbeid mellom kunstner og arkitekt

Arkitektur og kunstneriske utsmykninger var i følge Tandberg et omdiskutert tema på 1950-tallet. Både arkitekter og kunstnere kunne ha et negativt syn på et samarbeid. Enkelte arkitekter ønsket ikke å ha noen utsmykninger, eller dekor som de kalte det, mens enkelte kunstnere ikke ønsket noen innblanding av arkitekten. Ofte kom utsmykningen som et supplement etter at bygget var ferdig.²⁰⁷ Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen utga i 1964 en trykksak, *Administrasjonsbygget: Oppført 1962-64*, der konservator Reidar Revold skrev et kapittel om kunstnerisk utsmykning. Her var han inne på nettopp denne problemstillingen. Til tross for at arkitektene selv ofte hadde tatt initiativet til kunstneriske utsmykninger i offentlige bygg, reagerte de negativt på de muralmaleriene som var blitt vanlige innenfor offentlige utsmykninger i Norge.

Denne formen, det figurrike, ofte sterkt fortellende billedfelt, er i de aller fleste tilfelle blitt planlagt og utført etter at den arkitektur som skulle prydes, var ferdig. Muralmaleriet er kommet som et supplement til arkitekturen, og ikke sjelden har arkitektene måttet føle det som et inngrep i noe de selv hadde planlagt og ment som en selvberoende helhet.²⁰⁸

Reidar Revold ga uttrykk for at han så det samarbeid mellom arkitekter og kunstnere som startet allerede i planleggingsstadiet som en naturlig følge av

nye materialer, tekniske fremgangsmåter og et abstrakt formspråk som i sterkere grad enn tidligere muliggjør et samspill mellom arkitektoniske og kunstneriske verdier”, samt at utsmykningene skulle “springe ut av [arkitekturen] og være en del av den.”²⁰⁹

Han brukte naturlig nok Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesens utsmykninger som eksempler på dette nære samarbeidet, og kommenterer arbeidsformen der kunstner selv sandblåser utsmykningene.

Odd Tandberg som har ansvaret for utsmykningen av vestibylen, har til og med utført den mens selve byggearbeidet pågikk, noe som har sin årsak i det materiale og den tekniske fremgangsmåte som er anvendt – den sandblåste naturbetong.²¹⁰

Utgangspunktet for integreringen av utsmykninger i naturbetong, conglo og metallbetong var én arkitekt, Erling Viksjøs initiativ. Han utviklet et nytt byggemateriale, naturbetong, og evnet å se mulighetene dette materialet hadde rent

²⁰⁷ Samtale med Numme og Odd Tandberg, 12.04.09

²⁰⁸ Reidar Revold, “Kunstnerisk utsmykninger”, 34.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid., 34-35.

estetisk. Ved å involvere kunstnere i utsmykningen av Regjeringsbyggets høyblokk, og sette krav om at utsmykningene skulle være i sandblåst naturbetong, fikk de prøvd ut disse ideene i praksis. Da resultatet av satsningen forelå, og man erfarte at dette var noe å bygge videre på, kom den ene utsmykningen etter den andre. Flere arkitekter tok etter hvert i bruk naturbetongen i sin arkitektur, og flere av dem inkluderte også integrert kunst. Dette betongeventyret varte i omtrent 30 år. Da begynte arkitektene å bruke helt andre byggematerialer, og grunnlaget for akkurat denne type utsmykninger falt helt bort.

Tandbergs arbeid med utsmykninger kan ses i lys av hans mangeårige samarbeid med arkitekter. På 1950-tallet var det et aktivt miljø for kunstnere og arkitekter. Tandberg kjente arkitektene Sverre Fehn (1924-2009), Geir Grung (1926-1989) og Odd Østbye (1925-2009) fra studietiden ved Statens Håndverks- og Kunstindustriskole.²¹¹ I 1958 stilte Tandberg ut på Oslo Kunstforening sammen med arkitektene Arne Korsmo og Olaf Liisberg. Dette var en utstilling som gjenspeilte datidens interesse for å se arkitektur, billedkunst og design i sammenheng. De øvrige som stilte ut var designer Grete Korsmo og kunstnerne Eric H. Olson og Gunnar S. Gundersen.²¹² Tandberg arbeidet også sammen med Otto Torgersen i Pran & Torgersen i flere år. Han kjente flere arkitekter, men kontakten med Erling Viksjø fikk han først i forbindelse med utsmykningen av Regjeringsbygget. Det var først da Tandberg kom i kontakt med Viksjø at hans interesse dreide seg i retning av integrerte utsmykninger.

