Permanent og kontemporært

Tidlige variasjoner av en norsk arkitektursamling

MARI LENDING*

Title: Permanent and Contemporary.

Early variations on a Norwegian architectural collection.

Abstract: *In the mid-1920s, a collection of architectural material was founded on the initiative of the architect Georg Eliassen, in response to an increasing frustration among Norwegian architects over not being able to meet invitations to participate in international architectural exhibitions. Consisting of drawings, photographs and models, this collection was guided by a quite fascinating principle. By being updated every year, while eliminating older projects on a regular basis, the so-called Permanent Collection strove towards achieving absolute contemporaneity. Although founded on an anti-additive, anti-museum impulse, the collection kept increasing. By the mid-1930s, it included hundreds of models and innumerable drawings and photos, and in 1934 it was proposed that the collection could serve as the basis for a Norwegian museum of architecture.*

This ambition failed to come to fruition, however, and most of the material that had been on frequent display during the late 1920s and early 1930s both in Norway and abroad (e.g. in Kiel, Budapest, Helsinki and Berlin) was later dispersed, lost or destroyed. The objects still in existence have been subjected to a classification that is both confusing and unsatisfactory, as their origins and whereabouts have not been described. Via extensive archival research, this article documents the history of a collection fallen into oblivion, framing it within a wider European context of collecting and exhibiting architecture.

Key words: Architectural collection, architectural museums, architecture on display, modernism, photographs, drawings, models, Georg Eliassen, Harald Hals.

”En tidsalder efterlater sig neppe noget annet dokument som forteller så klart og forståelig om dens liv, dens kulturelle stilling, utvikling og mål, som de bygninger som blir stående igjen,” konstaterte reguleringsjef i Oslo Ha-

rald Hals da han i 1934 foreslo opprettelsen av et norsk arkitektur- og bygningsmuseum. Det skorter ikke på sinnsbevegelse og barokk billedbruk i manifestet for den nye institusjonen: Fremdeles eksisterende gamle bygg beskrives

som "en kuriositet 'out of place', – en spurv i tranedans mellom det nyes voksende dimensjoner, – en urentabel ballast på toppen av grunnverdistigningen stadig nye bølger".¹ Det er likevel ikke bevaring av hele bygninger forflyttet eller *in situ* Hals ser for seg, med andre ord friluftsmuseer av den typen det norske 1930-tallet var velkjent med gjennom Folke-museet, De Sandvigske samlinger (Maihaugen), De Heibergske samlinger – eller for den saks skyld Skansen i Stockholm, samtlige etablert omkring 1900. Denne museumsformen var innrettet mot å dokumentere og sikre det typiske og det regionale: "[A]lt i alt gir de bildet av *livet* i bygningen, ikke av *bygningens* liv." Bygningers "historie, teknikk, form" dannet gjenstand for Hals' tenkte museum som ikke skulle begrenses til "byggekunst i kunstbegrepets almindelige forstand", men "like meget den bygningstekniske ferdighet".²

Artikkelen skisserte temmelig konkrete forslag for det nye museet. Tyngdepunktet dannes av en hovedstadsavdeling konsentrert omkring tre representative byggverk: Festningen (Akershus), Kongeboligen (Slottet) og Rådhuset, som man i skrivende stund antok ville være ferdigstilt i 1937. Festningsavdelingen vies et rikholdig tegningsmateriale frem til Carl Johans tid og restaurerte modeller fra perioden. Dernest følger et kabinett for Linstows mange slottsutkast, "et mangfoldig og interessant materiale, som ennå bare de færreste kjenner" samt verk og prosjekter av de danske og tyske mestre som var virksomme i Oslo på 1800-tallet. Rådhusrommet skulle dokumentere det som kom til å bli det 20. århundrets største byggeoppgave og dens byplanmessige omstendigheter.

Hals zoomer med andre ord inn tre arkitektur- og mentalitetshistorisk paradigmatisk byggverk, og ordner periodens øvrige arkitek-

