

# Utprøvende arkitektur?

*En semiotisk studie av vinnerbidraget i  
arkitektkonkurransen til Vi kan-utstillingen i  
Oslo.*

Birgitte Wang Schumacher



Masteroppgave i kunsthistorie  
Veileder Espen Johnsen

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2017







© Birgitte Wang Schumacher

2017

Utprøvende arkitektur? En semiotisk studie av vinnerbidraget i arkitektkonkurransen til Vi kan-utstillingen i Oslo.

Birgitte Wang Schumacher

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Illustrasjon på forrige side: Konkurranseskisse «Vi» til Vi Kan-utstillingen, Hovedinngangsparti i perspektiv, plan, fasade og snitt, 1935. Arne Korsmo, Knut Knutsen, Andreas Nygaard (i Stiftelsen Arkitekturmuseets samling er tegningen tilskrevet Korsmo og Knutsen), 72,8 x 100,2 cm, akvarell og penn på papp, inventarnr NAMT.ako032.001



# Sammendrag

Denne masteroppgaven er en semiotisk arkitekturhistorisk studie om hva utstillingsarkitektur kan bety og hvordan den har potensiale til å formidle sitt meningsinnhold. Oppgavens hovedfokus er konkurranseutkastet «Vi» utformet av arkitektene Knut Knutsen, Arne Korsmo og Andreas Nygaard. Disse tegningene har i liten grad vært gjenstand for dypere studier og analyse, og når de behandles begrenses det ofte til korte henvisninger. Denne oppgaven har til hensikt å fylle deler av dette hullet. Hovedsakelig ved å se på tegningenes visuelle og arkitektoniske virkemidler, samt diskutere hvorvidt det i tegningene fremkommer et mulig meningsinnhold i arkitekturen? Oppgaven forsøker både å belyse og diskutere arkitektenes intensjon og mening slik den fremkommer gjennom tegningene. Er det slik at «Vi» har elementer av utprøving i forhold til arkitektens konvensjoner? For å belyse dette vil jeg også trekke inn tekster av ulik karakter som, gjennom sin tilknytning til konkurransetegningene kan bidra med innsikt i og kommentarer på arkitekturen.

Umberto Eco sin semiotiske teori om tegn og deres kommuniserende egenskaper tilbyr verktøy for å studere og diskutere meningsinnholdet i arkitekturen. Denne teorien er valgt som oppgavens rammeverk. En teori som befatter seg med tegnenes betydning kan være fruktbart for konkurransetegninger som i stor grad fungerer som et retorisk virkemiddel for arkitektene og som det er rimelig å anta vil ha et høyt innhold av tegn. Spesielt benytter jeg meg av Ecos teoretiske perspektiver på og rundt utstillingsarkitektur hvor det sentrale aspektet er at formidlingen av meningsinnholdet er det viktigste og at det kan gå på bekostning av konvensjonelle verdier. Oppgaven har også til hensikt å studere et utvalg prosessuelle arkitekturtegninger for å vurdere utviklingen i utstillingens arkitektoniske uttrykk, likeså den endelige fysiske realisering av Vi kan-utstillingens arkitektur. Dette for å studere hva som beholdes og hva som endres i forhold til arkitekturen slik den fremstilles gjennom arkitekturtegningene.





# Forord

Det er flere personer som fortjener en takk i forbindelse med at denne masteroppgaven ble ferdigstilt.

Takk til min veileder, Espen Johnsen, som har støttet og oppmuntret meg og som gjennom sine spennende og engasjerende forelesninger har øst av sin kunnskap.

Tusen takk til min fantastiske familie for støtte og bistand, både med oppgaven og med avlastning hjemme. Min mann, Christian, fortjener særlig en takk fordi du har støttet meg gjennom hele prosessen. Takk til mor og mormor Else Graven, som uvurderlig husmorvikar hjalp oss å få hverdagskabelen til å gå opp.

Takk til min hyggelige seminargruppe. Deres støtte og tilbakemeldinger har vært viktige.

Takk til ansatte i de ulike arkivene som har vært svært behjelpelige med å finne frem materiale.

Takk til mine barn, Victoria og Sophie, som har kommet til i løpet av dette studiet. Deres ankomst har forvansket prosessen, men desto mer forherliget tilværelsen.



# Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Målsetning og emnevalg.....	1
1.2	Teori og metode – semiotikk og arkitekturtegninger .....	4
1.3	Problemstilling og oppgavens struktur .....	7
1.4	Materiale og kilder.....	9
1.5	Forskningshistorikk .....	11
1.6	Verkspresentasjon.....	15
2	«How an exposition exposes itself» - En presentasjon av Umberto Ecos teorier om arkitektur og utstillingsarkitektur .....	20
3	Industriutstillingenes historie: Et sted å prøve ut nye arkitektoniske ideer.....	27
4	Arkitektkonkurransen i 1935.....	35
4.1	Juryens sammensetning .....	35
4.2	Konkurransprogrammet .....	36
4.3	Arkitektenes beskrivelse av konkurransebidraget «Vi» .....	40
4.4	Juryens kommentarer.....	42
5	Analyse av konkurransetegningene.....	45
5.1	Konkurransetegningene i lys av tekstene .....	45
5.2	Tegn i tegningene .....	47
5.3	Arkitektoniske elementer i tegningene .....	52
5.4	Korsmo og fargen .....	55
5.5	Knivens meningsinnhold .....	60
6	En prosessuell analyse av arkitekttegningene fra tiden etter konkurransen.....	64
6.1	William Whyte og kritikken av semiotikken.....	64
6.2	Hva beholdes?.....	66
6.3	Bevegelse i arkitekturen .....	67
6.4	Fokus på uterommet .....	71
6.5	Menneskets tilstedeværelse i arkitekturtegningen.....	72
7	Oppsummering og konklusjon .....	77
	Litteraturliste .....	82
	Vedlegg .....	86
	Illustrasjoner.....	88



# 1 Innledning

## 1.1 Målsetning og emnevalg

Denne oppgaven er en semiotisk arkitekturhistorisk studie om hva utstillingsarkitektur kan bety og hvordan den har potensiale til å formidle sitt meningsinnhold. Oppgavens hovedfokus er konkurranseutkastet «Vi» utformet av arkitektene Knut Knutsen, Arne Korsmo og Andreas Nygaard. Disse tegningene har i liten grad vært gjenstand for dypere studier og analyse, og når de behandles begrenses det ofte til korte henvisninger. Denne oppgaven har til hensikt å fylle deler av dette hullet. Hovedsakelig ved å se på tegningenes visuelle og arkitektoniske virkemidler, samt diskutere hvorvidt det i tegningene fremkommer et mulig meningsinnhold i arkitekturen? Oppgaven forsøker både å belyse og diskutere arkitektenes intensjon og mening slik den fremkommer gjennom tegningene. Er det slik at «Vi» har elementer av utprøving i forhold til arkitekturens konvensjoner? For å belyse dette vil jeg også trekke inn tekster av ulik karakter som, gjennom sin tilknytning til konkurransetegningene kan bidra med innsikt i og kommentarer på arkitekturen.

Arkitektene Knut Knutsen, Arne Korsmo og Andreas Nygaard leverte i 1935 under mottoet «Vi» inn et utkast til arkitektkonkurransen om Vi kan-utstillingen. Utkastet, som bestod av fire arkitekttegninger og en motivering med arkitektenes beskrivelse, høstet stor entusiasme hos juryen og vant konkurransen. I norsk arkitekturhistorie omtales utstillingen ofte som en norsk pendant til den noen år tidligere og langt mer kjente Stockholmsutstillingen. En av konkurransetegningene befinner seg i dag i Arkitekturmuseets faste utstilling,<sup>1</sup> og er også avbildet på omslaget av Nasjonalmuseets nylig utgitte bok, *Høydepunkter*,<sup>2</sup> noe som viser tegningens viktige posisjon i norsk arkitekturhistorie. Fordi ideologien bak bidraget og tegningene selv ofte tilskrives Arne Korsmo er det han jeg kommer til å fokusere på i denne oppgaven. En begrunnelse for dette presenteres i delkapittel 1.6 *Forskningshistorikk*.

---

<sup>1</sup> Nasjonalmuseet – Arkitektur «Byggekunst. Arkitektursamlingen fra 1830 til i dag»

<sup>2</sup> arkitektur og design Nasjonalmuseet for kunst, *Nasjonalmuseet. Høydepunkter. Arkitektur* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2017).

Umberto Eco sin semiotiske teori om tegn og deres kommuniserende egenskaper tilbyr verktøy for å studere og diskutere meningsinnholdet i arkitekturen. Denne teorien er valgt som oppgavens rammeverk. En teori som befatter seg med tegnenes betydning kan være fruktbar for konkurransetegninger som i stor grad fungerer som et retorisk virkemiddel for arkitektene og som det er rimelig å anta vil ha et høyt innhold av tegn. Spesielt benytter jeg meg av Ecos teoretiske perspektiver på og rundt utstillingsarkitektur hvor det sentrale aspektet er at formidlingen av meningsinnholdet er det viktigste og at det kan gå på bekostning av konvensjonelle verdier.

Et spesielt interessant og kjent motiv på en av konkurransetegningene avbilder utstillingens inngangsparti (fig. 7). En høy knivlignende konstruksjon totalt blottet for arkitektonisk funksjon dominerer inngangspartiet. Av arkitektene ble den betegnet som «energien som skjærer igjennom kaos», men den ble raskt omtalt som «kniven». At den store Oslo-utstillingen i mellomkrigstiden fikk en vertikal struktur - figurativ i formen, men uten praktiske funksjoner og full av symbolikk - midt i funksjonalismens høytid, legger opp til en interessant diskusjon om hva den betyr. Er det en kniv, eller kan den for eksempel tolkes som en skipsstavn?

Oppgaven har også til hensikt å studere et utvalg prosessuelle arkitekturtegninger for å vurdere utviklingen i utstillingens arkitektoniske uttrykk, likeså den endelige fysiske realisering av Vi kan-utstillingens arkitektur. Dette for å studere hva som beholdes og hva som endres i forhold til arkitekturen slik den fremstilles gjennom arkitekturtegningene.

## **Industriutstillinger og den norske funksjonalismen**

Selv om oppgaven preges av en semiotisk analyse, støtter den seg i analysene og diskusjonen seg også til den historiske konteksten. For drøye 150 år tilbake i tid, ble de første store industriutstillingene initiert og arrangert som populære fora for å vise frem og sammenligne kultur og industri – både for et nasjonalt og internasjonalt publikum.<sup>3</sup> Industriutstillingene som fenomen kan spores lengre tilbake, men jeg velger å ta utgangspunkt i 1851 da «The Great Exhibition of the works of all nations» ble arrangert i Hyde Park i London i 1851 og regnes for å være den første internasjonale verdensutstillingen hvor en rekke nasjoner deltok. I Norge omtales de ofte som verdensutstillinger. Men fordi utstillingene kunne være så vel

---

<sup>3</sup> Fernando Vegas og Camilla Mileto, "World's Fairs: Language, Interpretation, and Display," *Change Over Time* 3, no. 2 (2013): 175.

internasjonale som nasjonale og lokale kommer jeg i denne oppgaven til å anvende begrepet industriutstilling som en samlebetegnelse da både utgangspunkt og målsetning ofte sammenfalt.<sup>4</sup> Utstillingen tok særlig sikte på å utdanne offentligheten, dele innovasjon, fremme utvikling og samarbeid. I anledning sitt 100 års jubileum i 1938 arrangerte Oslo Håndverks- og Industriforening («OHIF») en nasjonal industriutstilling med det ambisiøse, men også oppmuntrende mottoet «Vi Kan». I forkant av utstillingen ble det i 1935 avholdt en arkitektkonkurranse for å utforme arkitekturen til utstillingen. Vi kan-utstillingen ble altså åpnet i 1938, men arbeidet med arkitekturen hadde pågått fra konkurransen i 1935.

1930-tallet var en tid da funksjonalismen gjennomgikk en utvikling.<sup>5</sup> Etter at funksjonalismen hadde sitt gjennombrudd i årene 1925-1930, fulgte et tiår hvor den gikk i ulike retninger. Arkitekten og kunsthistorikeren Christian Norberg-Shulz skriver at den første modernistiske fasen kulminerte med Vi kan-utstillingen.<sup>6</sup> Den danske arkitekturhistorikeren Nils-Ole Lund skriver i boken *Nordisk Arkitektur*, at funksjonalismen nå ble mer «blødgjort».<sup>7</sup> Kunsthistorikeren Espen Johnsen, foreslår at «den norske arkitekturen egentlig spredte seg i ulike retninger, med både modernistiske og anti-modernistiske trekk.»<sup>8</sup> Det er trekk i «Vi» som både identifiserer seg med den tidligere, strenge funksjonalismen, og med den mer samtidige oppmykningen, noe jeg håper denne oppgaven vil vise. Uttalelser fra Korsmo antyder at han betraktet utstillinger som en «lekeplass» hvor han kunne teste ut ideer som kanskje ikke ville bli like godt mottatt på en villa med en privat byggherre. Slike uttalelser er i tråd med hvordan de internasjonale verdensutstillingene ble ansett og brukt av arkitekter i tiden etter 1851.

---

<sup>4</sup> Industriutstillingene kunne være både internasjonale, nasjonale, tematiske, og koloniale. Sistnevnte var populært for at koloniseringsmaktene kunne vise frem varer og kultur fra sine koloniserte land overfor sine innbyggere. Erik Mattie, *World's fairs* (New York: Princeton Architectural Press, 1998), 8.

<sup>5</sup> Espen Johnsen et al., *Brytninger : norsk arkitektur 1945-65* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010), 22.

<sup>6</sup> Christian Norberg-Schulz sitert i: *ibid.*, 21.

<sup>7</sup> Nils-Ole Lund, *Nordisk arkitektur*, 3. udg. utg. (København: Arkitektens Forlag, 2008), 21.

<sup>8</sup> Johnsen et al., *Brytninger : norsk arkitektur 1945-65*, 23.

## 1.2 Teori og metode – semiotikk og arkitekturtegninger

### Umberto Eco

Som teoretisk verktøy for denne oppgaven ser jeg til semiotikken slik den brukes og presenteres av den italienske filosofen, forfatteren og semiotikeren Umberto Eco (1932-2016). Hans teorier rundt arkitektur og semiotikk finner jeg særlig interessant stilt ovenfor utstillingsarkitektur fordi den legger opp til en arkitektur hvis meningsinnhold settes sentralt. I kapittel to følger en mer utførlig redegjøring for min forståelse av semiotikken og bruken av den i denne oppgaven. Jeg forholder meg hovedsakelig til to tekster av han, henholdsvis «Function and sign: The semiotics of architecture» og «How an exposition exposes itself»<sup>9</sup>. Versjonen jeg anvender er en oversatt versjon av Neil Leach i antologien *Rethinking architecture: A reader on cultural theory*.<sup>10</sup> I førstnevnte tekst presenterer Eco sine ideer for hvordan en semiotisk arkitekturteori kan bygges opp og hvilke elementer som vil bli viktige for kommunikasjonen av innhold. I sistnevnte tekst behandles utstillingsarkitekturen hvor Eco argumenterer for dens omvendte forhold til formidling fra konvensjonell arkitektur. Eco hevder at utstillingsarkitekturen synes å fokusere på å kommunisere intensjonen sin heller enn å oppfylle tekniske og funksjonelle krav. Hvordan den kommuniserer sitt innhold, enten det er en ideologi, en nasjon eller et produkt, er likegyldig så lenge det gjøres «høylydt», tydelig og gjerne nyskapende slik at de besøkende legger merke til paviljongen, stopper opp og går inn. Eksponeringsfaktoren er det sentrale. Dersom man følger Ecos resonnement, kan utstillingsarkitektur komme dårligere ut dersom man sidestiller det med konvensjonell arkitektur fordi det gjerne bryter med konvensjoner som øvrig arkitekturhistorie- og teori er bygget på. Dersom man i stedet ser på hva arkitekturen vil si og hvordan det formidler meninger, heller enn kun å analysere stilvalg eller funksjonelle løsninger, vil utstillingsarkitekturen antakelig komme sterkere ut av det. Paralleller kan trekkes til reklamebransjen som i stor grad anvender semiotikken som metode. Forståelse av symbolikk, ting som tegn og tegnenes betydning er blitt kjempeviktig i en industri som lever av å kommunisere presist til enhver målgruppe.

---

<sup>9</sup> Umberto Eco, "Function and sign: The semiotics of architecture," i *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*, red. Neil Leach (London: Routledge, 1997); "How an exposition exposes itself," i *Rethinking architecture: A reader on cultural theory*, red. Neil Leach (London: Routledge, 1997).

<sup>10</sup> Neil Leach, *Rethinking architecture: a reader in cultural theory* (London: Routledge, 1997).



## Arkitekturtegninger

I denne oppgaven er arkitekturtegninger valgt som dens primære studiemateriale. Det er blant annet et resultat av at utstillingsbygningene slik de ble oppført i 1938 ble revet etter utstillingens slutt. Det finnes fotografier av bygningene, men fordi jeg først og fremst fokuserer på Arne Korsmo sitt bidrag, og man antar at det var han som var primus motor bak ideologi og utføring av tegningene, fokuseres det på konkurransetegningene. Umberto Eco innlemmer ikke arkitekturtegninger i sine studier, men jeg ønsker i oppgaven å prøve ut dette. Det er to årsaker til dette. Den ene er at arkitekturtegninger i stadig økende grad innlemmes blant forskningsmateriale innen nyere kunst og arkitekturhistorie. Den andre er at tegninger som tilhører en konkurranse i stor grad har retoriske kvaliteter, noe som legger an til en potensielt spennende analyse av meningsinnholdet.<sup>11</sup>

Arkitekturtegninger som gjenstand for studier fikk fornyet interesse i løpet av post-modernismen på 1980- og 90-tallet. Tegninger var lenge ansett for en reduksjon i forhold til bygningen den representerer.<sup>12</sup> Nå derimot, anses de som egne autonome verk sidestilt med arkitekturen. I mange tilfeller kan, og bør, de sees som egne kunstverk på egne premisser parallellt med realisert arkitektur.<sup>13</sup> Akademia, museer så vel som privatpersoner viser nå stor interesse for arkitekturtegninger.<sup>14</sup> I sin doktoravhandling fra 2003, *Arkitekturtegninger og kontekst. Arkitektkonkurransen om Norges Rederforbunds kontorbygning, 1930*, studerer kunsthistorikeren Birgitte Sauge konkurransetegninger og deres natur som retoriske instrumenter for arkitektenes ønske om å vinne konkurransen.<sup>15</sup> Tegningene skal vise frem en visjon, ikke korrekte mål. Dette legger opp til at arkitektene kan, sagt med andre ord, «sukre sin egen pille», for å presentere sin idé på best mulig og mest overbevisende måte. Semiotikkens fokus på tegn og kommunikasjon kan være et nyttig verktøy for å identifisere tegnene i konkurransetegningene for deretter å forsøke å lese meningsinnholdet de formidler. Selv om Eco noen ganger kan fremstå som for oppramsende og enkel i sine analyser, noe han da også er kritisert for,<sup>16</sup> har hans syn på hvordan utstillingsarkitekturen skiller seg fra konvensjonell arkitektur hjulpet meg i arbeidet med konkurransetegningene. En annen kritikk

---

<sup>11</sup> Elisabeth Tostrup, *Architecture and rhetoric : text and design in architectural competitions, Oslo, 1939-1997* (London: Papadakis, 1999), 9.

<sup>12</sup> Alberto Perez-Gomez, "Architecture as Drawing," *JAE* 36, no. 2 (1982): 4.

<sup>13</sup> Robin Evans, "TRANSLATIONS FROM DRAWING TO BUILDING," *AA Files*, no. 12 (1986): 5.

<sup>14</sup> Birgitte Sauge, "Arkitekturtegning og kontekst : arkitektkonkurransen om Norges rederforbunds kontorbygning, 1930 : B. 1 : Tekst," red. (Bergen: B. Sauge, 2003), 1.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Erik Nygaard, *Arkitektur forstået* (København: Bogværket, 2011), 223.

semiotikken har fått er at den i liten grad involverer arkitekturens ulike faser ut over det realiserte bygget, som for eksempel planlegging og bruk. Arkitekturhistorikeren William Whyte argumenter i artikkelen «How do buildings mean? Some issues of interpretation in the history of architecture»<sup>17</sup> for økt fokus på prosessen når arkitekturens objekter studeres fordi dette vil kunne fortelle historikeren mer om byggets intensjon enn en utvalgt lesning av én fase (det oppførte bygget). Arbeidsprosessen, byggeprosessen, politiske regler og hendelser, så vel som endring i bruk er alle faser som påvirker byggets meningsinnhold i større eller mindre grad. Å studere arkitekturtegnene kan gi en innsikt i hvordan ideer utviklet seg og modnet i løpet av arbeidsprosessen. En annen interessant faktor ved arkitekttegninger trekkes frem av arkitekturhistoriker Robin Evans i artikkelen «Translations from drawing to building», og dreier seg om tegningenes plassering i prosessen i forhold til det oppførte bygget.<sup>18</sup> Evans påpeker det finurlige i at i kunsten (i hvert fall i klassisk, figurativ kunst) eksisterer det avbildede subjektet før det blir avbildet i et maleri. Et bygg derimot, eksisterer først på papiret, deretter i realisert form.<sup>19</sup> Det snus på hodet i forhold til hvordan man er vant til å betrakte tegninger som en representasjon av den fysiske verden. Ofte når man ser på arkitekturtegninger er det for å sammenligne med det realiserte bygget. Men faktum er at tegningene ble gjennomført først.

En faktor jeg vektlegger for å vise arkitekttegningenes forankring i modernismen så vel som den prosessuelle utviklingen, er Korsmos bruk av menneskefigurer. Tradisjonelt har mennesker vært fraværende i arkitekturtegninger eller kun inkludert for å demonstrere byggets høyde eller størrelse. Gjennom to arkitekttegninger, av henholdsvis Viollet-le-Duc fra 1864 og Le Corbusier fra 1928-29 (fig.1), ser man hvordan synet på det sosiale livet og bruken av et hus har endret seg. Arkitekturhistoriker Alex T. Anderson siterer Le Corbusier som sier at han i den ovennevnte tegningen viser hvordan beboeren kan anvende sine fritidstimer.<sup>20</sup> Modernismens mål var blant annet fritid og ferie for folket. I perspektivtegninger synes bruken av mennesker å være bevisst og i tråd med de retoriske kvalitetene. Dersom arkitekten tegner mennesker slik at betrakteren kan identifisere seg med figuren gir det rom for at betrakteren lettere kan få en følelse av rommets størrelse så vel som

---

<sup>17</sup> William Whyte, "HOW DO BUILDINGS MEAN? SOME ISSUES OF INTERPRETATION IN THE HISTORY OF ARCHITECTURE1," *History and Theory* 45, no. 2 (2006).

<sup>18</sup> Evans, "TRANSLATIONS FROM DRAWING TO BUILDING."

<sup>19</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>20</sup> Alex T. Anderson, "On the Human Figure in Architectural Representation," *Journal of Architectural Education* 55, no. 4 (2002): 243.

arkitektens visjon for bruksområdet.<sup>21</sup> En aktuell sammenligning er dagens bruk av arkitekturperspektiver, og da spesielt de som er ment for offentlig publisering eller kommersielt salg. Nesten utelukkende inkluderer de mennesker i en bestemt setting. Slik påvirkes potensielle kjøpere eller brukere til å identifisere seg med de avbildede menneskene og deretter muligens tenke hvor flott det nye bygget vil bli og hvor flott livet deres vil ta seg ut om de bare kjøper denne leiligheten.

### 1.3 Problemstilling og oppgavens struktur

Denne oppgaven har som målsetning å gjennomføre en semiotisk studie av konkurransetegningene tilhørende bidraget «Vi». Det teoretiske rammeverket er Umberto Ecos semiotikk. Semiotikken, læren om tegn, befatter seg med å lese tegnene og tolke meningsinnholdet i disse. Kontekstualisering er én metode for å gjenkjenne tegnene. Bruk av utvalgte tekster er en annen. Oppgavens hovedproblemstilling er:

*Kan Umberto Ecos semiotiske teori belyse det potensielle meningsinnholdet i Knut Knutsen, Arne Korsmo og Andreas Nygaards konkurranseutkast «Vi» og andre prosessuelle tegninger til Vi kan-utstillingen?*

Opgaven er bygget opp etter følgende struktur:

Kapittel to vil redegjøre for og forklare min forståelse og bruk av semiotikken slik den fremkommer hos Umberto Eco. Dette utgjør som nevnt oppgavens teoretiske tyngdepunkt og rammeverk. Perspektiver som her presenteres vil bli prøvd ut på oppgavens primærmateriale.

For å sette utstillingen i en historisk kontekst vil kapittel tre redegjøre kort for historien til industriutstillingene. Her vil jeg vektlegge arkitektoniske fremskritt som har oppstått i forbindelse med industriutstillingene, og som viser hvilken eksperimentell og utprøvende «lekegrind» de har vært for arkitekter og ingeniører.

Kapittel fire tar utgangspunkt i fire tekster, alle relatert til arkitektkonkurransen i 1935, og fungerer som koder for bedre å forstå konkurransetegningene. Disse tekstene er utvalgt basert på de ulike tekst-typene arkitekturhistoriker Elisabeth Tostrup trekker frem som vesentlige for

---

<sup>21</sup> Ibid., 238.

å forstå et konkurranseutkast.<sup>22</sup> Det første er konkurranseprogrammet, deretter arkitektens egen beskrivelse av valgene som er presentert gjennom tegningene, og til slutt juryens generelle tilbakemelding på konkurransebidragene og juryens kommentarer til selve vinnerbidraget. Ved å studere tekstene med utgangspunkt i semiotikken håper jeg å identifisere tegn som kan belyse føringer, intensjoner, og andre forhold som kan ligge til grunn for utforming av arkitekturen. Disse tekstene legger opp til en diskusjon om hva som er kravspesifikke løsninger, og hva som springer ut av arkitektens egen visjon. Juryens tilbakemeldinger kan fortelle noe om hvorfor dette bidraget vant og hva som ble vektlagt. Følgende delproblemstilling ligger til grunn for kapittel fire:

*Hvilke føringer legger konkurranseprogrammet? Hva slags informasjon gir de fire tekstene, konkurranseprogrammet, arkitektens egen beskrivelse, og juryens generelle og spesifikke tilbakemeldinger, sett i lys av semiotikken?*

Kapittel fem presenterer min semiotiske analyse av konkurransebidraget «Vi». Materialet som ligger til grunn for analysen er de fire tegningene tilhørende konkurransebidraget. Dette er ikke en fullstendig semiotisk analyse av tegningene. Jeg har valgt ut enkelte faktorer jeg ønsker å diskutere inngående basert på hva materialet og konteksten innbyr til.

Delproblemstillingene som ligger til grunn for kapittel fem er:

*Hva synes å være arkitektens valg med utgangspunkt i konkurranseprogrammet slik det er redegjort for i kapittel fire? Hva formidler tegnene hvis de sees i lys av sin kontekst, som er industriutstilling og underholdning? Hva formidler de hvis de sees i lys av aspekter ved samtiden eller i lys av kunsthistorien? I hvilken grad synes konkurransetegningene å utforske farger og former for å bryte med eller myke opp funksjonalismens normer?*

Før jeg går inn på å diskutere graden av utforsking, skal jeg ta for meg konkurransetegningenes utforming med utgangspunkt i de fire tekstene som ble presentert i kapittel fire. Deretter vektlegges semiotikken med det formål å identifisere tegnene og analysere deres potensielle meningsinnhold og mulige assosiasjoner som formidles. Abstraheringen av menneskene er her et sentralt moment. Deretter sees de arkitektoniske elementene i lys av samtidens funksjonalisme og i lys av kunsthistorien. Fargebruken står sentralt som assosiative tegn til både samtidens funksjonalisme så vel som internasjonal modernisme. Korsmos individuelle bruk av inspirasjon og farger synes å være sentralt i hans

---

<sup>22</sup> Tostrup, *Architecture and rhetoric : text and design in architectural competitions, Oslo, 1939-1997*, 31.

utprøvende utstillingsarkitektur. Kapittelet avslutter med en analyse av knivens meningsinnhold.

Kapittel seks tar for seg prosessuelle tegninger og analyserer endringer fra konkurransetegningene. Her er målet å utvide kunnskapen om hvordan arkitekturen til Vi kan-utstillingen ble bearbeidet, hvordan Korsmo benyttet seg av tegningene som presentasjonsmedium i forhold til konkurransetegningene, samt identifisere enkelte arkitektoniske endringer som kan ha påvirket meningsinnholdet slik det ble fremstilt i konkurranseutkastet. Problemstillingen for kapittelet blir som følger:

*Hva ble beholdt og hva ble endret fra konkurransetegningene? Er det elementer ved arkitekturen som nå trer bedre frem i arkitekturtegningen til forskjell fra konkurransetegningene? I forrige kapittel trekker jeg blant annet frem abstraheringen av menneskene. Hvordan fremstilles menneskene i tegningene i denne fasen?*

Bakgrunnen for dette kapittelet er kritikk av semiotikkens unnløst til å vektlegge arkitekturens ulike faser, slik William Whyte argumenterer for. Etter en redegjørelse av Whyte sine synspunkter og hva som beholdes fra konkurransetegningene, går kapittelet inn på en analyse av endringene. Sentrale endringer synes hovedsakelig å være fremstillingen av arkitekturen og menneskene i tegningene. Restauranten er blant byggene som gjennomgår størst endringer, noe som påvirker Festplassen i særlig grad. Dette legger opp til en diskusjon rundt Festplassens funksjon som uterom. Materialet i dette kapittelet er primært de prosessuelle arkitekttegningene som finnes i de ulike arkivene hvor materialet etter Vi kan-utstillingen befinner seg. Det gjelder hovedsakelig Oslo Byarkiv, Arkitekturmuseet og Teknisk Museum.

## **1.4 Materiale og kilder**

Hovedmaterialet som ligger til grunn for denne oppgaven er de fire konkurransetegningene tilhørende bidraget «Vi» og gjort av arkitektene Knut Knutsen, Arne Korsmo og Andreas Nygaard. De ble sendt inn til konkurransen om arkitekturen til Vi Kan-utstillingen som skulle arrangeres i Oslo i 1938. Konkurransen ble holdt i 1935. Disse fire tegningene finnes i original og er tilgjengelige gjennom Arkitekturmuseets arkiv. Tilhørende tekster er konkurranseprogrammet, arkitektenes beskrivelse av konkurransebidraget, og juryens kommentarer. Disse tekstene befinner seg i Oslo Byarkiv, Arkitekturmuseets arkiv og arkivet

etter Oslo Håndverks- og Industriforening. I disse arkivene har jeg i tillegg funnet referater, protokoller og korrespondanse som bidrar til innsikt i prosessen som ligger bak utstillingen og arbeidet underveis. Dessverre fremstår tegnematerialet til Vi kan-utstillingen ennå som meget mangelfullt. Noen tegninger er bevart i Norsk Arkitekturmuseum, men allikevel for mangelfullt til å danne et komplett bilde av prosessen. Noen skisser fra arbeidsprosessen etter arkitektkonkurransen og som i denne studien vies oppmerksomhet er blitt funnet i fotoarkivet hos Teknisk Museum.<sup>23</sup> Disse skissene er sannsynligvis avfotograferinger av de originale tegningene og i veldig lite format.<sup>24</sup> De er heller ikke signert eller datert. Hvor vidt det faktisk er Korsmo som står bak disse tegningene er et annet spørsmål. Skissene lå i en liten konvolutt på ca. 10 x 6 cm. som inneholdt seks fotografier av svart-hvittegninger som viser ulike perspektiver fra Vi kan-arkitekturen. Det er mulig at slike små skissesamlinger ble sendt ut til medlemmer av byggekomiteen eller avisredaksjoner for på den måten å holde både pressen og publikum oppdatert på prosessen. Også i arkivet til Arkitekturmuseet finnes det noen skisser som attribueres Vi kan-utstillingen, og som jeg antar er prosessuelle tegninger.

Arkitekturmuseet fikk i slutten av 2016 avlevert materiale tilhørende Arne Korsmo. Dette ble registrert i løpet av våren 2017. Blant dette finnes flere skisser som synes å tilhøre Vi kan-prosjektet. For min del kom tilgangen til materialet for sent til å gjennomføre en større analyse av det og inkludere det i oppgaven. Noen betraktninger har jeg derimot gjort meg, og det presenteres hovedsakelig i kapittel seks.

I Riksarkivet finnes det en meget utfyllende klippbok etter Torolf Prytz<sup>25</sup> som har vært nyttig for å få oversikt over hva som ble skrevet om Vi kan-utstillingen i ulike aviser. Aftenposten og Byggekunst er viktige kilder til hva som ble publisert om Vi kan-utstillingen underveis i prosessen fra konkurranse til utstillingsåpning. Også fagtidsskriftet *Byggekunst* er en viktig kilde for arkitektur i Norge da den, siden oppstarten i 1919, har vært et viktig talerør for norske arkitekter. Det er også den eneste kilden til de øvrige innsendte bidragene til Vi Kan-utstillingen.

Om Vi kan-utstillingen finnes det ikke noen monografi ut over boken som Vi kan-utstillingens pressesjef, Øystein Orre Eskeland, skrev og publiserte umiddelbart etter utstillingens slutt. Boken forklarer deler av prosessen, dels gjennomgår den

---

<sup>23</sup> Gjelder figur 42, 43 og 56

<sup>24</sup> En stor takk rettes til Tone Rasch ved Teknisk Museum som gjennom sin egen interesse for Vi Kan-utstillingen hadde oversikt over materialet til tross for at mye foreløpig er uregistrert.

<sup>25</sup> RA/PA-0249/F/L0020/0001 «Klippbok, Vi kan»

utstillingsområdet, og dels presenterer den taler og andre hendelser fra åpningsdagen. Som ansatt av utstillingen fremmet nok Eskeland en agenda for å sette utstillingen, prosessen og utstillingsstyret i godt lys. Dette er jeg klar over, og jeg er opptatt av å holde et kritisk blikk til informasjon som kommer frem her.

## 1.5 Forskningshistorikk

Vi kan-utstillingen har vært lite gjenstand for kunsthistorisk forskning. Øvrige henvisninger til Vi kan-utstillingen i arkitektur- og kunsthistorielitteratur opptrer ofte i sammenheng med funksjonalismen i Norge og Norden, Arne Korsmo og/eller Knut Knutsen. I boken *Arne Korsmo* av Jon Brønne, Eirik T Bøe og Astrid Skjerven diskuteres ulike aspekter ved Korsmos kunstnerskap. Gjennom studier av Korsmos design- og utstillingsprosjekter presenterer designhistoriker Skjerven en ny tolkning av hans intensjon som kunstner og formgiver, og argumenterer for at hans krav til helhet og individualitet skapte teaterinspirerte iscenesettelser av det moderne livet. Malerikonservator Jon Brønne ser kort på Korsmos fargebruk på konkurransebidraget til utstillingen, men fordi fokuset ligger på andre utvalgt prosjekter går ikke Vi kan-utstillingen nærmere inn på. Christian Norberg-Schulz, med boken *The functionalist Arne Korsmo*, representerer den andre monografien om Arne Korsmo og kaller han for en poetisk arkitekt.<sup>26</sup> Her refereres det til Vi kan-utstillingen flere steder, og inntrykket er at den har en viktig posisjon i Korsmos *oeuvre*. I arkitektmonografien om Knut Knutsen av Arne Sigmund Tvedten og Bengt Espen Knutsen nevnes Knutsens delaktighet i korte trekk.<sup>27</sup> Det er interessant hvordan de ulike arkitektene benevnes ulikt i forskjellige bøker. Norberg-Schulz deler opp arbeidet med Vi kan-utstillingen dem imellom. Der presenteres Korsmo som arkitekten bak hovedformen og symbolikken, mens Knutsen stod for Oslo Kommunes paviljong. Leser man Tvedten/Knutsen får man derimot inntrykket av at arbeidet var likevektig. Det vil si, sistnevnte publikasjon beskriver ikke utstillingen ytterligere enn å nevne at den fant sted og at Knutsen var en av arkitektene. I studier av artikler, intervjuer og omtale av utstillingen i pressen er det en stor overvekt av referanser til Korsmo. Han er også den arkitekten som i referater fra møter med byggekomiteen legger frem de arkitektoniske ideene. Nygaard fungerer som en sekretær eller assistent og er den som oftest er til stede på møter med byggekomiteen når det er mindre redegjørelser eller diskusjoner som

---

<sup>26</sup> Christian Norberg-Schulz, *The functionalist Arne Korsmo*, *The functionalist Arne Korsmo* (Oslo: Universitetsforlaget, 1986).

<sup>27</sup> Arne Sigmund Tvedten og Bengt Espen Knutsen, *Knut Knutsen : 1903-1969 : en vandrer i norsk arkitektur* (Oslo: Gyldendal, 1982).

skal gjøres. Jeg vil derfor i denne oppgaven forholde meg til Korsmo som initiativtager bak ideologien og arkitekturtegningenes uttrykk. Knutsen og Nygaard vil refereres til der det er riktig, men i forhold til kontekstualisering og symbolbruk er det Korsmo og hans uttrykk som studeres.

Den danske arkitekturhistoriker Nils-Ole Lund omtaler Vi kan-utstillingen som den norske pendant til Stockholms-utstillingen.<sup>28</sup> Vi kan-utstillingen er, slik tilfellet er med industriutstillinger generelt, noe mer behandlet fra et sosialhistorisk ståsted, blant annet av historikerne Svein Ivar Angell og Knut Kjelstadli. I tillegg finnes Geirr Olav Gram sin masteroppgave i historie som ser på Vi Kan-utstillingens forhold til samtidens sosialpolitiske klima, men den befatter seg ikke med arkitekturen.<sup>29</sup> Dette er tekster som har gitt nyttig innblikk til historien rundt utstillingen, men som ikke brukes direkte i min oppgave.

Historiker Erik Matties bok *World's Fairs* er oversiktsverket som har hjulpet meg med en oversikt over de ulike utstillingenes bidrag til arkitekturhistorien.<sup>30</sup> Mattie har valgt ut utstillinger som har hatt en betydning for arkitekturhistorien, slik at utvelgelsen skiller seg noe fra de store verkene om verdensutstillingene skrevet av Robert W. Rydell og Paul Greenhalgh.<sup>31</sup> Blant annet trekker han frem Verdensutstillingen i Brussel i 1935, som Arne Korsmo dekket for Aftenposten samme år. Industriutstillingenes betydning vises også gjennom deres opptreden i anerkjente oversiktsverk om den moderne arkitekturs historie av arkitekturhistorikerne William J. R. Curtis og Alan Colquhoun.<sup>32</sup> Det finnes noen utstillingsmonografier, hvor jeg særskilt trekker frem Eva Rudbergs bok om Stockholmsutstillingen som nyttig både for denne oppgaven, men også interessant i et utstillingsarkitektonisk perspektiv.<sup>33</sup> Sidsel Marie Gaare Blix sin kunsthistoriske masteroppgave «Norge på utstilling. Norges arkitektoniske bidrag ved internasjonale og nasjonale utstillinger i perioden 1867-1939» ser de norske paviljongene og utstillingsbyggenes endrede formale uttrykk i lys av nasjonale og internasjonale trender, samt

---

<sup>28</sup> Lund, *Nordisk arkitektur*, 45.

<sup>29</sup> Geirr Olav Kveim Gram, ""Vi Kan - gå, se og lær", Masteroppgave i historie," red. (Oslo: Universitet i Oslo, 2007).

<sup>30</sup> Mattie, *World's fairs*.

<sup>31</sup> Paul Greenhalgh, *Ephemeral vistas : the expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939*, Studies in imperialism (Manchester: Manchester University Press, 1988); *Fair World : a history of world's fairs and expositions from London to Shanghai 1851-2010* (Berkshire: Papadakis, 2011); Robert W. Rydell, *World of fairs : the century-of-progress expositions* (Chicago, Ill: University of Chicago Press, 1993).

<sup>32</sup> Alan Colquhoun, *Modern architecture*, Oxford history of art, Western architecture (Oxford: Oxford University Press, 2002); William J. R. Curtis, *Modern architecture since 1900*, 3rd ed. utg. (London: Phaidon, 1996).

<sup>33</sup> Eva Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930 : modernismens genombrott i svensk arkitektur*, Monografier utgivna av Stockholms stad (Stockholm: Stockholmia, 1999).



det endrede politiske klimaet i Norge før og etter 1905.<sup>34</sup> Blix ser med andre ord den norske utstillingsarkitekturens formale uttrykk i lys av de store linjene og har vært nyttig for en oversikt over den norske utstillingstradisjonen.

Industriutstillingene har som sagt hovedsakelig vært gjenstand for sosial- og kulturanthropologisk forskning. Den litteraturen har vært nyttig som introduksjon til og informasjon om industriutstillingenes betydning fra den første store verdensutstillingen ble holdt i Hyde Park i 1851. Robert Rydell og Paul Greenhalghs anerkjente oversiktsverk over verdensutstillingene er tematisert ut i fra fokus på bakenforliggende årsaker og deres påvirkningskraft overfor samfunnet. I slike verk reduseres ofte arkitekturens rolle til å forklare symbolikken tilhørende en utstilling eller som virkemiddel for å vise frem utvikling innenfor ingeniørkunsten og industrien. Den amerikanske geografen og forskeren Allan Pred sin samfunnsvitenskapelige studie av utstillingsposisjon i det moderne samfunnet har vært nyttig for å få innsikt i hvordan utstillingene ble mottatt av samfunnet.<sup>35</sup> Hans mange sitater fra samtidige aviser og skildringer viser graden av utopi som utstillingene representerte. Denne utopien påpekes og forklares nærmere i de kulturhistoriske masteroppgavene til Karen Marie Fjeldstad og Anne Simonnæs.<sup>36</sup> Gjennom studier av ulike utstillinger i Norge viser de hvordan landsutstillinger kan sees som uttrykk for samtidens sosialpolitiske klima, og demonstrerer hvordan de var instrumentale for å iscenesette elitens samfunnsutopi og å befeste et kulturelt hegemoni. Disse idéene har vært veldig nyttige i mine studier av konkurransetegningenes semiotikk for å forstå hvem publikummet var, og hvem tegningene og arkitekturen snakket til. Elitens samfunnsutopi inkluderte blant annet deres syn på arbeiderne som noen fromme og arbeidsomme mennesker som omfavnet sin skjebne. Til utstillingen skulle arbeiderne rett og slett komme og se hvor bra de egentlig hadde det. En kan jo bare forestille seg hva arbeiderne egentlig tenkte da de besøkte utstillingen og møtte denne visualiseringen av sitt liv uten forankring i virkeligheten. I min analyse av Vi kan-utstillingens tegnbruk viser jeg hvordan blant annet knivens meningsinnhold kan tolkes i flere lag, og ikke nødvendigvis kun fra et elitistisk ståsted.