Tandberg, som har utført en anselig mengde utsmykninger i samarbeid med forskjellige arkitekter, sier selv at Erling Viksjø var den arkitekten han hadde det tetteste samarbeidet med. Tandberg regner selv samarbeidet med Viksjø som det viktigste i sin karriere, selv om han også utførte utsmykninger i samarbeid med andre arkitekter.

Regjeringsbygget var det første store oppdraget han hadde, og erfaringer fra dette prosjektet skulle legge grunnen for den videre utviklingen av integrerte utsmykninger i betong. Samarbeidet med arkitekt Viksjø om utsmykningene i Regjeringsbygget fungerte så bra for dem begge at de innledet et samarbeid som varte så lenge Viksjø

²¹¹ Odd Tandberg og Gunnar S. Gundersen var, i samarbeid med Sverre Fehn og Geir Grung, med på å dekorere Oslo sentrum i forbindelse med byjubileet i 1950.

²¹² Ekteparet Arne og Grete Korsmo samarbeidet med Gunnar S. Gundersen om flere prosjekter.

levde. Tandberg fikk flere oppdrag gjennom Viksjø, og de fortsatte samarbeidet med A/S Naturbetong om å utvikle naturbetongen som bygge- og utsmykningsmateriale. Etter hvert fikk Tandberg også utsmykningsoppdrag av andre arkitekter som tok direkte kontakt med Tandberg etter å ha sett utsmykningene hans.

Viksjø og Tandberg hadde en felles forståelse for og interesse for kunst og arkitektur. Viksjø likte Tandbergs arbeider og omvendt, og de hadde sammenfallende syn på kunst, arkitektur og integrering. Tandberg delte blant annet Viksjøs interesse for Le Corbusiers arkitektur, og Viksjø hadde stor sans for Tandbergs konkrete uttrykksform.

Forståelse for arkitektur og evnen til å samarbeide er imidlertid ikke nok, kunstneren må også ha et formspråk som lar seg integrere i arkitekturen. Det konkrete formspråket Tandberg hadde tilegnet seg mens han var i kontakt med kunstnere i kretsen rundt Galleri Denise René, appellerte til arkitekter. Det var et formspråk som passet godt inn i den moderne arkitekturens internasjonale stil. Tandbergs interesse for arkitektur og konstruksjon gjenspeiler seg også i hans valg av kunstnerisk uttrykkform. For Tandberg har maleri og grafikk gått hånd i hånd med skulpturer og relieffer. I perioder har han vært opptatt av skulpturens og relieffets plastisitet og har overført noe av dette til maleriet.

I motsetning til løs kunst var gjennomføringen av de integrerte utsmykningene ikke bare avhengig av at oppdragsgiverne likte de ideene og skissene som ble presentert for dem, men også av kunstnerens forståelse av oppdragets art i en større sammenheng. For at utsmykningen skulle være i harmoni med resten av bygningen måtte kunstneren også ha forståelse for helheten, både i kunsten og i arkitekturen.

Mange utsmykningsoppdrag har i utgangspunktet en konkurranse, enten åpen eller lukket. Tandberg har som regel fått utsmykningsoppdragene gjennom andre kanaler som arkitekt eller byggherre. De gangene han har vært med på konkurranse har han sjelden fått oppdrag. Man kan stille seg spørsmålet hvorfor det er slik at en erfaren kunstner med lang fartstid innenfor utsmykninger ikke får oppdrag gjennom konkurranser, og man kan ha sine tanker rundt hvordan valg av utsmykninger via jury fungerer, men denne problemstillingen faller utenfor oppgaven.

Prosessen med å skape en utsmykning er todelt. Først den kreative prosessen med forprosjekt i form av idé, utkast og planlegging, så selve konstruksjonen av utsmykningen, her utført på byggeplassen. Tandberg sto veldig fritt i den kreative prosessen, men Viksjø kunne ha synspunkter som vedrørte utsmykningene. Da Tandberg skulle gå i gang med utsmykningen i lysgården i Norsk Hydros administrasjonsbygg kom Viksjø med et forslag om å bruke et bestemt maleris motiv (ill. 38) som utgangspunkt.