turproduksjon omkring dem. Det er likevel ikke en ren bygningsdokumentasjon han fremmer som museets hovedoppdrag, i form av oppstillinger av kanoniske verk – slik ettertiden ser dem og arkitekturhistorien bekrefter dem. I tillegg til å sikre et rikt materiale av tegninger og modeller og tilgjengeliggjøre det for publikum "planmessig ordnet", inneholder perspektivet en bemerkelsesverdig tvist. For samtlige prosjekter betones den ikke-realiserede arkitekturen, parallelle muligheter og serielle frekvenser av prosjekter under utvikling. Det vitner om Hals' sensibilitet for det tenkte, det utopiske – alle de veier og omveier et byggverk tar fra dets tidligste konseptualiseringer til ferdigstillelse, eller stadiene et prosjekt gjennomlever før det av forskjellige grunner forkastes. Ikke minst for perioden der slottet danner omdreiningspunkt vektlegges de urealiserte arbeidene: Blant dem "byens Akropolis, Hammersborghøyden", som ikke lenger eksisterer, "men i tegninger og utkast er dens krønike festet til papiret", og alle de forkastede utkastene til Stortinget som "ligger begravet i gulnet papir og tilstøvede ruller".³ I det hele tatt står det prosessuelle i sentrum: det forkastede, det forlatte, det usikre, det ugjørilige "forteller mere om tiden, dens tendens, optimisme og skuffelse enn folianter av skrevet stoff".⁴ Selv om "skrevet stoff" ikke utgrenses fra Hals' museum, er han av den åpenbare oppfatning at modeller og arkitekttegninger er mer anskueliggjørende enn arkitekturhistoriske fremstillinger, og at det ikke-oppfylte er av like stor betydning som det som faktisk ble bygget.

Ideen om et norsk arkitekturmuseum var stortenkt og skissepreget, og intensjonen ble aldri brakt til oppfyllelse i Harald Hals' levetid. Det ville uansett vært ytterst radikalt, ettersom autonome arkitekturmuseer og selv egne arkitekturavdelinger i større kunstmuseer

118 er en relativt sett ny oppfinnelse. Selv om Uffiziene i Firenze, Victoria & Albert Museum i London, Musée des Arts décoratifs i Paris og Cooper-Hewitt Museum i New York er eksempler på museer med rikholdige arkitektursamlinger, har arkitekturmaterialet vært integrert i større helheter. Først ved innstiftelsen av The International Confederation of Architecture Museums (ICAM) i Helsinki i 1979 ble arkitekturmuseene anerkjent som en selvstendig museumsform, på bakgrunn av en svært generøs museumsdefinisjon. ICAM-charteret bestemmer et arkitekturmuseum som "any permanent institution which preserves and displays – for the purposes of study, education and enjoyment – collections of objects of cultural or scientific interest".⁵ Dermed omfatter ICAM museer, akademier, høyskoler, biblioteker, arkiver og samlinger. Ved stiftelsen valgte man veloverveid betegnelsen "confederation" for å markere mangfoldet i institusjonene som samler, studerer og presenterer arkitektur, deriblant The Avery Library, Columbia University, NY, Kunstakademiet i København, Der Architectursammlung ved den tekniske høyskolen i Munchen, Architectural Association, London, foruten tidlige eksempler på "rene" arkitekturmuseer, som dem i Helsinki (1949), Stockholm (1962) og Oslo (1975).⁶

GEORG ELIASSENS INITIATIV

Ideen om et norsk bygnings- og arkitekturmuseum ble tatt vel imot av det norske arkitektmiljøet, og store utdrag fra artikkelen fra *St. Halvard* ble gjengitt i tidsskriftet *Byggekunst* nr. 8 1934. Blant arkitektene hadde frustrasjonen lenge vært stor over mangelen på anvendelig arkitekturmateriale; ikke først og fremst innenfor rammene av et museum, men særlig

knyttet til utstillinger av samtidsarkitektur. "Vi har alltid vært for sent ute," skrev Georg Eliassen, som i 1925 forklarer den manglende norske deltagelsen i internasjonale arkitekturutstillinger med at "det arbeide og de omkostninger som hver enkelt utstiller må yde tilsynelatende ikke står i forhold til de fordele, som en deltagelse i en kortvarig almindelig utstilling byder".⁷