---

<sup>34</sup> Blix, Sidsel Marie Gaare, "Norge på utstilling. Norges arkitektoniske bidrag ved internasjonale og nasjonale utstillinger i perioden 1867-1939," red., Seksjon for kunsthistorie (Bergen: Universitetet i Bergen, 2005).

<sup>35</sup> Allan Pred, *Recognizing European modernities : a montage of the present* (London: Routledge, 1995).

<sup>36</sup> Karen Marie Fjeldstad, "'Nu skal slaget atter stande: som paa Hafursfjordens vande...': en kulturhistorisk undersøkelse av tre norske industriutstillinger, 1873-1898," red. (Oslo: K.M. Fjeldstad, 1998); Anne Simonnæs og jubileumsutstilling Norge, "Jubileumsutstillingen på Frogner 1914 : en nasjonal feiring med internasjonale motiver : en kulturhistorisk undersøkelse av forarbeidet til industriutstillingen i Kristiania i perioden 1900-1914," red. (Oslo: A. Simonnæs, 2003).

## Arne Korsmo som utstillingsarkitekt

Arne Korsmo (1900-1963) omtales av idéhistoriker Astrid Skjerven som mellomkrigstidens mest fremtredende utstillingsarkitekt i Norge.<sup>37</sup> Han var arkitekten bak Haldenmessen i 1936, Mosseutstillingen i 1937 og Vi kan-utstillingen i 1938. Til utstillingene bragte Korsmo ofte inn teatermaleren Aleksey Zaitzow (1896-1958) for samarbeid av ulik grad. På Haldenmessen samarbeidet de tett, og gav messen en organisering inspirert av festspill. På Vi Kan-utstillingen var Zaitzows engasjement mye mindre, og begrenset seg til dekorasjonsmalerier.<sup>38</sup> Selv om Haldenmessen ble arrangert to år før Vi kan-utstillingen, ble Vi kan-utstillingens arkitektur tegnet først fordi arkitektkonkurransen ble gjennomført allerede i 1935. Astrid Skjerven trekker frem en utstrakt symbolikk som noe unikt i Korsmos utstillingsarkitektur, men hun utdyper ikke hvordan det kommer til syne i konkurransetegningene.<sup>39</sup> Dette er noe jeg håper denne oppgaven skal gjøre. Hvordan anvender Korsmo arkitekttegningene til å formidle et meningsinnhold? Og hva kan dette meningsinnholdet være? Det påpekes at tegningene er fulle av symbolikk, men hva er symbolikken? Hva betyr de? Hva formidles? På Vi kan-utstillingen ble kniven stående som selve symbolet på utstillingen selv om det ble utarbeidet et eget emblem med en mann som holder en hammer, slik det sees på den offisielle plakaten laget av Harald Damsleth (fig.3). Det arkitektoniske midtpunktet på Haldenmessen var den monumentale talerstolen som utgjorde et landemerke midt på plassen (fig.4). På Mosseutstillingen ble inngangspartiet dominert av stor og hvit struktur, men i en mer konkret form enn tidligere og den lignet en fugl i flukt (fig.4). Den gigantiske fuglen ble populært kalt «mossekråka».<sup>40</sup> Denne fuglen var tegnet av dekoratøren og teatermaleren Zaitzow, men det kan tenkes at Korsmo har vært involvert i planleggingen rundt symbolikken og utformingen av den. Disse virkemidlene indikerer Korsmos trang til vertikale og symboltunge strukturer i forbindelse med utstillinger. Korsmo var en estetiker opptatt av helhet og harmoni. «Hans egen personlighet kom også tydelig til uttrykk gjennom verkene. Han hadde et stort følelsesregister, en sterk innlevelsessevne og et tilsvarende uttrykksbehov» skriver Skjerven og kaller han en iscenesetter.<sup>41</sup> Korsmos følsomhet gjorde at han levde seg inn i livet til personen han designet for: «dermed overskred han arkitektens tradisjonelle rolle og oppnådde

---

<sup>37</sup> Jon Brønne, Eirik T. Bøe, og Astrid Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design* (Oslo: Universitetsforl., 2004), 22.

<sup>38</sup> Ibid., 26.

<sup>39</sup> Ibid., 25.

<sup>40</sup> O.A, "Moss lager flott jubileumsutstilling - som åpner i juni," *Aftenposten* 1937, 1.

<sup>41</sup> Brønne, Bøe, og Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design*, 18-19.

til tider en syntese mellom arkitektur, billedkunst og scenografi.»<sup>42</sup> Kanskje var det dette som gjorde han til en dyktig utstillingsarkitekt?

Som arkitekt defineres Korsmo som «en av sin tids fremste utøvere. Han regnes som en av våre største modernistiske arkitekter, kanskje den aller største, og han har vært gjenstand for en beundring som grenser til heltedyrkelse ... I nordisk og internasjonal sammenheng er han den vi trekker frem når Finland snakker om Alvar Aalto, Sverige om Gunnar Asplund og Danmark om Arne Jacobsen.»<sup>43</sup> Om Korsmo skriver Nils-Ole Lund: «Hvor Knutsen av realistisk, var Arne Korsmo nærmest idealistisk, optaget av arkitekturen som digt og iklædning af ideer. Det var ikke så meget funksjonalismens rationalisme, der tiltalte ham, som dens syn på arkitekturens virkemidler. ... Elegancen og rigdommer kom i materialevalget, i lyset, i farven og i detaljernes udforming.»<sup>44</sup> De elegante linjene, som strekker seg fra knivens topp og helt igjennom strandpromenadens lengde og form, kan være et uttrykk for Korsmos estetikk. I tillegg kan den festlige fargebruken, som juryen trekker frem som særlig heldig, være et uttrykk for hans ønske om å skape festlige, men helhetlige rammer for de besøkende.

## 1.6 Verkspresentasjon

Det bevarte tegningsmaterialet etter Korsmo, Knutsen og Nygaards konkurranseutkast «Vi» inneholder fire plansjer, alle utført på kartong og i størrelsen 70 x 100cm. (med små variasjoner +/- 3 cm). I denne oppgaven vil det for enkelhets skyld henvises til Plansje 1 (fig.6), Plansje 2 (fig.7), Plansje 3 (fig.8) og Plansje 4 (fig.9).<sup>45</sup> Plansje 1 viser utstillingen i sin helhet, fremstilt både gjennom situasjonsplan, fasadeoppriss og lengdesnitt av hele utstillingen. Plansje 2 har et fokus på inngangspartiet med «kniven» som et sentralt motiv, fremstilt både gjennom perspektiv i akvarell og med planer og fasader i tynne pennestreker. Plansje 3 fremstiller restauranten og kongresshallen i fasadeoppriss, og restauranten gjennom plan og et snitt. I Plansje 4 fremstilles så den samlede utstillingen gjennom et fargelagt isometrisk perspektiv.

---

<sup>42</sup> Ibid., 21.

<sup>43</sup> Ibid., 11.

<sup>44</sup> Lund, *Nordisk arkitektur*, 45.

<sup>45</sup> Dette er navn gitt av meg, og brukes ikke i Arkitekturmuseets arkiv.

## Plansje 1

Plansjen (fig. 6) består av tre felt som skaper hver sin linje. Øverst vises utstillingsområdet som et sammenhengende fasadeparti sett fra sjøen. I midten vises utvalgte snitt og fasadepartier, og nederst en perspektivtegning i fugleperspektiv som viser situasjonsplanen over utstillingsområdet. Tegningene står i forhold til hverandre slik at det øverste fasadeopprisset er gjenkjennelig på den nederste perspektivet. Likeså er de utvalgte snitt og fasader i midten plassert slik at vi forstår deres plassering. Streken er tynn, med utvalgte fargelagte elementer og svart-hvitt laving på nederste felt. Linjal er brukt, med unntak av enkelte detaljer som synes å være tegnet med frihånd. Det er ingen bakgrunn som angir dybde, med unntak av nederste felt som får en viss dybde fra den inntegnede omkringliggende boligmassen.

Den øverste tegningens horisontale fokus får frem de tre vertikale landemerker; kniven, kringkastingstårnet og den høye søylen ved Skarpsno-inngangen. Kringkastingstårnet markerer midten av området og dens høyde er utgangspunktet for en fin balanse mellom den litt lavere kniven og Skarpsnotårnet. Vertikaliteten balanseres av de horisontale elementene som er gitt sterke farger.

I midten ser man, fra venstre, Skarpsno-inngangens abstrakte, røde fondvegg flankert av to åpninger med søyler foran. Snittet av kongressplassen viser søylerekken som rammer inn plassen med en abstrakt skulptur. Restaurantens sidefasade viser hvordan inngangen til andre etasje snor seg opp som en rampe helt fra baksiden. Snitt av temporærere haller viser en enkel konstruksjon med flatt tak. Fasadeoppriss for hallen for tung- og lettindustri demonstrerer høyden til parabelbuene som strekker seg over fasadepartiet, mens snittet av samme bygning viser hvordan de samme buene er forankret i to parallelle arkader foran hovedhallen.

Situasjonsplanen nederst viser alle byggenes plassering på utstillingsområdet. Øvrig bebyggelse på Skarpsno, vei og togbane er markert inn med tynn strek og linjal. De ulike byggenes innhold er skrevet på for å vise at de påkrevde byggene og deres arealfordeling i forhold til konkurranseprogrammet er oppfylt. Hovedinngangen på høyre side markeres av kniven som er plassert på et podium, satt ned i parabelstemplene den skjærer igjennom og med en kule foran tuppen. To gallerier flankerer plassen foran buegangen med hallen for tung- og lettindustri til høyre og paviljonger til venstre. Midt i buegangen løper det en langstrakt «midtrabatt». Ved enden av paviljonghallen står «konditori eller privat paviljong»,

med avlang bygningskropp og vekselvis halvsirkulære og kvadratiske endepartier. En hall med svarte prikker foran fører over i Framnesbroa- og inngangen. Umiddelbart etter broen, som også markerer starten på det smale partiet kalt smalgangen, starter en lang sammenhengende hallrekke. Etter håndverk-hallen kommer en rad med tre ikke navngitte haller før restauranten og kongresshallen tar plassen. Restaurantens vinklede terrasse blir ekstra synlig av kontrasten mellom den mørke tegningen og den lyse pappen, det samme gjelder rampen som strekker seg fra langt bak restauranten. Kongressplassen avgrenses av høye jernsøyler på sjø- og vestsiden. På sjøsiden av festplassen sees musikkpaviljongen, kringkastingstårnet og båten med førstehjelp, brann og oppbevaring. Langs sjøen angir skriften «skulpturer» at det er satt av plass til nettopp det. Fra kongressplassen går man inn i området for kommersielle paviljonger. Til høyre løper en lang bygningskropp merket «temporære utstillinger og mindre utstillingshall 2500 m<sup>2</sup>», og til venstre seks kvadratiske paviljonger. Fem kraftige tverrbejelker strekker seg på tvers, og imellom paviljongene er det skravert inn «kruseduller» som kan symbolisere beplantning. Ved brygga ligger «bodegaprammen» og et tårn. Til slutt kommer kino- og teaterbygget og inngangen fra Skarpsno.

## Plansje 2

Plansjen (fig.7) presenterer hovedinngangen på Filipstad i perspektiv, plan, fasade og snitt. Utført i akvarell, gouache og penn på tykk papp. Motivet er kniven som skjærer igjennom ulike geometriske figurer, flankert av to overbygde gallerier. Til høyre sees perspektivtegningen, den største tegningen og sentralpunktet på plansjen. Selve kniven er holdt ufarget (dens lyse farge kommer av kartongens eggeskallshvite farge), og formen trer frem omgitt av en mørk himmel. Kniven flankeres av to gråbeige rektangler (kalt parabelstempler), deretter to svarte sylindre, to isblå speil, to røde kuber, og til slutt en rød kule foran tuppen. På sjøsiden av kniven strekker det seg et lavt galleri med gul vegg og et blått gitter i kortveggen. Opp fra taket løfter det seg brune parabelbuer sammenkoblet av røde bjelker. På den andre siden av kniven åpner publikumspassasjen seg opp som en vinklet bue, og en lav galleribygning med beige vegger, rødt gitter og blå vinduer. Foran denne et høyt rødt skilt. Menneskegrupper er plassert ulike steder i komposisjonen.

Øverst i plansjens venstre hjørne sees frontalfasaden, under sees planen, og nederst til venstre er sidefasaden. Frontalfasaden viser inngangspartiets oppbygning, men lave gallerier ytterst,

deretter entrébuen, de geometriske figurene, og til slutt kniven. Plantegningen tydeliggjør hvordan kniven er tenkt plassert med ulike geometriske figurer på hver side. Parabelstempelen til venstre inneholder toaletter. Gallerienes svake vinkling ut fra kniven og mot sjøen er synlig. Sidefasaden nederst i venstre hjørne viser knivens silhuett.

### **Plansje 3**

Plansjen (fig.8) er delt i tre felt og viser ulike presentasjoner av restauranten og kongressalen. Nederst og i midten er plan av restaurantens to etasjer, til høyre vises snitt og sidefasade. Øverst vises fasadeoppriss av restauranten, kongresshallen og deres felles inngangsparti. Streken er tynn med enkelte elementer fremhevet med farger.

Restauranten består av tre kubiske bygg i ulike nivåer. Fasaden har rutemønster og horisontale fargede bånd i blå, gul og grønn. Rundt fra baksiden sees den rødmalte terrassen på mørke søyler som knekker over i en rampe mot øst. Mellom restaurant og kongresshall er en felles entréhall plassert. Trappen leder opp til to innganger oppdelt av beige vegger. I mellom disse veggene er det ulike felt, i fra toppen; røde horisontale linjer, gule vertikale streker, deretter et bart felt over en tykk svart bjelke over dørene. Glassdører er markert med tynne pennestreker, og fire røde søyler/flaggstenger er plassert foran trappen. Kongresshallens fasade er brukket opp av vertikale lyseblå bord plassert på et svart fundament. Til venstre sees kongressplassen med utendørs skulptur og en rød søylerekke som bærer en bjelke. Snittet av restauranten viser lite annet enn takhøyden i restauranten, som ser ut til å gå over flere etasjehøyder, veggmaleriet i entréen og en grønn plante. Resten av snittet er ufarget. Det står ingenting i konkurranseprogrammet om farger eller detaljer i tegningene, så detaljer som disse er personlige uttrykk fra arkitektene.

Plantegningen av første og andre etasje viser romforløpet. Trappen leder inn til vestibylen og garderoben. Fra garderoben er det adkomst til restauranten i andre etasje via trapper til venstre og en rampe til høyre. Gulvet har felter med blå sirkler, og danseplassen i bakgrunnen har røde sirkler på gulvet. I første etasje ligger folkerestauranten med adgang ut til en patio. I bakkant ligger en isbar og det store kjøkkenet som deles med kongresshallen. De mange bærende søylene er avmerket. I forlengelse av restauranten sees kongresshallen. Fasadebordenes vinklede posisjon sees tydelig.

## **Plansje 4**

Plansjen (fig.9) viser et isometrisk perspektiv av hele utstillingsområdet i fugleperspektiv og sett fra sjøen. Disposisjonen er den samme som på plansje 1. Fordi denne tegningen er større er fargegjevningen tydeligere her. Blå prikker er tegnet inn på utvalgte områder.

## 2 «How an exposition exposes itself» - En presentasjon av Umberto Ecos teorier om arkitektur og utstillingsarkitektur

Dette kapittelet skal redegjøre for samt begrunne valg av semiotikk som teoretisk rammeverk for denne oppgaven og det valgte materialet. Hvorfor synes semiotikken å være en relevant teori for studiet av utstillingsarkitektur? Dette bunner hovedsakelig i to ting. Det ene er vektleggingen av tegnets meningsinnhold og hvordan det formidler mening på flere nivåer. Det andre er kontekstualisering, som legger opp til hvordan tegnene forstås. I denne oppgaven ser jeg til Umberto Eco og hans teorier rundt arkitektur og utstillingsarkitektur. Spesielt er det aspekter fra tekstene «Function and sign: The semiotics of architecture» og «How an exposition exposes itself»<sup>46</sup> jeg benytter. Umberto Eco skriver i sistnevnte tekst hvordan verdensutstillingene har utviklet seg i retning av en ekshibisjonistisk utstillingstradisjon; fra å fokusere på kun å vise frem en mengde varer, er fokuset nå flyttet til hvordan varene og produktene stilles ut.<sup>47</sup> Dette har bakgrunn i, forklarer Eco, at industrialiseringen av verden resulterte i at de fleste land produserte flere og flere av de samme varene. Ergo var det presentasjonsmåten man stod igjen å skille seg ut med. En ukjent arkitekt fra 1930-tallet sa det slik: «In a world exhibition, architecture is first off all decor. Its function consists mainly in the creating of an atmosphere of feast, of an unreal world capable of leading us away, far away from daily banality.»<sup>48</sup>

Av den britiske arkitekturteoretikeren Neil Leach beskrives Eco som en versatil tenker hvis arbeid spenner vidt og bredt. Hans semiotiske betraktninger er viden kjent og anerkjent. Et viktig moment med Ecos teori, påpeker Leach, er vektleggelsen av kontekstuell forståelse, «thus he introduces a certain flexibility and a temporal dimension to an otherwise heavily structural understanding of language».<sup>49</sup> En vanlig forståelse innen semiotikk er at det kontekstuelle kravet varierer. Amerikaneren Charles Sanders Peirce, en av grunnleggerne av

---

<sup>46</sup> Eco, "Function and sign: The semiotics of architecture."; "How an exposition exposes itself."

<sup>47</sup> "How an exposition exposes itself," 202.

<sup>48</sup> Arkitekten sitert originalt i Francois Robichon "Vers une architecture d'exposition (Paris: Musée des arts décoratifs). Live de Cauter, "The panoramic ecstasy: On world exhibitions and the disintegration of experience," *Theory, Culture & Society* 10, no. 4 (1993): 9.

<sup>49</sup> Leach, *Rethinking architecture : a reader in cultural theory*, 181.



moderne semiotikk, deler sin tegnforståelse i tre grupper; ikon, indeks og symbol. Indeks er et tegn hvis betydning er universal og man ikke trenger noen forhenværende kulturell kontekst for å gjenkjenne fordi tegnet har en fysisk likhet med betydningen (for eksempel en pekende finger). Symbol må læres, mens ikon har en lignende form som det den peker til (for eksempel et hus som ligner på en båt).<sup>50</sup> Jeg har ikke til hensikt å bidra til den kontekstuelle semiotikkdebatten. Men, i tilfelle denne oppgaven velger jeg å vektlegge konteksten blant annet fordi konkurransetegninger, som historisk dokument, har en fordel av å bli lest i sammenheng med tilhørende tekster eller sett i lys av sin samtidige kontekst.

### **Det semiotiske begrepsparet denotasjon og konnotasjon**

I «Function and sign: The semiotics of architecture» redegjør Eco for sitt syn på arkitektur som et kulturelt fenomen som kommuniserer et innhold gjennom produksjon av tegn. Tegnene kommuniserer videre et innhold. Et tegn denoterer noe åpenbart og konnoterer noe underliggende.<sup>51</sup> Den denoterte meningen er altså det åpenbare meningsinnholdet, og den konnoterte meningen er den underliggende, mindre åpenbare meningen. Eco eksemplifiserer dette med en stol og en trone. Begge denoterer «muligheten for å sitte ned på den». Tronen konnoterer i tillegg kongelig makt. I noen tilfeller er det ikke alltid denotasjonen er det sentrale ved et objekt. Eco argumenterer for eksempel med at tronens sitte-funksjon ikke er det viktigste hos den, men heller dens funksjon som tegn for kongemakten. Tronens symbolske funksjon står som det sentrale. På samme måte kan arkitektur også denotere en åpenbar og praktisk funksjon samt konnotere en eller flere underliggende symbolske funksjoner. Et vindu denoterer en åpning man kan se igjennom. Men, som Eco poengterer, er denne funksjonen så åpenbar for de fleste at man ofte hopper rett videre til konnotasjonene. Hva slags vindu er det? I funksjonalismen ble hjørnevinduer ofte brukt, noe som blant annet var et uttrykk for, eller konnoterte, en bygningsstruktur som tillot fri plassering av vinduer, tilhørighet til modernismen som stil og ideologi, samt et fokus på lys i rommet. Senere i denne oppgaven skal jeg blant vise til runde vinduer som konnoterer luft- og skipsfart. Arkitektur har ofte flere nivåer av underliggende meninger i seg, blant annet for å kommunisere til brukerne hva slags bygning det er eller hvilken kultur den tilhører på samme måten som en trone konnoterer makt. Hvor vidt den sentrale funksjonen er praktisk eller

---

<sup>50</sup> Geoffrey Broadbent, Charles Jencks, og Richard Bunt, *Signs, symbols and architecture* (Chichester: Wiley, 1980).

<sup>51</sup> Eco, "Function and sign: The semiotics of architecture," 185-87.

symbolsk er ikke så viktig, mener Eco, det sentrale er hvordan samfunnet betrakter egenskapen.

Eco påpeker at det kan synes forvirrende for brukere, eller for de som skal analysere tegn, at en funksjon kan være symbolsk, all den tid en funksjon ofte er forbundet med noe fysisk. Et forslag til løsning er å bytte ut begrepene denoterende funksjon og konnoterende symbolikk, med primær og sekundær funksjon.<sup>52</sup> Dette forsvarer han med at arkitekturens symbolske funksjon er like viktig for samfunnet som dens praktiske funksjon. Og det er i denne sammenhengen han trekker frem utstillingsarkitekturen. Fordi den først og fremst skal kommunisere sitt innhold, er det eksponeringen eller hvordan innholdet kommuniseres som ofte er utgangspunktet for formen, ikke funksjonen. Sammenlignet med det modernistiske mottoet «form follows function», blir det i stedet «form follows meaning». En utstillingspaviljong kan for eksempel ta form etter en kultur eller en ideologi, slik de kommunistiske landene lagde sine paviljonger på verdensutstillingen i Paris 1937 monumentalistiske og kjempehøye med tung betong og store statuer av sterke, idealiserte menneskekropper (fig.10).

Jeg anerkjenner Ecos argumenter for at bruken av begrepet symbolsk funksjon til en viss grad kan forvirre. I forhold til arkitektur synes det spesielt viktig å presisere om man omtaler noe fysisk eller abstrakt. Allikevel synes jeg «å konnotere» står som et godt begrep når meningsinnholdet i et enkelt tegn skal beskrives, fordi leseren da forstår at det er den underliggende og mindre tilgjengelige meningen som beskrives. Konnotere er tross alt et anerkjent semiotisk begrep som forklarer hvilket meningsnivå man skal til å beskrive. I denne oppgaven kommer jeg til å benytte begge begreparene. På et overordnet plan forholder jeg meg til hvordan utstillingsarkitekturen baserer seg på sekundærfunksjonene foran primærfunksjonene. Men når jeg studerer de enkelte tegnene vil jeg beskrive hva de konnoterer.

## **Kodesystemer og kontekst**

For at tegn skal bli forstått, fortsetter Eco, er betrakteren nødt til å ha kjennskap til kodesystemene som trengs for å lese tegnene.<sup>53</sup> Her vil jeg minne om stol- og troneeksempelet. En person uten tilhørighet til kulturer med kongemakt vil trolig ikke fullt ut

---

<sup>52</sup> Ibid., 187-90.

<sup>53</sup> Ibid., 190.

forstå tronens iboende symbolske tyngde, men heller se en flott dekorert stol. Men konteksten påvirker ikke bare forståelsen av sekundærfunksjonen. En person fra en Amazonas-stamme, som har hatt lite omgang med vestlig kultur, vil kanskje ikke en gang gjenkjenne stolen som et sittemøbel. Kontekst er viktig for i det hele tatt å gjenkjenne tegnene som finnes, og det er nok dette Eco er opptatt av. I tilfellet «tronen» besitter man en kjennskap til kodesystemet kongelig, som lar tolkeren gjenkjenne og forstå tegnene. Kontekst kan være av kulturell så vel som politisk eller geografisk art. Kunsthistoriker Espen Johnsen tar for seg kontekstuelle betingelser i sin artikkel «Konkurransen om «La Maison Norvège»: Herman Munthe-Kaas og Reidar Lund og den situasjonsbestemte modernismen».<sup>54</sup> Johnsen viser til hvordan en rød mursteinsfasaden kan tolkes som assosiative tegn for det nordiske og det moderne – to faktorer som var viktige for den spesifikke bygget. Han argumenterer for at de kontekstuelle betingelsene kan påvirke utstillingsarkitekturens utforming fordi den i utstrakt grad har ideologiske og estetiske føringer bak seg. Ofte er det forventninger fra et politisk hold om et visst symbolsk eller slagkraftig innhold, noe som gjerne manifesterte seg i et motto eller en typologi. I tilfellet Vi kan-utstillingen tok Korsmo utgangspunkt i mottoet «Vi kan» da han tegnet en kniv som dominerende symbol ved inngangen. Denne kniven ble så kjent og innarbeidet, at den raskt tok plass som symbol for utstillingen. Kontekstuelle betingelser, både mer eller mindre kjente, kan påvirke hvordan meningsinnholdet leses av betrakteren. Dette legger også opp til diskusjoner rundt mulige konnotasjoner. I kapittel fem skal jeg diskutere knivens meningsinnhold med utgangspunkt i ulike kontekster for å vise hvordan kniven kan formidle flere lag med mening.

Endring av kontekst er et annet moment som Eco viser til når han demonstrerer tegnenes muligheter for å formidle mening. Hvis tronen flyttes fra slottet til et museum endres forståelsen av den. Fra manifestering av en samtidig royal makt til et historisk dokument for fordums pomp og prakt. Dersom man ikke er kjent med konteksten og dermed heller ikke sitter på kodesystemet for å forstå tegnene, er det for eksempel mulig å lese seg til det. Den egyptiske arkitekturhistorikeren viser i artikkelen «Visual language in Mamluk architecture: A semiotic analysis of the Funerary Complex of Sultan Qaitbay in Cairo»<sup>55</sup> hvordan semiotikken tilbyr et godt verktøy for å identifisere den kulturelle bakgrunnen til et verk samt tegnene som formidler meningsinnholdet. For å identifisere den åndelige meningen i et

---

<sup>54</sup> Espen Johnsen, "Konkurransen om "La Maison de Norvège" ; Herman Munthe-Kaas og Reidar Lund og den situasjonsbestemte modernismen," *Kunst og kultur* 95, no. 3 (2012).

<sup>55</sup> Nelly Shafik Ramzy, "Visual language in Mamluk architecture: A semiotic analysis of the Funerary Complex of Sultan Qaitbay in Cairo," *Frontiers of Architectural Research* 2, no. 3 (2013).

gravsted bygget under Mamluk-styret i middelalderen i Egypt benytter hun islamske tekster. Hun påpeker at selv om kjennskap til Koranen ville holdt, velger hun en tekst tilhørende den mer spesifikke Sufi-tradisjonen, som vil gi en mer presis lesning. Middelalderens billedgjøring av religiøse tekster er et historisk eksempel på at en tekst er kilde til motiver. I samtiden var avbildningen en måte å spre et budskap til et analfabetisk folk. For ettertiden står teksten som en nøkkel til å forstå byggets kunst. I dette tilfellet står teksten over bildet, fordi koranen ofte anses som selve nøkkelen til å forstå tegnene i islamsk kunst. Men, som arkitekturhistorikeren Jonathan Harris påpeker i boken *The new art history: A critical introduction*, så er det viktig at historikeren forholder seg kritisk til også slike tilsynelatende åpenbare tekster. Vi vet ikke med sikkerhet hvordan bildet ble fortolket eller forstått i sin samtid.<sup>56</sup>

I denne oppgaven velger jeg en tilnærming med nøkkeltekster for både å forstå konteksten tegningene ble til i, men også forstå samtidens reaksjon på tegningene. Til konkurransetegningene tilhører det flere tekster som hver for seg gir et innblikk i hvordan arkitekturen er tenkt eller tolket. I noen av disse tekstene kan det ligge føringer for arkitekturen, som konkurranseprogrammet, i andre kan det ligge beskrivelser. Konkurranseprogrammet jeg redegjør for i kapittel fire for eksempel, fungerer som en kodenøkkel ved å formulere krav til utforming og innhold.

### **Kritikk av semiotikken som arkitekturteori**

Den danske arkitekturhistorikeren Erik Nygaard kritiserer Ecos semiotikk for å være enkel fordi den lett kan få et oppramsende uttrykk ikke helt ulikt Thomas Thiis-Evensens *Archetypes in architecture*.<sup>57</sup> Her henviser Nygaard til Ecos essay «A componential analysis of the architectural sign /Column /» hvor han, med utgangspunkt i en oppramsing av en søyles mange betydninger, forsøker å dele disse inn i kategorier.<sup>58</sup> I forhold til å oppnå en bred forståelse av et bygg, for eksempel hva arkitektens intensjoner var, hvordan arbeidsprosessen foregikk eller hvor vidt arkitekten har benyttet seg av nyskapende elementer eller løsninger, er en slik anvendelse av semiotikken lite fruktbar. Det synes som at Eco selv har innsett svakhetene ved en slik tilnærming og forsøkt å utvikle semiotikken videre i den senere

---

<sup>56</sup> Jonathan Harris, *The new art history : a critical introduction* (London: Routledge, 2001), 172-73.

<sup>57</sup> Thomas Thiis-Evensen, Ruth Waaler, og Scott Campbell, *Archetypes in architecture*, Repr. utg., Arkitekturens uttrykksformer (Oxford: Oxford University Press Norwegian University Press, 1987). Nygaard, *Arkitektur forstået*, 224.

<sup>58</sup> Umberto Eco, "A Componential Analysis of the Architectural Sign / Column," *Semiotica* 5, no. 2 (1972).

«Function and sign: The semiotics of architecture». Nygaard trekker derimot frem kontekstuell endring som en interessant faktor og styrke ved semiotikken som åpner opp for diskusjoner rundt arkitektur fordi arkitektur gjerne har lange livsløp.<sup>59</sup>

Det med et langt livsløp er noe den britiske arkitekturhistorikeren William Whyte også trekker frem. Han kritiserer semiotikken den for å være for smal for en tilfredsstillende arkitekturundersøkelse fordi den kun ser på det realiserte byggets bestanddeler. For å utvide meningsforståelsen av en bygning må en ta i betraktning de mange fasene en bygning gjennomgår. Etter hvert som en bygning blir til og tas i bruk, endres også dens mening. «As historians, we are always translating architecture; not reading its message, but exploring its multiple transpositions».<sup>60</sup> Videre påpeker Whyte at en semiotisk analysemetode godt kan passe på kunst eller arkeologi, da de legger opp til å lese en dypere mening inn i verket. Arkitektur derimot, trenger en annen innfallsvinkel fordi den eksisterer i tre dimensjoner; representativ, funksjonell, estetisk: «A building must not just look good, it must also serve a purpose».<sup>61</sup> Videre begrunner han sine transpositions delvis med arkitekturens kompleksitet. Som eksempel viser han til arkitekten Louis Kahn sin kommentar om arkitekturens unikhets så vel som utfordring: «... while a painter can paint square wheels on a canon to express the futility of war, and a sculptor can carve the same square wheels, an architect must always use round wheels».<sup>62</sup> Utstillingsarkitekturens fortrinn foran konvensjonell arkitektur er nettopp at den kan anvende kantete hjul, fordi det ikke er et krav at utstillingsarkitekturen skal være funksjonell. Fra et semiotisk ståsted vil da disse firkantete hjulene legge opp til en diskusjon rundt intensjon og betydning, ikke bare avvises som et dårlig valg fra arkitektens side fordi firkantete hjul ikke fungerer. Utstillingsarkitekturens natur legger opp til et rikt meningsinnhold, og semiotikken synes å tilby et godt verktøy for å identifisere dette. Eco sin teori om hvordan utstillingsarkitekturen snur om på konvensjonene og heller vektlegger sekundærfunksjonen, fristet meg til å undersøke hvordan semiotikken kunne få frem meningsinnholdet i konkurransetegningene tilhørende bidraget «Vi».

---

<sup>59</sup> Nygaard, *Arkitektur forstået*, 224.

<sup>60</sup> Whyte, "HOW DO BUILDINGS MEAN? SOME ISSUES OF INTERPRETATION IN THE HISTORY OF ARCHITECTURE1," 153.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 158.

<sup>62</sup> *Ibid.*



### 3 Industriutstillingenes historie: Et sted å prøve ut nye arkitektoniske ideer

Dette kapittelets formål er å organisere en historisk kontekst for Vi kan-utstillingen ved kort å redegjøre for industriutstillingenes historie og da spesielt arkitekturens plass i den.

Utstillingene skapte en kultur for å vise seg frem både innen arkitektur og kultur, men også for å forbedre og foredle produksjonsmetoder, produkter og industri. Utstillingene bidro til å holde konkurransen i hevd samtidig som man fikk vist frem for folket hva fremtiden hadde å by på. Disse tankene springer ut i fra moderniseringen og dens stålfaste tro på fremtiden og teknologien.<sup>63</sup> Industriutstillingene skred frem parallelt med moderniseringen i industrien og mot det moderne og modernismen i arkitekturen.

#### Arkitektoniske eksperimenteringer

Verdensutstillingen «The Great Exhibition of the works of all nations» ble arrangert i Hyde Park i London i 1851 og var den første internasjonale verdensutstillingen hvor en rekke nasjoner deltok. Den enorme utstillingshallen i stål og glass, Crystal Palace (fig.11), tegnet av arkitekten sir Joseph Paxton satte normen for fremtidige spektakulære arkitektoniske byggverk på verdensutstillingene. Det enorme glasspalasset var ikke det første av sitt slag, blant annet var både togstasjoner i London og Paris bygget av stål og glass. Det eksepsjonelle her var størrelsen og hvor hurtig det ble satt opp. Crystal Palace var 560 x 33 meter og ble satt opp på knappe 9 måneder.<sup>64</sup> Arkitekten benyttet standardiserte og prekonstruerte deler, og muliggjorde dermed en hurtig og rimelig bygging.<sup>65</sup> Crystal Palace hadde form som en multinavet basilika og representerer prototypen på de tradisjonelle utstillingspaviljongene.<sup>66</sup> Hver industri eller nasjon hadde egne avdelinger i de mange galleriene i tverrskipene. Etter hvert som flere nasjoner deltok og antall utstilte industrier, produkter og kunsthåndverk tiltok, ble basilikaen for liten og upraktisk. Overgangen fra en utstillingspaviljong til mange små krevde økt fokus på innvendig planlegging av utstillingsområdene, noe som sammenfalt med den øvrige urbaniseringen i byene. De grandiose planene for «World's Columbian Exposition» i Chicago i 1893, ledet av landskapsarkitekt Frederick Law Olmstedt og arkitekt

---

<sup>63</sup> Pred, *Recognizing European modernities : a montage of the present*, 12.

<sup>64</sup> Yau Wilson, "The Crystal Palace," The Royal Institute of British Architects, <https://www.architecture.com/Explore/Buildings/CrystalPalace.aspx>.

<sup>65</sup> Mattie, *World's fairs*, 13.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 9.

Daniel Burnham, ryddet veien for City Beautiful Movement.<sup>67</sup> Chicago-utstillingen er også et eksempel på hvordan utstillingene ofte var instrumentelle for innføringen av nye stiler.

Burnhams valg av Ecole des Beaux-arts ble skjellsettende for arkitekturen videre i Amerika. En heterogen plan manifesterte seg både i form og byplan. Utstillingen var den første som ble planlagt som en nyetablert bydel, en tradisjon som ble tatt med videre, deriblant i Stockholmsutstillingen i 1930 og Vi kan-utstillingen i 1938.

Mangfoldet av utstillere og mylderet av paviljonger påvirket eksponeringsbehovet og uttrykket ble mer vågalt, iøynefallende og underholdende. Dette resulterte også i et kommunikasjonskifte, fra en overordnet fremtidsvisjon til enkeltideologier. Det var ikke lenger utstillingens samlede fremtidsvisjon som lå til grunn for utforming av en stor paviljong eller attraksjon. Hver enkelt paviljong tok nå utgangspunkt i sitt eget innhold når formen skulle designes. Det arkitektoniske språket til hver paviljong reflekterte et produkt, en ideologi eller en nasjonalitet og de arkitektoniske tegnene ble brukt, til og med manipulert, for å skape ønskede assosiasjoner. Gradvis overtok arkitekturen plassen som den virkelige protagonisten.<sup>68</sup> De Cauter skriver at denne utviklingen mot et underholdningskonsept toppet seg med utstillingen i New York 1939: «In the New York «World of tomorrow» exhibition, the whole exhibition, indeed every single pavillion, was designed to be entertaining, the exhibition had finally become a funfair. ... Every pavilion had to be an «attraction» in itself.»<sup>69</sup> Blant samtidige og senere kritikker var den overveldende opplevelsen av kaos representert av folkemengden og alle de utstilte produktene.<sup>70</sup> En helhetlig arkitektur, som presentert på Chicago-utstillingen i 1893 eller Stockholmsutstillingen i 1930 kan ha motvirket dette og hatt en samlede effekt. Det synes å være slik at de nasjonale utstillingene oftere hadde en overordnet arkitektonisk ide, enn på de internasjonale da alle nasjonene selv stod for utforming av egen paviljong.

Deltagelse på utstillingene innebar prestisje og nasjoner investerte både penger og tid i sine respektive paviljonger. Dette eskalerte etter hvert når alle stilte med hver sin paviljong, men samtidig etablerte det en enestående arena for arkitekter for å teste ut nye ideer, noe som resulterte i spektakulære, innovative og manifesterende bygninger. Her var det rom for å teste

---

<sup>67</sup> Colquhoun, *Modern architecture*, 43-47.

<sup>68</sup> Vegas og Mileto, "World's Fairs: Language, Interpretation, and Display," 177.

<sup>69</sup> De Cauter trekker frem kjedsomhet som noe av bakgrunnen for denne utviklingen av festlige paviljonger. Det ble ofte rett og slett for mye visjon og utopi for de besøkende. De Cauter, "The panoramic ecstasy: On world exhibitions and the disintegration of experience," 9.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 6-7.



ut ideer og nye teknologier frigjort fra strenge byggetekniske og konvensjonelle krav. Eiffeltårnet er et eksempel på det. Det er en struktur mange kjenner til, men færre kjenner kanskje til at det ble tegnet av ingeniøren Gustave Eiffel til «Exposition Universelle» i Paris i 1889. Han utnyttet effekten etter Crystal Palace, som hadde vist de tekniske mulighetene som ligger i glass og jern for å skape noe storslått, unikt og monumentalt. Eiffeltårnet, uten noen praktisk funksjon hadde ingen referanser til andre bygg i arkitekturhistorien. Den var en høy og vertikal jernstruktur uten vegger, uten tak, uten noen markert takkuppel. For pariserne i det kunstneriske klimaet skapt av fin-de-siecle, representerte det noe monstrøst og ikke minst unyttig.<sup>71</sup> For ettertiden står det som selve symbolet på Paris.<sup>72</sup> En stor del av industriutstillingenes posisjon som utprøvingsarena stammer nok fra denne tiden, og arkitektene fortsatte å “utnytte” muligheten ut over 1900-tallet.

## Industriutstillinger og moderne arkitektur

For modernismen var utstillingene et sted hvor utopien kunne realiseres. For arkitektur var industriutstillingene viktige arenaer for utprøving og presentasjon av sentrale arkitekters ideer og visjoner. Verdensutstillingen «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes» ble holdt i Paris i 1925 og markerte tilstedeværelsen av den stadig mer populære retningen art deco, hvis navn også var en avledning av utstillingens navn. Samtidig var det her arkitekten Le Corbusier presenterte sin l'Esprit Nouveau-paviljong (fig.12) som manifesterte hans fem punkter for en ny arkitektur.<sup>73</sup> I 1929 åpnet verdensutstillingen «Exposicion General d'España» i Barcelona hvor arkitekten Ludwig Mies van der Rohe stod bak Tyskland sin paviljong (fig.13). Selv om paviljongen ikke ble særlig anerkjent i sin samtid, står den i ettertiden for noen av de ypperste verkene av van der Rohe. Verdensutstillingene i Antwerpen i 1930 og Brussel i 1935 er ikke like kjente for folk flest, men har for arkitekturhistorien har de hatt en betydning ved at de viser art deco-stilens begynnende tilbakegang. Førstnevnte bar preg av lite ornamenter, noe som ellers hadde preget mange av utstillingene, mens Brussel manifesterte starten på striden mellom monumental klassisisme og modernisme.<sup>74</sup> I 1930,

---

<sup>71</sup> Mattie, *World's fairs*, 81.

<sup>72</sup> Roland Barthes tar utgangspunkt i nettopp Eiffeltårnet når han studerer hvordan objekter ilegges mening av mennesker, uavhengig av primærfunksjon, og dermed er gjenstand for et stadig utviklende meningsinnhold. Roland Barthes, *The Eiffel tower : and other mythologies* (Berkeley: University of California Press, 1997).

<sup>73</sup> Corbusier Le, *Vers une architecture*, Nouv. éd. rev. et augm. utg., Collection de "l'Esprit nouveau" (Paris: Ed. G. Crès, 1928); Corbusier Le og John Goodman, *Toward an architecture*, Vers une architecture (Los Angeles, Calif: Getty Research Institute, 2007).