Tandberg sto fritt til å skape det han ønsket innen gitte rammer, men han måtte ta hensyn til materiale, den tildelte utsmykningsplassen og tidsrammene. Han måtte også holdt seg innenfor en fysisk ramme, et klart definert veggareal som skulle dekorerer. Hele det tildelte arealet ble benyttet til en enhetlig komposisjon der det enkelte verk ble en sluttet enhet.

Tandberg sto også fritt under selve det praktiske arbeidet på byggeplassen, og det var ikke uvanlig at han kunne endre en del på utsmykningene under arbeidet med dem. Han kunne komme på løsninger som fungerte bedre praktisk og visuelt. Det er flere eksempler på dette, blant annet utsmykningen av lyssjakten i administrasjonsbygningen til Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen. Her hadde han en strektegning som utgangspunkt, og mens han holdt på med arbeidet gikk han utover selve strektegningen og myket opp relieffene så de ikke skulle bli så bundet.²¹³ Likeledes gjorde han endringer i komposisjonen da han la natursteinen i bunnen av bassenget utenfor bygningen (ill. 53).

Det karakteristiske ved arkitektene Tandberg samarbeidet med var at de hadde full kontroll over byggeprosessen. Viksjø valgte selv hvilke kunstnere han ville samarbeide med, og da det etter 1960 kom et krav om å bruke kunstneriske konsulenter ved offentlige byggeprosjekter var han sterkt i mot dette. Viksjø ønsket ingen innblanding, og han så det som arkitektens ansvar at det var samsvar mellom kunst og arkitektur.²¹⁴

Tandberg beskriver sitt samarbeid med Viksjø som et arbeidsfellesskap. Allerede på tegnebordet var diskusjonene i gang, og Tandberg nevner at Viksjø ved enkelte

²¹³ Samtale med Numme og Odd Tandberg, 12.04.09.

²¹⁴ Samtale med Numme og Odd Tandberg, 12.04.09.

anledninger endret på arkitekttegningene sine for å tilpasse dem til utsmykningen.²¹⁵ Men Viksjøs ønske om å ansette Tandberg fungerte dårlig for kunstneren. Han var ansatt i tre-fire uker, men etter dette flyttet han ut av kontorfellesskapet. Dette illustrerer Tandbergs behov for å være selvstendig.²¹⁶ Samtidig arbeidet han hele sommeren 1961 med congloplatene ved Viksjøs verksted i Larvik, og bodde på en gjestehytte som arkitekten eide. Så de hadde et tett samarbeid. En forutsetning for det gode samarbeidet mellom Viksjø og Tandberg var at de arbeidet sammen, men med hver sine oppgaver. Det vil si at arkitekt var arkitekt og kunstner var kunstner, og begge gjorde det de var best på. Arbeidet med kunsten måtte ha en form for autonomi.

Den perioden i kunsthistorien som jeg har skrevet om er definitivt en avsluttet periode. Det lages ikke lenger integrerte utsmykninger i naturbetong, conglomer og metallbetong. Det har derfor vært interessant å fokusere på dette. Selv om denne måten å skape utsmykninger på er over, så var det ikke slutten for Tandbergs samarbeid med arkitekter. Som vi ser av oversikten over hans utsmykninger har han fortsatt å lage utsmykninger (også integrerte) i hele sin karriere, men i mange andre teknikker og materialer.

²¹⁵ Samtale med Tandberg, 20.02.08.

²¹⁶ Dette ser vi også i Tandbergs vegring for å komme inn i noens "stall". Han fikk aldri det forholdet til en gallerist som det Gunnar S. Gundersen, for eksempel, hadde til Haaken Christensen ved Galleri Haaken.