Byggekunst var på 1920-tallet fullt av notiser og beretninger om utenlandske arkitekturutstillinger – og beklagelser over fraværet av norsk deltagelse. Bare i 1925 måtte en invitasjon til deltagelse på en utstilling i Chicago passere, arkitektene gremmet seg over at foreningen Brukskunst alene fikk kuratere det norske bidraget til Exposition Arts et Décoratifs i Paris, mens den svake norske avdelingen i Kunstindustrimuseets utstilling av svensk, tysk og norsk industriarkitektur ble forklart som en konsekvens av et manglende utstillingsapparat.⁸ Det mislykte forsøket på å møte en invitasjon fra The Architectural League om deltagelse i en stor utstilling i The Grand Central Palace i New York i april 1925 fremstår likevel som en avgjørende foranledning for Eliassens initiativ til opprettelsen av en norsk permanent arkitektursamling. Til tross for at Departementet for de offentlige arbeider var varslet om utstillingen via den norske legasjonen i Washington D.C. i august 1924, sviktet alle ledd i planleggingen av et mulig norsk bidrag, hvilket kan avleses av en hektisk, fortvilet og desorientert korrespondanse mellom departementet, NAL, arkitektforeningene i Oslo og Trondhjem og Akademiet for de skønne kunster i København (som i motsetning til de norske arkitektforeningene hadde fått tilsendt programmet fra den amerikanske utstillingskomiteen).⁹ Selv Trondhjem arkitektforening (TAF), som i fortsettelsen av his-

torien om norske arkitekturutstillinger bare i ytterst få tilfeller maktet å stille materiale til disposisjon, kunne få dager etter at de mottok sin invitasjon i november 1924 meddele at foreningen hadde "bestemt seg for å delta i New York".¹⁰ Osloarkitektene nedsatte momentant en komité bestående av Georg Eliassen, Gudolf Blakstad og Finn Bryn for å "behandle spørsmålet om eventuell deltagelse".¹¹ Like fullt kollapset ambisjonen: "På grund av manglende program og den korte tid man hadde til disposisjon til arrangementet har styret for Norske arkitekters landsforbund desværre set sig nødsaget til at måtte opgi sin påtænkte deltagelse i utstillingen".¹² Kapitulasjonen markerer et vendepunkt i synet på betydningen av utstillingsdeltagelse i inn- og utland. Både som utstillere og arrangører forvaltet en gruppe Oslo-arkitekter de fleste kommende norske utstillingsinitiativer gjennom sentrale posisjoner i OAF, NAL og *Byggekunst*, og sammenfallet av arkitektene som var involvert i utstillingsarbeid og de som deltok på kongresser i utlandet, i det hele tatt, de som insisterte på nødvendigheten av å innskrive den norske samtidsarkitekturen i en internasjonal sammenheng, forble betydelig gjennom 1920- og 30-tallet. Når OAF i begynnelsen av januar 1925 "må erkjenne at udsigterne er små for inden denne korte tidsfrist at få i stand en virkelig *god* utstilling av norsk arkitektur" formuleres en kardinalkritikk av NALs manglende internasjonale forankring: "Styret tar vel neppe feil i at grunden til at landstyret som det ser ut såvidt sent får rede på internationale utstillinger og kongresser er at søke i at norske arkitekter gjennom sit Landsforbund ikke er fast tilknyttet det internationale arkitektforbund. Det tør herunder erindre om at vi også var for sent ute til at delta i den sist avholdte kongress i Brüssel, på hvilken der vist-

nok blev besluttet og nedsat en komite til at forberede kongressen i New York. Om utbytte ved at delta i sådanne internationale kongresser og utstillinger kan det være delte meninger. Imidlertid tror styret at flertallet av foreningens medlemmer er av den opfatning at man har adskillig at vinde derved, som langt opveier de økonomiske ofre og det arbeide som derunder nedlegges."¹³

Denne kritikken danner konteksten for at Georg Eliassens forslag om "at tilveiebringe en samling tegninger og fotografier av utførte norske arkitekturverker" betraktes å være av "den største viktighet" og umiddelbart vedtas av NALs styre som vil legge tilrette for at "man allerede straks kunne gå i gang med anskaffelse av samlingene".¹⁴ Ledsaget av korte tilsluttende kommentarer fra arkitektforeningene i Oslo og Bergen ble Eliassens skriv publisert i *Byggekunst* i september 1925. Til forslaget om at den permanente samlingen ble forvaltet av NAL slik at man uten forsinkelser kunne "disponere over den ved deltagelse i norske eller utenlandske arkitekturutstillinger", presiserte Bergensarkitektene at materiellet "inden de forskjellige lokalforeningers områder blir at opbevare i disses arkiv og skal til enhver tid kunne disponeres av N.A.L.s styre og av lokalforeningene."¹⁵ I prinsippet disponerte landsforbundet materialet som forble arkitektkontorenes og lokalforeningenes eiendom; i praksis ble det avgjort av de sentrale Oslo-kuratorene når og hvor det som symptomatisk nok også ble henvist til som "O.A.F.s vakre samling" skulle vises.¹⁶