<sup>74</sup> Italias Mussolini benyttet muligheten til å vise frem sin makt gjennom en gigantisk paviljong, og utstillingens hovedpaviljong var også i en voldsom monumental stil.

samme år som Antwerpen, avholdt Sverige sin industriutstilling i Stockholm. Med Gunnar Asplund som sjefsarkitekt regnes den for å stadfeste funksjonalismens seier i Skandinavia.<sup>75</sup>

En av de største, og mest kjente, verdensutstillingene ble arrangert i Paris i 1937, året før Vi kan-utstillingen. I stor grad var den preget av monumentale paviljonger fra land som Italia, Tyskland, Ungarn og Sovjet (fig. 10). Som en motsats til denne nasjonalistiske klassisismen stod den mer lavmælte modernismen. Dens humanistiske ideologier var mer i tråd med utstillingens tema, «The art and practice of modern life».<sup>76</sup> Som en representant for den humane modernismen var arkitekten Alvar Aalto sin paviljong for Finland (fig.14). Aalto anvendte eksponert trevirke på fasaden og som symbol på Finland.<sup>77</sup> Til Paris i 1937 arbeidet Arne Korsmo, Knut Knutsen og Ole Lund Schistad sammen om Norges paviljong. De deltok i konkurransen med hvert sitt bidrag, men delte førsteplassen og ble bedt om å arbeide sammen om en ny paviljong (fig.15). Paviljongen har en vertikalitet og en symbolikk som vi kan finne igjen i hovedinngangen til Vi kan-utstillingen. Dens vertikalitet ble tolket som et uttrykk for Norges fjell og fosser, men i presentasjonen i Byggekunst dementerte Knutsen dette uten at han forklarer det ytterligere.<sup>78</sup> Det er Knutsen alene som oppgis som opphavsmann til artikkelen, så hvor vidt dette er Knutsens mening alene vites ikke. Ser man denne arkitekturen i sammenheng med Korsmos virke, og da særlig Vi kan-utstillingen, kan man se berøringspunkter i både vertikalitet og symbolikk. Disse poengene kommer tilbake til flere ganger i løpet av oppgaven, da spesielt en følsom symbolbruk kan synes å være noe Korsmo benyttet med glede i sin utstillingsarkitektur.

Parallelt med industriutstillingene ble det i mellomkrigstiden populært med boligutstillinger. Dette var blant annet et resultat av bolignøden og behovet for å utforske alternative byggemåter. Boligutstillingen «Weissenhofsiedlung» i Stuttgart i 1927 ble arrangert av Deutscher Werkbund med den tyske arkitekten Ludwig Mies van der Rohe som kunstnerisk ansvarlig. Målet var å vise frem nye bygningstyper for mellomkrigstidens enorme behov for boligbygg. Mies van der Rohe samlet 17 fremtredende modernistiske arkitekter som fikk en mulighet til teste ut nye idéer. I etterkant ble Weissenhof ansett som selve manifestasjonen av

---

<sup>75</sup> Uttalt i fotnote 2. Christian Norberg-Schulz, "Kap.1: Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme," i *Norges kunsthistorie. Mellomkrigstid. Bind 6*, red. Knut Berg (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983), 111.

<sup>76</sup> Mattie, *World's fairs*, 190.

<sup>77</sup> Lund, *Nordisk arkitektur*, 200.

<sup>78</sup> Knut Knutsen, "Norges paviljong på Verdensutstillingen i Paris," *Byggekunst* 20(1938).

den modernistiske bevegelsens stil.<sup>79</sup> På Stockholmsutstillingen var det en boligutstilling hvor det ble presentert ulike typer boliger for ulike typer boområder. Blant annet tegnet og oppførte den svenske arkitekten Uno Åhrén en svært rimelig enebolig til en liten familie med lav inntekt. Også møbelene var det han som stod bak.<sup>80</sup> Vi kan-utstillingen hadde ingen tilsvarende boligutstilling med oppsatte hus. Det ble gjennomført en temporær bygningsutstilling som hovedsakelig viste frem moderne konstruksjoner, elementer og andre byggtekniske løsninger. Oslo kommune viste frem et eksempel på en moderne kommunal leilighet.<sup>81</sup>

I Norge ble utstillingene ofte arrangert i forbindelse med et jubileum. Den største utstillingen etter århundreskiftet var «Norges Jubilæumsutstilling» som ble holdt i datidens Kristiania i 1914.<sup>82</sup> Den ble, som navnet tilsier, arrangert for å hedre grunnloven som da var 100 år gammel. Fra 1920-tallet og fremover ble det også arrangert en del utstillinger i Norge som presenterte både ny arkitektur og ny design. Foreningen Brukskunst stod bak flere, deriblant utstillingen «Nye Hjem» i Ullevål Hageby i 1920 og «Form og Farge» i Oslo i 1924. Foreningen Brukskunst var engasjert i starten av prosessen til Vi Kan, men trakk seg tidlig ut av prosessen som en følge av samarbeidsproblemer med OHIF og fordi de hadde begynt planleggingen av en egen utstilling og ønsket derfor ikke å samarbeide videre med OHIF.<sup>83</sup> I 1930 ble det arrangert flere regionale utstillinger i Norge, i henholdsvis Drammen, Sarpsborg og Trondhjem.

## **På tide med en ny og stor utstilling i Norge?**

I 1932 var det flere som bemerket at det snart var på tide med en ny stor utstilling i Norge. Det var lenge siden 1914. En komité ble nedsatt for å se på mulighetene for å arrangere en slik utstilling i nærmeste fremtid.<sup>84</sup> Året 1938 ble valgt, for å samkjøre med 100 årsjubileet til Oslo Håndverk- og Industriforening. OHIF sitt jubileum ble lansert som en passende

---

<sup>79</sup> Richard Pommer og Christian F. Otto, *Weissenhof 1927 and the modern movement in architecture* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 2.

<sup>80</sup> Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930 : modernismens genombrott i svensk arkitektur*, 165.

<sup>81</sup> Øystein Orre Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndahl, 1939), 78, 106.

<sup>82</sup> Norberg-Schulz, "Kap.1: Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme."

<sup>83</sup> Brønne, Bøe, og Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design*, 23.

<sup>84</sup> Byggekomiteen, "Referat Fra Møte Med Byggekomiteen," ed. Arkitekturmuseet (Arkitekturmuseet, 1933). Komiteen bestod av Komiteen bestod av Formann Direktør T. Platou, bakermester H. A. Brun, ekspedisjonsjefene A. Hillestad og P. Vigstad, viseordfører Fr. Heiberg, driftsbestyrer Thor Jørgensen, ordfører E. Schiøtz, murmester Arthur Nordlie, direktør Lorentz Vogt, overlærer Jakob Prytz, disponent Rolf Stranger, generalkonsul Richard Bjercke.

anledning fordi en stor del av håndverkets og industriens fremgang ble tillagt foreningens målbevisste arbeid, i hvert fall i Oslo, og man anså foreningen for å være en særs viktig brikke for industrien. Videre nevnes dens interesse for og initiativ til å organisere Norges deltagelse på ulike verdensutstillinger og innenlandske utstillinger så langt. Jubileet til OHIF alene var ikke nok for en utstilling av det kaliberet som var ønsket, men støttet opp av argumenter som at det var lenge siden siste store utstilling, utviklingen innen industri var enorm, og «vi er midt inne i en ny industriell tidsepoke»,<sup>85</sup> etablerte komiteen en gyldig bakgrunn for å arrangere en stor landsomfattende utstilling. I et annet møte befestet komiteen at «Utstillingen vil bli av stor kulturhistorisk betydning og gi et betegnende uttrykk for hvor langt disse næringer nu er kommet. .. Berettigelsen av en utstilling i disse tider, er at den legges an således at den tjener omsetningens interesser, øker gamle behov og skaper nye».<sup>86</sup> Dette sitatet viser at hovedfokuset var industrien og dens omsetning, helt i tråd med tanken bak de store utstillingene. Sentralt stod det å vise frem hva industrien i landet nå produserte og hvilke fantastiske varer som nå var tilgjengelig.<sup>87</sup> På en utstilling som dette kunne aktørene demonstrere produktene direkte til forbrukerne, og ikke kun via reklamer. Geirr Olav Gram sin kulturhistoriske masteroppgave viser til sosiale, økonomiske og politiske tendenser i Norge og Oslo på 1930-tallet og argumenterer for at Vi Kan var et viktig ledd i prosessen med å komme seg ut av krisen som Norge opplevde på denne tiden.<sup>88</sup> Utstillingens fokus på «kjøp norsk» var et resultat av et ønske om å fremme norsk økonomi, og speiles også av de deltagende kommersielle aktørene.

Når dato var satt begynte man å tenke plassering. Et arbeidsutvalg bestående av Platou, Nordlie, Vogt, Prytz og Stranger ble nedsatt for å se på potensielle utstillingsområder.<sup>89</sup> Frognerkilen-området var ikke på den opprinnelige listen fordi det var for lite for en slik landsomfattende utstilling som først var ønsket. Det var faktisk Aftenpostens kulturjournalist

---

<sup>85</sup> Utstillingskomiteen, "Brev fra komiteen til forberedelse av en Håndverks- og Industriutstilling Oslo 1938," red. Arkitekturmuseet (Arkitekturmuseet, ?). Datering usikker

<sup>86</sup> Platou, T, "Brev fra komiteen til foreberedelse av Håndverks- og Industriutstilling, Oslo 1938," red. (Oslo Byarkiv, 1933).

<sup>87</sup> Eskeland, *Vi Kan utstillingen*, 16.

<sup>88</sup> Gram, ""Vi Kan - gå, se og lær", Masteroppgave i historie," 15.

<sup>89</sup> Arkitekt Henrik Bull hadde i løpet av planleggingsprosessen fungert som en rådgiver samt utarbeidet arrangementskisser til alle foreslåtte områder for å gi et inntrykk av hvordan de ville ta seg ut som utstillingsplass. Blant de foreslåtte områder var Tøyen, Marienlyst, Ekebergsletta og Kontraskjæret. Av skisser som eksisterer i dag finnes forslagene til Tøyen og til Frognerkilen. Disse befinner seg i Oslo Byarkiv. Bull var en anerkjent arkitekt i sin tid, og står bak bygg som Nationaltheatret og den daværende Regjeringsbygningen, i tillegg til å være direktør for Statens Håndverks- og kunstindustriskole i 1912-1934. Han var også blant arkitektene som deltok på jubileumsutstillingen 1914

<sup>90</sup> Utstillingskomiteen, "Brev fra komiteen til forberedelse av en Håndverks- og Industriutstilling Oslo 1938."

Henry Røsoch som la området frem som et forslag i en artikkel.<sup>91</sup> Røsochs forslag på Frognerkilen og hans argumentasjon kan ha hatt betydning både på konkurranseprogrammet og for hvordan arkitektene som deltok i konkurransen løste sine bidrag i arkitektkonkurransen. I sin artikkel argumenterte Røsoch for at Frognerkilen som utstillingsplass, slik den ville kunne strekke seg fra Filipstad-utstikkeren til Skarpsno, ville ha potensiale til å fylle et moderne utstillingsterreng: «Denne utstillingsplass gir anledning til å ta sjøen med i utstillingen. Man kunde ha flyvemaskiner liggende for passasjerflyvning, og arrangere meget annet på vannet. Og for den besøkende vil det være noe ganske annet å kunne tilbringe sommerdager og sommerkvelder nede ved Frognerkilen med utstikten til Bygdøy enn å dra op gjennom byen til Tøien.»<sup>92</sup>

I løpet av planleggingsprosessen 1933-1934 så man seg nødt av økonomiske grunner til å nedskalere fra den opprinnelige landsomfattende utstillingen til en som kun omfattet Oslo og omegn.<sup>93</sup> Fordi utstillingen nå ikke lengre forlangte et stort areal, kunne Frognerkilen vurderes som et seriøst forslag likestilt med de tidligere. Strandpromenaden langs Frognerkilen ble så endelig valgt som utstillingsarena og utstillingen skulle ha avdelinger som håndverk, industri, teknisk vitenskapelig forskning og en spesiell avdeling for Oslo kommune.<sup>94</sup> Man gikk aktivt ut i næringslivet for å tiltrekke seg kapital, og man utlyste en egen konkurranse om et kort motto og slagord for utstillingen. Blant 56 forslag seiret «Vi Kan». Området langs Frognerkilen hadde flere kvaliteter som også finnes ved tidligere utstillinger. Nærhet til sjøen var en viktig faktor, og både Chicagoutstillingen 1893 og Stockholmsutstillingen 1930 hadde hatt tilsvarende plasseringer. Arkitekt Magnus Poulsson sa til Aftenposten i 1933: «Selvfølgelig må utstillingen, den store Osloutstillingen, ligge ved fjorden! Vi skal ikke reise på landet og gå på en utstilling. Vi skal ha den hos oss selv, ved fjorden vår. Dit vil folk komme, ja der vil vi kunne få folk til praktisk talt å bo en utstillingsommer!»<sup>95</sup> Vannet i seg selv og beliggenheten ved vannet virker derfor å være viktige elementer, og kan leses blant annet som et utslag for Norges generelle beliggenhet ved

---

<sup>91</sup> Henry Røsoch, "Landsutstillingen i 1938 langs Frognerkilen fra Filipstad til Skarpsno. Et forslag til overveieelse for arbeidsutvalget.," *Aftenposten*, 25.04.1933 1933.

<sup>92</sup> Eskeland, *Vi Kan utstillingen*, 12.

<sup>93</sup> At Røsoch var opphavsmann bak denne idéen gjør at hans meninger og kommentaren til utstillingen som han senere publiserer i Aftenposten kan være farget av et slags eierforhold til den. Aftenposten var en ivrig debattant i kultursaker, deriblant saker som omhandlet *Vi Kan*. Utstillingskomiteen, "Brev fra komiteen til forberedelse av en Håndverks- og Industriutstilling Oslo 1938."

<sup>94</sup> Også avdelinger som håndverkets og industriens fagskolevesen, statistikk og arbeidervern ble nevnt. Eskeland, *Vi Kan utstillingen*, 16.

<sup>95</sup> Henry Røsoch, "Utstillingen i 1938," *Aftenposten* 1933, 8.

sjøen og sterke tilknytning til vann. I tillegg var området sørvendt og sentralt beliggende, noe som ville kunne påvirke billettinntektene positivt, og «dessuten kunde her utstillingen bidra til å påskynde gjennomført en rekke arbeider av varig verd for byen».<sup>96</sup> En faktor som talte i mot Frognerkilen som utstillingsområde var dens smale og langstrakte form som ikke umiddelbart fremstod som en åpenbar utstillingsplass. Et problem som kan oppstå ved en slik avlang form er at utstillingen blir oppdelt og med en dårlig romfølelse. Området ved Frognerkilen har en veldig smal passasje som kunne bli en utfordring for arkitektene - «smalgangen»<sup>97</sup> - og befant seg mellom Framnesbroen og broen over til restauranten Kongen. Juryen til arkitektkonkurransen var senere opptatt av dette punktet fordi innsnevringen lett kunne klippe utstillingen i to og dermed hindre en organisk sammenhengende plass.<sup>98</sup> Stockholmsutstillingens utforming med en langstrakt gateform, den såkalte corso, kan ha vært avgjørende for at Vi Kan-utstillingens geografiske plassering ble anerkjent som en mulighet. Jubileumsutstillingen i 1914 ble arrangert i Frognerparken, noe som ble ansett som veldig vellykket.

---

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Juryen til Vi-Kan-utstillingen, "Arkitektkonkurransen om Håndverks- og Industriutstillingen i Oslo 1938, inkludert juryens kommentarer," *Byggekunst* 17(1935): 71.

<sup>98</sup> Ibid.

## 4 Arkitektkonkurransen i 1935

Dette kapitlets formål er å redegjøre for de fire tekstene som konkurransebidraget i følge Elisabeth Tostrup bør sees i lys av. Problemstillingen for dette kapitlet er:

*Hvilke føringer legger konkurranseprogrammet? Hva slags informasjon gir de fire tekstene, konkurranseprogrammet, arkitektenes egen beskrivelse, og juryens generelle og spesifikke tilbakemeldinger, sett i lys av semiotikken?*

### 4.1 Juryens sammensetning

Etter at geografisk område for utstillingen med Filipstad og Frognerkilen var valgt, ble arkitektkonkurransen utlyst 11. desember 1934.<sup>99</sup> Den gjaldt kun for medlemmer av Oslo Arkitektforening eller arkitekter uteksaminert fra «Norges Tekniske Høiskole bosatt i Oslo, Aker, Bærum og Asker».<sup>100</sup> I en arkitektkonkurranse er bestandig sammensetningen av juryen av interesse. I sin doktoravhandling trekker arkitekturhistoriker Birgitte Sauge frem juryens sammensetning som avgjørende for utfallet av en konkurranse. Etter reglene for norske arkitektkonkurranser skulle juryen sette sammen etter gitte regler, som skulle sikre en faglig sterk og upartisk jury.<sup>101</sup> Til denne konkurransen bestod juryen av reguleringsjef Harald Hals som formann, arkitektene Carl Berner, Georg Eliassen og Herman Munthe-Kaas, disponent Thor Kielland, direktør Platou, og disponent Stranger. Ingeniør Mowinkel-Larsen var sekretær.<sup>102</sup> Et trekk ved juryens sammensetning er at her var flere arkitektgenerasjoner representert. Harald Hals (1876-1959) hadde allerede vært Oslos byplansjef siden 1926. Hals var i en forkjemper for arbeidere og vanlige folks rettigheter for gode hjem.<sup>103</sup> Arkitekt Carl Berner (1877-1943) tilhørte den eldre garde. Det samme gjorde den noe yngre og moderne arkitekten Georg Eliassen (1880-1964) som var en vel ansett arkitekt og et erfarent jurymedlem i arkitektkonkurranser.<sup>104</sup> Eliassen hadde sammen med arkitekt Bjercke i

<sup>99</sup> Eskeland, *Vi Kan utstillingen*, 25.

<sup>100</sup> Oslo Håndverk- og Industriforening, *Program for arkitektkonkurranse om Håndverks- og Industri-Utstillingen i Oslo 1938* (NAMT.hbu 179: Arkiteurmuseets arkiv, 1934), 1.

<sup>101</sup> Sauge, "Arkitekturtegnning og kontekst : arkitektkonkurransen om Norges rederforbunds kontorbygning, 1930 : B. 1 : Tekst," 69.

<sup>102</sup> Eskeland, *Vi Kan utstillingen*, 26.

<sup>103</sup> Siri Skjold Lexau, "Harald Hals 1," Store Norske Leksikon, [https://nbl.snl.no/Harald\\_Hals\\_-\\_1](https://nbl.snl.no/Harald_Hals_-_1).

<sup>104</sup> Arne Gunnarsjaa, *Arkitekturleksikon*, 2. utg., rev. utg. (Oslo: Abstrakt forl., 2007), 212.

arkitektkontoret Bjercke og Eliassen deltatt i utallige arkitektkonkurranser som de ofte vant.<sup>105</sup> Mens Carl Berner slo igjennom rundt 1910 som en representant for en nybarokk engelsk inspirert stilretning, så slo Bjercke og Eliassen noen år senere gjennom som representanter for en mer moderne nordisk nasjonalromantisk stilretning. Arkitekten Herman Munthe-Kaas (1890-1977) representerte derimot den litt yngre arkitektgenerasjonen som rundt 1930 hadde stått for funksjonalismens gjennombrudd i Norge og hadde blant annet før dette juryarbeidet ferdigstilt de funksjonalistiske prosjektene Kunsternes Hus (1930) og Odd Fellow-gården (1934).

## 4.2 Konkurransprogrammet

Målet for et konkurransprogram, skriver arkitekturhistoriker Elisabeth Tostrup, er at det skal være så åpent som mulig.<sup>106</sup> Det er derfor viktig at spesifikasjonen eller kravene som gis veies opp mot nødvendigheten av ikke å binde arkitektene for mye. Dette er noe en eventuell programkomite må forholde seg til ved utforming av et konkurransprogram. Videre trekker Tostrup frem to mål som sentrale for en arkitektkonkurranse. Det ene er å finne arkitekten som presenterer den beste ideen eller et fengende design. Det andre er å finne den arkitekten som presenterer den beste praktiske løsningen på utfordringen gitt i programmet. Og, som Tostrup videre påpeker, fordi et konkurranseutkast ikke er et ferdig prosjektert arbeid, blir disse to målene sammen i ett overordnet mål; nemlig å finne arkitekten som presenterer det prosjektet med mest potensiale. Noen ganger kan dette ende i at de tre beste arkitektene blir bedt om å gå sammen om et vinnerbidrag, slik Knut Knutsen, Ole Lind Schistad og Arne Korsmo ble bedt om i 1935 i konkurransen om Norges paviljong til verdensutstillingen i Paris i 1937. Andre ganger, og dette er det mest vanlige, at ett bidrag erklæres som vinner og får fortsette med å bearbeide sitt bidrag til et endelig realisert bygg. Dette skjedde i konkurransen med Vi Kan-utstillingen i 1935.

Den overordnede beskrivelsen av konkurransprogrammet var at den gikk «ut på å løse utstillingen planmessig, arkitektonisk og dekorativt i dens hovedlinjer.»<sup>107</sup> Detaljer om hvilke bedrifter som skulle delta eller hvordan de ulike utstillingshallene skulle inneholde var ikke

---

<sup>105</sup> Blant prosjekter Bjercke og Eliassen oppførte er KNS klubbhus og restaurant Dronningen i Frognerkilen i 1932, Sjømannskolen på Ekeberg i 1923, og Norges Rederiforbunds bygning i Rådhusgaten i 1941. Åse Moe Torvanger, "Georg Eliassen," i *Norsk Biografisk Leksikon*, red. ([https://nbl.snl.no/Georg\\_Eliassen2009](https://nbl.snl.no/Georg_Eliassen2009)).

<sup>106</sup> Tostrup, *Architecture and rhetoric : text and design in architectural competitions, Oslo, 1939-1997*, 20.

<sup>107</sup> Industriforening, *Program for arkitektkonkurranse om Håndverks- og Industri-Utstillingen i Oslo 1938*.



klart, så konkurransen etterlyste kun en overordnet idé. Dette kan ha vært et strategisk valg fra utstillingskomiteen for å gi arkitektene friere tøyler for sin kreativitet og skape mest mulig variasjon blant de innsendte bidragene. Samtidig legger de an en tone for et åpent program, i tråd med Tostrup sitt forslag. Det betyr allikevel ikke at det var helt uten føringer på et idémessig plan. Konkurransprogrammet informerte om det nyvalgte mottoet «Vi kan», samt trakk linjer til tidligere utstillinger; «Man minner i den forbindelse om arkitekt Bobergs utstilling i Stockholm i et slags spansk renessanse, prof.Asplunds opsiktsvekkende utstilling i Stockholm i 1930, hvor nye veier blev betrått, foruten om våre egne utstillinger i Bergen, Drammen, Sarpsborg og Trondheim. Slagordet for Stockholmsutstillingen var *Acceptera.*»<sup>108</sup> At Stockholmsutstillingens arkitekt og slagord blir trukket frem kan antyde at man så på den og dens påfølgende suksess som et slags forbilde. Sverige blir ofte, eksempelvis av den danske arkitekturhistorikeren Nils-Ole Lund, fremhevet som «det arkitektoniske foregangsland i Norden» på 20- og 30-tallet, så det er forståelig at det var ønskelig å hente inspirasjon derifra.<sup>109</sup> I tillegg opplevde Stockholmsutstillingen stor suksess, både i antall besøkende og i resepsjonen etterpå. Innen arkitekturhistorien har den fått stor anerkjennelse og anses for å ha innført modernismen i Skandinavia.<sup>110</sup> De nevnte referansene kan ha sammenheng med det definerte målet for Vi Kan-utstillingen å skulle ha «kulturhistorisk betydning».<sup>111</sup> Det er tydelig her at ambisjonene var høye, selv om konkurransprogrammet etter hvert viste seg å promotere en utstilling i en litt mindre skala. For øvrig hadde ikke Stockholmsutstillingen en arkitektkonkurranse. I stedet ble Gunnar Asplund utnevnt til sjefsarkitekt underveis i arbeidet med planleggingen av utstillingen.<sup>112</sup> Generalkommissær Gregor Paulsson, direktør for Svenska Slöjdföreningen, ønsket sterkt at Stockholmsutstillingen skulle være en spydspiss for funksjonalismen.<sup>113</sup>

Terrengets form og arealstørrelse var angitt på et medfølgende kartutsnitt<sup>114</sup>, som også markerte plasseringen av hovedinngang og bi-innganger, ved henholdsvis Filipstad, Framnes og Skarpsno. Programmet påpekte at det skulle tas hensyn til omgivelsene og kun reise bygg i én etasje. Arkitekturen skulle ikke ta sjøutsikten i fra de bakenforliggende villaene.<sup>115</sup> Dette

---

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Lund, *Nordisk arkitektur*, 160.

<sup>110</sup> Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930 : modernismens genombrott i svensk arkitektur*.

<sup>111</sup> T "Brev fra komiteen til foreberedelse av Håndverks- og Industriutstilling, Oslo 1938."

<sup>112</sup> Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930 : modernismens genombrott i svensk arkitektur*, 35.

<sup>113</sup> Ibid., 36-37.

<sup>114</sup> Dette utsnittet har jeg dessverre ikke lyktes i å oppdrive. Det var ikke noe kartutsnitt sammen med konkurransprogrammet i Oslo Byarkiv.

<sup>115</sup> Industriforening, *Program for arkitektkonkurranse om Håndverks- og Industri-Utstillingen i Oslo 1938*, 2.

kan være et uttrykk for en streng økonomi, for ved å holde bygningene lave kunne de bygges enklere, og dermed billigere. Med en gang det utvides i antall etasjer må reisverket og fundamentet være sterkere for å tåle belastning i flere etasjer. Det er interessant at de bakenforliggende villaene ble trukket frem, tatt i betraktning utstillingens korte levetid.<sup>116</sup> Dette punktet kan leses som et uttrykk for elitens befatning med utstillingen slik det påpekes i masteroppgavene til Karen Marie Fjeldstad og Anne Simonnæs.

*Fornøielsesavdelingen* skulle i følge programmet legges til siden for hovedinngangen på grunn av forventet støy. Gartneranlegg og eventuelle utendørs skulpturer skulle anvises på situasjonsplanen, men ikke utføres av arkitektene. De øvrige avdelingene som måtte tegnes inn ble delt opp og angitt med tildelt arealstørrelse.<sup>117</sup> Restaurant og musikkpaviljong skulle være i passe avstand fra hverandre. Av økonomiske grunner ble det foreslått at kongressbygningen og restauranten ble bygget i umiddelbar nærhet for å kunne nyttiggjøre seg av samme kjøkken. Om restauranten ønsket OHIF at denne ble gjort i to etasjer, med folkerestaurant og friluftsservering i første og restaurant i andre etasje.<sup>118</sup> Et interessant aspekt er følgende setning i konkurranseskildringen: «De konkurrerende skal intet hensyn ta til Christiania Roklubs restaurant og klubbhus *Kongen*».<sup>119</sup> Dette antyder et noe problematisk forhold til roklubben, en bygning fra 1925 i en tilnærmet nasjonalromantisk nybarokk tegnet av arkitekt Ole Sverre. Kanskje var de mindre begeistret for å få sitt miljø forstyrret av en storstilt utstilling midt i sin egen sesong. Dette forsterker inntrykket av arrangørens syn på seg selv og at Vi Kan følger tradisjonen med den generelle utstillingsideologien. De ønsker å ta hensyn til omkringliggende villaer, men ikke til en roklubb hvis adgang vil bli direkte berørt.

Til konkurransen skulle det innsendes en rekke tegninger hvis innhold var spesifisert i programmet:

- En situasjonsplan over utstillingsområdet i målestokk 1:1000,
- Minst tre sammenhengende fasadepartier, derav utstillingen i sin helhet sett fra sjøen, hvor av minst ett i farger,
- De nødvendige, men minst to snitt, målestokk 1:1000,

---

<sup>116</sup> Utstillingen åpnet 12.mai 1938 og stengte 18.september samme år.

<sup>117</sup> Hoved- og biinnganger, samt administrasjonsbygg, industri, håndverk, driftsikkerhet og statistikk, Oslo Kommune, mindre utstillingshall, Hall for temporære utstillinger, OHIF kongress- og bankettsal, hoved- og folkerestaurant, bodega og konditori, kino og teater, småavdelinger: sentralt beliggende vaktårn med kringkastingsstasjon, reisekontor, oppbevaring, brannstasjon og førstehjelp.

<sup>118</sup> Industriforening, *Program for arkitektkonkurranse om Håndverks- og Industri-Utstillingen i Oslo 1938*.

<sup>119</sup> *Ibid.*, 4.

- Hovedinngangspartiet i plan, fasade og snitt, målestokk 1:200,
- Et annet viktig parti, for eksempel hovedrestauranten, i plan, fasade og snitt,
- Et isometrisk perspektiv over den samlede utstillingen sett fra sjøsiden,
- Et «allmindelig» perspektiv av utstillingens hovedinngang,

I tillegg skulle det legges ved en motivering og beskrivelse av forslaget, herunder en kort redegjørelse for den dekorative belysning av utstillingen, konturbelysning, flombelysning, gass, e.l. Tegningene skulle være «opklebet» i format 60 x 100 cm.<sup>120</sup>

Noen spesifikasjoner hadde sitt utspring i geografien. Plasseringen av hallen for tungindustri måtte være mellom hovedinngang og Framnesbroen fordi det var der grunnforholdene var sterke.<sup>121</sup> På grunn av tyngden av de utstilte produkter var dette viktig. Arkitektene ble bedt om å avstå fra å plassere bygg på påler i vannet fordi grunnforholdene ikke var sterke nok over alt, og fordi dette ville fordyre prosjektet. Utstillingshallenes bredde skulle være minst 13 meter og maks 18 meter. Dette tallet var basert på tidligere erfaring med utstillinger og en maksimal utnyttelse av gulvflaten. Byggene skulle oppføres så enkelt som mulig, direkte på bakken i lette trekonstruksjoner og med oljet lerret som tak i stedet for glass for å slippe inn overlys. Det beskrives ikke materiale for bruk i veggene. En slik byggemåte var i strid med gjeldende bygningslov, og man måtte søke om dispensasjon.<sup>122</sup> Dette punktet her er interessant. Her legges det opp til en arkitektur som strider med gjeldende forskrifter, og man ber arkitektene ta sine forhåndsregler ved å søke om dispensasjon. Til tross for at dette var en utstilling der industri og offentlige virksomheter skulle vise seg frem, er valget forståelig ut i fra et økonomisk ståsted. Dersom alle byggene skulle vært realisert etter gjeldende bygningslover ville ført til en ekstrem ekstrautgift og også forlenget byggetiden. Når man i tillegg vet at bygningene kun skulle stå ut sommeren, er ikke kravet så merkelig.

En slik enkel byggemåte med tre som materiale gav ikke mye rom for utprøvinger og utfordrende konstruksjoner. Hvordan står det seg i forhold til modernismen og funksjonalismens idealer, stilen som Vi Kan-utstillingen bør sees i sammenheng med? Le Corbusiers punkter for en ny arkitektur, som spilte en stor rolle i å forme modernismen og funksjonalismens materiale og form, fremmet blant annet flatt tak og skjelett av stålarmert

---

<sup>120</sup> Det kan også være 110 da den første nullen er overstreket i kopien som befinner seg i arkivet til Arkitekturmuseet.

<sup>121</sup> Industriforening, *Program for arkitektkonkurranse om Håndverks- og Industri-Utstillingen i Oslo 1938*, 4.

<sup>122</sup> Ibid.

betong som muliggjorde fri plan og fasade.<sup>123</sup> En enkel trekonstruksjon samsvarer ikke med funksjonalismens krav om sterkt betongskjelett. Men fordi de øvrige materialene ikke er tunge, kan konstruksjonene antakelig muliggjøre en fri plan og vindusbånd om det ønskes. Et tak av oljet lerret vil nok ikke veie nok til konstruksjonen trues. På den annen side legger en slik forenklet byggemåte opp til en kvadratisk form med glatte vegger og flatt tak, som er i tråd med funksjonalismens stil. Konstruksjonen og materialene bryter med funksjonalismens idealer, men formen opprettholder illusjonen om funksjonalismens stil. Her uttrykker konkurransesystemet dualismen som Umberto Eco påpeker, nemlig at konvensjoner og tradisjon ikke er det viktigste når utstillingsarkitekturen skal tegnes og bygges. Det er meningsinnholdet som formidles som står i sentrum. Slik kan paviljongene skape en illusjon av å være funksjonelle og solide bygg, men i virkeligheten er de lette trekasser. Funksjonalismens krav om ærlighet blir opplagt utfordret på dette punkt. Primærfunksjonen settes i baksetet til fordel for sekundærfunksjonen. På den annen side fordret slike begrensinger en kreativitet hos arkitektene som gikk på å få mest mulig ut av lite og kanskje bruke andre virkemidler for å uttrykke innholdet eller ideologien.

### **4.3 Arkitektenes beskrivelse av konkurransbidraget «Vi»**

Sammen med konkurransetegningene ble det altså levert en beskrivelse, eller en motivering som konkurransesystemet kaller det, av konkurransbidraget. Dette er den andre teksten i Tostrups liste over verdifulle tekster å forstå konkurransetegningene gjennom. Jeg har ikke funnet originalen, men i Oslo Byarkiv ligger det en kopi som er del av et brev sendt fra utstillingssekretær Mowinckel-Larsen til byarkitekt Aarss for å holde sistnevnte underrettet om utviklingen.<sup>124</sup> Teksten utgjør fire A4-sider og jeg gjengir deler av den i vedlegg 1. I dette delkapittelet vil jeg kommentere deler av den som omhandler formidling, arkitektens meningsinnhold og fargebruk.

Teksten fremstår skrevet som en skildring. Sentralt står arkitekturen som en formidler eller som kulisse til en opplevelse. Teksten bærer preg av å være veldig muntlig og uformell i formen. Den virker nesten som å være avskrift av en muntlig overlevert monolog.

---

<sup>123</sup> Le Corbusiers fem punkter for en ny arkitektur ble publisert i 1926 samtidig med hans deltagelse på Weissenhofsiedlung i Stuttgart i 1927. Colquhoun, *Modern architecture*, 148.

<sup>124</sup> Knut Knutsen, Arne Korsmo, og Andreas Nygaard, "Arkitektenes beskrivelse av konkurransutkastet, bilag til brev fra utstillingssekretær Mowinckel-Larsen til byarkitekt Aarss," red. (Oslo Byarkiv, 1936).

Beskrivelsen er tidvis vanskelig å henge med i, og uten kjennskap til tegningene virker den rotete og uten mening. Arkitektens form synes mindre viktig, derimot er fargen og elementer som ramper eller terrasser viktigere, kanskje fordi de legger opp til dynamikk eller utsikt over sjøen. Når inngangspartiet beskrives synes det viktigere å formidle følelsen fargene symboliserer enn knivens form. Dette kan kanskje synes merkelig for en beskrivelse av arkitektur, men sett i lys av konkurransene natur er det forståelig. Denne teksten, som det ikke lå noen føringer fra programmets side for hva innhold og stil gjelder, skulle akkompagnere tegningene og var antakelig ment som et hjelpemiddel for arkitektene å legge frem sin visjon. Her kunne de beskrive elementer som ikke kom tydelig frem i tegningene eller elementer de ikke hadde rukket å tegne ut enda, men som var en viktig del av helheten. I tilfellet «Vi» var det fargebruken og de dynamiske elementene som ramper og assosiasjonene til funksjonalismens fritidsbruk gjennom terrasser og promenader.

## Resultatet av arkitektkonkurransen

Til konkurransen ble det sendt inn 33 forslag. Over 50 arkitekter skal imidlertid hentet programmet, men frafalt fra å delta fordi at det smale terrenget var så vanskelig å løse.<sup>125</sup> I tråd med konkurranseregler ble alle bidragene anonymisert ved juryvurdering, og først tilkjennegjort i ettertiden. Førstepremien ble gitt til forslaget «Vi» av Knut Knutsen, Arne Korsmo og Andreas Nygaard. Andre premie ble gitt til forslaget «Dragen» av arkitekt Nils Holter, og det ble i tillegg innkjøpt forslag av Eystein Michalsen, Øivin Grimsgaard, og Ole Øvergaard. Alle de premierte forslagene ble presentert i Byggekunst i 1935.<sup>126</sup> En kritikk som rammet de fleste innsendte bidrag var uøkonomisk plan eller for dårlig forståelse av, og dermed dårlig utnyttelse av tomten. Juryen var samstemte i å kåre «Vi» av Arne Korsmo, Knut Knutsen og Andreas Nygaard til vinnere.<sup>127</sup> Juryens kommentar til «Vi» vil jeg presentere og diskutere i kapittel fem, sammen med de fire tegningene som utgjør konkurranseutkastet.

Idéhistoriker Astrid Skjerven kaller «Vi» både moderne og avantgardistisk, og hun spør seg hvordan et slikt forslag kunne vinne konkurransen. Tatt i betraktning at funksjonalismen allerede var godt i bruk i Norge er det kanskje ikke så rart. Lars Backer sin Skansen-restaurant

---

<sup>125</sup> Eskeland, *Vi Kan utstillingen*, 26.

<sup>126</sup> Vi-Kan-utstillingen, "Arkitektkonkurransen om Håndverks- og Industriutstillingen i Oslo 1938, inkludert juryens kommentarer."

<sup>127</sup> *Ibid.*, 177.

stod ferdig i 1927 (fig.16). Korsmo selv hadde fått ferdigstilt det skulpturelle huset, Villa Dammann (1930-1932, fig.17), som med sine dristige farger og spennende form er blant Korsmos hovedverk.<sup>128</sup> På denne tiden var Korsmo en kjent arkitekt som hadde ferdigstilt veldig mange eneboliger.<sup>129</sup> I tillegg var juryen satt sammen av etablerte og erfarne arkitektur med en forståelse for god arkitektur så vel som en forståelse for funksjonalismen som stil. Kanskje så juryen dette som en mulighet til å fremme den modernistiske ideologi. Kanskje de ante at arrangørene ikke nødvendigvis ønsket en å sette arkitekturen i front, og derfor valgte de et bidrag som nettopp var dristig og nytenkende i formen.

## 4.4 Juryens kommentarer

### Den generelle tilbakemeldingen om alle bidragenes forslag til utstillingsarkitekturen

Juryens tilbakemeldinger utgjør de siste to tekstene i Elisabeth Tostrups utvalg. Jeg har ikke lyktes i å finne de originale jurypapirene, så jeg forholder meg til uttalelsene slik de ble publisert i Byggekunst i 1935. Der ble også vinnerbidraget, samt de øvrige premierte og innkjøpte bidragene, presentert. Fordi Byggekunst regnes som et forum som benyttes av arkitektbransjen, er det stor sjanse for at teksten her er tett opp til den originale.

Innledningsvis fastslår juryen at konkurransen har viste seg å kartlegge både utfordringer og fordeler beliggenheten ved fjorden tilbyr. Bidragene har løst dette på hovedsakelig to måter: ved å legge byggene langs bakre rekke, for dermed å unngå unødvendig belastning på strandkanten og dermed risikere å benytte påler som støtte. Eller de har søkt større variasjon blant byggene, men som en konsekvens åpnet opp for å bygge langs bryggekanalen. I konkurranseprogrammet ble arkitektene bedt om å unngå storstilt utbygging på påler, både fordi grunnforholdene ikke tålte det og fordi det ville fordyre prosjektet unødvendig.

Tydeligvis hadde ikke alle holdt seg til dette forslaget. Kanskje de i stedet så på prosjektet som en mulighet til å få oppmerksomhet rundt sitt design i stedet for å tegne noe med mål om å vinne. Den såkalte smalgangen ved Framnesbroen viste seg også å være et ankerpunkt som kun noen få klarte å løse tilfredsstillende. «Ved innsnevringen på dette punkt vil utstillingen

---

<sup>128</sup> Villa Damman ble tegnet i samarbeid med arkitekt Sverre Aasland som Korsmo samarbeidet med en lengre periode frem til rett før konkurransen til Vi Kan-utstillingen. Brita Brenna, "Verden som ting og forestilling : verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851-1900" (Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo Unipub, 2002), 118.

<sup>129</sup> Norberg-Schulz, *The functionalist Arne Korsmo*, 18.

lett avklippes som sammenhengende helhet og dens avdelinger blir uten organisk sammenhengende sammenheng.»<sup>130</sup> Denne todelingen var juryen sterkt i mot.

Videre trekker de frem restauranten som erfaringsmessig en stor utgiftspost og dens plassering er dermed ikke uvesentlig. Mange bidrag plasserte denne i nærheten av broen over til «Kongen» og tett opp til festplassen og musikkpaviljongen. «Antagelig er dette begrunnet i stedets centrale beliggenhet og terrengets større bredde på dette punkt. Skjønt denne løsning faller naturlig, bør man være oppmerksom på at restaurantavdelingen ikke for sterkt oppdeler utstillingen i to adskilte partier således at trafikken ikke unødig tilsnøres.»<sup>131</sup> Juryen støtter valgene om å legge restauranten til festplassen, men at avstanden til musikkpaviljongen ikke blir for stor og at festplassen for øvrig rammes inn av paviljonger. At restauranten og musikkpaviljongen skulle ligge i nærheten til hverandre ble spesifisert i konkurranseprogrammet, så dette forklarer i større grad hvorfor den ble plassert der. Restauranten og bankettsalen må legges slik at fjordutsikten utnyttes best mulig. Dette virker å være et krav fra juryen og ikke konkurranseprogrammet, og røper dermed en av spesifikasjonene de har lagt til grunn for sitt valg. Samtidig trekker de frem et behov om full oversikt over utstillingsterrenget fra restauranten. Dette poenget oppfylles senere når vi skal se på endringene som gjøres på restauranten.

### **Juryens kommentarer til «Vi»**

Juryens innledende kommentar viser at dette forslaget vekket begeistring: «Utstillingens hoveddisposisjon er meget god og gir anledning til en festlig og variert utforming av de forskjellige grupper og en rummelig promenade for de besøkende».<sup>132</sup> Her viser de at arkitektene bak «Vi» hadde forstått byggeoppgaven og hva programmet etterspør. De hadde tatt til seg føringene om økonomi og materialer. Dette synes å samsvare med Elisabeth Tostrup sine krav til et godt konkurranseutkast. Det første var å angi den beste løsningen på utfordringene gitt av programmet, som blant annet var en tilfredsstillende løsning på smalgangen samt Restauranten. Juryens kommentarer viser at en løsning innenfor de økonomiske rammene var viktig. Hovedinngangen beskrives som «karakteristisk». Som en utstilling med ambisjoner, men svak økonomi kan juryen ha sett kniven som et tydelig symbol

---

<sup>130</sup> Vi-Kan-utstillingen, "Arkitektkonkurransen om Håndverks- og Industriutstillingen i Oslo 1938, inkludert juryens kommentarer."