Litteraturliste

- Arnason, H. H. *A History of Modern Art: Painting, sculpture, architecture*. London: Thames and Hudson Ltd, 1977.
- Askeland, Jan. *Norsk malerkunst: Hovedlinjer gjennom 200 år*. Oslo: J. W. Cappelens forlag A.S., 1981.
- Aarseth, Anders. "Byggesakens forberedelse" i *Administrasjonsbygget: Oppført 1962-64*. Utgitt av Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen. Oslo: Centraltrykkeriet, 1964.
- Fleming, John, Nikolaus Pevsner og Hugh Honour. *The Penguin Dictionary of Architecture and Landskape Architecture*, 4. utgave. London: Penguin Books, 1991.
- Egeland, Erik. *Bedriftsliv og humanitet: Glimt av Hydros kultur og kunst*. Bærum: Centraltrykkeriet Grafisk Service AS, 1992.
- 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". Hovedfagsoppgave, Universitet i Oslo, våren 2005.
- Hage, Audun. "Byggeprogrammets gjennomføring, Byggets disponering, økonomi etc" i *Administrasjonsbygget: Oppført 1962-64*. Utgitt av Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen. Oslo: Centraltrykkeriet, 1964.
- Hellandsjø, Karin. *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1978.
- Holm, Arne E. "Dekorasjonene i regjeringsbygget". *Byggekunst* 1959, nr. 1:23-28.
- Hougen, Pål. Manus til bedriftsblad for Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen, Oslo: 1993.
- Ingebrigtsen, Arnulf. *Middelthunsgate 27 – Næringslivets hus*, Oslo: Dark AS, 2005.
- Johnsrud, Even Hebbe. "Odd Tandberg". *F15 Kontakt* 1975, nr. 9: 7-9.
- Joray, Marcel. *Le béton dans l'art contemporain*. Neuchâtel-Suisse: Editions du Griffon, 1977.
- Jystad, Sverre. "En ny betongteknikk". *Byggekunst* 1959, nr. 1:17.
- Kandinsky, Wassily. *Om det åndelige i kunsten*. Oversatt av Mikkel B. Tin. Oslo: Pax Forlag A/S, 2001.
- Kværk, Hilde Stenberg. "Rikshospitalet og Storebrand: En analyse av en offentlig og en privat utsmykning". Hovedfagsoppgave, Universitet i Oslo, høsten 2005.
- Lahn-Johannessen, Mai. "Tandberg, Odd". I *Norsk biografisk leksikon*, 104-105. 9 bd. Oslo: Kunnskapsforlaget, H. Aschehoug & Co. (W Nygaard) A/S og Gyldendal ASA, 2005.
- Lykke-Enger, Frithjof og Knut Enger. "Prosjektering og valg av løsninger" i *Administrasjonsbygget: Oppført 1962-64*. Utgitt av Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen. Oslo: Centraltrykkeriet, 1964.

- Mørstad, Erik. "Tandberg, Odd: maler, billedhogger og grafiker". I *Norsk kunstnerleksikon*, 181-184. 4 bd. Oslo: Universitetsforlaget A.S, 1986.
- Nesjar, Carl. "Kunst i betong". *Byggekunst* 1959, nr. 1:19-20.
- Pran & Torgersen A/S, *Propaganda*, Organ for Norges salgs- og reklameforbund 1955, nr. 5.
- Revold, Reidar. "Kunstnerisk utsmykning" i *Administrasjonsbygget: Oppført 1962-64*. Utgitt av Norges Vassdrags- og Elektrisitetsvesen. Oslo: Centraltrykkeriet, 1964.
- Smit, Torill. "Odd Tandberg – et tilbakeblikk" i *Odd Tandberg*. Katalog. Høvikodden: Henie-Onstad Kunstsenter, 1994.
- Snarvold, Harry. *Naturbetong: Struktur, form och funktion*, særtrykk fra Cement & Betong, Svenska Cementföreningens tidsskrift, Halmstad, 1972.
- The Dictionary of Art*. 1 og 7 bd. London: Macmillian Publishers Limited, 1996.
- Viksjø, Erling. "Det nye regjeringsbygget". *Byggekunst* 1959, nr. 1:3-5.
- _____. "Elkemhuset". *Byggekunst* 1966, nr. 1:22-28.
- _____. "Fasadebetong?". *Byggekunst* 1951, nr. 3:58-60.
- _____. "Norsk Hydro, administrasjonsbygg i Oslo". *Byggekunst* 1963, nr. 7:182-188.

Kataloger:

- Arkitekt Erling Viksjø*. (Oslo: Norsk arkitektmuseum, 1999).
- Konkret: Nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000*. (Lillehammer kunstmuseum, Trondheim kunstmuseum, Bergen kunstmuseum, 2002).
- Missão Internacional de Arte da Póvoa de Varzim*, (Póvoa de Varzim, 1955).

Avisartikler:

- "Dyrker av den rene form i Fr. stad Kunstforening". *Demokraten*, 23. januar 1960.
- "Måleri och skulptur förenas hos Borås norske utsmyckare". *Borås Tidning*, 24. januar 1965.
- "Urgammel sten begynner å tale: Bygningshistorie blir til i Larvik efter Viksjøs ide og under moderne kunstneres hånd". *Morgenbladet*, 3. oktober 1961.