I anledning Berliner Bauaustellung 9. mai - 9. august 1931 ønsket NAL eksempelvis å presentere en versjon av "det faste utstillingsmateriellet", som for lengst var blitt en operativ og mye utstilt arkitektursamling: "I den anledning tør vi utbe Oslo Arkitektforenings utta-

120 lelse om hvorvidt dennes utstilleres materiale vil være disponibelt på et så tidlig tidspunkt at det kan sendes til Berlin sammen med det materiale som Landsforbundet nu besidder og med de nye bidrag som eventuelt vil innløpe fra Bergen og Trondhjem.”¹⁷ Harald Hals, som mot slutten av 1920-tallet var en betydelig aktør også i visningene av den permanente samlingen, avsto imidlertid anmodningen om å sende Osloarkitektenes arbeider til Berliner Bauaustellung, ettersom de allerede var tiltenkt en sentral plass i OAF Jubileumsutstilling i det nylig innviede Kunstnernes Hus i september 1931.¹⁸ Resultatet var at NAL, som allerede hadde besørget delvis finansiering til den i ettertid så berømte Berlin-utstillingen, måtte melde avbud ettersom størstedelen av samlingen ble disponert av OAF.¹⁹

PERMANENT, OG I ENDRING

”Komiteen for den permanente samling av tegninger og fotografier av nyere norsk bygningskunst”, eller ”Komiteen for tilveiebringelse av en arkitektursamling” som den het ifølge sitt eget brevhode, sammentrådte første gang medio september 1925.²⁰ Den var ledet av Eliassen og besto for øvrig av *Byggekunst*-redaktør Ole Øvergaard og Otto L. Scheen, akademiets sekretær, i pakt med forslaget om et ”arbeidsutvalg bestående av N.A.L.s styre, akademiets sekretær samt fagredaktøren i *Byggekunst*”.

Eliassens prospekt er den første dokumenterbare kilden til den samlingen av norske arkitekturverk som siden har versert under den delvis tilslørende betegnelsen ”Hals-samlingen”, og som på sin side kan betraktes som kimen til ideen om et norsk arkitekturmuseum. Hals’ potensielle museum av 1934 skulle favne og redde objekter som ligger ”bortstabledt i

kjellere, ophopet på lofter, nedklemt i skuffer og innrullet i blikkbokser”; et uerstattelig materiale som det har kostet dyrt å frembringe og, som han skriver, ”ikke en katt (men kanskje en rotte) nyter godt av”.²¹ Artikkelen i *St. Halvard* omtaler arkitekturmateriale som finnes spredt omkring og ikke minst alt som er på avveie, og henviser i forbifarten til at kommunen og Oslo arkitektforening har ”en samling på snart hundre numre av plastiske modeller, som fremstiller prosjekterte og utførte byggearbeider fra våre egne dager, ikke bare bygninger enkeltvis, men til og med gatepartier og bybilleder, ja – hele byer. Det er en samling, hvis pris det er vanskelig å fastslå, men som sikkert må skrives med et sekscifret tall. Og denne samling, som er i stadig vekst, henstår midlertidig på et loft, som aldri har vært ment til dette bruk og hvor tidens tann kan gnage den med ubehersket appetitt.”²² Skal man tro Hals er samlingen Georg Eliassen tok initiativ til nesten ti år tidligere fremdeles i vekst, men i alarmerende forfall.

Samlingen som på 1930-tallet byr seg frem som et opplagt moment i et mulig arkitekturmuseum ble imidlertid grunnlagt på en alt annet enn museal impuls. Det er verken bygningshistorisk panorering, norske tradisjonsforståelser eller historisk kontekstualisering som danner Eliassens horisont når han i mai 1925 anbefaler å samle ”det bedste av utført norsk moderne byggekunst”.²³ Perspektivet er helt og holdent kontemporært; en pragmatisk og aktualitetsorientert ethos begrunner samlingens hensikt og virksomhet. Det er sett fra virkeligheten på det travle arkitektkontor Eliassen utvikler sitt argument for en permanent samling. Siktemålet er å avlaste arkitektkontorene for overrumplende krav om å stille egnet utstillingsmateriell til veie: ”Tilveiebringelse av en sådan samling i montert stand bør – hvis

man vil opnå det beste resultat – ske uten tanke på nogen bestemt utstilling.” Det er med andre ord den parate beredskap Eliassen argumenterer for, en beredskap som kan muliggjøre en regelmessig og markant norsk tilstedeværelse der den internasjonale samtidsarkitekturen er på utstilling.