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Ibid.

for utstillingen som ville bli lettselgelig inn mot publikum og aviser. Det var et symbol som var mulig å tolke, uansett hvilket utgangspunkt man hadde. Dette kommer jeg nærmere inn på i analysen i neste kapittel. Den fantasifulle knivformen kan være blant det som skilte dette utkastet fra de andre, så vel som den vakre utformingen og fargebruken. I tillegg synes den å oppfylle Tostrups andre krav om fengende design. Restauranten beskrives som livlig utformet. Vestibylen foreslås økt i størrelse for å muliggjøre en større garderobe. Kongressalens høyde foreslås minsket for ikke å forringe de bakenforliggende boligers utsikt, slik det ble påpekt i konkurranseutkastet. I den generelle kommentaren påpeker juryen at serveringssteder bør spres jevnt over området, og dette får «Vi» gode skussmål for å ha etterlevd (dette endres i prosessen videre). Utstillingsområdets avslutning med temporærhall, pergola og kommersielle paviljonger trekkes særskilt frem for å danne en virkningsfull avslutning.



## 5 Analyse av konkurransetegningene

I dette kapitlet er målet å analysere konkurransetegningene med utgangspunkt i Umberto Eco's semiotikk. Semiotikken, læren om tegn, befatter seg med å lese tegnene og tolke meningsinnholdet i disse. Kontekstualisering er én metode for å gjenkjenne tegnene. Bruk av utvalgte tekster er en annen. Problemstillingen for dette kapitlet utgjøres av følgende spørsmål:

*Hva synes å være arkitektenes valg med utgangspunkt i konkurranseprogrammet slik det er redegjort for i kapittel fire? Hva formidler tegnene hvis de sees i lys av sin kontekst, som er industriutstilling og underholdning? Hva formidler de hvis de sees i lys av samtiden eller i lys av kunsthistorien? I hvilken grad synes konkurransetegningene å utforske farger og former for å bryte med eller myke opp funksjonalismens normer?*

### 5.1 Konkurransetegningene i lys av tekstene

På alle fire konkurranseplansjene merker vi oss at utstillingsområdets front alltid er vist mot sjøsiden, slik programmet etterspør. De ortografiske tegningene (målbare plan, snitt, fasade) er tegnet opp med tynn blyant og linjal. Fasadeoppriissets yttervegger er markert med dobbel strek i stedet for tykkere tusj. Snittflaten er sparsomt fylt opp. Konkurranseprogrammet etterspør en hovedplan og ikke detaljerte tegninger, noe som kan forklare hvorfor snittene er små og med lite detaljer i forhold til fasadeoppriisset. Perspektivtegningene bærer preg av en gjentakende fargebruk med hovedsakelig rød, blå, grønn og gul. Bruken av slagskygger for å skape dybde er noe brukt på situasjonsplan og isometrisk perspektiv, og mørkegrått balanserer også de lysere fargene brukt ellers.

Konkurranseprogrammet anførte at plansjenes størrelse skulle være 60 x 100 cm, og det innleverte bidraget var på 70 x 100cm, så her har arkitektene tatt seg en liten frihet for å få mere høyde i forhold til bredde for tegningene. Det var heller ikke spesifisert antall plansjer, så arkitektene har selv samlet tegningene på fire plansjer av muligens økonomiske og praktiske hensyn. For øvrig har de fulgt antall og type tegninger som konkurranseprogrammet spesifiserte. Det synes også at tegningene er samlet noenlunde tematisk.

Konkurransesprogrammet spesifiserte at hovedinngangen skulle tegnes ut i plan, fasade og snitt. I tillegg ble det foreslått, men ikke påkrevd å gjøre det samme med hovedrestauranten, noe som arkitektene tok til følge. Heretter henviser jeg til hovedrestauranten som Restauranten. Kongressalen og Restauranten er for øvrig plassert sammen fordi det ble ønsket at de skulle dele kjøkken av økonomiske grunner. Et trekk ved plansjene er de store tomme feltene mellom tegningene. En lesning av dette kan være at fraværet av detaljer fremhever det utegnede. På plansje 1 (fig.6), med utstillingens totale sammenhengende fasade og utvalgte fasader og snitt, er det uten tvil plass til flere detaljer. Samtidig er plansje 2 (fig.7) fylt godt opp, og tegningene er tilsynelatende rotete og umotivert plassert. Ved nærmere studie viser det seg at tegningenes innbyrdes plassering peker på og mot hverandre og skaper en forsterkende effekt. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel fem. Paviljongene er tegnet sammenhengende og uten særlige kjennetegn. Dette kan være et grep i tråd med Tostrups «åpent prosjekt». Det muliggjorde modifiseringen senere, gav juryen en anledning til å projisere sine egne ideer om utforming, danne et bakteppe for fargebruken og den svungne linjen som utgjøres av strandpromenaden, samt akkompagnerer og gir rom til motiveringens visjoner og følsomme og fargerike beskrivelse. I motiveringen vektlegges farger og dynamikk i større grad enn hva som kommer frem i konkurransetegningene. Derimot blir dette veldig tydelig i de prosessuelle tegningene som jeg diskuterer i kapittel seks.

Manglende detaljer kan ha en delvis bakgrunn i konkurransetegningenes natur. Arkitektenes intensjon er å vinne konkurransen, og tegningenes oppgave er å være retoriske verktøy for arkitektenes visjon for utstillingen og deres tolkning av konkurransesprogrammet. Tegningene er ikke arbeidstegninger som skal leses av ingeniører eller snekkere, de er altså ikke byggetegninger i tradisjonell forstand, men heller ideologiske tegninger. Innholdet av mening, symbolikk og assosiative tegn kan forventes å være høyere enn hva det ville vært i arbeidstegninger, noe som gjør konkurransetegningene til et spennende utgangspunkt for en semiotisk analyse.

I konkurransesprogrammet ble det opplyst om mottoet «Vi kan», og Korsmo har selv uttalt at bidragets navn «Vi» er en avledning av det. Stockholms-utstillingen ble trukket frem som inspirasjonskilde og avslørte at ambisjonene til utstillingskomiteen var i utgangspunktet høye, selv om det viser seg å modereres etter konkurransen når arkitekturen skal bearbeides. Disse uttalte ambisjonene kan ha vært en katalysator for at Korsmo forsøkte seg med et inngangsparti med en slik «uarkitektonisk» karakter.

## 5.2 Tegn i tegningene

### Perspektivene

Plansje 2 (fig.7) med inngangspartiet og kniven skiller seg ut gjennom komposisjon og kvalitet. Perspektivtegningen til høyre på plansjen, som viser kniven som reiser seg opp mot en mørk kveldshimmel, er vakker og gjennomarbeidet. Den kunne nesten vært et modernistisk maleri. Ved første øyekast kan de ulike motivene på plansjen synes litt rotete og tilfeldig plassert, og tegningen til høyre overdøver de sarte og mindre synlige strektegningene. Ved nærmere studier trer detaljer og linjer frem, og en slående faktor er hvordan de ulike tegningene på plansjen er plassert slik at de innbyrdes korresponderer og peker til hverandre. Sidefasade, plantegning og perspektivtegningens nederste venstre kurve følger hverandre, og avsluttes i den store kniven (se markert med røde streker i fig.18). Frontalfasadens vertikalitet og pyramideform speiles av perspektivtegningen (markert med rødt i fig.19).

Perspektivtegningens kanter nederst til venstre er et ekko av plantegningen ved siden av (markert med rødt i fig.20.). Slik kommuniserer de fire motivene med hverandre og understreker sitt felles innhold. De innbyrdes tegnene og pekerne som understreker og fremhever visjonen er elegant utført, og det fører øyet rundt slik Korsmo antageligvis har ønsket. Den tilsynelatende rotete plasseringen er altså ikke umotivert slik først antatt, men nøye utregnet for å oppfylle en total harmoni. Sidefasaden nederst til venstre, som det virker som det egentlig ikke er plass til, har fått sin plassering for å starte linjene som plan- og perspektivtegningen følger opp. Og alt synes å ende i kniven, plansjens midtpunkt og høydepunkt. Det er liten tvil om at kniven her er viktig. Dette forsterkes ytterligere av at perspektivtegningens ramme er avbrutt på venstre side.

Himmelen er kun malt der den fremhever knivens vertikalitet. Denne plansjen skal i følge konkurranseprogrammet vise inngangspartiet fra ulike vinkler. Men det er kniven, ikke passasjen som utgjør fokuset. Kniven er tross alt ikke entreen, den tillater ikke at man går igjennom den. Den er en kun markør for inngangspartiet. At en kniv får en slik posisjon som den gjør her, er antakelig knyttet til at det er utstillingsarkitektur som vises og ikke et hus eller et annet konvensjonelt bygg. Det forventes kanskje ikke at det som vises er praktisk, men heller imponerende. Om juryen egentlig hadde forventet en mer praktisk presentasjon av inngangspartiet vites ikke, men kanskje ble det ønsket i så fall glemt ved synet av dette

insisterende motivet. Kniven synes å innkapsle selve visjon for utstillingen. En tolkning av meningsinnholdet kommer jeg tilbake til lenger ut i kapittelet.

Dimensjonene på de øvrige elementene på perspektivtegningen er små, som for virkelig å understreke størrelsen på kniven. Ved å unngå tusj som omriss fremstår den også som mer uferdig, abstrahert, men også levende. De ujevne malerstrøkene tilfører en intensitet som de andres stramhet mister. En mørk nattehimmel konnoterer vanligvis kveld eller natt, mørke, voksenliv, og kulde. Her konnoterer den i stedet monumentalitet. Et trekk ved perspektivet er fraværet av stjerner, som antageligvis er en bevisst utelatelse fra arkitektens side for i stedet å fremheve kniven og den øvrige arkitekturen, som i mot mørket, lyser opp og trer tydelig frem. En tilsvarende himmel tegnet Korsmo også inn på perspektivskissen i sitt bidrag til konkurransen til Norges paviljong ved verdensutstillingen Paris i 1937 (fig.21). Der strekker bygget seg oppover, og formen fremheves mot det mørke bakteppet av en kveldshimmel. Også denne himmelen er stjernefri, noe som får meg til å tenke at utelatelsen ikke er tilfeldig. Øvrige likheter mellom konkurransetegningen til Paris 1937 (tegningen ble gjort i 1936) og tegningen av kniven er byggets geometriske form og det vertikale elementets lyse farge. Paris-paviljongen er satt sammen av en horisontal og en vertikal form, omringet av en rød struktur. Geometriske former synes å være viktige elementer i både tegningen av kniven og Paris-paviljongen. I boken *Brytninger. Norsk arkitektur 1945-65* påpeker kunsthistoriker Espen Johnsen at Korsmos prosjekter i stor grad har en slik geometrisk tilnærming.<sup>133</sup> Dette er også synlig i Villa Stenersen (1937-38, fig.22). Videre referer Johnsen til Eeva-Liisa Pelkonens kommentar om skiftet innen samtidens billedkunst, fra det geometriske til det non-geometriske,<sup>134</sup> og foreslår at også Korsmo kan vise tendenser til en slik dreining. Knivens buede linje, som så klart og tydelig bryter med de stramme geometriske formene den skjærer igjennom, er tegn på dette. Lenger ut i kapittelet skal jeg presentere andre eksempler på at Korsmo kan ha vært bevisst hva som rører seg innen kunst-og arkitekturscenen, og at han både lar seg inspirere, men også bryte med dem.

Komposisjonen i kniven, med det dominerende vertikale elementet og de små geometriske formene den skjærer igjennom, kan minne om den russiske konstruktivisten El Lissitzky sine komposisjoner (fig.23). El Lissitzky påvirket Bauhaus i stor grad<sup>135</sup> og Korsmo kan ha blitt kjent med, og blitt inspirert av, El Lizzitsky gjennom Bauhaus-bøkene og øvrig kontakt med

---

<sup>133</sup> Johnsen et al., *Brytninger : norsk arkitektur 1945-65*, 26.

<sup>134</sup> Ibid., 25.

<sup>135</sup> Frank Whitford, *Bauhaus, World of art* (London: Thames and Hudson, 1984).

Bauhaus. Denne mulige koblingen mellom Korsmo og El Lissitzky kom sent inn i mitt arbeid med oppgaven og jeg har rukket å gå dypt inn i det. Koblingen mellom Korsmo og konstruktivismen ble ikke mindre da jeg i så igjennom det nyankomne materialet fra Korsmo sitt arkiv som har vært i hans enkes eie frem til nå. Det er flere skisser som antas å være relatert til Vi kan-prosjektet. Dette materialet er nettopp blitt registrert, men ikke forsket på. For min del kom tilgangen til det for sent til å gjennomføre en større analyse av det og dermed inkludere det i oppgaven. Noen betraktninger har jeg derimot gjort meg. En skisse som umiddelbart fanget min oppmerksomhet viser noe som kan være en tidlig idéskisse for kniven (fig.24). Den består av fire motiver på samme ark. I midten dominerer en skisse av en vertikal spiral-struktur, som springer opp fra en gruppe geometriske figurer, som igjen er plassert opp en sirkelformet bygning eller et podium. Foran podiet sees noen geometriske figurer; tre kuber i grønt og blått og en hvit kule. Podiet er flankert av to rektangulære bygninger med vertikale lameller foran. Det er verdt å bemerke at dette motivet er plassert foran en mørk kveldshimmel, slik også kniven i konkurranseutkastet «Vi» er. Til venstre for dette er en blyantskisse av den samme komposisjonen, men fra et fugleperspektiv slik at vi ser det som antas å være inngangspartiets indre rom. Parabelbuene, som vi kjenner fra konkurransetegningene, er synlige i bakgrunnen og er en av årsakene til at jeg tror disse skissene kan være en idéskisse til inngangspartiet (se markert med ring, fig.25). Til høyre sees en enkel blyantskisse av kombinasjonen spiralen og de geometriske figurene. Og over, en alternativ fargekombinasjon til den midtre skissen. Denne spiralstrukturen kan tolkes som et bor, altså som et håndverks- og industriredskap på linje med en kniv. Dette forsterker inntrykket av at det er håndtverksreferansen som er sentral her. En annen assosiasjon er russisk konstruktivisme. Det finnes likheter mellom skissen med boret og det konstruktivistiske tårnet av den russiske arkitekten Vladimir Tatlin som ble planlagt, men aldri bygget, i 1919 (fig.26).

Bauhaus var ikke Korsmos eneste Russland-kontakt. Tidlig kom han i kontakt med den russiske teatermaleren Alexander Zaitzov som laget mange scenografier til Oslos teatre.<sup>136</sup> Om inspirasjonen fra scenografien skriver Skjerven at «Korsmo fikk en kunnskap om nye sceniske virkemidler som han integrerte i sin egen uttrykksmåte.». Dersom Korsmo har hentet inspirasjon fra konstruktivismen, synes han å ha gjort den til sin egen. Forholdet mellom det geometrisk abstrakte i formene og det figurative i kniven kan ha tiltrukket Korsmos poetiske

---

<sup>136</sup> Brønne, Bøe, og Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design*, 20.

ambisjoner, og berøringspunkter med El Lissitzky og Tatlin kan påpekes. Sentralt i El Lissitzkys arbeid står politisk propaganda, og virkemidlene var geometriske komposisjoner ladet med symbolikk.<sup>137</sup> Men Korsmo synes også å bryte bevisst med enkelte elementer. I forhold til EL Lissitzky blir det å inkorporere figurative elementer, slik kniven er. El Lissitzky sine komposisjoner forble i stor grad abstrakte. Senere i kapittelet skal jeg vise hvordan Korsmo synes å finne inspirasjon til fargemarkering i Hinnerck Schepers prosjekter, men at Korsmo også der bryter med noen av prinsippene. Dette understøtter Korsmos evne til å gjøre inspirasjon til noe eget.

### **Inkonsekvent tegnsetting**

Et trekk ved de fire plansjene når man sammenstiller de er inkonsekvent tegnsetting. Det er altså detaljer ved de ulike plansjene som ikke samsvarer. Sammenligner man hovedinngangen på plansje 2 (fig.7) og 4 (fig.9), ser man at fargevalget ikke stemmer helt overens. Dette kan skyldes at sistnevnte fokuserer mer på å presentere en god oversikt over hele området, og at perspektiv-tegningen skal vise frem inngangspartiets prakt og overbevise juryen om at symbolikken og meningsinnholdet bak denne høyreiste strukturen er det riktige valget. Fra et semiotisk perspektiv er dette interessant fordi plansjene dermed ikke umiddelbart og helt presist peker til hverandre, til tross for at de tilsynelatende skal gjengi det samme motivet. Studerer man enkeltelementene ser man også at de ikke gjengis på samme måte. På plansje 4 (fig. 9) sees det røde skiltet helt til høyre for hovedinngangen, mye tydeligere enn på perspektivtegningen på plansje 2 (fig.7), hvor det nesten er utvisket eller malt usynlig. Der er også de gule galleriveggene veldig synlige, men på plansje 4 ser de umalte ut og det er det mørke taket som dominerer. Her ser man også tydelig podiet kniven er ment å stå på, mens det i perspektivtegningen er usynlig som en følge av det lave perspektivet. Fargene på de geometriske figurene som kniven skjærer igjennom, korresponderer heller ikke. Parabelstemplene er på perspektivtegningen gråbeige, men på plansje 4 gule med svart toppflate. Det blåe speilet og de svarte sylindrene har byttet plass, og på plansje 4 er det i tillegg tegnet inn en ujevn grønn markering som kan se ut som grønne planter. Nå er øvrig beplantning tegnet inn som grønne flekker uten omriss, så her har i så fall arkitekten vært inkonsekvent i tegnestilen. Dette leder meg til å tro at det ikke er beplantning som er markert inn. Gallerienes fondvegger er på plansje 4 (fig.9) røde tettsittende søyler/gitter, men på

---

<sup>137</sup> The Art Story, "El Lissitzky. Russian painter, tyrographer, and designer," [http://www.theartstory.org/artist-lissitzky-el.htm#influences\\_header](http://www.theartstory.org/artist-lissitzky-el.htm#influences_header).

perspektivtegningen er det på det ene flyttet til langveggen mens på det andre skiftet farge til blått.

For konkurransetegninger, som blant annet skal tjene som retoriske verktøy for arkitektenes prosjektvisjon, er det forståelig at detaljer ikke alltid samsvarer mellom plansjene. Dette er ikke tegninger som skal leses av en entreprenør som skal bygge huset. De skal formidle arkitektenes ideer for hvordan de har tenkt seg at Vi kan-utstillingen kan presenteres innenfor gitte rammer. Har disse ulikhetene noe å si for meningsinnholdet som formidles? Jeg tror ikke det. Men det er interessante detaljer når en semiotisk analyse skal gjennomføres. I dette tilfellet kan tegnbruken si noe om arkitektenes arbeidsmetode heller enn arkitektens meningsinnhold. Det viser at arkitektene har fokusert mer på den overordnede helheten og formidlingen av helheten enn detaljering. Plansje 4 (fig.9) er kanskje fargelagt for å gi et inntrykk av generell festlighet og bred fargebruk, mens det på perspektivtegningen av hovedinngangen er fokusert på mer korrekt detaljering. Et slikt valg synes også å fremme inngangspartiet og kniven som det sentrale i prosjektet og det som arkitekten har vektlagt.

### **Abstrahering av (menneskene)**

Mennesket har alltid vært forbundet med arkitekturtegninger i en eller annen form. Som regel er det kun sporene etter menneskene vi ser. Arkitekturhistoriker Robin Evans hevder at «If anything is described by an architectural plan, it is the nature of human relationships, since the elements whose trace it records – walls, doors, windows and stairs – are employed first to divide and then selectively to re-unite inhabited space.”<sup>138</sup> Dersom mennesker tegnes inn er det ofte som abstrakte avtegninger som tegn for liv. Konkurransetegningene synes å følge Evans beskrivelse, der de anonyme massene lett kan oversees og lesningen heller fokusere på de arkitektoniske elementene.

Abstraheringen av menneskene reiser spørsmålet om hvilke konnotasjoner de utleder? I situasjonsplanen (fig.9) er menneskene gjengitt som anonyme masser av mange små prikker. Muligens er de ment å fungere som markører for bruken av plassen og arkitekturen. Kan de også konnotere en godt besøkt og travel utstilling? Uten markørene ville kanskje tegningene fremstå som tomme? Perspektivtegningen (fig.7) av inngangspartiet med kniven gjengir menneskene i en noe mer gjenkjennbar form, men de fremstår allikevel som særdeles

---

<sup>138</sup>Robin Evans, "Figures, doors and passages," i *Translations from drawing to building and other essays* (Cambridge: MIT Press, 1978), 56.

anonyme. Hovedfunksjonen her synes å være skala-modeller for å forsterke inntrykket av knivens høyde. En annen konnotasjon er at menneskene angir plassene hvordan plassene rundt inngangspartiet kan tas i bruk eller for å vise hvor menneskemengder vil samle seg ved inngangen. Dette konnoterer kø foran inngangen og en suksessfull utstilling. Abstraheringen av menneskene muliggjør store menneskemengder, uten at de tar fokuset vekk fra motivet. Dette kan være et av hovedpoengene bak graden av abstraksjon i konkurransetegningene. Korsmo ønsker å beholde fokus på arkitekturen. Abstraksjonen av mennesker legger opp til en diskusjon rundt forholdet mellom arkitektur og menneske. I neste kapittel vises det til hvordan menneskefiguren og gjengivelsen av den i de prosessuelle tegningene tenderer mot en retning av et mer figurativt og individualistisk preg. Disse to ulike betoningene kan ha sin begrunnelse i hvilken fase tegningene tilhører. På dette stedet i prosessen (konkurransen) var det ikke viktig å menneskeliggjøre arkitekturen. I neste fase derimot, hvor arkitekturen skal bearbeides, blir det viktigere å presentere hvordan de besøkende og arkitekturen interakterer.

## 5.3 Arkitektoniske elementer i tegningene

### Strandpromenade

Utstillingsområdets form er langstrakt og flatt og i stor grad gitt av stedets geografi og topografi. Fra konkurranseprogrammet vet vi at det ble frarådet å bygge ut for mye på påler i vannet fordi dette ville fordyre prosjektet. Hvordan har «Vi» løst områdedisposisjonen og hva synes å være fokuset? Fugleperspektivet på plansje 1 (fig.6) gir en god oversikt over hvordan områdets form er tenkt langstrakt og slynget slik at det følger terrenget. Plasseringen og utformingen av paviljongene synes tilpasset det smale området og fremhever også Frognerkilens svungne form. Arkitektene har tilsynelatende valgt å følge geografien uten å foreslå større inngripen i miljøet. Slik kan utstillingens omriss leses som et tegn for geografien og samtidig gi en naturlig stedtilpasning. Juryen kan for eksempel ha tolket denne løsningen som tegn for et økonomisk fornuftig grep på oppgaven, da det ikke legger opp til dyre utfyllinger og bygging på pæler. Dette var også, som nevnt, et ønske fra konkurranseprogrammet samt en av årsakene til at de vant, i følge juryens uttalelser.<sup>139</sup> Et

---

<sup>139</sup>Vi-Kan-utstillingen, "Arkitektkonkurransen Om Håndverks- Og Industriutstillingen I Oslo 1938, Inkludert Juryens Kommentarer."



slikt valg representerer altså en direktefølge av et konkurranseprograms føringer for oppgaven.

Oversiktperspektivet på plansje 1 (fig. 6) og plansje 4 (fig.9) fremhever den lange og smale gateformen som markerer strandpromenaden. Denne promenaden starter allerede ved inngangspartiet, på tegningen markert med en lang «midtrabatt» som strekker seg gjennom hele det smale området, kalt smalgangen. Av juryen ble dette smale partiet kategorisert som et potensielt problemområde. Her har arkitektene valgt å åpne opp mot sjøen ved at paviljonger og utstillingshaller er kun lagt til én side, det vil si mot nord (altså motsatt side av sjøen). Utstillingshaller på begge sider kunne dessuten ha forårsaket en altfor trang passasje som ville påvirket trafikkflyten negativt. I stedet settes tonen an for en lang promenade langs hele bryggekannten helt til forbi Kongresshallen. Strandpromenaden kommer tydelig frem på to av plansjene, henholdsvis 1 (fig. 6) og 4 (fig.9), og den fremstår som et viktig element i arkitektenes visjon for utstillingen. Også i arkitektenes motivering får den en fremtredende plass. Strandpromenaden presenteres jo også allerede i starten av teksten som fulgte med tegningene, og da ble den kalt «nordens strada». Hvilken betydning kan denne promenaden ha på tegningene? Hvilket meningsinnhold kommuniserer den?

En bryggepromenade er tegn for sjøliv, Norges kystlinje og strandsoner. Det kan også leses som uttrykk for det moderne livets fokus på fritid og helse. I mellomkrigstiden ble det bygget flere offentlige bad i Oslo og omegn i en funksjonalistisk stil, som en strandpromenade på Vi kan-utstillingen kan sees i forlengelse av. Ingierstrand bad ble tegnet i 1931 av arkitektene Ole Lund Schistad og Eyvind Moestue, og ferdigstilt i henholdsvis 1933 og 1934.

Restauranten på Ingierstrand er i hvitpusset mur med store vindusflater med jernraster og foranliggende terrasser med hvite jerngelender (fig.27). Uterestauranten hadde nydelig utsikt over Oslofjorden. Likheter med «Vi» er store vinduer og lyse farger, som innbyr til festlig ramme rundt fritiden til folket. I Danmark oppførte arkitekten Arne Jacobsen terrassehusene «Bella Vista» i løpet av 1931-34, og den tilliggende Bellevue strandpark fikk boder og omkledningsskur i 1932. Strandområdets omkledningsskur ligger som en sammenhengende, langtrukket og lav bygningsmasse (fig.29). Bellevue-området er preget av lyse vegger, pergola som bryter opp rytmer, og avrundete hjørner (fig.30). Den umiddelbare tilgangen og utsikten til sjøen, som strandpromenaden i «Vi» i stor grad promoterer, er forankret i den samme ideologien som Ingierstrand bad og Bellevue er.

Denne perioden som Vi kan-utstillingen ble til i er en periode hvor den modernistiske arkitekturen så vel som tankegangen var preget av en utvikling. Professor i kunsthistorie, Espen Johnsen, trekker frem arkitekt Johan Ellefsens tekst fra 1927 og Le Corbusiers besøk i Oslo i 1933 som mulige spirer til denne utviklingen. Korsmo var sterkt inspirert av Le Corbusier, og kanskje kan hans ord om en mer menneskelig arkitektur ha gitt ham inspirasjonen til å leke seg med arkitekturen i utstillingene han var involvert i. Ved første øyekast trer det geometriske frem i «Vi», slik jeg har kommentert det i forhold til formene rundt kniven. Men ser man nærmere etter er det ikke en streng geometrisk formgivning. Mykere linjer kommer frem og det synes som at Korsmo har lekt seg med brukkede linjer og buer. Strandpromenaden og kniven kan være et resultat av det. I neste kapittel presenterer jeg endringer som gjøres på restauranten, og de går også i retning av det avrundete. Det er trekk i «Vi» som både identifiserer seg med den tidligere, strenge funksjonalismen, og med den samtidige oppmykningen. Sammen med Korsmos ønsker om lekenhet og ønske om lage en bra møteplass for menneskene, slik han beskriver det i en artikkel i *Aftenposten*<sup>140</sup> i kan «Vi» sees i lys av denne utviklingen.

### **Analyse av inngangspartiet**

En semiotisk analyse av inngangspartiet kan hjelpe til med å identifisere elementene som er brukt samt hvilken betydning sammensetningen får. Entreen, slik den er gjengitt på figur 7 og kan blant annet leses på to måter. Ser man hele inngangspartiet som en helhetlig form består den av et rom eller en plass flankert av to gallerier. Galleriene er enkle arkitektoniske strukturer med en bakre vegg, tak, og en framside bestående av en søylerekke. Plassert mot hverandre avgrenser de hver sin side av plassen. Eksempler i arkitekturen på slike lukkede plasser er ofte byrom, klosterhage, romerske gårdsrom eller et norsk bygdetun. En innrammet plass konnoterer trygghet, fordi den beskytter menneskene mot vind, vær og angrep. Du er innenfor porten, skal falle til ro og orientere deg i hvordan du skal bevege deg videre og hva som venter. Her har arkitekten tatt i bruk en primitiv og grunnleggende struktur bestående av vegger som gir ly, med en åpning i hver ende som tillater sirkulasjon. Ser man derimot passasjen separat kan den leses som en assosiasjon til en triumfbue. Triumfbuene var i antikken tradisjonelt brukt for å markere en triumf, hovedsakelig en krigsseier, og hærføreren fikk bygget en triumfbue som han red igjennom ved hjemkomst. Her antydes Korsmos subtile

---

<sup>140</sup> Arne Korsmo, "Bryssel 1935. Oslo 1938. Av Oslo-utstillingens arkitekt Arne Korsmo," *Aftenposten* 31.09.1935.

feiring av arbeiderne og en støtte av deres viktige arbeid og bidrag til samfunnet. En triumf over dagens tilstand og for fremtiden kanskje? Vi kan-utstillingen var tross alt en utstilling for industrien og, indirekte, for arbeiderne. Fra plassen føres de besøkende inn til hallene for tung- og lettindustri som knyttes sammen av høyreste parabelbuer. Strukturelt tar buene opp vertikaliteten fra kniven og buformen fra passasjen. Den repeterer, og dermed forsterker, hyllesten av arbeiderne ved å forlenge triumfbuen. Buene rammer inn rommet og gir ly, og konnoterer et trygt rom for å stoppe opp og betrakte industriens lysende fremtid. Dette kan potensielt være engasjerende eller skremmende, avhengig av betrakterens forhold til industrien. Å skape et, eller gi et inntrykk av, et trygt rom kan dempe ubehagelige opplevelser av industriens overveldelse. Repetisjon av arkitektoniske elementer synes her å være benyttet både som effekt og som symbolikk.

## 5.4 Korsmo og fargen

### Farge som arkitektur

Malerikonservator Jon Brønne har studert Korsmos fargebruk i ulike prosjekter og trekker paralleller til Hinnerck Schepers (1897-1957) fargeprosjekt på Bauhausbygningen i Dessau i 1926.<sup>141</sup> Han går ikke videre inn på temaet ut over en henvisning i en billedtekst. Underveis i analysen av konkurransetegningene har jeg selv sett parallellene og ønsker å gå nærmere inn på dette temaet. Det er ikke forsket mye på Scheper. De få bøkene som tilbyr informasjon om han og presenterer arbeidene hans er kun tilgjengelig på tysk og er ikke tilgjengelig i Norge.<sup>142</sup> I boken *The Dessau Bauhaus building 1926-1999* gjennomgås blant annet Schepers fargekoder- og ideer for interiøret.<sup>143</sup> Her refereres det noen steder til bøkene av Ute Brüning og Renate Scheper. Bauhaus-arkivenes nettside tilbyr en oversikt over tilgjengelig litteratur om Scheper samt en god, men kort, oversikt over hans virke.<sup>144</sup> Uwe Westphal poengterer i boken *The Bauhaus* at Scheper ikke etterlot seg et arkiv. Dermed er det ikke tilgjengelig noen

---

<sup>141</sup> Brønne, Bøe, og Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design*, 151.

<sup>142</sup> Brüning, Ute (1995): *Das A und O des Bauhauses*, Berlin. Scheper, Renate (2007): *Vom Bauhaus geprägt: Hinnerck Scheper. Farbgestalter. Fotograf. Denkmalpfleger*, Bramsche. Düchting, Hajo (1996): *Stiftung Bauhaus Dessau: Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie*, Berlin. Scheper, Renate (2005): *Farbenfroh! Die Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus*, Berlin.

<sup>143</sup> Lutz Schöbe, "Black and white or colour? Spacial design in the Bauhaus building," i *The Dessau Bauhaus building 1926-1999*, red. Margret Kentgens-Craig (Basel: Birkhäuser, 1998).

<sup>144</sup> Bauhaus Association, "Hinnerck Scheper," <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/hinnerck-scheper/index.html>.

notater etter han eller annet materiale som viser hans teorier.<sup>145</sup> Berøringspunktene mellom Scheper og Korsmo er interessante, og mangelen på litteratur om temaet legger opp til spennende studier i fremtiden i den grad det er mulig tatt i betraktning mangel på arkiv etter Scheper. I tillegg håper jeg at bøkene om Scheper gjøres tilgjengelig for et bredere publikum ved at de oversettes til engelsk. Imidlertid vet vi, gjennom Christian Norberg-Schulz nedtegninger om Korsmo at han var godt kjent med Bauhaus sine ideer gjennom serien Bauhaus-bücker.<sup>146</sup> I tillegg besøkte Korsmo Dessau ved flere anledninger.<sup>147</sup> Den danske arkitekten Jørn Utzon trekker frem Korsmos oversikt: «Han var uhyre belest og informert, han levde på forkanten av modernismens fremskridende bølge.»<sup>148</sup> Gjennom flere eksempler viser Brønne hvordan Korsmo mest sannsynlig har funnet mye inspirasjon hos både Bauhaus og de Stijl-gruppen.<sup>149</sup> Antageligvis kjente Korsmo dermed godt til Scheper sine tegninger for Bauhaus Dessau.

Hinnerk Scheper var først student og senere lærer ved Bauhaus. Han studerte der mellom 1920-1922, da Johannes Ittens (1888-1967) var ansvarlig for fargelæren. I perioden 1925-1933 underviste han selv i veggmaleri ved Bauhaus Dessau og deretter Berlin, og han var og øverste leder over fargeundervisningen fra 1931. Scephers fokus på farger fortsetter tradisjonene fra Ittens og Wassily Kandinsky (1866-1944), men han utviklet sin egen filosofi. Der Ittens først og fremst satte fargene fremst, mens Kandinsky var opptatt av fargenes forhold til form,<sup>150</sup> var det Scheper som så fargene mer i sammenheng med arkitektur. Den skulle ikke overskygge arkitekturen ved å dominere som et eget designelement.<sup>151</sup> I stedet skulle fargene støtte opp om og fremheve byggets struktur.<sup>152</sup> Frank Whitford trekker frem denne originaliteten som Scephers styrke. Han utviste stor forståelse for å kombinere arkitektur og farger på en enkel, men veldig effektiv måte.<sup>153</sup> I arkitekturtegninger kom Scephers filosofi til uttrykk på to måter. Den ene var at den markerte strukturelle elementer, den andre måten var fargekoder som anga rommenes funksjon. Figur 31 viser Scephers

---

<sup>145</sup> Uwe Westphal, *The Bauhaus* (London: Studio Editions, 1991), 126.

<sup>146</sup> Norberg-Schulz, *The functionalist Arne Korsmo*.

<sup>147</sup> Brønne, Bøe, og Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design*, 87.

<sup>148</sup> Jørn Utzon innledning om Arne Korsmo Norberg-Schulz, *The functionalist Arne Korsmo*, 9.

<sup>149</sup> Brønne, Bøe, og Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design*.

<sup>150</sup> Kandinsky var opptatt av forholdet mellom farger og form, og utarbeidet studier hvor han appliserte grunnfargene til grunnformene. Clark V. Poling, *Kandinsky's teaching at the Bauhaus: Color theory and analytical drawing* (New York: Rizzoli, 1986), 72.

<sup>151</sup> Bauhaus Association, "Glass and mural painting,"

<https://www.bauhaus100.de/en/past/teaching/workshops/glass-and-wall-painting/>.

<sup>152</sup> "Experimental colour plan for the facade of the Bauhaus building, Dessau,"

<https://www.bauhaus100.de/en/past/works/architecture/fassadenbemalung-bauhaus-dessau/>.

<sup>153</sup> Whitford, *Bauhaus*, 174.

fargeplan for fasaden til Bauhausbygningen i Dessau (1926). For Scheper markerte rødt elementer med gjennomsiktighet eller åpningsfunksjon. For eksempel inngangspartier, balkonger eller rom med gjennomgående vinduer. Grått markerte transittpartier som for eksempel trappeløp, som sees helt til høyre. At fargekodingen var Schepers egne valg trekkes i tvil av Lutz Schöbe i essayet «Black and white or colour? Spacial design in the Bauhaus building». Schöbe skriver at Walter Gropius instruerte Scheper til å utvikle en fargeplan for interiør og eksteriør på Dessau-bygningen.<sup>154</sup> Men, poengterer Schöbe, selv om Gropius var kjent for å fremelske gruppesamarbeid, var han også kjent for å implementere sine ideer der det var mulig. Han lot sine ansattes friheter gå kun et visst stykke. Om fargeplanene egentlig ble utarbeidet fra Gropius sine ideer, eller om de er Scheper sine originale, vet jeg ikke. Men man kan uansett se berøringspunkter til «Vi».

Når jeg studerer «Vi» trer noen gjentakelser og strukturelle markører frem. Blått angir ofte horisontale elementer som bjelker, fasade eller gulv. Rødt markerer vertikalitet som søyler, de vertikale bæreelementene i vindusbånd, flaggstenger, ramper, i tillegg til andre elementer som skal fremheves særskilt. Sennepsgul opptrer innimellom som kontrast på fondvegger. Takene er dempet grå med et skjær av grønt i seg. Ved å tegne takene som en sammenhengende dempet struktur, avgrenses området og fokus holdes på området nedenfor takene (fasade, gateområde og plasser). De fungerer som tegn på den synlige delen av arkitekturen ved å dempe seg selv. Tidligere i kapittelet påpekte jeg noen avvik i fargebruken plansjene imellom. Det viser at fargekodingen ikke var konsekvent, men heller veiledende. Et annet poeng er at Scheper anvender en mye mer dempet koloritt på Dessau enn hva Korsmo gjør på «Vi». Ser man på de ulike tegningene av fasaden (fig.31 og 32) går den mest i hvitt, beige og lys grå. Det røde er markører for dører. Dette antyder at Scheper i så fall fungerte mer som en inspirasjonskilde og ikke en rigid overført filosofi. Frank Whitford trekker frem motsetningene mellom László Moholy-Nagy, som en dedikert konstruktivist og følger av Vladimir Tatlin og El Lissitzky, og Johannes Ittens. Ittens fremmet følelser og det spirituelle, mens Moholy-Nagy «følte seg mer hjemme blant maskiner enn mennesker».<sup>155</sup> Det trenger ikke være noe problem med at Korsmo fant inspirasjon i to ulike retninger. Hans poetiske tilnærming til arkitektur og hans gode oversikt over det internasjonale området gjorde kanskje sitt til at han evnet å hente inspirasjon fra flere steder.

---

<sup>154</sup> Schöbe, "Black and white or colour? Spacial design in the Bauhaus building," 44.

<sup>155</sup> Whitford, *Bauhaus*, 123.

Dersom de økonomiske begrensningene la en demper på den arkitektoniske utfoldelsen, og arrangørene ikke var like positivt innstilt til å la arkitekturen og modernismen ta hovedrollen som Stockholmsutstillingens arrangører var, var kanskje en fargebruk inspirert av Bauhaus en måte for Korsmo å ta tilbake kontrollen på. Subtile henvisninger til det moderne som kanskje ikke alle forstod, men som allikevel er der, tiltalte kanskje Korsmo. Blant jurymedlemmene fantes det erfarne arkitekter som var bevandret i modernismen. Denne kjennskapen gav dem tilgang til kodesystemet som trengtes for å gjenkjenne, forstå og anerkjenne dette som tegn for det moderne. Kanskje var en slik underliggende referanse noe de syntes var tiltrekkende. De viste antagelig om arrangørenes økonomiske begrensninger som sannsynligvis ville fraråde en utprøvende arkitektonisk rolle. Som et resultat falt de kanskje for Korsmos referanser, sammen med et funksjonalistisk inntrykk og et symboltungt og abstrakt inngangsparti.

### **Signalrød horisontalitet**

På alle tegningene av restauranten, bortsett fra på plansje 4 (fig.9), er signalrødt sterkt tilstede. På nevnte plansje ser det faktisk ut til at det røde mange steder er erstattet av mørkeblått og slik korresponderer med den øvrige bruken av blå på bjelkelag. Dette forsterker inntrykket av at den plansje er en oversiktstegning, hvor helhetsinntrykket er viktigere enn å fremheve enkeltelementer. På detaljtegningene av restaurantens fasade kommer derimot de røde linjene til syne. På plansje 3 (fig. 8), som viser Restaurantens plan, snitt og fasade, trekkes den røde linjen rundt fra baksiden, strekker seg langs hele fasaden før den knekker nedover mot bakken. Brønne trekker frem denne knekken som det som bryter med Schepers sin teori. Jeg vil argumentere for at den røde linjen ikke bare er rød fordi den er horisontal, men fordi den fremstår som selve motiveringen bak bygget. Den angir den kubiske og langstrakte formen, og til og med takets gradvise fall mot venstre. Knekken peker mot inngangspartiet både rent fysisk og som et tegn som peker mot entreen. Signalrødt som virkemiddel benytter Korsmo seg av senere også. I sitt bidrag til konkurransen om Norges paviljong på verdensutstillingen i Paris i 1937 skaper en rød ramme rundt paviljongen energi og bevegelse til en vertikal og stabil form (fig.21). Restauranten har noen horisontale felter som ikke er røde, og i tillegg har en bølgelinje i midten som kan angi at de er markiser. Siden dette ikke er harde elementer, men myke og bevegelige, er de gitt andre farger for å underbygge det festlige. Markisene er fargelagt, fra høyre mot venstre, blå, gul og grønn. Innenfor additiv fargelære er blå og gul primærfarger, som sammen danner sekundærfargen grønn.

Inngangspartiet står som en innskutt leddsetning mellom restauranten og kongresshallen, og både bryter med og etablerer overgangen mellom de to byggene. Den er formgitt som et gresk tempel med stereobat, stylobat, søyler, arkitrav, friese (men her er friesen stiliserte gule rifler), og et kvadratisk pediment med røde horisontale linjer. Fire røde røde flaggstenger foran gir assosiasjoner til prostylen. Tempelformen kan leses som et tegn til Asplunds bruk av tempelform på Stockholms-utstillingen (fig.33), slik Eva Rudberg foreslår i boken om utstillingen.<sup>156</sup> Å gi inngangspartiet en voldsom vertikalitet er noe Korsmo også gjorde på Villa Damman (fig.17). Der er bygningskroppen en «sammenstilling av vertikale og horisontale skiver»,<sup>157</sup> et virkemiddel man også kan ane i inngangspartiet til restauranten (fig.34). Norges paviljong på verdensutstillingen i Paris noen år senere hadde et tilsvarende spill med vertikale og horisontale skiver. Den ble riktignok gjort sammen med Knut Knutsen og Ole Lund Schistad, og det er ikke kjent hvem som stod bak ideen om de høye skivene.

### **Fargen som stemningsskapende element**

Johannes Itten mente at fargenes kvaliteter kunne kommunisere følelser. Han assosierte firkanten med fred, død, svart, mørke og rød. Triangelet assosierte intensitet, livet. Hvit og gul. Mens sirkelen var blå, stabilitet, grenseløs, og fredelig.<sup>158</sup> Ittens assosiasjoner med fargene korresponderer ikke helt med Korsmo sin tolkning, men det kan være fra Bauhaus at Korsmo utviklet en forståelse for farger som noe mer enn farger, eller det kan ligge i hans eget talent for form og følelse. At fargens tilstedeværelse i «Vi» synes å være bevisst og ikke minst viktig, er klart. Alle plansjene er fargelagt i ulik grad. Arkitekturhistoriker Alan Colquhoun trekker frem Stockholmsutstillingens fargebruk som «karnevalaktig».<sup>159</sup> En tilsvarende parallell kan også trekkes til «Vi», hvor de lyse fargene nok kan gi assosiasjoner til glede og fest. Av juryen ble nettopp betegnelsen «festlig» brukt for å beskrive bidraget. Fargenes lyse og sommeraktige koloritt kan også skape assosiasjoner til en norsk blomstereng. Det generelle inntrykket av byggene på plansje 4 (fig.9) er en form forankret i det kubiske, fremhevet av mørke tak. Bryggekannten er streng og løper i flukt med byggens linjer. Kontrasten mellom det mørke taket og den lyse bakken kan minne om hvordan Korsmo presenterer en modell til et utkast av bebyggelsen på Øvre Frøen (fig.35), som han gjorde sammen med arkitekt Sverre Aasland før «Vi». Der bidrar også mørke tak til å fremheve

---

<sup>156</sup> Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930 : modernismens genombrott i svensk arkitektur*, 104.

<sup>157</sup> Norberg-Schulz, *The functionalist Arne Korsmo*, 45.

<sup>158</sup> Whitford, *Bauhaus*, 107.

<sup>159</sup> Colquhoun, *Modern architecture*, 194.

byggets form og byggets plassering mot tomten og omgivelsene. Men i «Vi» inkluderes farger som løser opp det strenge uttrykket og gir en karneval-aktig fremtoning. Målet synes å være fest og moro. Om det senere arbeidet med Haldenmessen uttrykte Korsmo: «En slik utstilling er det virkelig moro å arbeide med. Der kan man boltre seg i farver i særdeleshet – og så har man den store fordel at det hele kan rives ned igjen. Arkitekturen er ikke gravalvorlig ved en slik utstilling, men munter i hele sitt vesen.»<sup>160</sup> Korsmo anerkjente publikums, og sitt eget, behov for farger og «sirkus», et frisk pust i en kanskje ellers monoton og går hverdag. I sin masteroppgave om Vi Kan-utstillingen skriver Geirr Olav Gram at den offentlige bakgrunnen for utstillingens eksistens sprang ut fra en kriserammet tid der man ønsker å støtte opp om norsk industri, fordre likhet mellom klassene og fronte OHIF som organisasjon gjennom deres jubileum.<sup>161</sup> Den festlige og varierte fargebruken i «Vi» kan være et uttrykk for Korsmos bidrag til festen og feiringen av folket og av fremtiden. Også i andre prosjekter spredde han rundt seg med en begeistring for farger. I en sommerhytte i Sandefjord han tegnet i 1932-33, holdt han en rik og festlig palett: «Alle farvene ville Korsmo også bestemme – med største nøyaktighet. Alt ble bestemt etter naturen. Utvendig skulle det være gult og hvitt i striper. Det var inspirert av irisen i skogen. Soveværelsene skulle være grå som fjellet, den lange korridoren også gul. Og så stuen – taket lys blå som himmelen, vinduene og dørene litt sterkere blå som havet, og veggene grønne som gresset på sletta og alle trærne omkring... Og spør om hytta vakte oppsikt!». <sup>162</sup>

Om tegningene fra Asplunds arbeid med Stockholmsutstillingen trekker Peter Cook frem lettheten og lystigheten som tegningene avbildet/viste, og påpeker at slike tegninger var ment å trygge (reassure), ikke konfrontere.<sup>163</sup> De skulle forsikre arrangører og publikum om at dette skulle vil et hyggelig arrangement, hvor folket skal oppføre seg og nyte en fridag i flotte omgivelser. En lignende lesning kan gjøres av prosess-tegningene i farge tilhørende Vi kan.

## 5.5 Knivens meningsinnhold

Umberto Eco trekker frem kontekst som en viktig faktor for forståelsen av kulturelle fenomener og skiller seg dermed fra de mer rigide forståelsene av semiotikk som et strukturelt

---

<sup>160</sup> Brønne, Bøe, og Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design*, 160.

<sup>161</sup> Gram, ""Vi Kan - gå, se og lær", Masteroppgave i historie," 29.

<sup>162</sup> Byggherrens datter sitert i: Brønne, Bøe, og Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design*, 116.

<sup>163</sup> Peter Cook, Miriam Murphy, og Calver Lezama, *Drawing : The Motive Force of Architecture*, 2nd ed. utg., Architectural Design Primer Ser (Hoboken: Wiley, 2014), 124.



system. Koder må lese ut i fra sin kulturelle kontekst for å bli forstått fullt ut. For eksempel vil en betrakter som kjenner til kristendommen og vestlig kirkehistorie få en helt annen forståelse av et Madonna og barn-verk enn en som ikke har tilgang til den samme kodenøkkelen. Når arkitekturhistorikeren Nelly Shafik Ramzy gjennomfører en semiotisk analyse av et middelaldergravsted i Egypt støtter hun seg til en tekst fra Sufi-perioden, som var den dominerende islamske retningen da gravstedet ble bygget. Dette gir en bedre forståelse av valgene arkitektene tok, mener hun, og en gyldig kodenøkkel for å forstå hva bygningen ønsker å kommunisere.<sup>164</sup> Studier har vist at de store utstillingene ofte var instrumentale for elitens ambisjoner og visjoner.<sup>165</sup> I sine masteroppgaver argumenterer Karen Marie Fjeldstad og Anne Simonnæs for hvordan landsutstillinger kan sees som uttrykk for samtidens sosialpolitiske klima, hvordan de i stedet for å vise et realistisk bilde av arbeidernes liv og arbeidsforhold iscenesatte elitens samfunnssutopi, og hvordan de bidro til å befeste et kulturelt hegemoni. Dette betyr at utstillingene ofte var arrangert av en elite, og kuratert ut i fra deres syn på arbeiderne og deres liv. Utstillingene skulle ha en oppdragende rolle for å lære arbeiderne hvordan de skulle leve livet sitt, hvilke produkter som var nyttige, og hva slags sanitære forhold som gjaldt. De viste en utopi heller enn virkeligheten. Arbeiderne skulle oppføre seg pent og ta i mot den kunnskapen de så snilt ble skjenket av borgerskapet. Arbeiderne, selv om de ble feiret og trukket frem i utstillingen, var i liten grad inkludert. Dette samsvarer med det historikeren Elfie Rembold poengterer i «Exhibitions and national identity»,<sup>166</sup> nemlig at utstillingene ikke bare er et medium for å vise frem noe, men også et medium for å etablere en ønsket kulturell identitet. Det var mange agendaer som ville hevde seg. Dette åpner også opp for at arkitektene hadde en mulighet til å fremme sine ideologiske eller politiske ideer, både subtilt og tydelig.

Når Arne Korsmo presenterer vinnerbidraget «Vi» og forklarer sin ideologi og symbolikk avslører han også sitt syn på den overordnede elitistiske utstillingsideologien. Kan kniven inneholde noen mening som belyser Korsmos mulige ambivalens mot en slik maktdemonstrasjon? Kan man lese flere meninger ut i fra knivens form og uttrykk? Hadde Korsmo hele tiden en ide om en kniv inspirert av arrangøren OHIFs medlemmer eller har

---

<sup>164</sup> Shafik Ramzy, "Visual language in Mamluk architecture: A semiotic analysis of the Funerary Complex of Sultan Qaitbay in Cairo," 341.

<sup>165</sup> Brenna, "Verden som ting og forestilling : verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851-1900," 35.

<sup>166</sup> Elfie Rembold, "Exhibitions and National Identity," *National Identities* 1, no. 3 (1999).

formen blitt til gjennom bearbeidelser av en vertikal konstruksjon?<sup>167</sup> Altså at det i større grad er det estetiske og dynamiske som er det sentrale. Som betraktere av i dag, uten kjennskap til Korsmos tanker, står vi igjen med en mulighet for å tolke meningsinnholdet i formen slik den fremstår på tegningen. I følge Ecos teori vil ulike betraktere eller brukere av arkitekturen gjenkjenne ulike tegn fordi de har tilgang til ulik kulturell kontekst. I denne delen av kapittelet tenker jeg å undersøke kniven med utgangspunkt i denne tesen. Kniven, med sin form, sin størrelse og plassering ved hovedinngangen synes å være en struktur med potensiale for mye meningsinnhold. For denne analysens skyld velger jeg ut to fiktive betraktere, en besøkende fra samfunnets øvre sjikt og en arbeider. Et potensielt spenningsforhold kan oppstå når to ulike blikk skal lese en struktur på samme tid, men oppnå forskjellig forståelse.

For kultureliten som med sin kjennskap til modernismens arkitektur, er internasjonalt rettet og med historisk kunnskap om antikken, kunne den høye kniven gi assosiasjoner til en høyreist søyle fra Parthenon (fig.36) eller de romantiske ruinmalerier av Nicolas Poussin (fig.37). Kanskje ville ikke de geometriske formene ha særlig betydning, kanskje ville de også anbringe assosiasjoner til øvrige ruiner rundt en antikk søyle. Andre assosiasjoner kunne gå i retning av en blankpusset skipsstavn siden beliggenheten var ved sjøen og Norge var en shippingnasjon. Kniven kan sees som en stor fallos hvis monumentalitet konnoterer elitens ideer om industrien som en maskulin institusjon hvor innovasjon, utvikling og fremtidstro stod sterkt. Et sterkt og selvbevisst symbol var akkurat det eliten ønsket seg i en tid som ellers var preget av uro. For en arbeider som besøkte utstillingen kunne møtet med den kolossale kniven frembringe nærere konnotasjoner i retning arbeid, slit, skarphet, respekt, lønn, livsstil, tilhørighet. En kniv er et arbeidsredskap som ble brukt av mange arbeidere. For mange symboliserte den kanskje selve livsgrunnlaget. Å møte en kniv på vei inn til en utstilling om industri og håndverk kunne skape konnotasjoner som skapte en forståelse om utstillingens innhold, uavhengig av arbeiderens lesekunnskaper. Betydningen av de geometriske formene kan ha vært assosiert med tegn for materiale som skjæres igjennom som tre, lær, og lignende, eller for å skjerpe kniven.

At Korsmo valgte en kniv var nok ikke umiddelbart overraskende, all den tid det var OHIF som var blant arrangørene. En kniv er passende for en industri- og håndverksforening, og

---

<sup>167</sup> Høsten 2016 ble det overlevert flere skisser og tegninger av Arne Korsmo far et arkiv hos hans enke. Dette er blitt registrert i løpet av våren 2017. Blant dette materialet var det en skisse som kan vise et tidlig arbeid med inngangspartiet. Denne skissen viser en bor-lignende struktur omkranset av geometriske elementer. Dersom dette er riktig og at det er en tidlig idéskisse for inngangspartiet, bygger det i så fall opp om en ide om et inngangsparti forankret i arbeidernes verden.

dette er antakelig bakgrunnen for at den fikk kallenavnet kniven så raskt. Kniven er allikevel et symbol med mange konnotasjoner, avhengig av hvem som betraktet. Fordi de ulike gruppene tilhørte forskjellig kulturell kontekst og dermed tilgang til ulike kodesystemer, gjenkjente de ikke hverandres tegn. Slik kan kniven ha bidratt til å skape en følelse av intimitet hos de besøkende. Om Korsmo selv var klar over denne potensielle dobbeltkommunikasjonen er uvisst. Men at han var opptatt av at også arbeiderne skulle få komme frem i lyset, er trolig. «Mange øyenvitneskildringer fra de store verdensutstillingene beskriver utstillingene som magiske eventyrverdener som var totalt forskjellige fra den virkeligheten som fantes utenfor utstillingsområdet,» skriver Karen Marie Fjeldstad i sin hovedoppgave fra 1998.<sup>168</sup> Vi kan-utstillingen kan sees som en forlengelse av dette. Offisielt skulle utstillingen vise hva «vi», altså det norske folk og Oslo-beboerne, fikk til. Implisitt i dette lå det et ønske om å få arbeiderne til å føle at de var en del av fremtiden. At Korsmo kalte sitt bidrag «Vi» er i så måte interessant. Det kan ha vært hentet fra utstillingsmottoet *Vi Kan*, og dermed vært et slags frieri til juryen. Men det kan også ligge en symbolsk verdi der, hvor navnet sammen med kniven viste en støtte til arbeiderne – han så dem og tok dem på alvor. Fjeldstad skriver videre at de norske utstillingene mellom 1873 og 1898 var en måte å feire arbeidernes samfunnsbidrag på og inkludere dem i elitens ønske om et homogent og konfliktfritt samfunn på, uten å komme inn på konflikten, streikene og klassehatet som preget den tiden. Vi kan-utstillingen er satt i en mye senere tid, hvor mye av klasseskillet var fjernet. Men noen av de samme tankene og ideologiene kan antas å ha preget også Vi kan-utstillingen. Arrangørene var ledelsen i OHIF, som tross alt bestod av medlemmer av det høyere samfunnslag. En tanke kan være at Korsmo forstod dette, og har implisitt forsøkt å adressere arbeiderne med å velge tegn som tilhørte ulike kodesystemer enn de som kun eliten forstod.

---

<sup>168</sup> Fjeldstad, ""Nu skal slaget atter stande: som paa Hafursfjordens vande..." : en kulturhistorisk undersøkelse av tre norske industriutstillinger, 1873-1898," 6.

## 6 En prosessuell analyse av arkitekttegningene fra tiden etter konkurransen

Forrige kapittel analyserte tegn og elementer i konkurransetegningene. Dette kapittelet skal ta for seg hvordan arkitekturen ble bearbeidet i prosessen etter konkurransen. Problemstillingen for dette kapittelet er:

*Hva ble beholdt og hva ble endret fra konkurransetegningene? Er det elementer ved arkitekturen som nå trer bedre frem i arkitekturtegningen til forskjell fra konkurransetegningene? I forrige kapittel trekker jeg blant annet frem abstraheringen av menneskene. Hvordan fremstilles menneskene i tegningene i denne fasen?*

### 6.1 William Whyte og kritikken av semiotikken

Dette kapittelet tar utgangspunkt i arkitekturhistorikeren William Whyte sin kritikk av semiotikken slik han formulerer det i artikkelen «How do buildings mean? Some issues of interpretation in the history of architecture».<sup>169</sup> Whyte argumenterer mot en for snever arkitektonisk studie som kun fokuserer på at bygninger kan forstås som tekst og foreslår i stedet en studie av dens utvikling over ulike faser. Gjennom å studere denne utvikling for det enkelte byggeprosjekt er det mulig å oppnå en bredere forståelse av verket hevder Whyte. Semiotikken, slik Eco presenterer det, er i all hovedsak opptatt av selve bygget. Den er ikke opptatt av arkitekten eller andre påvirkende hendelser. Den erkjenner at endret bruk eller kontekst endrer konnotasjonene, men ikke så mye om hva som kan ha forårsaket endringene. Whyte derimot, anser prosessen for å være det sentrale, det som utvider byggets historie og dermed meningsinnhold. I tilfellene der arkitekturen har gjennomgått store endringer fra første idéutkast til realisert arkitektur vil denne metoden ha mest for seg. I andre tilfeller kan det være minimale endringer som er gjort underveis, og arkitektene har vært tro mot den originale ideen. I Vi Kan-arkitekturens tilfelle er det noen elementer som er tro til

---

<sup>169</sup> Whyte, "HOW DO BUILDINGS MEAN? SOME ISSUES OF INTERPRETATION IN THE HISTORY OF ARCHITECTURE1."

vinnerutkastet, mens andre gjennomgikk større eller mindre forandringer. Hoveddisposisjonen og inngangen med kniven ble i store trekk beholdt slik det ble foreslått i vinnerutkastet. Av byggene som gjennomgikk størst endring er Restauranten og Kongressbygningen, samt Festplassen.

## Prosesen

William Whyte er opptatt av at prosessen, både før og etter realisering, påvirker byggets historie og mening. Historikere må være klar over dette, skriver han, og heller utforske byggets ulike faser enn å ensidig fokusere på bygget i seg selv og bygget som en tekst med en ferdig iboende mening, slik semiotikken ofte ser det.<sup>170</sup> Endringer i prosessen kan altså endre eller påvirke bygget eller måten det fremstilles på. En prosessuell endring betyr i tilfellet Vi Kan endring i byggherre og bedømmer av arkitekturen. Nå er det ikke lenger en jury som skal bedømme arbeidet, men en byggekomité som skal samarbeide med arkitektene om best mulig arkitektur og områdedisposisjon. Byggekomiteen bestod av formann snekkermester Henrik O. Heen, og byarkitekt Harald Aars, brandsjef Hagen, ingeniør A. L. Høyner, driftsbestyrer Thor Jørgensen, rådmann Y. Kjelstrup, ingeniør K.F. Oppgaard, vannverkssjef Owe, bygartner Røhne, og murmester J.R. Singer. Arkitektene skulle nå forholde seg til en ny gruppe bestående av færre fagmenn med bakgrunn i arkitektur enn konkurransejuryen hadde hatt. I tillegg var dette personer som blant annet representerte organisasjonene som hadde en økonomisk binding til utstillingen. Deres ønsker og tanker om en vellykket utstillingsarkitektur kan derfor antas å være noe annerledes enn hva juryen hadde. Dette fordrer både en endring i hvordan arkitektene kommuniserer sine ideer og hvordan tegningene utføres. Hvordan samarbeidet med byggekomiteen foregikk, vet jeg ikke for sikkert. I Øystein Orre Eskelands bok, utgitt kort tid etter utstillingen, påpekes det at det «Ikke er nødvendig å gå i detaljer med hensyn til det arbeide som skulde utføres fra arkitektkonkurransen i 1935 og til åpningen tre år etter.»<sup>171</sup> Videre skriver han at det meste gikk på skinner takket være god og omhyggelig planlegging og at det ble holdt et meget høyt arbeidstempo.<sup>172</sup> Dette tyder på at arkitektenes forhold til byggekomiteen var godt, eller at arkitektene var dyktige til å kommunisere sine ideer på en måte som ble vel mottatt.

---

<sup>170</sup> Ibid., 154.

<sup>171</sup> Eskeland, *Vi Kan utstillingen*, 32.

<sup>172</sup> Ibid., 33.

Noe fra prosessen kjenner vi til. I 1936 var det et møte mellom arkitektene og byggekomiteen hvor arkitektene la frem bearbejdede tegninger. Noe referat fra møtet finnes ikke, men utstillingssekretær Mowinckel-Larsen sender senere til byarkitekt (Harald) Aars en orientering både om utstillingens progresjon og som implisitt må referere til tegningene som heretter omtale som "1936-skissene" (fig.38). Denne orienteringen, herfra kalt «arkitektenes beskrivelse» eller bare «beskrivelsen» er altså Mowinckel-Larsen sin gjengivelse av arkitektenes forklaring, og man må ha i bakhodet at tolkninger og betraktninger kan være Mowinckel-Larsen sine egne.<sup>173</sup> Tegningene fra 1936 er ikke så tydelig gjengitt, de var tegnet i svar strek på farget papir. Det ble innlevert en ny områdetegning i 1937, som er tegnet med sterkere strek og dermed tydeligere. Det er ikke så store endringer at de påvirker analysen min basert på tegningen fra 1936. Fordi de største endringene skjedde fra konkurransetegningene og til 1936-skissene, er det de jeg vektlegger. Allikevel legger jeg ved utklipp fra 1937-tegningen fordi de gjengitt i en bedre kvalitet (fig.39). Sistnevnte tegninger må i denne oppgaven kun sees som en referanse for å forstå hva 1936-tegningene visere.

## 6.2 Hva beholdes?

Studerer vi disse skissene, ser vi at inngangspartiets form i stor grad beholdes uforandret, med kniven som sentralt objekt og bærende element. Fordi knivens form beholdes, beholdes også meningsinnholdet i stor grad. I Aftenposten formidles utviklingen til utstillingen fortløpende og neste månedlig i perioder gjennom omtaler og refereringer og de har ofte intervjuer med og artikler skrevet av Arne Korsmo. Da Arne Korsmo i Aftenposten i 1936 presenterer arkitektens idé kaller han den kniven. Han skriver eksplisitt «kniven», og angir dermed at det er et slags kallenavn og ikke nødvendigvis en typologi. Videre forklarer han at ideen er inspirert av mottoet «Vi Kan».

*«Ved konkurransen gav vi ordet en tolkning gjennom «kniven», d.v.s håndverk som teknikk, alt menneskelig kjemper mot kaos, derfor søker vi å rubrisere våre inntrykk, ordne, finne ide. Menneskenes vilje til å finne ideen er det klareste uttrykk for dets ånd, dets vilje til å seire over kaos. Fysikken, det primære, setter alle krefter inn på denne åndens trang, og vilje – klar som den stigende, skarpe knivsegg skjærer den gjennom kaos mot ideens mål – orden.»<sup>174</sup>*

---

<sup>173</sup> Knutsen, Korsmo, og Nygaard, "Arkitektenes beskrivelse av konkurranseutkastet, bilag til brev fra utstillingssekretær Mowinckel-Larsen til byarkitekt Aarss."

<sup>174</sup> Arne Korsmo, "Vi Kan-utstillingens idé. Av arkitekt Arne Korsmo," *Aftenposten* 21.09.1936, .

Korsmos symbolbruk vektlegger mennesket og de muligheter det har for seg selv og til å ordne opp i sine problemer. Teksten lyser igjennom en sterk tro på mennesket. Inntrykket av denne teksten er at Korsmo forøker å skape noe som gir menneskene denne innsikten inn i seg selv. Det synes som at han ønsker å fortelle de besøkende at alt er mulig, bare de prøver. Men hva endres i arkitekturen, og kan vi se endrede tegnenormer fra konkurransetegningene?

## 6.3 Bevegelse i arkitekturen

Et trekk ved arkitekturen slik den fremstilles i tegningene fra 1936 er et økt fokus på bevegelse. Spesielt ved at elementer som sirkler og ramper trer frem. Dette er elementer som er dynamiske og mykere enn de tidligere stramme rettlinjede geometriske elementene. Dette kan som nevnt sees i lys av at funksjonalismen i andre halvdel av 1930-tallet er inne i en oppmykning og kritisk bearbeidelse.

### Ramper

Restauranten var blant de byggene som gjennomgikk flest og størst endringer fra konkurransebidraget. Den endrede formen fristilte den formalt fra Kongressalen, men knyttet den nærmere festplassen. Der restauranten opprinnelig var tenkt tilbaketrukket med fasadens langside mot sjøen og en beskyttende terrasse rundt, ble den nå snudd 45 grader, plassert på tvers av området og med kortveggen mot sjøen (fig.40). Langsiden ligger nå ut mot festplassen. I vinnerutkastet hadde den en naturlig tilknytning med Kongressalen, som nå er fjernet. De to byggene henger fremdeles sammen fysisk, men spiller ikke lenger på hverandre. Formen gikk fra kubiske volumer til et langstrakt og smalt volum med avrundete ender. Den utvendige terrassen som på konkurransetegningen var markert signalrødt, er fjernet. I stedet er det plassert en adgangsrampe på bakre høyre side som strekker seg ned til plassen (fig.41). Den nye rampen opp til restauranten beskrives som en «landgang med utsikt til den ene side til fjorden, til den annen side til et kjempebillede, geometrisk opbygget, det fremtidige Oslo anno 2038».<sup>175</sup> Her er det tydelig at de ønsket å fremme assosiasjonene til sjøen. En landgang, hentet fra båtlivet, er et tegn som umiddelbart refererer til den nærliggende sjøen. Videre kan den skape assosiasjoner til sjølivet, som en forlengelse av ideen om Oslo som fjordby. Norge som shipping- og sjøfartsnasjon er også mulige konnotasjoner. Dersom man tolker

---

<sup>175</sup> Knut Knutsen, Arne Korsmo, og Andreas Nygaard, "Redegjørelse for bearbeidet arkitektur, 20.mars 1936," red. (Oslo Byarkiv, 1936), 8.

inngangspartiet som en skipsstavn og ikke en kniv, tas denne symbolikken opp igjen i landgangen.

I figur 42 ser man rampen som er tenkt som adgang til broen over til Framnesfergen. Rampen går oppover langs en lys vegg med tre store sirkler og er støttet opp av søyler slik at folk kan passere under. På baksiden av veggen er fornøylesavdelingens restaurant, og sirklene er vinduer slik at de passerende på rampen kunne se ned på festlighetene. Slike ramper ble en del brukt i funksjonalismen, spesielt var Le Corbusier (1887-1965) en tilhenger av ramper som forflytningsmetode mellom nivåer. For Le Corbusier handlet det om en arkitektonisk spasertur – «promenade architecturale».<sup>176</sup> En slik arkitekturpromenade løser Korsmo ved å åpne opp veggen langs en rampe og tillate sikt gjennom de tre vinduene.

Kunsthistorikeren Beatriz Colomina argumenterer for at bevegelse var blant Le Corbusiers intensjoner ved slike promenader. Spesielt tydelig er det i hans Villa Savoye (1928-1931), påpeker hun (fig.44).<sup>177</sup> Også i Dessau-bygningen ble en slik «promenade architecturale» fremelsket av Walter.<sup>178</sup> Bevegelse og dynamikk i arkitekturen kan også ha være Korsmo sin intensjon. I tillegg var det antagelig et ønske om å skape veier for de besøkende uten at det oppstod køer. I samtidige prosjekter, som Mosseutstillingen i 1937, var ramper et sentralt objekt i arkitekturen. Hvis man ser på fotografiet (fig.45) av modellen av Mosseutstillingen ser man hvordan rampen er plassert midt på plassen og danner en naturlig utgangsvei for de besøkende. Forbindelsen mellom nedre og øvre plan dannes også av en rampe.

## Sirkler

Jeg nevnte så vidt de sirkelformede vinduene på veggen langs rampen (fig.42). I fallende størrelse korresponderer de med vinkelen på veggen og rampen. Wenche Findal trekker frem rundvinduet som et særtrekk i funksjonalistisk arkitektur.<sup>179</sup> Det hadde en dekorativ kvalitet, noe estetikerens Korsmo sikkert likte. En annen assosiasjon er til båtlivet. Jeg har så langt i oppgaven trukket frem sjø- og båtlivet som mulige inspirasjonsfelter, så vinduer inspirert av båtdesign kommer ikke overraskende. Findal trekker frem Le Corbusier og hvordan han i stor grad lot seg inspirere av transportmidler og maskiner. Det runde vinduet hadde assosiasjoner

---

<sup>176</sup> Wenche Findal, *Funksjonalismens boliger : form, funksjon, komfort* (Oslo: Pax, 2007), 117.

<sup>177</sup> Beatriz Colomina, *Privacy and publicity : modern architecture as mass media* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1994), 5.

<sup>178</sup> Karen Wilhelm, "Seeing - walking - thinking. The Bauhaus building design," i *The Dessau Bauhaus building 1926-1999*, red. Margret Kentgens-Craig (Basel: Birkhäuser, 1998), 23.

<sup>179</sup> Findal, *Funksjonalismens boliger : form, funksjon, komfort*, 80.



til sol, sjø og fritid og minnet om «hverdagslivets tilbud om frihet, friluft og rekreasjon».<sup>180</sup> Sirklene kommer til uttrykk på flere måter i de prosessuelle tegningene. På figur 42 og 43 vises hvordan sirkelen anvendes som et utendørs element. Enten det er som rundvinduer eller som en stor jernsirkel båret av høye stolper, som markør for inngangen til underholdningsavdelingen. Korsmo anvendte sirkelen i interiør også, som vist på interiørskissen figur 46. Midt i rommet er det en spiraltrapp ned til en underetasje. Opp fra spiraltrappen strekker det seg seks blåfargede jernsøyler som bærer en stor hvit sirkel. Ut i fra denne sirkelen strekker det seg flere blå streker langs taket, og fra disse henger en rekke hvite figurer som ser ut som apekatter. Jeg antar at skissen viser interiøret i Restauranten. Den var det eneste bygget som skulle være i to etasjer og fra konkurransetegningene vet vi at fasaden var dekket av store vindusflater. Det skulle også være en terrasse utenfor andre etasje, noe som stemmer overens med menneskene som skimtes utenfor vinduet. Interiøret her stemmer ikke overens med interiøret slik det er tegnet inn i konkurransetegningen (fig.8), derfor blir jeg veldig usikker på datering. Blant annet er spiraltrappen noe helt nytt. Dette kan derfor være en slags stemningsskisse for å presentere en idé som Korsmo brukte som utgangspunkt for et drøftingsmøte med byggekomiteen. Eller så er dette en skisse hvor han selv testet ut ideer som han senere forkastet. I en annen interiørskisse (fig.47), som også knyttes til Vi Kan-utstillingen, ser man en tilsvarende sirkelformet åpning i taket. Denne skissen er udatert og usignert, så det er usikkert om den tilhører prosessen før eller etter konkurransen. Uavhengig av dette viser den Korsmos utprøving med sirkler.

I Villa Stenersen, som Korsmo oppførte i årene 1937-39, ble garasjen formet som en sirkel for at bilen skulle kunne kjøre inn en vei og ut en annen (fig. 48). En slik direkte assosiasjon til et transportmiddel kan ha forankring i Le Corbusier så vel som Korsmos egen fascinasjon for de moderne transportmidler. Selv kjørte han rundt i en fransk Citroën.<sup>181</sup> Ser man på veggen bak rampen i figur 42 kan man ane en form inspirert av en flykropp. Veggen, med de tre vinduene, har en aerodynamisk form med assosiasjoner til en flykropp. Reklamen for et fly fra Widerøe synes passende og festlig i denne sammenhengen. Widerøe ble stiftet i 1934 og var på den tiden et nytt og spennende selskap. SAS (Scandinavian Airlines) ble stiftet først i 1946. For en så bevisst arkitekt og person som Korsmo var, antar jeg at dette er nøye gjennomtenkt. Han ønsket kanskje å kommunisere nettopp slike assosiasjoner til betrakteren. «Man har tenkt sig muligheten av å la denne reklame gå inn i en felles ide [sammen med

---

<sup>180</sup> Ibid., 81.

<sup>181</sup> Brønne, Bøe, og Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design*, 18.

arkitekturen]".<sup>182</sup> Dette kan være forankret i et ønske fra Korsmo om at ikke reklamen skal overskygge, men heller spille på lag med byggene. Det viser også hvor elegant Korsmo inkluderte assosiasjoner i arkitekturen sin. Byggekomiteen, som antagelig var adressaten for disse tegningene ved siden av avisene, ville kanskje la seg begeistre i stor grad over disse antydningene og tegnene i tegningene. I tillegg spilte han på byggekomiteens kommersielle interesser også. Korsmo viser i så fall stor forståelse for byggeoppgaven og byggherrens ønsker. Eirik T. Bøe skriver at Korsmo ofte fremstilles som en «selvstendig og viljesterk arkitekt, en kunstner som formet hus etter eget hode».<sup>183</sup> I arbeidet med eneboligene i Havna allé hadde han hatt ulike grader av samarbeidsproblemer.<sup>184</sup> Ubehaget og de mange diskusjonene dette skapte kan ha vært bakgrunn for han senere synspunkt på samarbeidet mellom byggherre og arkitekt. I artikkelen «Arne Korsmo og Villa Stenersen - Noen skisser og relasjoner til betraktning» kommenterer kunsthistoriker Espen Johnsen Korsmos forhold til byggherren. Korsmo synes å trives best når han hadde full frihet, men han var allikevel opptatt av et godt samarbeid med byggherren fordi han anså at et tillitsfullt samarbeid mellom arkitekt og byggherre var viktig for et godt resultat.<sup>185</sup>

Et samtidig bygg som også anvendte sirkelen er restauranten på Hvalstrand (1934-1936). Restaurantens hovedrom er sirkelformet med et heltrukket vindusbånd hele veien rundt fra gulv til tak (fig.28). Interiøret, i den grad det er originalt, domineres av en spiral i taket som bæres på søyler. Likheter kan sees til Korsmos tegninger (fig. 46 og 47). På Stockholmsutstillingen tegnet Gunnar Asplund det kuppelformete planetariet (fig.49) som virkelig skilte seg ut langs rekken av kubiske bygg med søyler og overbygg. På innsiden ble stjernehimmelen fra ulike tidsaldre vist frem. Eirik T. Bøe viser til Skansen-restauranten fra 1927 av arkitekt Lars Backer (fig.16) når han trekker frem inspirasjonskilder til det avrundete karnappvinduet på Villa Damman (fig.50).<sup>186</sup> Videre trekker han frem hvordan Korsmo i liten grad synes ukritisk å låne fra andre arkitekter, men heller hentet inspirasjon i tidligere verk av førende arkitekter i utlandet og deretter inkorporere dette inn i sin egen forståelse av samtidens modernistiske arkitektur.<sup>187</sup> Restauranten til Vi kan-utstillingen fikk i 1936 en avrundet ende. Om restaurantens interiør skriver Korsmo selv: «Den øvrige del av

---

<sup>182</sup> Knutsen, Korsmo, og Nygaard, "Redegjørelse for bearbejdet arkitektur, 20.mars 1936."

<sup>183</sup> Brønne, Bøe, og Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design*, 76.

<sup>184</sup> *Ibid.*, 76-79.

<sup>185</sup> Espen Johnsen, "Arne Korsmo og Villa Stenersen : noen skisser og relasjoner til betraktning," *Kunst og kultur (trykt utg.)*. 97(2014)nr. 4(2014): 242-44.

<sup>186</sup> Brønne, Bøe, og Skjerven, *Arne Korsmo : arkitektur og design*, 92.

<sup>187</sup> *Ibid.*, 93.

restauranten i 2.etasje har man tenkt sig i alt markert som et dekk i ett eller annet av luftens trafikkskib.»<sup>188</sup> Et svart-hvitt fotografi (fig.51) viser interiøret på restauranten, og man kan ane assosiasjonene til luftskipet. Kanskje ligger inspirasjonen heller i samtidens, og sitt eget, fokus på luftfartens teknologiske utvikling og henter inspirasjon til restaurantens form derifra.

## 6.4 Fokus på uterommet

Hva er egenskapene til et rom, eller en plass? Og hvordan etableres dette? Umberto Eco er opptatt av arkitekturens meningsinnhold, som uttrykkes først åpenbart og deretter underliggende. Men han er for det meste opptatt av de fysiske elementene. En plass eller et uterom er i så måte ikke et arkitektonisk element i fysisk forstand. Norberg-Schulz skriver i boken «Intentions in architecture»<sup>189</sup> at de sosiale faktorene for en bygning er viktige og skal tas i betraktning når byggeoppdraget skal defineres fordi bygningene påvirker og deltar i sosiale situasjoner. Denne tanken kan overføres til en plass eller et uterom hvis mening er å tilrettelegge for sosial samling og festlig stemning.

På den nye skissen er endringene på restauranten vesentlige for etableringen av en mer sosialt rettet festplass og et mer markert uterom. Akkurat hvorfor restauranten ble endret vet jeg ikke, men i *Vi kan*-boken står det at restauranten ble endret eller forminsket fordi det ble gjort en avtale om leie av Christiania Roklubb. Utstillingen skulle bekoste påbygget av roklubben, og dette beløpet fordret at utstillingens egen restaurant ble forminsket.<sup>190</sup> Dette er interessant fordi det i konkurranseprogrammet ble påpekt at man ikke skulle ta hensyn til denne roklubben. En dialog har åpenbart skjedd underveis.

Dens nye form etablerer en åpen vinkel som speiles av bryggekannten foran konditoriet og lager en ramme rundt festplassen (fig.52). Denne vinkelen mot festplassen kan minne om vinkelen restauranten Paradis på Stockholmssutstillingen hadde mot festplassen (fig.53). I hvert hjørne av festplassen er det plassert en bevertning; bodega, konditori og restauranten. Dette la til rette for at de besøkende kunne stoppe opp, ta seg en pause og kanskje kjøpe noe. En kommersiell og sosial utnyttelse av plassen kan ha en økonomisk intensjon og vært et ønske fra byggekomiteen. I konkurranseutkastet kan plassen ha hatt en noe uklar funksjon siden det blant annet ikke fantes åpenbare steder å sette seg ned. Det sosiale aspektet blir nå

---

<sup>188</sup> Knutsen, Korsmo, og Nygaard, "Redegjørelse for bearbeidet arkitektur, 20.mars 1936."

<sup>189</sup> Christian Norberg-Schulz, "Intentions in architecture" (Universitetsforlaget, 1963), 118.

<sup>190</sup> Eskeland, *Vi Kan utstillingen*, 33.

tydeligere fremhevet. Dette utgjør et godt eksempel på hvordan primærfunksjonen er beholdt, men sekundærfunksjonen er endret. De strukturelle elementene er de samme, men de er satt sammen på en annen måte som skaper en annen romtypologi.<sup>191</sup> Med andre ord, plassen er der fortsatt, men den har fått nye rammer, nye elementer og dermed nye betingelser. Og dermed endres også noen av tegnene som kommuniseres samtidig som de eksisterende tegnene og deres struktur får flere meninger.

Figur 54 viser en bodega hvor dørene er slått opp for å skape en illusjon av uteservering. Antakelig var det en perspektivtegning som ble lagt frem for byggekomiteen for å vise et forslag til hvordan en utstillingsdag kunne forløpe seg og hvordan det sosiale uterommet kunne bli en slags forlengelse av serveringsstedene. Fasaden består av et metallrørskjellet i to etasjer som bærer en arkitrav i to nyanser av blåturkis. Trukket inn løper en innvendig søylerad malt i rødt som bærer en gulbeige arkitrav. Over det hele løper en smal signalrød linje som ender i en like rød endevegg. Ut ifra den veggen strekker det seg en dobbel søylerad. Inne i baren sitter flere mennesker og konverserer. I bakgrunnen sees kongressalens halvsirkulære form og en del mennesker kledd i rødt. Himmelen er blå med godværsskyer, og i forgrunnen er det to kvinner, en med rød kjole ryggen til betrakteren og en med hvit kjole og ansiktet mot betrakteren. På grunn av hatten som er trukket ned i ansiktet ser vi ikke øynene hennes, men håret er rødt. Denne tegningen er ikke datert.

## 6.5 Menneskets tilstedeværelse i arkitekturtegningen

I analysen av konkurransetegningene i kapittel 6 ble det påpekt hvordan menneskene var abstraherte nærmest gjengitt som små prikker. I de prosessuelle tegningene derimot, er menneskene synlige og figurative. Det synes å skje et skifte i bruken, eller inkluderingen, av mennesker i tegningene. Fra å være en anonym masse til å fremstå som figurative individer.

Nå synes Korsmo å ville vise hvordan arkitekturen er tenkt for de besøkende. Anderson argumenter til fordel for effekten en slik tegning vil ha. Når figurene er tegnet slik at de er

---

<sup>191</sup> Eco, "Function and sign: The semiotics of architecture," 193.

gjenkjennelige og betrakteren kan identifisere seg med dem, legger det opp til at betrakteren kan få en følelse av hvordan rommet vil ta seg ut og hvordan størrelsene vil oppleves.<sup>192</sup>

For å forklare hvordan forholdet mellom menneske og bygg kan fremstå, men også hvordan mennesket er viktig for så vel form som funksjon, referer Anderson til en tegning av den italienske arkitekten Carlo Scarpa. Scarpa har i figur 2 tegnet inn tre mennesker i et snit og forklarer det på følgende måte: «These quickly drawn but expressive figures indicate the relative size of the pavillion, but they also demonstrate how the occupant of the pavillion influences its design.»<sup>193</sup> Menneskene i tegningene til Scarpa synes å etablere et forhold. Med det mener jeg at både arkitekturen og figuren er likeverdige og de synes å være hverandres mening. Korsmo sine tegninger og bruken av mennesker i dem er ikke like ettertenksomme og følsomme som Scarpa, og Scarpa sitt design fra etterkrigstiden er fra en annen periode enn Vi kan-utstillingen. Men det gir en pekepinn på hva jeg ønsker å trekke frem i Korsmos prosessuelle tegninger og hvordan han fremstiller menneskene i forhold til hvordan det ble fremstilt i konkurransetegningene. Korsmo var en følsom arkitekt. Hans fremstilling av mennesker i de prosessuelle tegningene kan leses som uttrykk for et ønske om å vise hvordan arkitekturen «føles» for betrakterne og de besøkende. I tillegg kan Korsmo ha hatt en intensjon om å fremstille arkitekturen i bruk, og ikke bare som kalde rekvisitter til en industriutstilling. Tidligere i oppgaven refererte jeg til Korsmos virke som scenograf, og at han av mange ble betraktet som en iscenesetter. Arkitekt og scenograf, Alyson Cummins, peker på likheter og ulikheter mellom arkitektur og scenografi.<sup>194</sup> En av ulikhetene er måten scenografen tegner kulissene, med «alt rotet inkludert». Altså etter at menneskene har tatt i bruk arkitekturen. Arkitekter derimot, tenker ofte bygget før det bebos. Den svenske arkitekten Gunnar Asplund tegnet også inn mennesker når han blant annet viste frem festplassen på Stockholmsutstillingen (fig. 55). Dette gav han en mulighet til å formidle både sitt eget ønske om bruken av plassen og arkitekturen, samtidig som det gir betrakteren et hjelpemiddel for selv å visualisere arkitekturen.

I de prosessuelle tegningene til Korsmo kommer det ovennevnte skiftet til uttrykk på to måter. Den ene måten er som bindeledd mellom betrakter og arkitektur gjennom en rygg-vendt person helt i forgrunnen som vendes mot det sentrale motivet. Den andre måten er mennesket som motivering for rommet og for arkitekturen. Denne ryggvendte personen, som konsekvent

---

<sup>192</sup> Anderson, "On the Human Figure in Architectural Representation," 243.