Prospektet lanserer en mulig utvalgsmekanisme, antyder en finansieringsplan og insisterer på at alt utstillingsmateriell bør standardiseres. Arkitektene skulle selv besørge utgiftene til opptegning og fotografering, mens lokalforeningene skulle dele utgiftene i henhold til deres andel i samlingen til enhver tid. Det kuratoriske ansvaret foreslås overlatt til arbeidssutvalget, det som altså ble til komiteen: Det vil i praksis si å ”bestemme tegningers og fotografiers utførelse, format, størrelse og montering; ordne med deltagelse i utstillinger, etc.”. Innlemmelse av nye verk anbefales gjort etter den fremgangsmåten som var etablert for Houens fonds premie som sammen med Sundts premie var og er de fremste utmerkelser for norsk samtidsarkitektur, nemlig at de lokale foreningene foreslår verk til NALS styre som avgjør hvilke arbeider som er verdige til å opptas. Selv om en rekke verk som er belønnet med Houens premie inngikk i samlingen, ble det likevel aldri etablert noen automatikk mellom de to institusjonene: Mens diplommet ofte tildeles flere år etter ferdigstilling, ble mange senere prisvinnere innlemmet i samlingen lenge før prosjektene var realisert. Prisbelønnede verk som Bjercke & Eliassens Sjømannskolen i Oslo og Sjømannsskolen i Tønsberg, Morgenstjerne & Eides Losjihus for menn, Eigil Reimers’ Statsarkivet i Bergen, Carl J. Moes Bispehaugen skole i Trondhjem, Kristian Biongs Den norske Creditbank, Magnus Poulssons Det forenede Dampskibsselskap og Bærum Rådhus, Ole Landmarks

Villa Westfal-Larsen, Ree & Buchs Vigelands Museum og Atelier, Arnstein Arnebergs Villa Mustad, Blakstad & Dunkers Det nye Teater, Michalsen og Michalsens Studentersamfundet i Trondhjem, Peter Daniel Hofflunds Trondhjems Kunstforening, O. Eindride Slaattos De-No-Fa-bygningen, Blakstad & Munthe-Kaas’ Haugesund Rådhus og Kunstnernes Hus samt Bryn & Ellefsens Universitetet i Oslo ble gjentatte ganger utstilt som del av samlingen. Lars Backers Horngården, belønnet med Sundts premie i 1930, ble utstilt første gang i Kiel i 1929 og siden ved alle senere visninger av samlingen med tegninger, fotografier og modell. I OAFs jubileumsutstilling i 1931, der den permanente samlingen utgjorde kjernen, inngikk sannsynligvis samtlige Sundt-premierte verk.²⁴

Georg Eliassen omtaler samlingen som ”permanent”. Innholdet i den så langt virtuelle samlingen var likevel ikke permanent i betydningen at dens innhold var bestandig og at den dermed ville vokse over tid. I så fall ville det jo nettopp vært konturene av et potensielt arkitekturmuseum som skjulte seg i Eliassens lille skrift. Nei, den permanente samlingens prinsipp var nettopp endring, en vedvarende utskiftning: ”Samlingene vil være permanente og til enhver tid omfatte det beste i moderne norsk arkitektur. I fremtiden blir således nye arbeider at opta medens ældre ting – som ikke lenger kan tillegges nogen betydning for utstillingene – utgår.”²⁵ Idealet er at samlingen til enhver tid skal være ny og aktuell. Daterte arbeider utgår mens nye inkluderes – på årlig basis. Det er med andre ord samlingen som institusjon som er permanent; innholdet er skiftende over tid. Dette, i samlingssammenheng fascinerende, prinsippet om evig endring ble til en viss grad realisert gjennom materialets visningshistorie. Etter at samlingens inntil

122 da mest omfattende versjon ble vist på Kunsternes Hus i september 1931, ble det "utstillingsmateriale, som omfatter boligbygging" eksempelvis sendt til Helsingfors og "betydelig komplettert under forberedelsene".²⁶ Når komiteen for Helsingforsutstillingen – Harald Hals, Herman Munthe-Kaas, Henrik Nissen og Andreas Nygaard – foreslår at de får prolongert ansvaret for arkitekturavdelingen under varemessen i Oslo september 1932, forsikrer de om at dette er en anledning til å gjøre samlingen "om mulig yderligere komplett".²⁷