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> Alyson Cummins, "The Same but Different," *Building Material*, no. 17 (2007): 35.

står med ryggen til slik at den ikke blir identifiserbar gjennom ansiktstrekk, fungerer som tegn for betrakteren og som en peker mot det sentrale i motivet. Et slikt virkemiddel er ikke noe nytt. Det har vært i bruk siden middelalderens kunst for å peke på det sentrale i motivet. Denne ryggvendte personen kan leses som et tegn for det sentrale i motivet. I de følgende tre tegningene synes dette å være henholdsvis kniven (fig. 56), inngangen til fornøyelsesparken markert av en stor sirkel båret av høye stolper (fig.43), og til sist rampen mot reklameveggen (fig. 42). Kanskje var dette et resultat av at disse var tenkt å publiseres i dagspressen for et generelt publikum som trengte en pekepinn mot hva som var sentralt i skissene. I tillegg ble de fremlagt byggekomiteen, som jeg tidligere har beskrevet som sannsynligvis mindre kjent med arkitekttegninger enn for eksempel jurymedlemmene.

Den andre måten var mennesket som motivering for rommet og for arkitekturen. Menneskene i de prosessuelle tegningene synes i stor grad å være plassert på sentrale steder for å fremheve og markere romvirkningen, de ulike arkitektoniske elementene som er avbildet eller for å demonstrere hvordan elementet er tenkt brukt. Fraværet av farger og dekor tydeliggjør denne strategien, da det ville tatt fokus vekk fra arkitekturen. Men, det må påpekes at jeg ikke vet om de ovennevnte svart-hvitt-skissene opprinnelig var i farger eller ikke. Dette er de tre skissene jeg fant i arkivet hos Teknisk Museum, og de var avfotograferte skisser. Jeg kjenner altså ikke til originalen. I figur 56 sees menneskene gående inn gjennom stolpene eller vendt mot for å betrakte den store kniven. I figur 43 sees menneskene foran, på eller under rampen, inni stolpesirkelen og stående foran et langt vindusbånd. I figur 42 er der merkbart få mennesker i tegningen, noe som kan skyldes at det egentlig er reklamen som er viktig. Tilbake til figur 43 er stemningen avslappet og menneskene avbildet i et rolig tempo. Det er akkurat nok mennesker til å skape et inntrykk av en vel besøkt og populær utstilling, men uten at den er fylt til trengsel. Distribusjon av mennesker demonstrerer en variert og brukervennlig arkitektur med elementer som tillater skygge, forflytning av mennesker i flere lag (rampen som kan passeres under og over), samt passasjer mellom ulike plasser. Det lange vindusbåndet assosierer et butikkvindu og antyder en utstilling. Menneskene synes delvis å legitimere fordelingen av de arkitektoniske elementene i forhold til mellomrom mellom stolper, vinkel på ramper, samt dynamikken som oppstår i kombinasjon av vegger, underganger, ramper og søyler. Mellomrommene etablerer plasser som tillater folkemengden å bevege seg uhindret, samt orientere seg blant byggene.

Fargeskissene figur 46 og 54 viser i større grad det sosiale samspillet og lystigheten som utstillingen er tenkt å være en arena for. Enkelte likhetstrekk kan sees i motivene med de parisiske bybildene malt av modernistiske malere på slutten av 1800-tallet.<sup>195</sup> På den annen side kan figur 54 sees som et uttrykk for modernismens ønsker om fritid for folket. Her kunne de besøkende komme en ettermiddag eller en helg, spasere på promenaden, nyte et glass god drikke og trekke inn den friske sjøluften. De ble tilbudt fritid og luft fra en ellers arbeidsom tilværelse. En sammensetning av positive tegn konnoterer en flott utstillingssommer akkurat slik byggekomiteen og arrangøren ønsket det. Sett i lys av en utvidet kontekst bar samfunnet ellers preg av svak økonomi og sosiale utfordringer. En lys og festlig utstilling var en måte å bøte på en utfordrende sosial stemning.

Gjennom en slik tankegang kan det trekkes berøringspunkter over til Umberto Eco og hvordan han betrakter arkitektur som menneskeskapt fenomen. Også i andre studier av Korsmo sin arkitektur trekkes hans ønsker om å designe for mennesket frem. Kunsthistoriker Espen Johnsen benytter begrepet bolig-kurator når han forklarer hvordan Korsmo trivdes når han fikk muligheten til ikke bare å designe arkitekturen, men også fikk muligheten til å skape et helhetlig og permanent interiør slik han særlig fikk anledning til i sitt arbeide med Villa Stenersen.<sup>196</sup> Et gjentakende trekk er hvordan Korsmo tenker arkitekturen og utstillingene *for* menneskene. Arkitekturen er ikke bare kulisser for en ambisiøs utstilling. Borte er de abstraherte menneskene fra konkurransetegningene. Nå bærer menneskene meningsinnholdet gjennom sin tilstedeværelse.

I 1935 besøkte Arne Korsmo verdensutstillingen i Brussel som Aftenpostens utsendte korrespondent. Hans skildring derifra får hele første siden og den påfølgende andresiden. Her forteller han om paviljongene, og om inntrykket han sitter igjen med. Et trekk ved teksten er formidlingen av opplevelsen, av lyset og av fargene, av skulpturene og deres former. Han gir tydelig uttrykk for sin begeistring for arkitekturens muligheter så vel som en nødvendighet for menneskenes verden. Språket er levende og lett, neste litt muntlig til tider. Man kan se likheter med beskrivelsene som er gitt til konkurransetegningene og til byggekomiteen senere. Korsmo formidler en glede over å få skape noe nytt for å støtte opp om landets vareproduksjon og å få skape vakre områder og møteplasser for menneskene. «Fordi møtet mellom mennesker av forskjellige tanker og raser gir et klarere bilde av ens eget vesen –

---

<sup>195</sup> For eksempel Edouard Manet «Fra verdensutstillingen i Paris i 1867» (fig.57)

<sup>196</sup> Johnsen, "Arne Korsmo og Villa Stenersen : noen skisser og relasjoner til betraktning."

forstår man sig selv i høiere grad – og vokser.»<sup>197</sup> Ser man dette i sammenheng med perspektivtegningenes menneskefokus, kan en tolkning være at Korsmo så det som en av sine oppgaver å skape møtesteder for menneskene og å legge til rette for en opplærende og informativ opplevelse. Hans utsagn kan tolkes dithen at det var menneskene utstillingen var til for, ikke industrien slik kanskje arrangørene og andre mente: «Det blir spennende å se verden samlet under en idè, om man derigjennem kan få et finere, følsommere uttrykk for landenes sanne dagligliv – ikke handelens – ikke statens maktmanifestasjon.»<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Korsmo, "Bryssel 1935. Oslo 1938. Av Oslo-utstillingens arkitekt Arne Korsmo."

<sup>198</sup> "Vi Kan-utstillingens idé. Av arkitekt Arne Korsmo."



## 7 Oppsummering og konklusjon

Denne oppgaven har hatt til hensikt å gjennomføre en semiotisk studie om hva utstillingsarkitektur kan bety og hvordan den har potensiale til å formidle sitt meningsinnhold. Oppgavens primærmateriale var konkurranseutkastet «Vi» utformet av arkitektene Knut Knutsen, Arne Korsmo og Andreas Nygaard, men i denne oppgaven hovedsakelig attribuert Arne Korsmo. Hovedproblemstillingen var

*Kan Umberto Ecos semiotiske teori belyse det potensielle meningsinnholdet i Knut Knutsen, Arne Korsmo og Andreas Nygaards konkurranseutkast «Vi» og andre prosessuelle tegninger til Vi kan-utstillingen?*

Umberto Ecos semiotiske teorier om tegn og deres kommuniserende egenskaper syntes å ha et potensiale stilt overfor utstillingsarkitektur. Spesielt gjaldt dette vektleggingen av tegnets meningsinnhold og hvordan det formidler mening på flere nivåer. Det semiotiske begrepsparet denotasjon og konnotasjon la opp til en studie av de ulike tegnenes formidlingsnivå. Det andre var kontekstualisering, som legger opp til hvordan tegnene forstås. En kritikk av semiotikken var dens manglende fokus på arkitekturens faser før og etter det realiserte bygget. William Whyte hevder at historikere må ta i betraktning alle byggets faser for virkelig å forstå byggets meningsinnhold, og ikke minst, endringene i meningsinnhold basert på endring i bruk eller form. Studien av de prosessuelle tegningene i kapittel seks representerer et forsøk på å forebygge noe av det ensrettede fokuset semiotikken kan ha. Arkitekturtegninger som studiemateriale har stått sentralt i denne oppgaven, fordi den realiserte arkitekturen ble revet etter utstillingens slutt.

Gjennom en studie av konkurransetegningenes visuelle og arkitektoniske virkemidler forsøkte oppgaven å belyse og diskutere Korsmos intensjon og mening slik den fremkommer gjennom tegningene. For å belyse dette ble det valgt ut fire tekster som hver for seg tilbød en innsikt i konkurransetegningene som var nyttig for den videre analysen i kapittel fem.

Konkurranseprogrammet fremstod som delvis åpent, men med enkelte praktiske føringer samt subtile henvisninger som synes å avsløre et arkitektonisk ståsted hos programkomiteen.

Henvisningen til Stockholmsutstillingen antydte føringer i retning av det avant-garde og funksjonalistiske som tillot å sette arkitekturen i fremsetet. Budsjettet og materialpremissene fulgte kanskje ikke helt opp, så ambisjonene kan ha vært et uttrykk for at arrangøren ønsket å

tiltrekke seg en arkitekt som anså dette som en utfordring og som selv ønsket å benytte muligheten til å få mye ut av lite. Ved å vise til en ikke-norsk utstilling (Stockholmsutstillingen), som hadde fått så mye oppmerksomhet og anerkjennelse, ble det antydnet at de så seg om etter en internasjonalt rettet arkitekt. Juryens begrunnelse var kanskje noe vag og dempet og fokuset lå hovedsakelig på at utkastet hadde forstått og oppfylt programmets krav. Kanskje var det kniven og den interessante tegningen av den som vekket juryens interesse, en jury som i stor grad bestod av faglig sterke arkitekter med forståelse for funksjonalismens arkitektur. Men for å få utkastet igjennom som vinner måtte avgjørelsen forankres i programmets faktiske krav.

Analysen bygger delvis på faktorene som ble gjort kjent gjennom de fire tekstene, og delvis basert på spørsmålet om hva tegnene ville formidle hvis de ble sett i lys av utvalgte kontekster samt aspekter ved samtiden og kunsthistorien. Kontekstuelle betingelser, både mer eller mindre kjente, kan påvirke hvordan meningsinnholdet leses av betrakteren. Til slutt var målet å diskutere i hvilken grad konkurransetegningene synes å utforske farger og former med utgangspunkt i funksjonalismens normer. Industriutstillingenes todelte ønske og behov om å være underholdende for massene så vel som en elitistisk fremstilling av industriens status quo, fremtidsvisjoner og arbeidernes verden, gav rom for en kontekst å lese tegnene ut fra. Inngangspartiets triumfbuer syntes å formidle en subtil feiring av arbeiderne, kanskje som en protest mot nettopp elitens overveldende tilstedeværelse ved utstillingen. Knivens meningsinnhold var en av faktorene som ble nevnt innledningsvis som et element med potensielt mange tegn. Med utgangspunkt i to ulike betraktere ble knivens potensiale som formidler diskutert. Tegnene konnoterte mening i retning av håndverkeren, eliten, så vel som kunsthistorien og samtidens modernisme. Med kniven muliggjorde Korsmo en todelt lesning, som et modernistisk og sterkt fallos-symbol for eliten, eller et sterkt arbeidsredskap som konnoterte selve livsgrunnet for arbeiderne.

Utstillingens budsjett og byggekomiteens ambisjoner la en demper for de store arkitektoniske utskeielsene. Det er mulig at Korsmo i stedet benyttet subtile henvisninger som verktøy for allikevel å gjennomføre sine utprøvinger og sin funksjonalistiske ideologi. Som den internasjonalt rettete og oppdaterte arkitekten som Korsmo var, er det ikke uventet å finne referanser til funksjonalismen eller samtiden. Først og fremst er det perspektivtegningen av kniven som fanger interessen når de fire konkurransetegningene vises frem. Dens form og fargebruk får den til å fremstå nærmest som et modernistisk maleri. Analysen antyder at

Korsmo kan ha funnet inspirasjon ved Bauhaus og russisk avant-garde. Førstnevnte la opp til en diskusjon rundt Korsmos bruk av geometriske former og farger, mens sistnevnte manifesterte seg tydeligere når den nye skissen, som antagelig er en tidlig idéskisse, ankom Arkitekturmuseets arkiv. I tillegg finnes det berøringspunkter mellom Korsmos følsomme fargebruk og ideologisk motiverte kniv-struktur og konstruktivistenes politiske propaganda.

Fargebruken syntes å trekke i to retninger, som arkitektonisk og som stemningsskapende element. Førstnevnte kan ha vært forankret i Korsmos inspirasjon fra Bauhaus, en bruk av farge som understøttende de arkitektoniske elementene. Allikevel synes det som at inspirasjonen var veiledende heller enn dominerende. Fargebruken synes også å ha vært et virkemiddel for Korsmo å skape en festlig tone for de besøkende. Arkitekturen skulle legge til rette for en god opplevelse, og fargene var instrumentale i dette. Korsmo uttalte i forbindelse med Mosseutstillingen at han anså farger nettopp som viktige elementer i utformingen av utstillingsarkitektur. Samtidig var utstillingene en arena hvor han kunne prøve ut ideer og leke seg med former og farger. Strandpromenadens fremtoning antyder inspirasjon fra samtidens fokus på fritid, modernismens fokus på frisk luft til folket og inspirasjon fra den samtidige og moderne skipsfarten. Denne perioden som Vi kan-utstillingen ble til i er en periode hvor den modernistiske arkitekturen så vel som tankegangen var preget av en utvikling.

Konkurransetegningene denoterte et funksjonalistisk prosjekt, men flate tak og utstrakt bruk av geometriske og kubiske elementer, spesielt synlig i kniven og situasjonsplanen. Ved nærmere studie så man antydninger til så vel en oppmykning av funksjonalismens normer som en utprøvende fargebruk. Det fremstår ikke som en ensrettet streng geometrisk formgivning. Mykere linjer kommer frem og det synes som at Korsmo har lekt seg med brukkede linjer og buer. Strandpromenaden og knivens form kan være et resultat av det. Det synes å være trekk i «Vi» som både identifiserer seg med den tidligere, strenge funksjonalismen, og med den samtidige oppmykningen.

Den prosessuelle analysen i kapittel seks ser vi at formidlingen av arkitekturen fremdeles vektla konkurranseutkastets visjoner, men at fremstillingen var vesentlig endret.

Inkluderingen av menneskene står sentralt i denne endringen. Fra en abstrahering av mennesker og en avstand til arkitekturen, tegnes nå arkitekturen nærere og menneskene avtegnes som figurative og gjenkjennelige individer som synes å utgjøre motiveringen til arkitekturen. Arkitekten Scarpas ettertenksomme skisser gav en pekepinn på hva Korsmos tegninger viser; en arkitektur motivert av menneskene og deres bruk og behov. Videre ble

dette inntrykket forsterket av Korsmos uttalelse i Aftenposten i forbindelse med hans besøk ved Brussel-utstillingen i 1935 hvor han uttrykte at han spesielt i utstillingsarkitekturen ser et behov for å legge til rette for det medmenneskelige møtet. Korsmo var en svært empatisk person, og denne følelsen for de besøkendes behov synes å komme til uttrykk gjennom å forstå hvordan et utstillingsområde best designes så vel som å uttrykke dette gjennom tegningene som fremlegges byggekomiteen og arrangørene. Økt fokus på det sosiale uterommet står som et annet fremtredende element og kommer til uttrykk gjennom blant annet at Restauranten ble endret og fikk en større tilknytning til Festplassen enn før. Slik etablertes et rom for underholdning, sosiale pauser samt bevertning og fest. Et tredje trekk ved de prosessuelle tegningene var bevegelsene i arkitekturen, som for så vidt ble trukket frem som vesentlig allerede i arkitektens beskrivelse av konkurranseutkastet, men som ble tydeliggjort i de prosessuelle tegningene. Dette sees spesielt i Korsmos bruk av ramper og sirkler, som dels kan ha vært inspirert av modernismens fascinasjon for fly- og skipsfart, dels av samtidens fokus på fritid, men også som en henvisning til utstillingsområdets plassering ved sjøen. Selv formgivningen av vegger syntes å hente inspirasjon fra flyindustrien.

Oppgavens tittel henviser til industriutstillingenes mulighet for å prøve ut arkitektoniske ideer. Dette har vi sett på det internasjonale plan, her representert gjennom Le Corbusier, Alvar Aalto og Mies van der Rohe. Korsmo uttrykte selv dette synet på utstillingene, og det synes som at han i stor grad benyttet Vi kan-utstillingen på en tilsvarende måte. Korsmos individuelle bruk av inspirasjon og farger, synes å være sentralt i hans utprøvende utstillingsarkitektur. Her kunne han teste ut ideer han har fått i møte med internasjonal modernisme. En festlig fargebruk som fungerte både som arkitektoniske markører, men også for å skape en stemning for de besøkende, kan ha vært måter Korsmo testet ut fargebruk på. I sine samtidige villa-prosjekter var fargebruken rik, men ikke like variert og symboliserende som i Vi kan-utstillingen. Hans lek med farger kan ha vært uttrykk for samtidens oppmykning av funksjonalismen, men også hans egen personlighet og følsomhet. Korsmo var en estetiker og opptatt av helhet og harmoni. En av årsakene til at Korsmo ble en populær utstillingsarkitekt kan ha vært fordi han evnet å fange så vel utstillingens ånd som dens behov for å underholde. Han ble kalt både en poet og en iscenesetter, noe utstillingsarkitekturen synes å manifestere.



# Litteraturliste

- Anderson, Alex T. "On the Human Figure in Architectural Representation." *Journal of Architectural Education* 55, no. 4 (2002): 238-46.
- Association, Bauhaus. "Experimental colour plan for the facade of the Bauhaus building, Dessau." <https://www.bauhaus100.de/en/past/works/architecture/fassadenbemalung-bauhaus-dessau/>.
- . "Glass and mural painting." <https://www.bauhaus100.de/en/past/teaching/workshops/glass-and-wall-painting/>.
- Barthes, Roland. *The Eiffel tower : and other mythologies*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Brenna, Brita. "Verden som ting og forestilling : verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851-1900." Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo Unipub, 2002.
- Broadbent, Geoffrey, Charles Jencks, og Richard Bunt. *Signs, symbols and architecture*. Chichester: Wiley, 1980.
- Brønne, Jon, Eirik T. Bøe, og Astrid Skjerven. *Arne Korsmo : arkitektur og design*. Oslo: Universitetsforl., 2004.
- Colomina, Beatriz. *Privacy and publicity : modern architecture as mass media*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1994.
- Colquhoun, Alan. *Modern architecture*. Oxford history of art, Western architecture. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Cook, Peter, Miriam Murphy, og Calver Lezama. *Drawing : The Motive Force of Architecture*. Architectural Design Primer Ser. 2nd ed. utg. Hoboken: Wiley, 2014.
- Cummins, Alyson. "The Same but Different." *Building Material*, no. 17 (2007): 35-36.
- Curtis, William J. R. *Modern architecture since 1900*. 3rd ed. utg. London: Phaidon, 1996.
- de Cauter, Live. "The panoramic ecstasy: On world exhibitions and the disintegration of experience." *Theory, Culture & Society* 10, no. 4 (1993): 1-23.
- Eco, Umberto. "A Componential Analysis of the Architectural Sign / Column." *Semiotica* 5, no. 2 (1972): 97-117.
- . "Function and sign: The semiotics of architecture." I *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*, redigert av Neil Leach, 1-4. London: Routledge, 1997.
- . "How an exposition exposes itself." I *Rethinking architecture: A reader on cultural theory*, redigert av Neil Leach, 4-6. London: Routledge, 1997.
- Eskeland, Øystein Orre. *Vi Kan utstillingen*. Oslo: Grøndahl, 1939.
- Evans, Robin. "Figures, doors and passages." I *Translations from drawing to building and other essays*. Cambridge: MIT Press, 1978.
- . "TRANSLATIONS FROM DRAWING TO BUILDING." *AA Files*, no. 12 (1986): 3-18.
- Findal, Wenche. *Funksjonalismens boliger : form, funksjon, komfort*. Oslo: Pax, 2007.
- Fjeldstad, Karen Marie. "'Nu skal slaget atter stande: som paa Hafursfjordens vande...': en kulturhistorisk undersøkelse av tre norske industriutstillinger, 1873-1898." Oslo: K.M. Fjeldstad, 1998.
- Gaare, Blix, Sidsel Marie. "Norge på utstilling. Norges arkitektoniske bidrag ved internasjonale og nasjonale utstillinger i perioden 1867-1939." Bergen: Universitetet i Bergen, 2005.
- Gram, Geirr Olav Kveim. "'Vi Kan - gå, se og lær", Masteroppgave i historie." Oslo: Universitet i Oslo, 2007.

- Greenhalgh, Paul. *Ephemeral vistas : the expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939*. Studies in imperialism. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- . *Fair World : a history of world's fairs and expositions from London to Shanghai 1851-2010*. Berkshire: Papadakis, 2011.
- Gunnarsjaa, Arne. *Arkitekturleksikon*. 2. utg., rev. utg. Oslo: Abstrakt forl., 2007.
- Harris, Jonathan. *The new art history : a critical introduction*. London: Routledge, 2001.
- Industriforening, Oslo Håndverk- og. *Program for arkitektkonkurranse om Håndverks- og Industri-Utstillingen i Oslo 1938*. NAMT.hbu 179: Arkitektmuseets arkiv, 1934.
- Johnsen, Espen. "Arne Korsmo og Villa Stenersen : noen skisser og relasjoner til betraktning." *Kunst og kultur (trykt utg.)*. 97(2014)nr. 4 (2014): 240-47.
- . "Konkurransen om "La Maison de Norvége" ; Herman Munthe-Kaas og Reidar Lund og den situasjonsbestemte modernismen." *Kunst og kultur* 95, no. 3 (2012): 188-98.
- Johnsen, Espen, Bente Aass Solbakken, Marianne Yvenes, Beate Marie Bang, arkitektur og design Nasjonalmuseet for kunst, og idé-og kunsthistorie og klassiske språk Universitetet i Oslo Institutt for filosofi. *Brytninger : norsk arkitektur 1945-65*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010.
- Knutsen, Knut. "Norges paviljong på Verdensutstillingen i Paris." *Byggekunst* 20 (1938): 1-3.
- Knutsen, Knut, Arne Korsmo, og Andreas Nygaard. "Arkitektenes beskrivelse av konkurranseutkastet, bilag til brev fra utstillingssekretær Mowinckel-Larsen til byarkitekt Aarss." Oslo Byarkiv, 1936.
- . "Redegjørelse for bearbejdet arkitektur, 20.mars 1936." Oslo Byarkiv, 1936.
- Korsmo, Arne. "Bryssel 1935. Oslo 1938. Av Oslo-utstillingens arkitekt Arne Korsmo." *Aftenposten*, 31.09.1935, 1-2.
- . "Vi Kan-utstillingens idé. Av arkitekt Arne Korsmo." *Aftenposten*, 21.09.1936, , 7.
- Le, Corbusier. *Vers une architecture*. Collection de "l'Esprit nouveau". Nouv. éd. rev. et augm. utg. Paris: Ed. G. Crès, 1928.
- Le, Corbusier, og John Goodman. *Toward an architecture*. Vers une architecture. Los Angeles, Calif: Getty Research Institute, 2007.
- Leach, Neil. *Rethinking architecture : a reader in cultural theory*. London: Routledge, 1997.
- Lexau, Siri Skjold. "Harald Hals 1." Store Norske Leksikon, [https://nbl.snl.no/Harald\\_Hals\\_-\\_1](https://nbl.snl.no/Harald_Hals_-_1).
- Lund, Nils-Ole. *Nordisk arkitektur*. 3. udg. utg. København: Arkitektens Forlag, 2008.
- Mattie, Erik. *World's fairs*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.
- Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. *Nasjonalmuseet. Høydepunkter. Arkitektur*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2017.
- Norberg-Schulz, Christian. *The functionalist Arne Korsmo*. The functionalist Arne Korsmo. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- . "Intentions in architecture." Universitetsforlaget, 1963.
- . "Kap.1: Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme." I *Norges kunsthistorie. Mellomkrigstid. Bind 6*, redigert av Knut Berg, 7-111. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983.
- Nygaard, Erik. *Arkitektur forstået*. København: Bogværket, 2011.
- O.A. "Moss lager flott jubileumsutstilling - som åpner i juni." *Aftenposten*, 1937, 1.
- Perez-Gomez, Alberto. "Architecture as Drawing." *JAE* 36, no. 2 (1982): 2-7.
- Poling, Clark V. *Kandinsky's teaching at the Bauhaus: Color theory and analytical drawing*. New York: Rizzoli, 1986.
- Pommer, Richard, og Christian F. Otto. *Weissenhof 1927 and the modern movement in architecture*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

- Pred, Allan. *Recognizing European modernities : a montage of the present*. London: Routledge, 1995.
- Rembold, Elfie. "Exhibitions and National Identity." *National Identities* 1, no. 3 (1999): 221-25.
- Rudberg, Eva. *Stockholmsutställningen 1930 : modernismens genombrott i svensk arkitektur*. Monografier utgivna av Stockholms stad. Stockholm: Stockholmia, 1999.
- Rydell, Robert W. *World of fairs : the century-of-progress expositions*. Chicago, Ill: University of Chicago Press, 1993.
- Røsoch, Henry. "Landsutstillingen i 1938 langs Frognerkilen fra Filipstad til Skarpsno. Et forslag til overveielse for arbeidsutvalget." *Aftenposten*, 25.04.1933 1933, 1-2.
- . "Utstillingen i 1938." *Aftenposten*, 1933, 1,8.
- Sauge, Birgitte. "Arkitekturtegnning og kontekst : arkitektkonkurransen om Norges rederforbunds kontorbygning, 1930 : B. 1 : Tekst." Bergen: B. Sauge, 2003.
- Schöbe, Lutz. "Black and white or colour? Spacial design in the Bauhaus building." I *The Dessau Bauhaus building 1926-1999*, redigert av Margret Kentgens-Craig. Basel: Birkhäuser, 1998.
- Shafik Ramzy, Nelly. "Visual language in Mamluk architecture: A semiotic analysis of the Funerary Complex of Sultan Qaitbay in Cairo." *Frontiers of Architectural Research* 2, no. 3 (2013): 338-53.
- Simonnæs, Anne, og jubileumsutstilling Norge. "Jubileumsutstillingen på Frogner 1914 : en nasjonal feiring med internasjonale motiver : en kulturhistorisk undersøkelse av forarbeidet til industriutstillingen i Kristiania i perioden 1900-1914." Oslo: A. Simonnæs, 2003.
- Story, The Art. "El Lissitzky. Russian painter, tyrographer, and designer." [http://www.theartstory.org/artist-lissitzky-el.htm#influences\\_header](http://www.theartstory.org/artist-lissitzky-el.htm#influences_header).
- T, Platou. "Brev fra komiteen til foreberedelse av Håndverks- og Industriutstilling, Oslo 1938." Oslo Byarkiv, 1933.
- Thiis-Evensen, Thomas, Ruth Waaler, og Scott Campbell. *Archetypes in architecture*. Arkitekturens uttrykksformer. Repr. utg. Oxford: Oxford University Press Norwegian University Press, 1987.
- Torvanger, Åse Moe. "Georg Eliassen." I *Norsk Biografisk Leksikon*. [https://nbl.snl.no/Georg\\_Eliassen](https://nbl.snl.no/Georg_Eliassen), 2009.
- Tostrup, Elisabeth. *Architecture and rhetoric : text and design in architectural competitions, Oslo, 1939-1997*. London: Papadakis, 1999.
- Tvedten, Arne Sigmund, og Bengt Espen Knutsen. *Knut Knutsen : 1903-1969 : en vandrer i norsk arkitektur*. Oslo: Gyldendal, 1982.
- Utstillingskomiteen. "Brev fra komiteen til forberedelse av en Håndverks- og Industriutstilling Oslo 1938." redigert av Arkitekturmuseet: Arkitekturmuseet, ?
- Vegas, Fernando, og Camilla Mileto. "World's Fairs: Language, Interpretation, and Display." *Change Over Time* 3, no. 2 (2013): 174-87.
- Vi-Kan-utstillingen, Juryen til. "Arkitektkonkurransen om Håndverks- og Industriutstillingen i Oslo 1938, inkludert juryens kommentarer." *Byggekunst* 17 (1935): 69-.
- Westphal, Uwe. *The Bauhaus*. London: Studio Editions, 1991.
- Whitford, Frank. *Bauhaus*. World of art. London: Thames and Hudson, 1984.
- Whyte, William. "HOW DO BUILDINGS MEAN? SOME ISSUES OF INTERPRETATION IN THE HISTORY OF ARCHITECTURE1." *History and Theory* 45, no. 2 (2006): 153-77.
- Wilhelm, Karen. "Seeing - walking - thinking. The Bauhaus building design." I *The Dessau Bauhaus building 1926-1999*, redigert av Margret Kentgens-Craig, 10-27. Basel: Birkhäuser, 1998.



Wilson, Yau. "The Crystal Palace." The Royal Institute of British Architects,  
<https://www.architecture.com/Explore/Buildings/CrystalPalace.aspx>.

# Vedlegg

Knut Knutsen, Arne Korsmo, Andreas Nygaard. «Arkitektenes beskrivelse av konkurranseutkastet, bilag til brev fra utstillingssekretær Mowinckel-Larsen til byarkitekt Harald Aars». 1935. Oslo Byarkiv, mappe Byarkitekten A-20031/Dd/LO181/0003.

”Hvad Oslo-borgeren har drømt om er skjedd – han går på sin strandpromenade – nordens ”strada” – noen timer opplever han sitt land på den intenseste måte – dets kunst – dets håndverk – passerer revy kledd til fest i våre sterke farveglade i vår lyse fornemmelse av sommer og sjø. I bevisstheten om at der er tilstede et intenst vekselspill mellom sjøens ro og skapergleden som ligger til grunn for utstillingen – har man lagt landeveien mellom de to – og skjules sjøen ser man den over blomster – eller i muntre gløtt mellom paviljonger ved Skarpsno. Man har også tenkt at teksten skal være bygningene selv – og kun et enkelt katalogmerke – angitt for den fremmede hvor han kan hente det spesielle. Man svinger inn mot utstillingens hovedinngang – tas mot av musikken fra fornøielsesavdelingen – man går med anelse om en opplevelse og må i et kort øieblikk føle den intense tro og glede. Tvers gjennom kaos – skjærer den menneskelige energi sig – i tro på at han av sitt overskudd skaper verden i sitt billede. Energi er blodet – kulen er den sterkeste konsentrasjon. Viljen til å forfølge ideen er blendende hvit og skjærer tvers gjennom – de primære drifter: kulen, sylindren. Det flate – den viljesterke motstand – det blå svermeri – den sorte mistankt og den sølvklare bestikkelse – gjennom prunktløs overbygning. Viser de ti enkle sterke parabelbuer - : matematikkens bærende verdi for all teknikkens fremskritt.

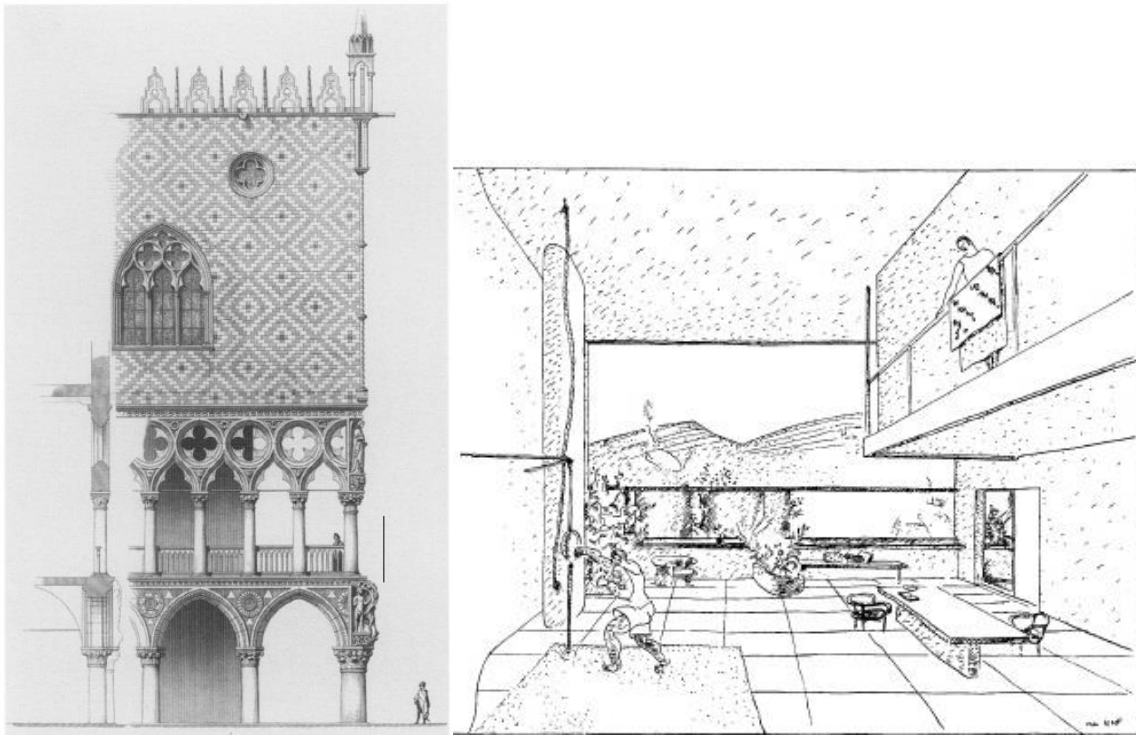
Over den lille forplass – gul og hvit – reiser det hvite tårn sig – blå noen rammer tårnet inn (ikke synlig utenfra). Bilen – de smarte tekniske finesser – reklamen. I neste nu er man inne på løpebåndet – et par trinn op og man går under de høie hvite buer – ser maskindeler som er beregnet på å stå ute – og skulde det være nødvendig å dekke over – er et enkelt gjennemsiktig glassrum alt. Før man går inn på løpebåndet står et skulpturelt uttrykk for maskin og menneske – blått. På høire side har man de dype blå smygg ned til hallene – på venstre side er skjærmen mot fornøielsesavdelingen et sammenhengende lavt butikkvindu for private utstillere – merket med tunge tekniske bokstaver.

Buerekken avslutter – til høire åpner sig på jernsøiler vognhallen – helt blendende hvit – til venstre fornøielsesavdelingen med det blå konditori og mot en skrider menneskene o og ned –

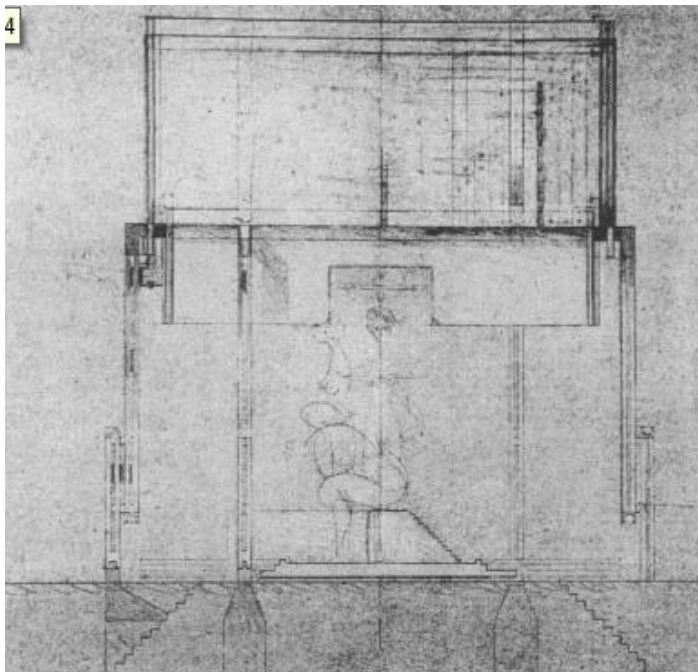
på Skillebekkovergangens rampe – knall sinober – overgangen har et oppbygg for film demonstrasjon for reisetrafikk – sort og gult.

Langs festplassen ut mot sjøen løper en spinkel høireist – pergolarekke av vinkeljern – mønjet røde. Musikkpaviljongen er gul og hvit. «Kongen» ligger flaggsmykket. Midt imot en ligger håndverkets sal smykket til fest i relief maleri – fra høire håndverkerens søken etter formsproget – på den annen side håndverk og industri møtes i søken etter verktøiet. Bygningen skråner mot midten inn fra begge sider for å søke relieffets verdi, men også for å la talerstolen springe dristig frem – to U-jern reiser sig op over takflaten – og bærer ut talerstolen og baldakin. ... Restauranten er gulhvit og sinober med grønne og blå persiener. Restaurant og kongressal møtes i en felles vestibyle. Vestibylens point er broen fra kongressal til hovedrestaurant med utliggere til en balkong ut mot «Caligulasflåte», det lille skib som ligger forankret foran inngangen som sammen med vaktskibet og bodegaen – danner denne berømmelige romersk norske utgave. Kongressalen er blek turkisblå, sort og hvit.»

# Illustrasjoner



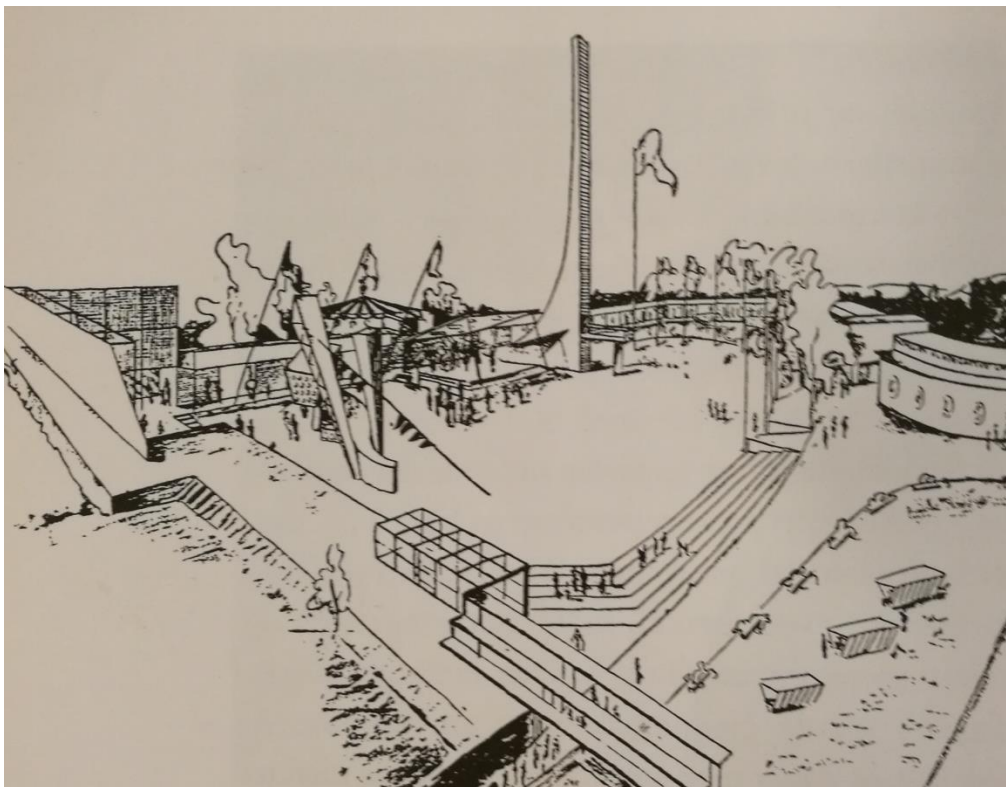
Figur 01: Eugene Viollet le-Duc, "The Doges palace, Venice", 1864 og Le Corbusier, « The suspended garden of an apartment, Wanner projects, Geneva", 1928-1929. Foto hentet fra Alex T. Anderson "On the Human Figure in Architectural Representation", Journal of Architectural Representation.



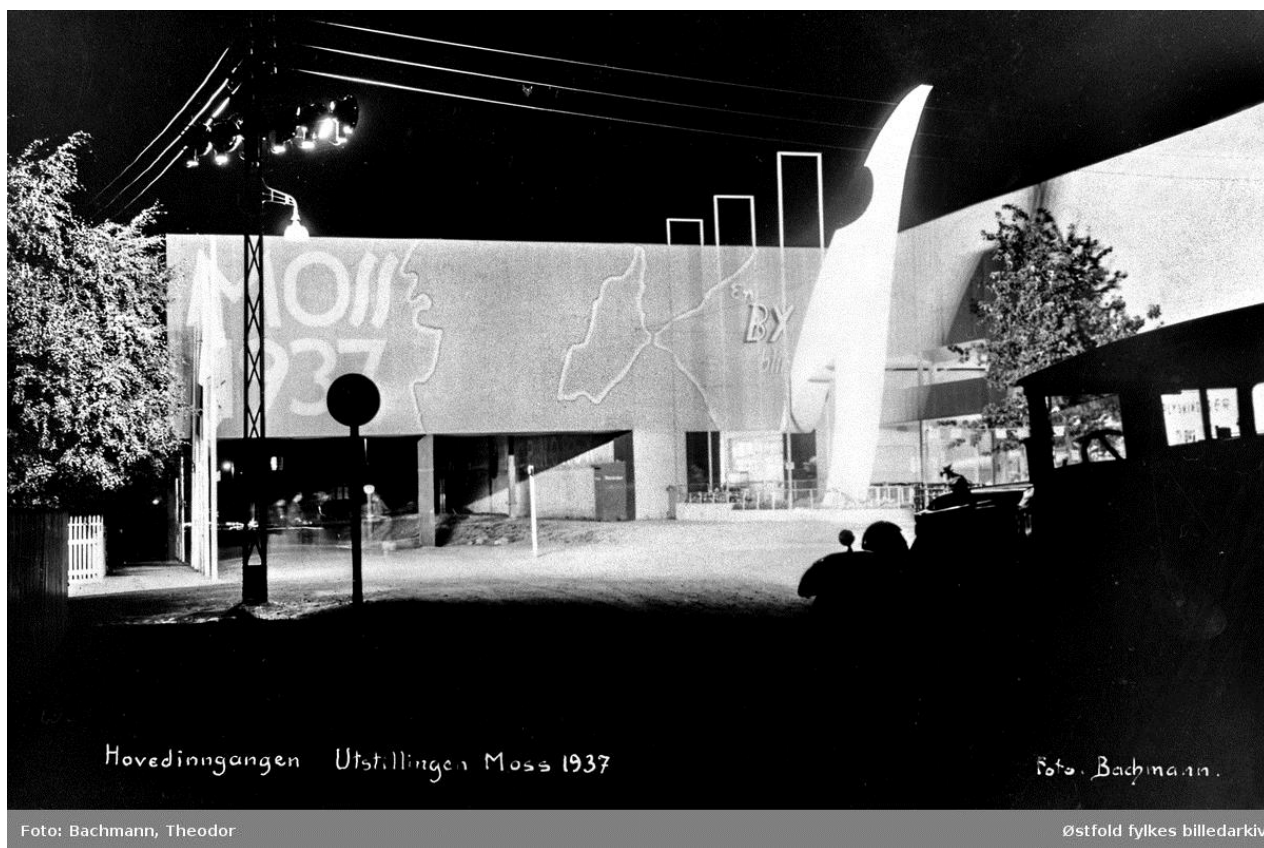
Figur 2: Carlo Scarpa, arkitekturtegnning Brion cemetery, San Vito d'Altivole, Treviso, 1969-1978. Foto hentet fra Alex T. Anderson "On the Human Figure in Architectural Representation", Journal of Architectural Representation.



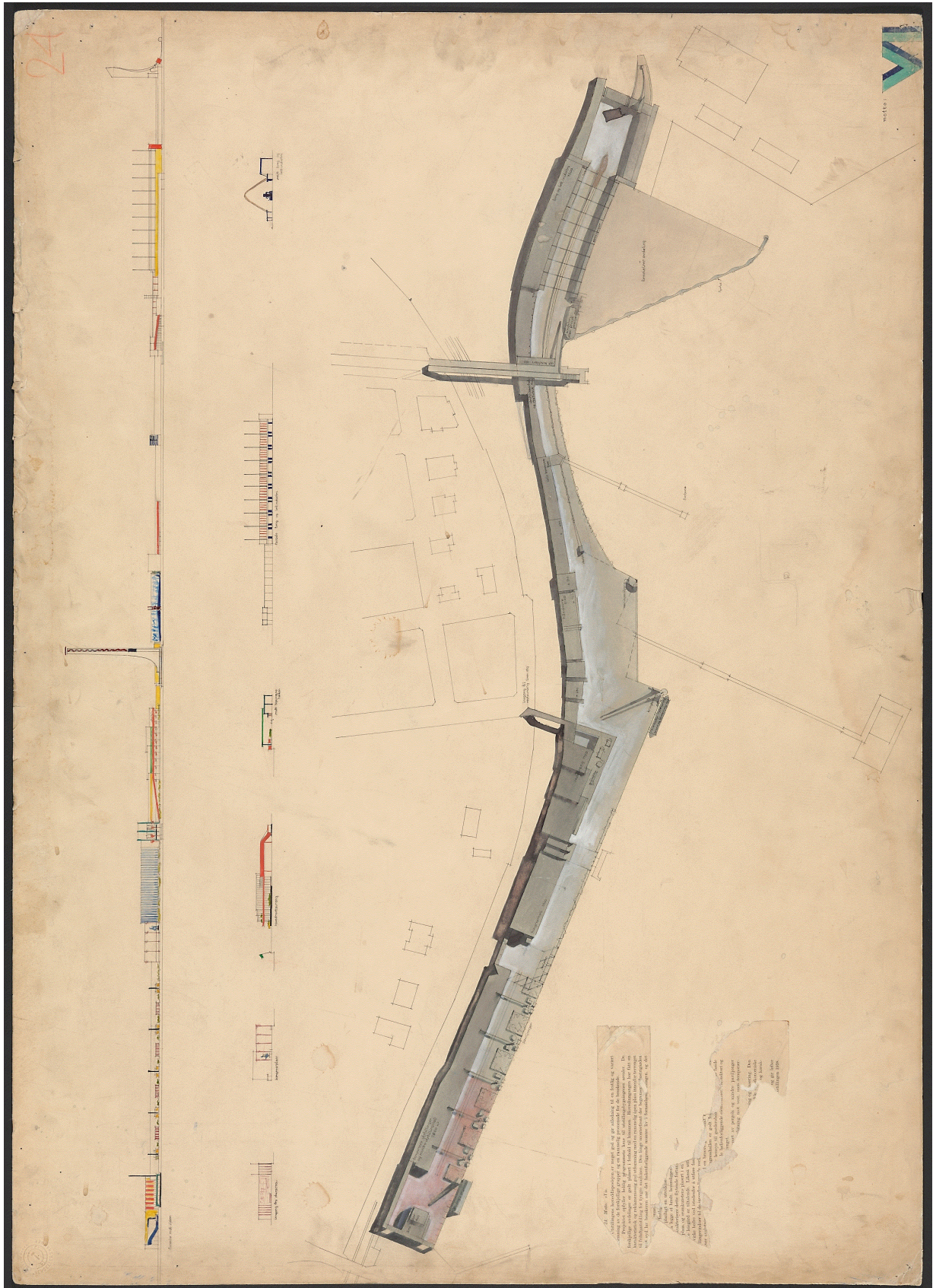
Figur 3: Harald Damsleth. Offisiell plakattil Vi kan-utstillingen, Oslo 1938. 99x61 cm. Fargelitografi på papir. Nasjonalmuseet, designsamlingene. Inventarnummer OK-17524.



Figur 4: Arne Korsmo, arkitekttegning Haldenmessen 1936. Bildet hentet fra Brønne, Bøe og Skjerven, *Arne Korsmo: Arkitektur og design* (Oslo: Universitetsforlaget, 2004), s.26.



Figur 5: Theodor Backmann, inngangen til Mosseutstillingen, 1937. Østfold fylkes billedarkiv, inventarnr: ØFB.1993-01258. Bildet hentet fra <https://digitaltmuseum.no/011015126485/hovedinngangen-utstillingen-moss-1937?i=2&aq=text%3A%22Moss%22%2C%22utstilling%22%2C%221937%22>

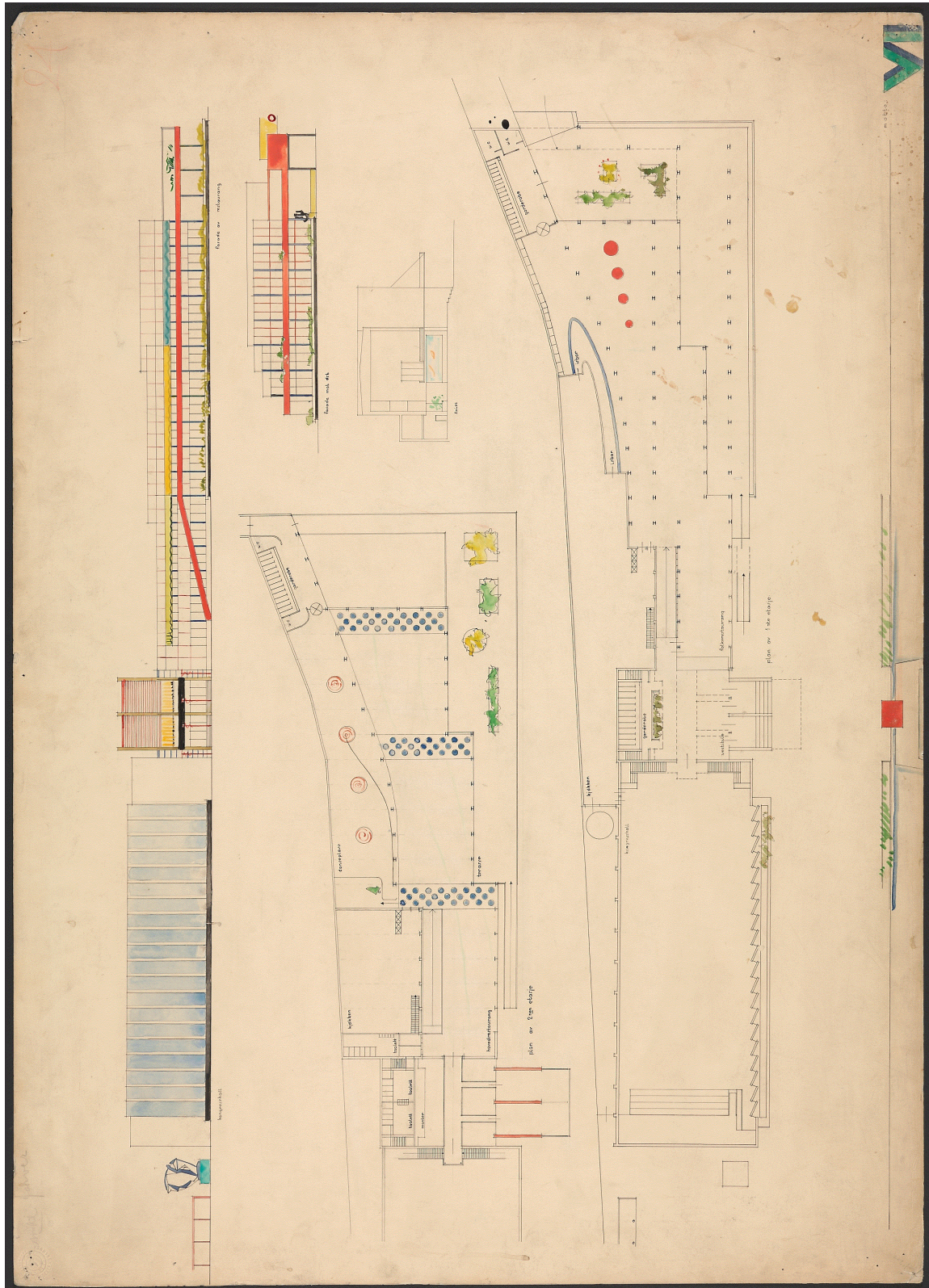


Figur 6: Konkurransutkast «Vi» Vi Kan-utstillingen, Situasjonsplan, fasadeoppriss og snitt, 1935. Arne Korsmo, Knut Knutsen, Andreas Nygaard (i Stiftelsen Arkitekturmuseets samling er tegningen attribuert Korsmo og Knutsen), 72,6 x 101,7 cm, blekk og lavinger på kartong, inventarnr NAMT.ako032.003

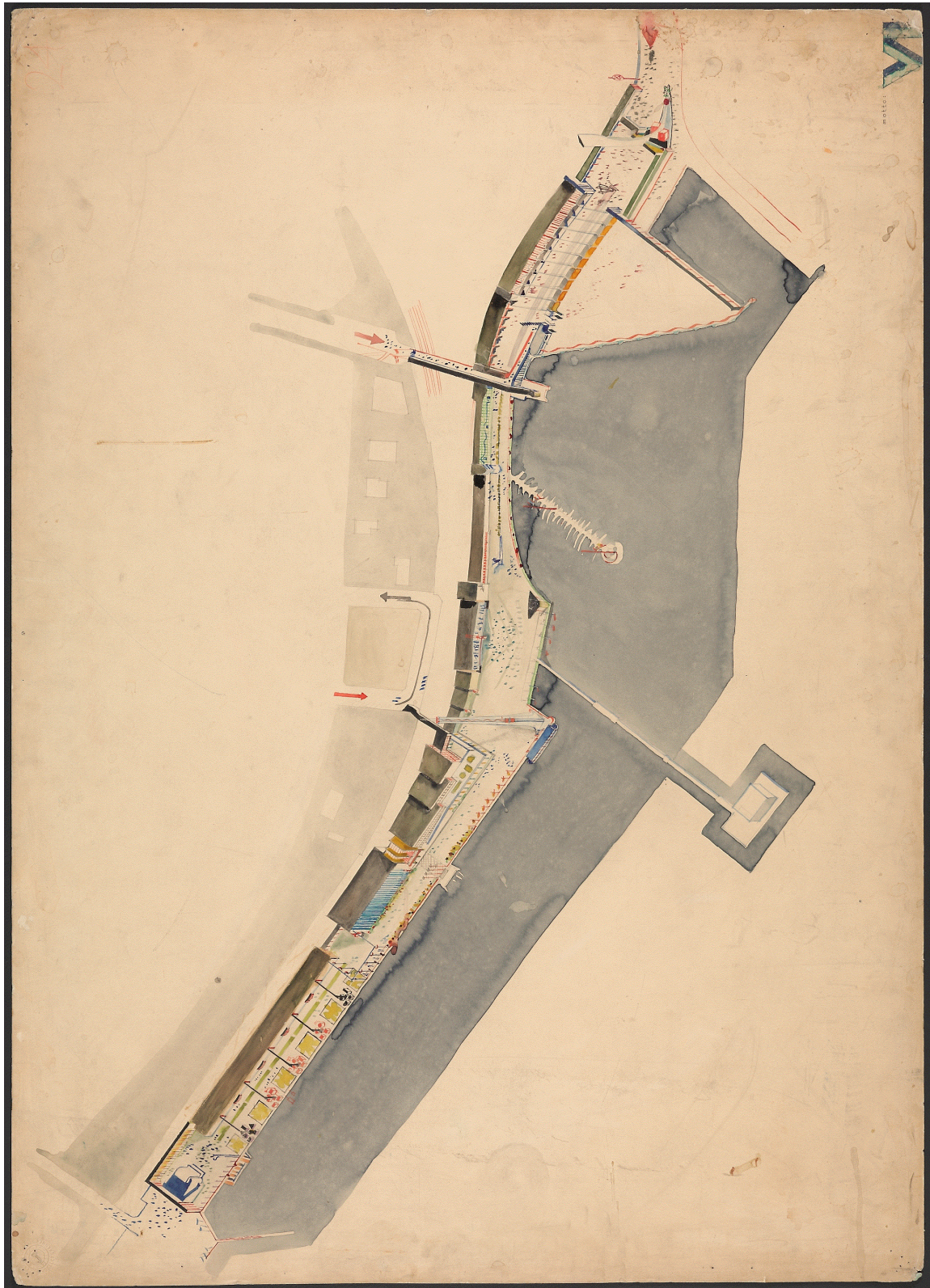


Figur 7: Konkurransutkast «Vi» til Vi Kan-utstillingen, Hovedinngangsparti i perspektiv, plan, fasade og snitt, 1935. Arne Korsmo, Knut Knutsen, Andreas Nygaard (i Stiftelsen Arkitekturmuseets samling er tegningen attribuert Korsmo og Knutsen), 72,8 x 100,2 cm, akvarell og penn på papp, inventarnr NAMT.ako032.001





Figur 8: Konkurransutkast «Vi» til Vi Kan-utstillingen, Hovedrestaurant i plan, fasade og snitt, og kongressal i fasade. 1935. Arne Korsmo, Knut Knutsen, Andreas Nygaard (i Stiftelsen Arkitekturmuseets samling er tegningen attribuert Korsmo og Knutsen), 72,7 x 101,8 cm, blekk og lavering på kartong, inventarnr NAMT.ako32.001



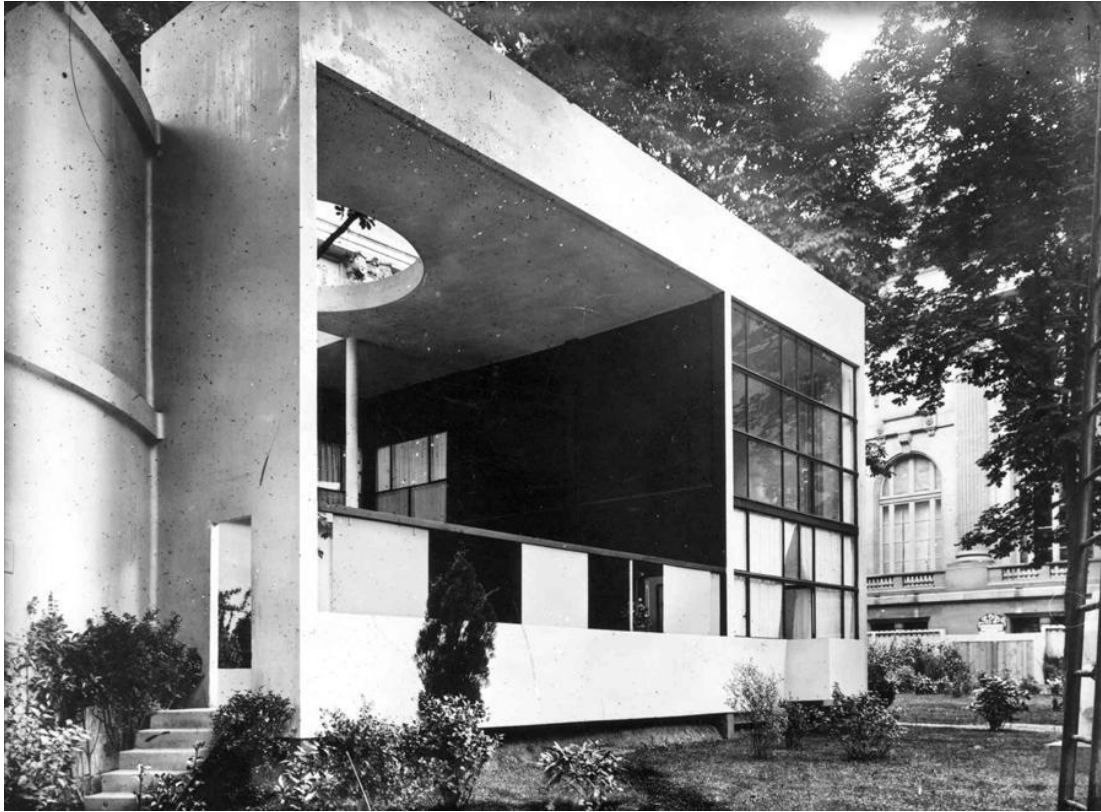
Figur 9: Konkurransutkast «Vi» til Vi Kan-utstillingen, isometrisk perspektiv over den samlede utstillingen sett fra sjøsiden, 1935. Arne Korsmo, Knut Knutsen, Andreas Nygaard (i Stiftelsen Arkitekturmuseets samling er tegningen attribuert Korsmo og Knutsen), 72,8 x 101,7 cm, laving, blekk og blyant på kartong, inventarnr NAMT.ako032.004



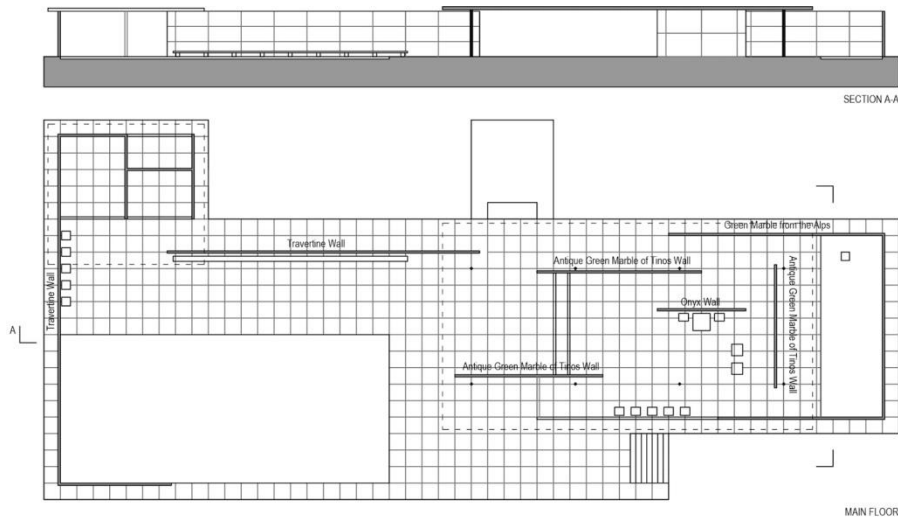
Figur 10: Russlands paviljong og Tysklands paviljong, Verdensutstillingen i Paris, 1937. FOTO: Erik Mattie, *World's Fairs* (New York: Princeton Architectural Press, 1998)



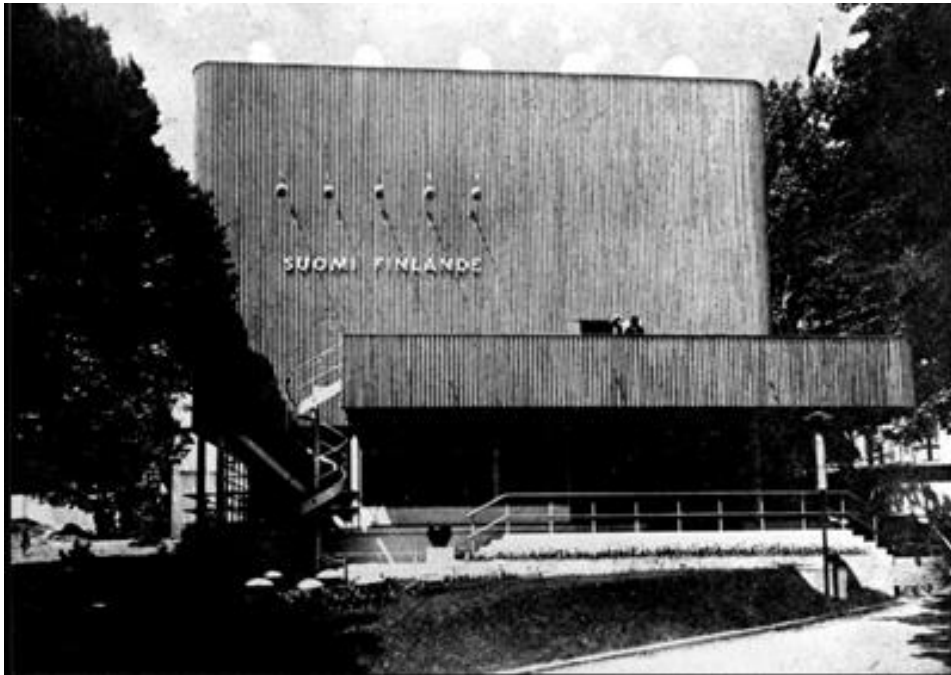
Figur 11: Crystal Palace, Hyde Park, London, 1851  
FOTO: <https://www.architecture.com/Explore/Buildings/Assets/Images/CrystalPalace/HydeParkCrystalPalaceRI>  
BA689161269x548px.jpg



Figur 12: Le Corbusier l'Esprit Nouveau, Verdensutstillingen i Paris 1925. Foto : <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5061&sysLanguage=en-en&itemPos=44&itemCount=78&sysParentId=64>



Figur 13: Mies van der Rohes sin paviljong, Exposition General d'España. Barcelona 1929. FOTO: <http://1.bp.blogspot.com/-XuHH85diBvo/VYg8gQlalOI/AAAAAAAAA P4/1QIIMtJax4/s1600/Barcelona%2BPavilion%2BLayout.jpg>



Figur 14: Alvar Aalto. Paviljong, Verdensutstillingen i Paris 1937  
FOTO: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/6f/93/3a/6f933a2540710a51ba564b0420aef79a.png>



Figur 15: Arne Korsmo, Knut Knutsen, Ole Lund Schistad. Norges paviljong på Verdensutstillingen i Paris, 1937. FOTO: Birgitte Sauge, Nyere norsk arkitekturhistorie sett gjennom Kunst og Kultur. Kunst og Kultur 02/2011 (vol.94). <https://www.idunn.no/kk/2011/02/art07?languageId=2>



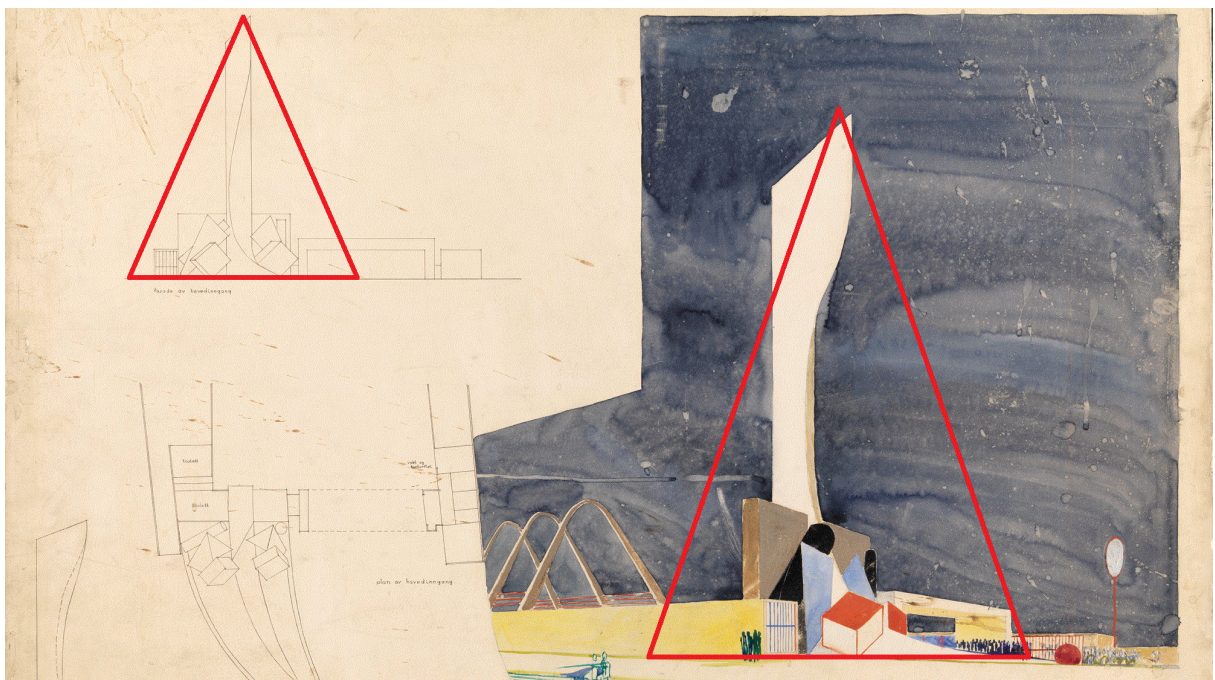
Figur. 16: Lars Backer, Restaurant Skansen, 1926-1927.



Figur 17: Arne Korsmo og Sverre Aasland.  
Villa Dammann, 1930-1932.  
FOTO: <http://fra-balkongen.blogspot.no/2011/09/villa-dammann-arne-korsmo.html>



Figur 18: Arne Korsmo, Perspektivtegningen fra konkurranseutkastet «Vi» med markeringer.



Figur 19: Arne Korsmo, Perspektivtegningen fra konkurranseutkastet «Vi» med markeringer.



Figur 20: Arne Korsmo, Perspektivtegningen fra konkurranseutkastet «Vi» med markeringer.



Figur 21: Konkurranseutkast, eksteriørperspektiv, 1936. Arne Korsmo. 51,1 x 73,3 cm. Gouache på kartong. NAMT.ako036.001.





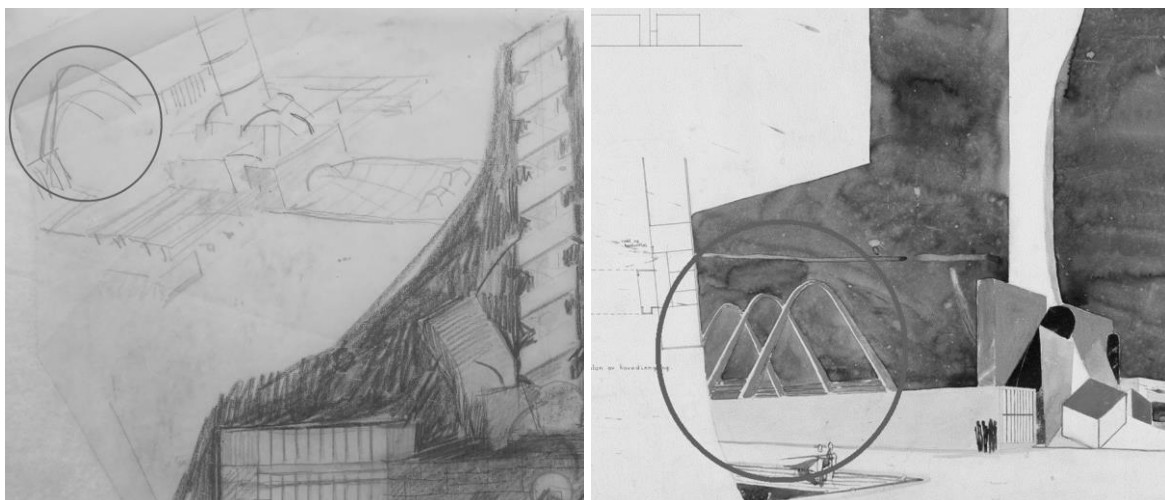
Figur 22: Arne Korsmos Villa Stenersen, 1937-1939. Fotografi, ukjent fotograf. 1939. Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene. Inventarnr: NAMF.01922.001



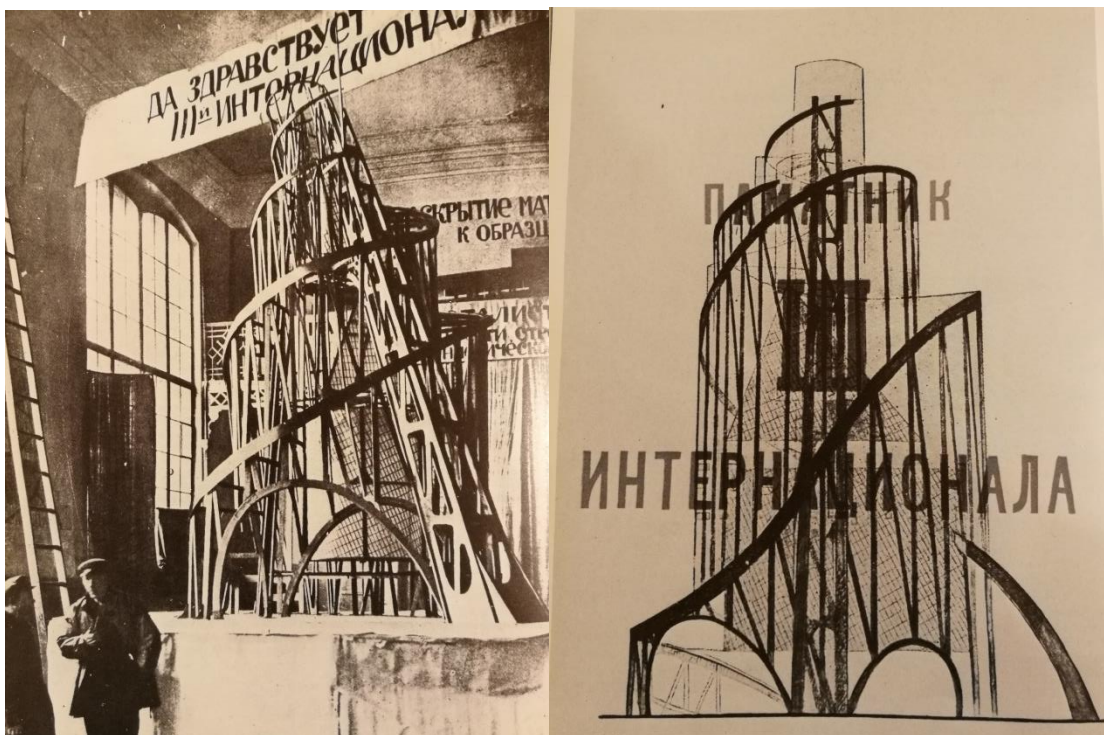
Figur 23: El Lissitzky, Beat the whites with the red wedge, 1919. Litografi, Municipal van Abbemuseum, Nederland. FOTO: [http://www.theartstory.org/artist-lissitzky-el-artworks.htm#pnt\\_2](http://www.theartstory.org/artist-lissitzky-el-artworks.htm#pnt_2)



Figur 24: Arne Korsmo, Antagelig utkast til inngangsparti, Vi kan-utstillingen, udatert. Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene, inventarnr: NMK 2016.0063.048.012



Figur 25: Sammenstilling av antatt skisse og konkurransetegning



Figur 26: Vladimir Tatlin, Monument to the Third International, 1919. Til V: fotografi av modell, 1920. Til H: Tegning av elevasjon. FOTO: John Milner *Vladimir Tatlin and the Russian avant-garde* (London: Yale University Press, 1983), s.150 og 153.



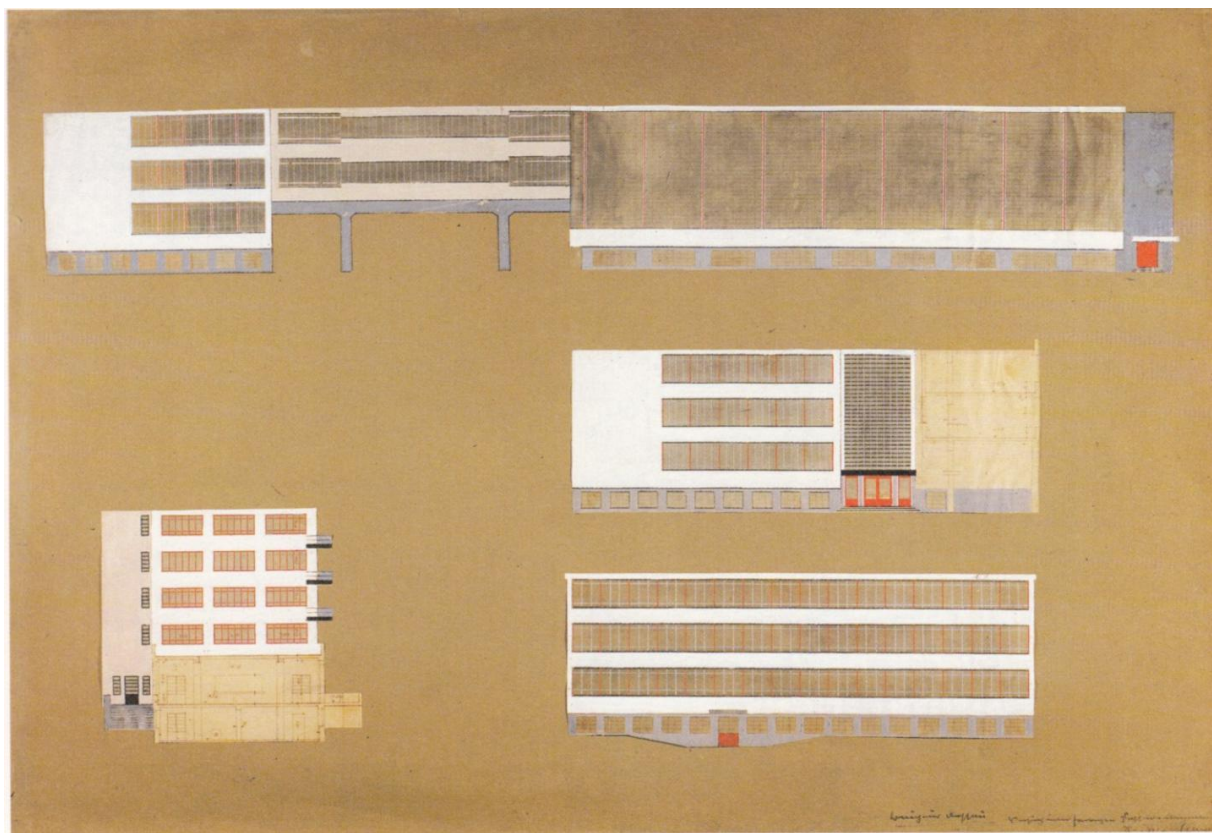
Figur 27: Ole Lund Schistad og Eyvind Moestue, Restauranten på Ingierstrand bad, 1931-1934. FOTO: <http://www.ingierstrandbad.no/>



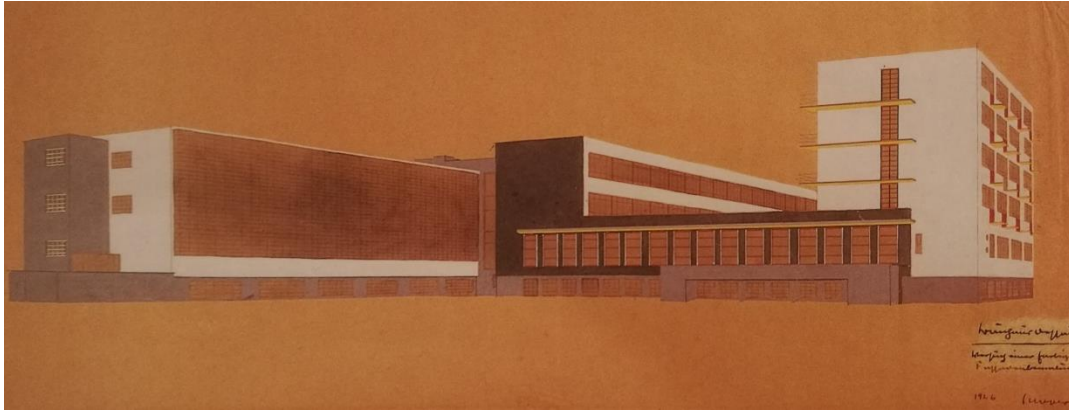
Figur 29: Arne Jacobsen, strandbygning tilhørende Bellevue strandområde, 1932. FOTO: Carsten Thau og Kjeld Vindum, *Arne Jacobsen* (København: Arkitektens Forlag, 2001), s.233.



Figur 30: Arne Jacobsen, Strandvejen, Bella Vista husrekke tilhørende Bellevue strandområde, 1931-1934. FOTO: Carsten Thau og Kjeld Vindum, *Arne Jacobsen* (København: Arkitektens Forlag, 2001), s.241.



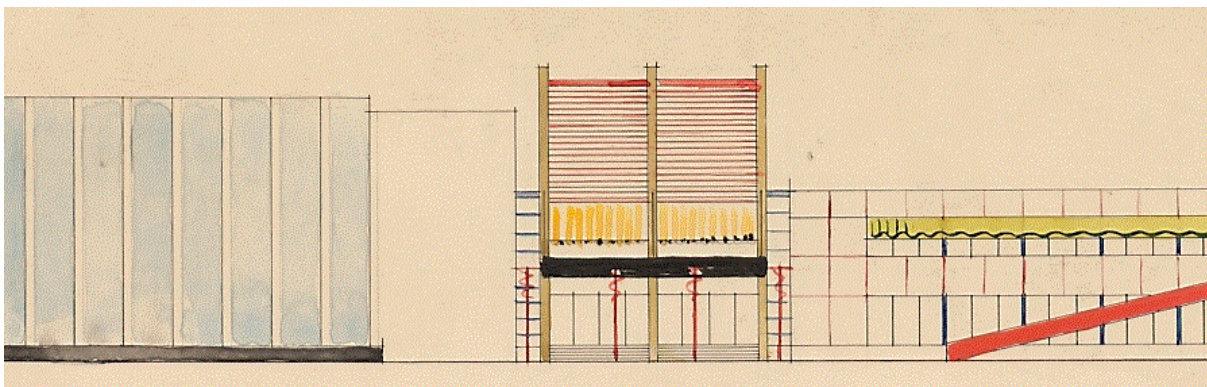
Figur 31: Hinnerck Scheper, fargeplan for Bauhaus Dessau, fasade, 1926. FOTO: Bauhaus-archiv Berlin/Estate Scheper, Berlin.



Figur 32: Hinnerck Scheper, fargeplan perspektiv Bauhaus Dessau, 1926. FOTO: Margret Kentgens-Craig, *The Dessau Bauhaus building 1926-1999* (Basel: Birkhäuser, 1998), s.49.



Figur 33: Gunnar Asplund, Stockholmsutstillingen, 1930. FOTO: Eva Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930. Modernismens genombrott i svensk arkitektur* (Stockholm: Stockholm förlag, 1999), s.102.



Figur 34: Inngangspartiet til Kongressalen og Restauranten, utsnitt fra figur 8.



Figur 35. Arne Korsmo og Sverre Aasland, modell av første utkast til Øvre Frøen, 1931. FOTO: Jon Brønne, Eirik T. Bøe og Astrid Skjerven, *Arne Korsmo. Arkitektur og design* (Oslo: Universitetsforlaget, 2004), s.62.

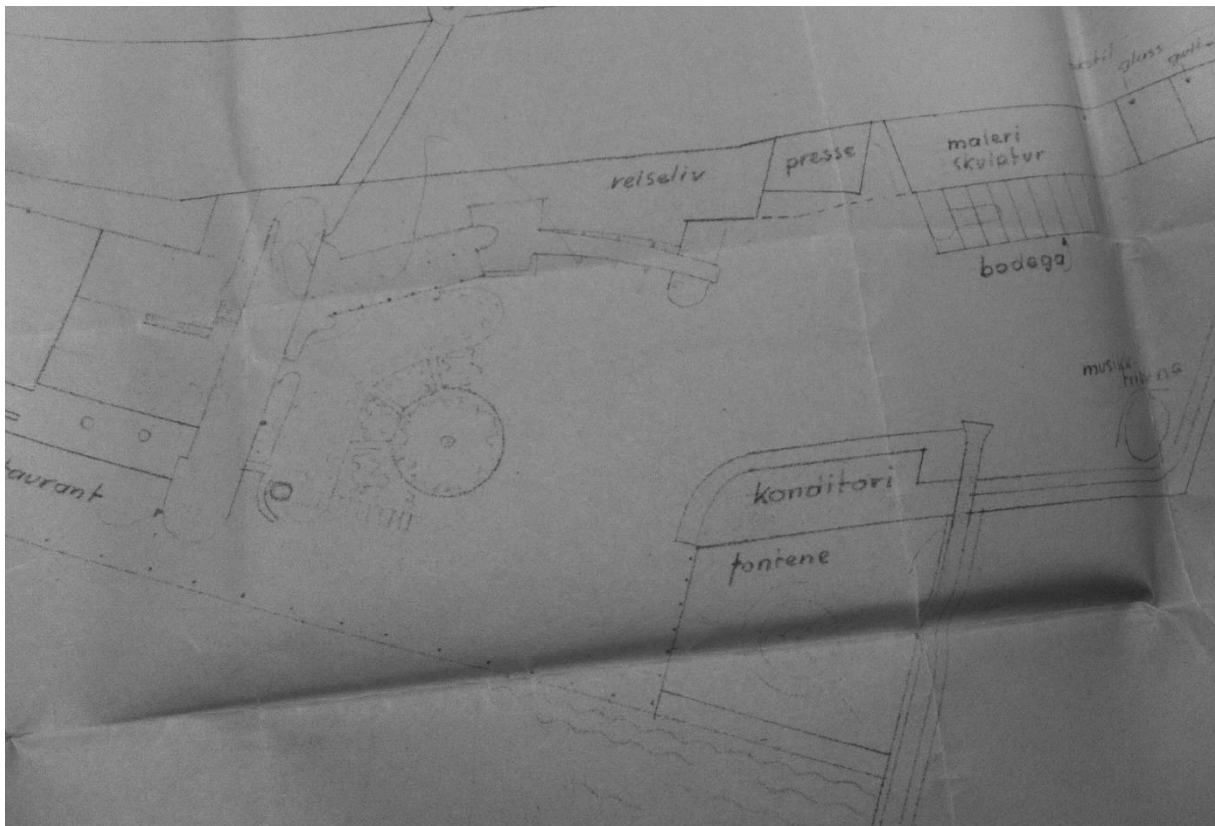


Figur 36: Parthenon, Akropolis, Hellas. 447-448 fKr. FOTO: <https://www.britannica.com/topic/Parthenon>



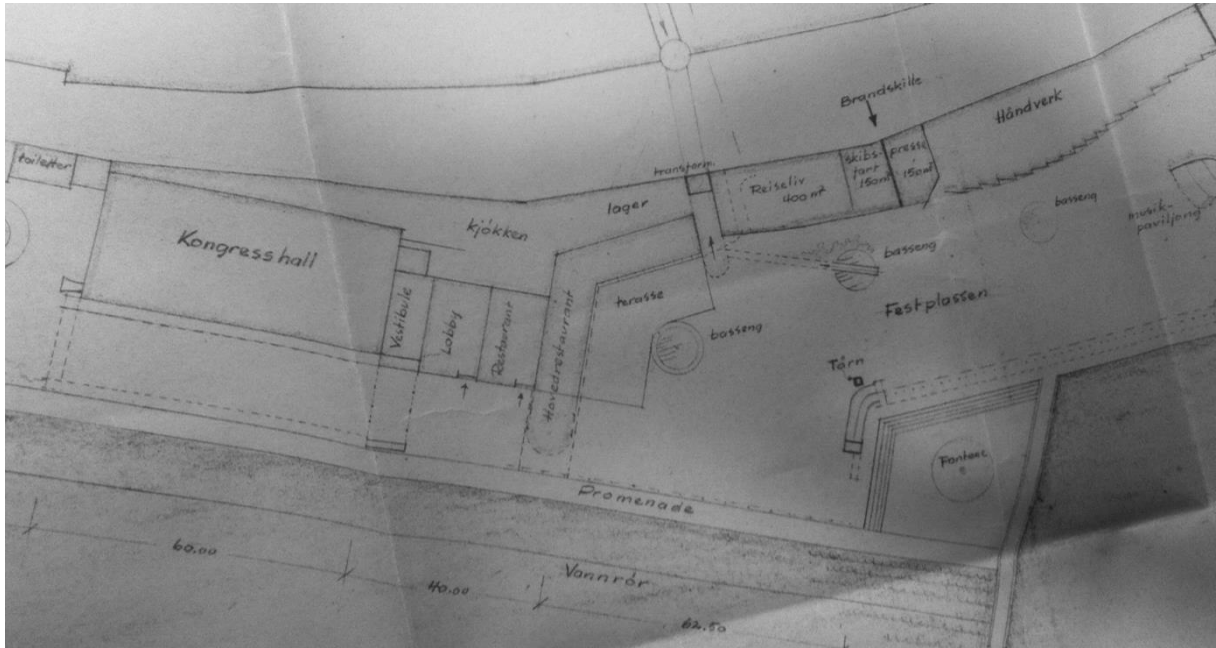
Figur 37: Nicolas Poussin, Landscape with Saint Matthew and The Angel, 1645. Olje på canvas, Berlin State Museum. FOTO:

[http://www.artble.com/imgs/7/d/3/527624/landscape\\_with\\_saint\\_matthew\\_and\\_the\\_angel.jpg](http://www.artble.com/imgs/7/d/3/527624/landscape_with_saint_matthew_and_the_angel.jpg)

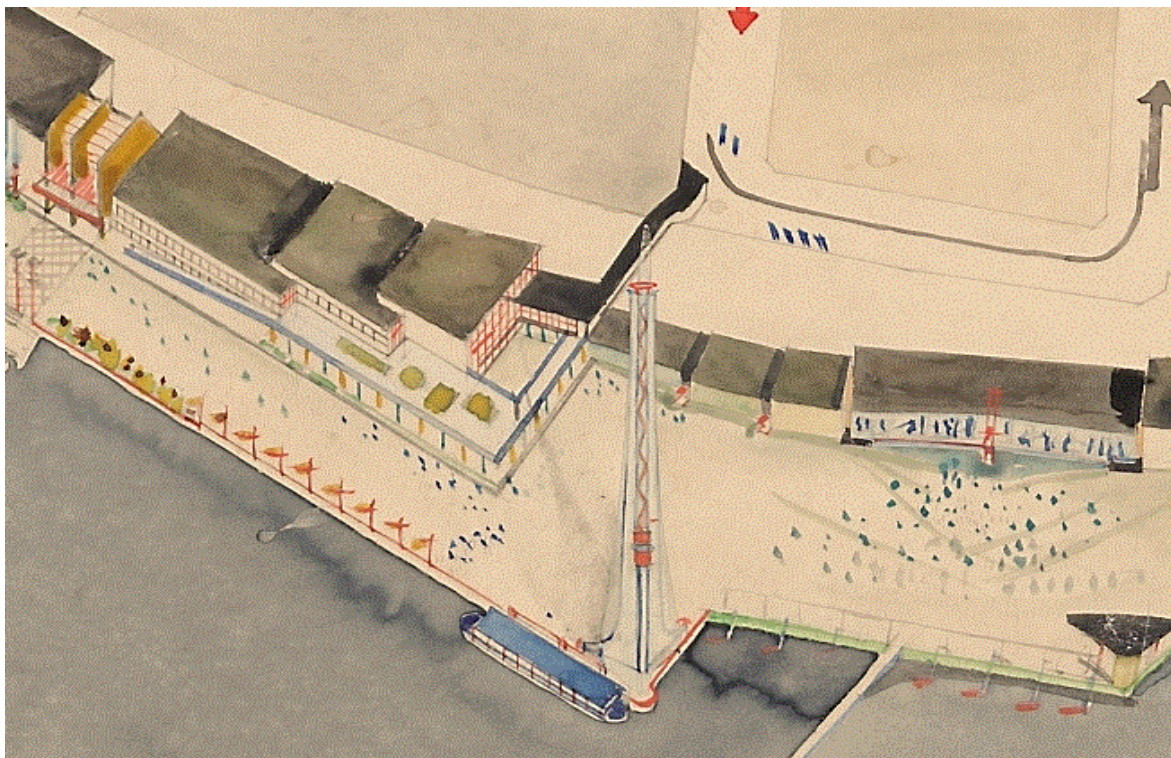


Figur 38: Arne Korsmo, Vi kan-utstillingen, Festplassen med Restaurant og bryggekant, prosessuelle skisse, utsnitt, 15.5.1936. Oversiktsplan 1:100. Oslo Byarkiv mappe A-20031/Dd/LO181/0003, undermappe 41/5-1a.

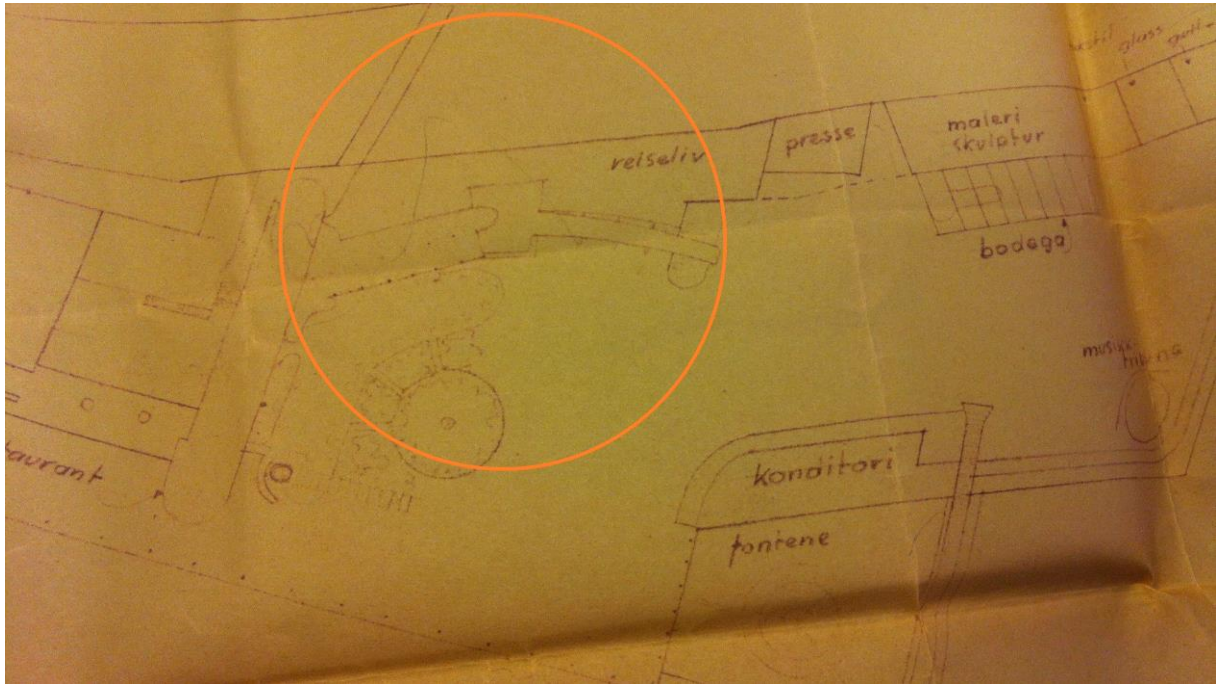




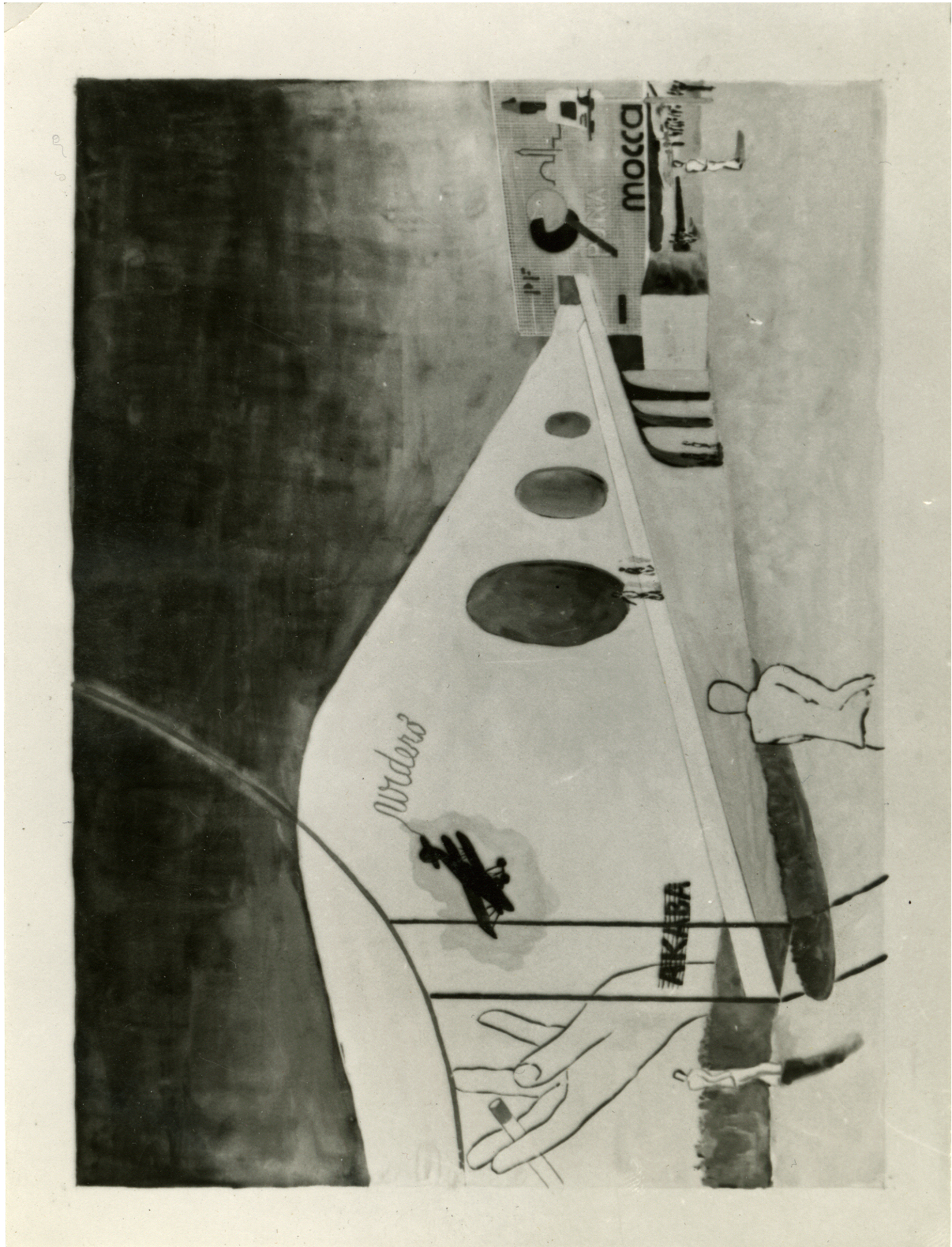
Figur 39: Arne Korsmo, Vi kan-utstillingen, Festplassen med Kongresshall, Restaurant og bryggekant, prosessuelle skisse, utsnitt, 15.5.1937. Oversiktsplan 1:100. Oslo Byarkiv mappe A-20031/Dd/LO181/0003, undermappe 41/5-1a.



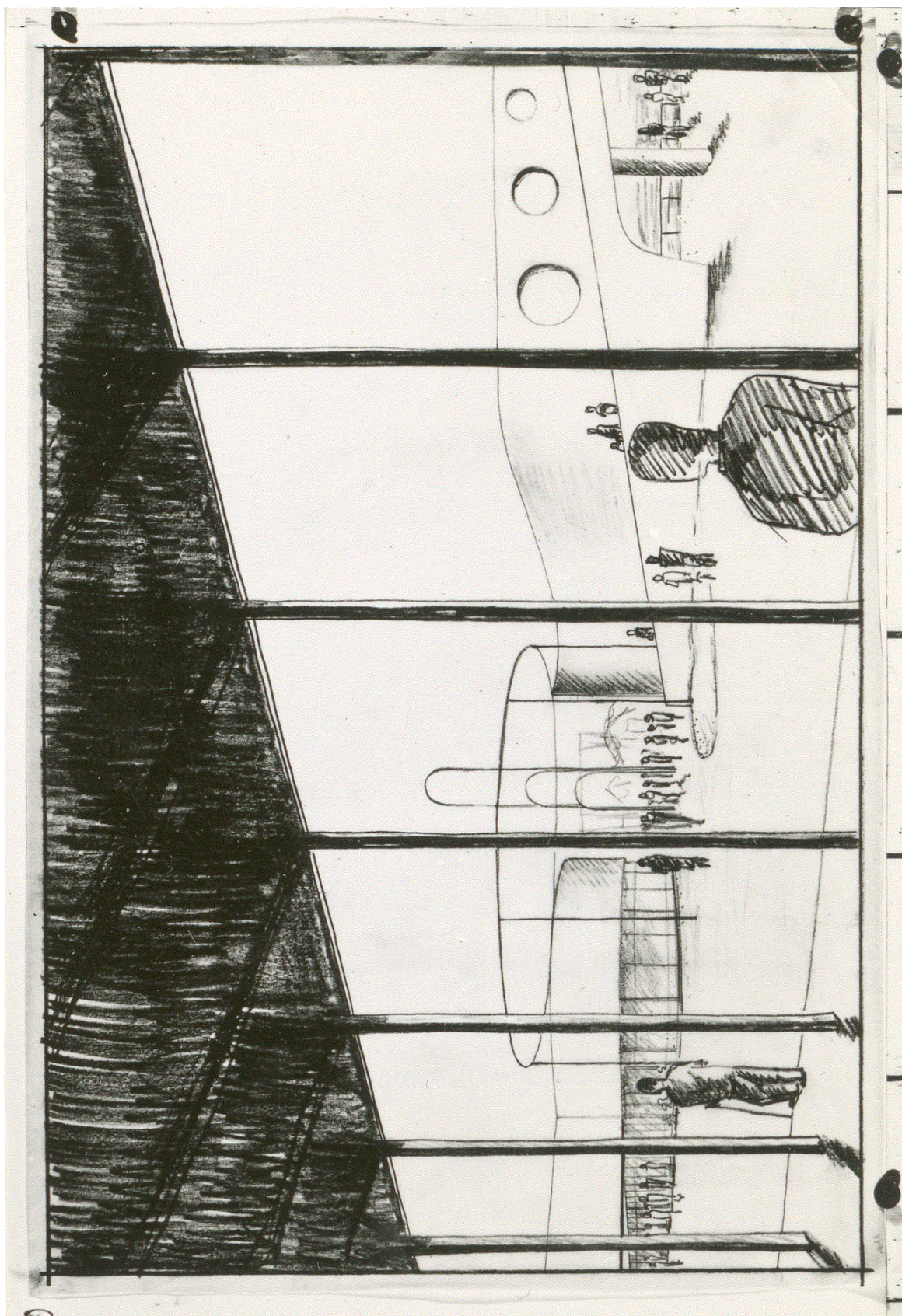
Figur 40: Restaurantens vinkel mot festplassen, konkurransetegning. Utsnitt.



Figur 41: Den nye rampen til Restauranten som er plassert langt bak. Utsnitt



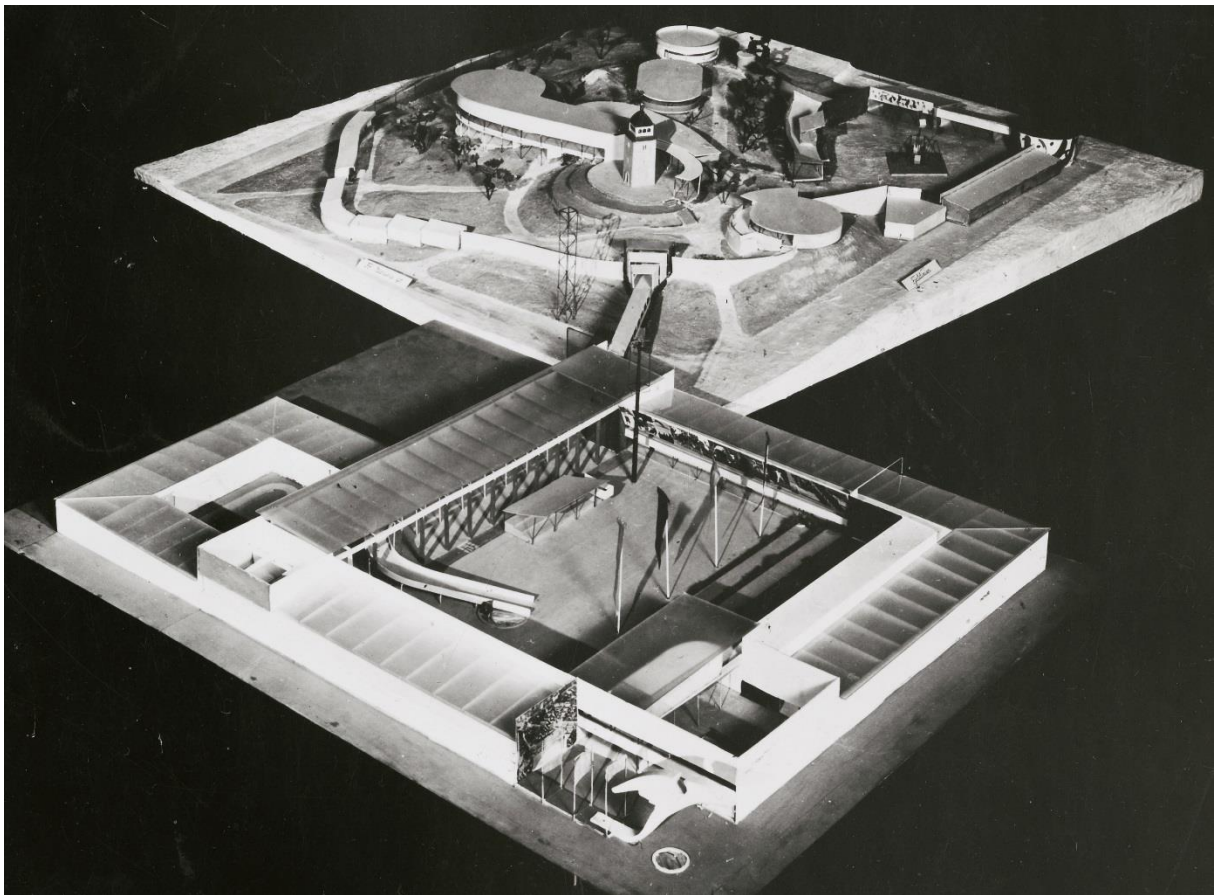
Figur 42: Arne Korsmo, Perspektivskisse, rampe opp til Framnesbroa. 1936. Vi kan-utstillingen. Avfotografert skisse, fotoarkivet Teknisk Museum. NTM 2008/1 ureg.



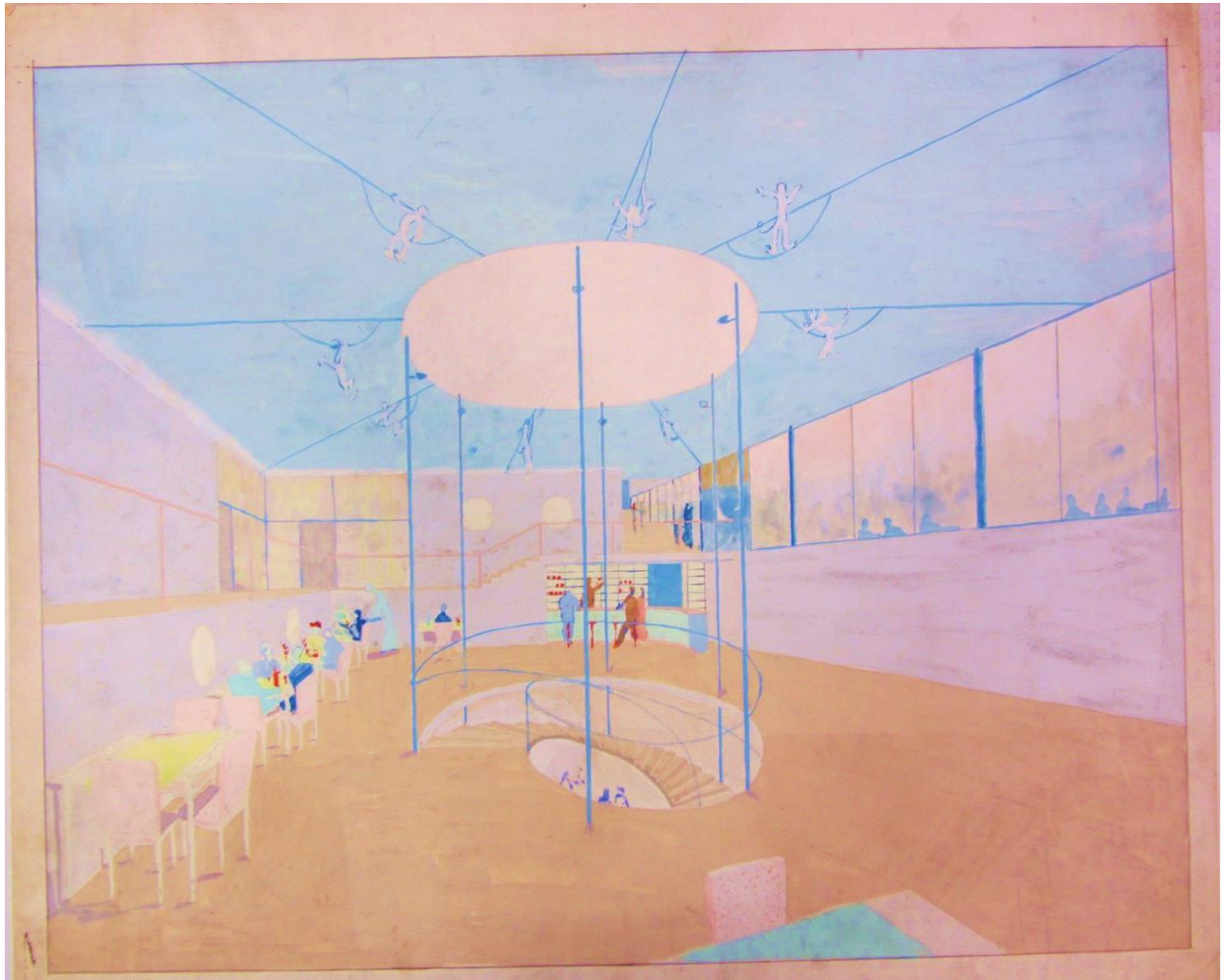
Figur 43: Arne Korsmo. Perspektivskisse, inngangsparti til fornøylesavdelingen, 1936. Vi kan-utstillingen. Avfotografert skisse, fotoarkivet Teknisk Museum. NTM 2008/1 ureg



Figur 44: Le Corbusier, Villa Savoye, fasade med rampe. 1928-1931.



Figur 45: Fotografi av modell, fotograf ukjent. Arne Korsmo og Frithjof Reppen, Mosseutstillingen 1937. Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene. Invnetarnr : NAMF.00561.001.



Figur 46: Arne Korsmo. Skisse av interiør, udatert. Vi Kan-utstillingen 1938. Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene Mappe NAMT.hbu 179



Figur 47: Arne Korsmo, avfotografert skisse, Vi kan-utstillingen 1938, udatert, men antagelig 1936. 23,5 x 28,3 cm. Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene. Inventarnr: NAMF.00888.001



Figur 48: Arne Korsmo, Villa Stenersen, 1937-1939. Avfotografert modell av Oslo Modellverksted. <http://oslomodellverksted.no/?modeller=villa-stenersen>



Figur 49: Gunnar Asplund, Planetariet, Stockholmsutställningen 1930. FOTO: Eva Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930. Modernismens genombrott i svensk arkitektur* (Stockholm: Stockholm förlag, 1999), s.109.

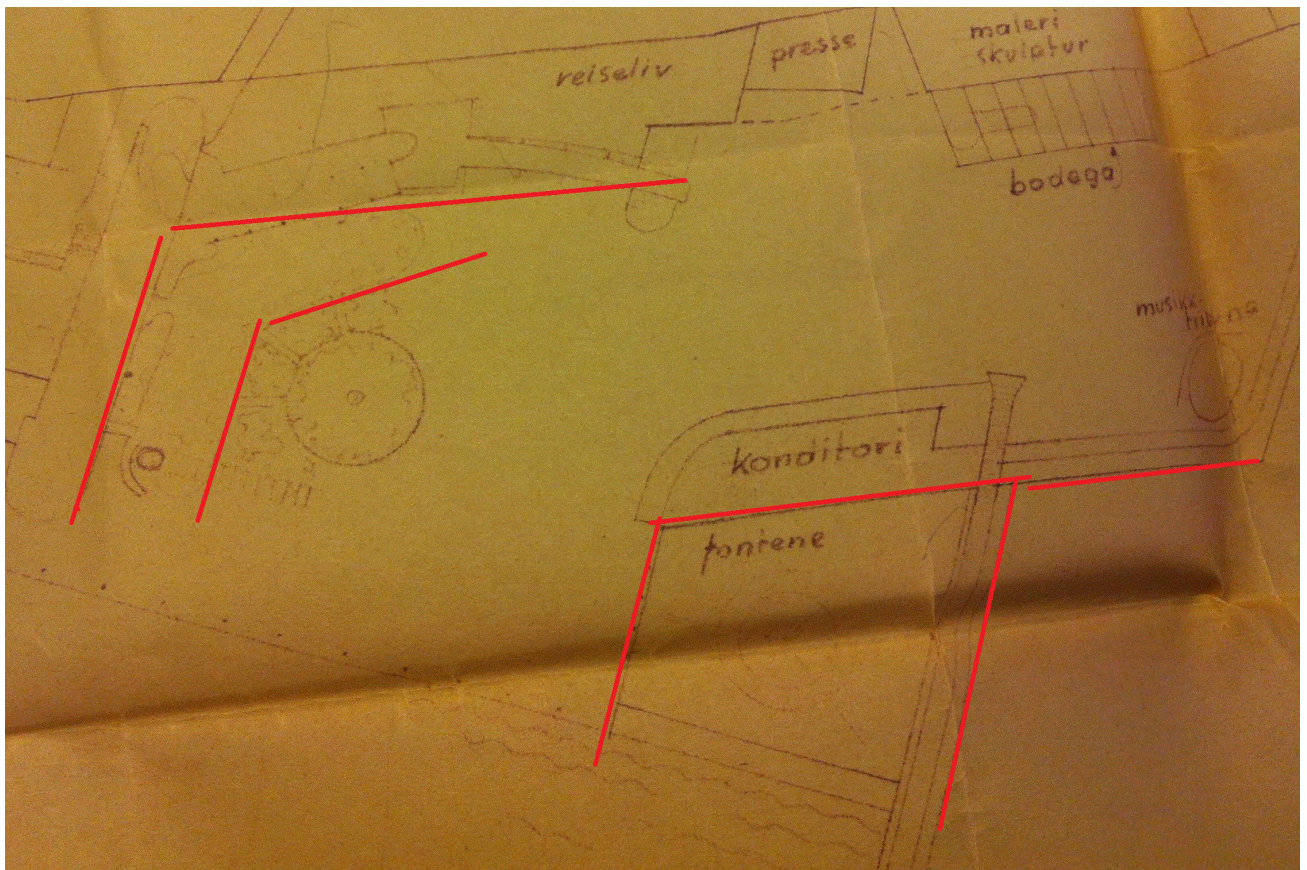


Figur 50: Arne Korsmo, Villa Damman, 1932. Foto: Arne Gunnarsjaa 1982-1983. Oslo Museum, Byhistorisk samling. Inventarnr: OMu.F24631.

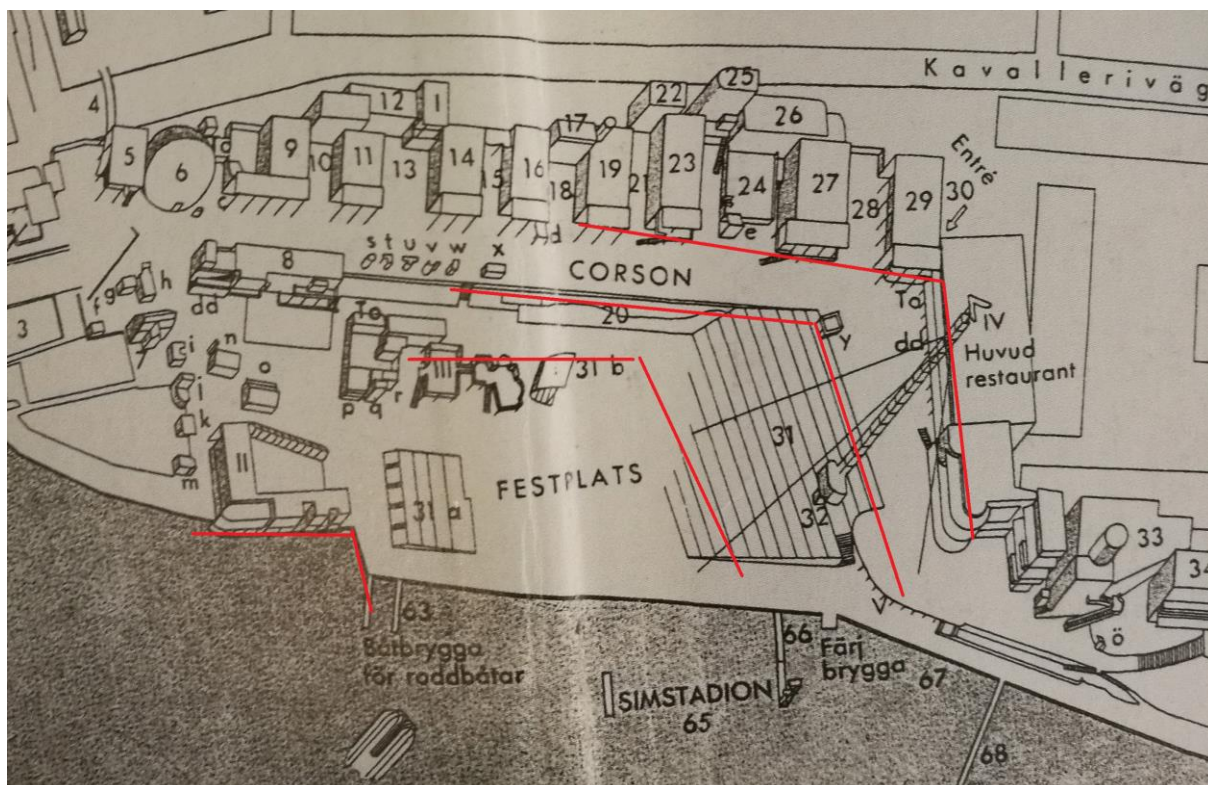




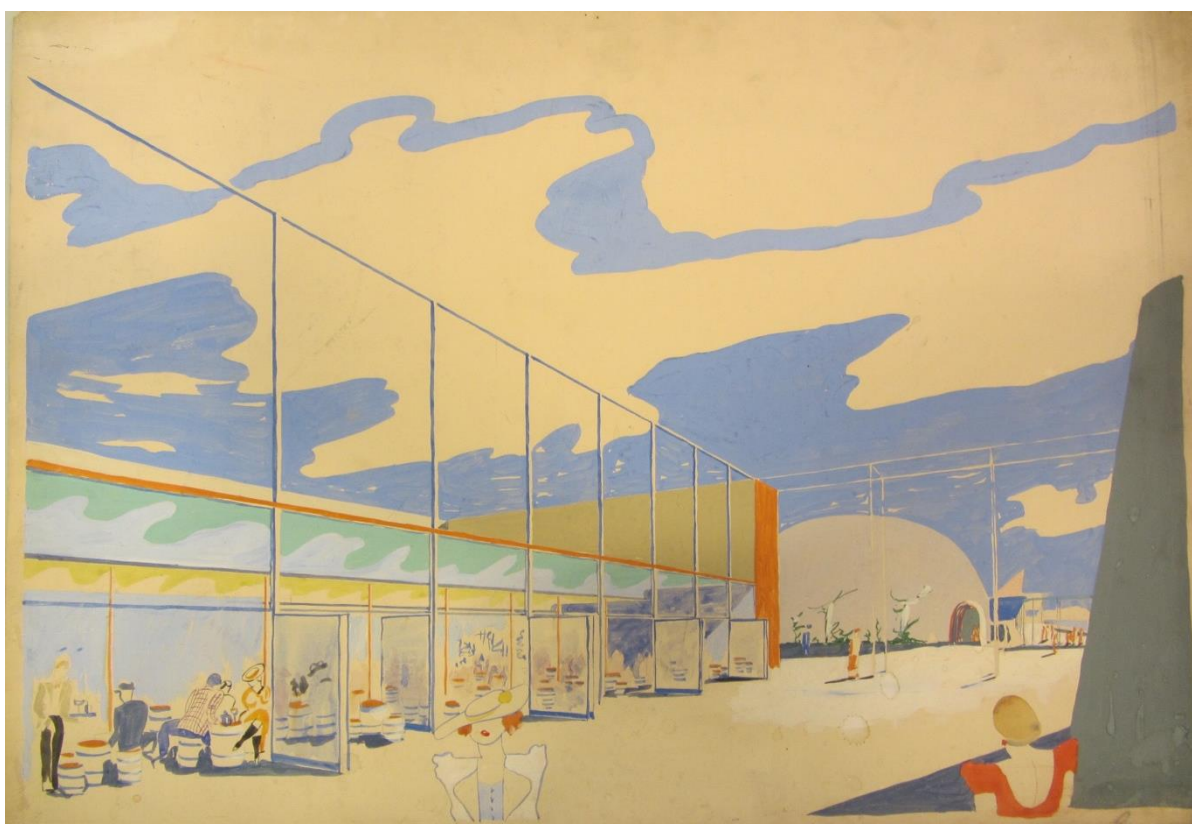
Figur 51: Arne Korsmo. Interiøret på restaurantens annen etasje. Vi Kan-utstillingen Oslo 1938. Avfotografert fra Øystein Orre Eskeland Vi Kan-utstillingen (Oslo: Grøndahl, 1939)



Figur 52: Utsnitt av 1936-tegning, områdersikt festplassen, prosessuell tegning. Vi kan-utstillingen 1938. Demonstrerer vinklene som speiles mellom bygninger og bryggekannt.



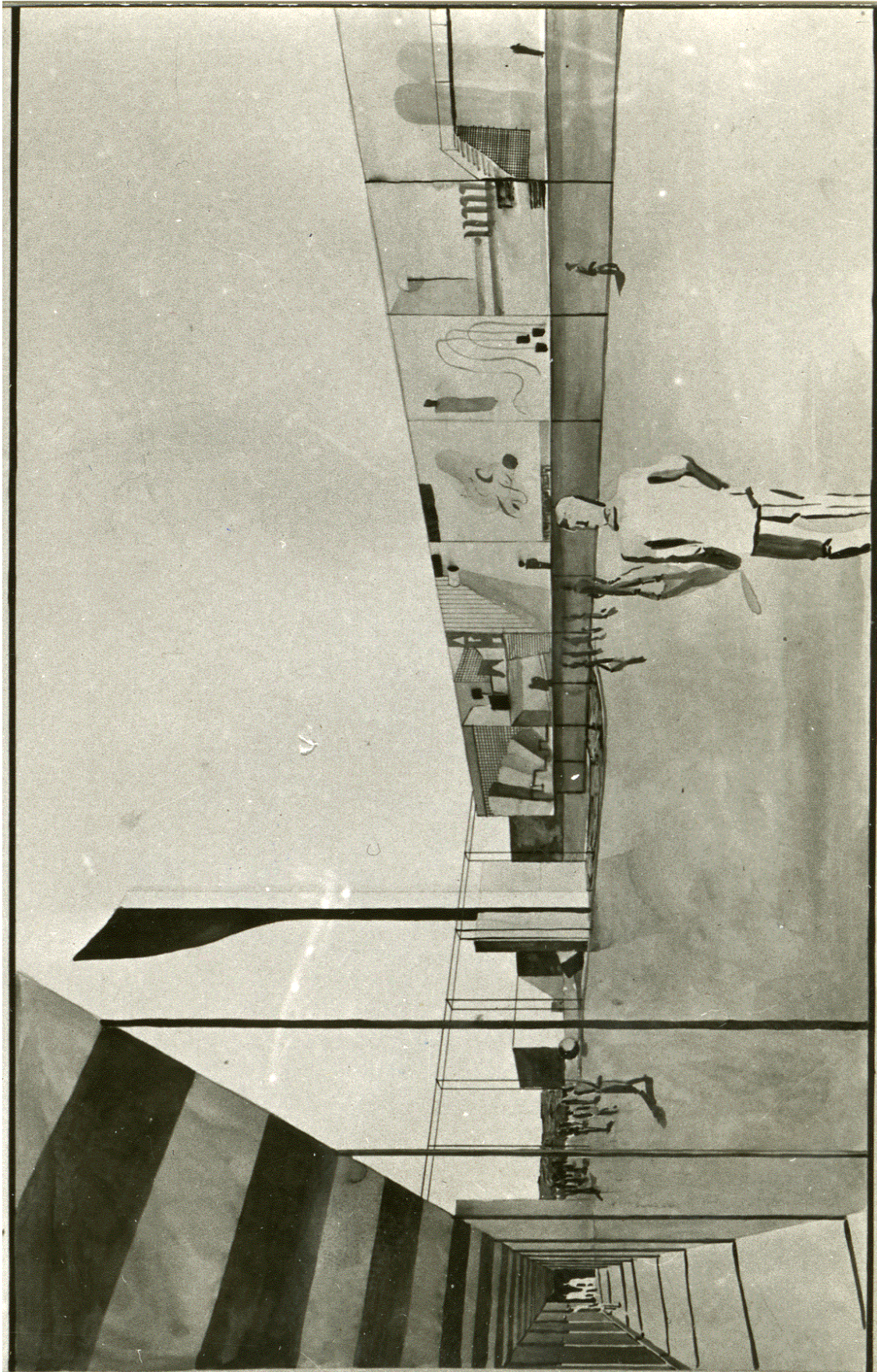
Figur 53: Gunnar Asplund, Stockholmsutställningen 1930, situasjonsplan, utsnitt med markeringer for å demonstrere vinkler rundt og på festplassen. FOTO: Eva Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930. Modernismens genombrott i svensk arkitektur* (Stockholm: Stockholm förlag, 1999), s.(innsiden av omslag)



Figur 54: Arne Korsmo. Skisse av fasade, udatert. Vi Kan-utstillingen 1938. Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene Mappe NAMT.hbu 179



Figur 55: Gunnar Asplund, festplassen, Stockholmsutställningen 1930. Akvarell, udatert. FOTO: Eva Rudberg, *Stockholmsutställningen 1930. Modernismens genombrott i svensk arkitektur* (Stockholm: Stockholm förlag, 1999), s. 49.



Figur 56: Arne Korsmo. Perspektivskisse, inngangsparti med kniven, 1936. Vi kan-utstillingen. Avfotografert skisse, fotoarkivet Teknisk Museum. NTM 2008/1 ureg



Figur 57: Edouard Manet, Fra Verdensutstillingen i Paris, 1867. Maleri, olje på lerret. 108x196 cm. Nasjonalmuseet, Billedkunstsamlingene. Inventarnr: NG.M.01293. FOTO: <http://harriet.nasjonalmuseet.no/ukenskunstverk/index.php?showimage=17>