Harald Hals hevdet i 1934 at ideen om et permanent utstillingsmateriale "innebærer adskillig av en villfarelse og meget av en paradoks", og fryktet at samlingens skjebne ville være at den "om nogen tid 'arkiveres' og forsvinner under støvmassene glemt og gjemt et eller annet hemmelighetsfullt sted".²⁸ I dette siste skulle han definitivt få rett. Materialet har bestemt samlet støv i den grad det ikke er ødelagt, og dets uoversiktlige oppholdssteder gjennom tidene kan meget vel beskrives som hemmelighetsfulle. Restene av den permanente samlingen lever et mistrøst liv, ikke lenger på Arkitekturakademiets loft i Handelsbygningen, men i et depot under Oslo Byarkiv, eid av Oslo Kommune. Den glemte og anonymiserte samlingen er fragmentert, utilfredstillende registrert, med uklare attribueringer og uten dokumentasjon over enkeltgjenstandens tilblivelse og historie, verken teknisk, materiell eller utstillingsmessig.

Forestillingen om en permanent samling under evig utskifting er kanskje et paradoks: at ideen skulle være en villfarelse må modifiseres. Eliassens prospekt forente elementer fra en klassisk samling med logikken fra kunsthallens utstillingspraksis. Det temporære var objekt for virksomheten, ikke perspektiver

som er genealogiske eller på andre måter historiske. Samlingen skulle være aktuell; egnet for å møte aktuelle begivenheter.

INNSAMLING OG UTSTILLING

Det tok ikke lang tid før det ambisiøse tempoet for innsamlingen ble innhentet av den samme travle kontorhverdagen samlingen var ment å avhjelpe. Første innleveringsfrist for materiell ble satt til 1. januar 1926.²⁹ Formann i Trondhjem arkitektforening, Hagbarth Schytte-Berg, avviste sporenstreks muligheten for å møte fristen, mens Egill Reimers på vegne av bergensarkitektene karakteriserte den som "nytteløs".³⁰ Samtidig trykket *Byggekunst* et åpent brev fra OAFs styre som anmodet Osloarkitektene om å legge seg "alvorlig på hjertet at det avhenger av hver enkelt av organisationens medlemmers personlige interesse og indsats, hvorvidt denne plan om at skape et permanent utstillingsmaterieell blir realisert på en måte som arkitektstanden kan ha ære og nytte av". Det opplyses samtidig at 1. mai 1926 er satt som ny frist for "blåkopier, amatørfotografier eller hva man ellers har for hånden, bare det foreliggende danner et tilstrekkelig materiale for bedømmelsen av vedkommende arbeiders arkitektoniske verdi".³¹

Komiteen nedla et omfattende arbeid i utviklingen av kriterier for "verdige" arkitekturverk og for å formalisere en mal for utstillingsmaterielet. I september 1926 kunne den første oppgaven over "bygninger og rumkunst av selvstendig arkitektonisk verdi" presenteres.³² Alt i alt inngikk 90 prosjekter fra 57 arkitektkontorer; 42 fra Oslo, 8 fra Bergen, 7 fra Trondhjem. Med unntak av særlig bergensarkitekten Ole Landmark, som forble representert i de fleste visninger av den faste samlingen, unnlot lokalforeningene i Trondhjem og

Bergen å levere egnet materiale tiltross for utallige purringer.³³ For denne regionale asymmetrien ble samlingen stadig kritisert de neste ti årene.³⁴ Selv i etterkant av den nok største utstillingen av samlingen noensinne, i Berlin 1933, beklager NAL at "B.A.F. og T.A.F. ikke er tilstrekkelig representert i dette permanente utstillingsmaterialet".³⁵ De nærmere 350 plansjene og et utvalg modeller som til Berlinitstillingen var kuratert av Sverre Pedersen assistert av Georg Eliassen, Herman Munthe-Kaas og Andreas Nygaard, representerte gjennom byplaner, reguleringer og restaureringsarbeider (delvis innlånt fra Foreningen til norske Fortidsmindesmærkers bevaring) en betydelig tematisk utvidelse.³⁶ Når komitémedlem Nygaard med henvisning til fraværet av sentrale bygg i Bergen og Trondhjem hevdet at utstillingen ga "et helt ufullstendig inntrykk" av norsk samtidsarkitektur, må det delvis oppfattes som en urimelig kritikk.³⁷

Den permanente samlingen omfattet fra første stund både realiserte og urealiserte arbeider: "Man finder", heter det i "Utstillingskomiteens betænkning", at "der ikke bør være noget til hinder for også at medta ikke utførte projekter når deres arkitektoniske værdi berettiger dertil".³⁸ Et fåtall arbeider var uspesifiserte, som Sverre Pedersen "2 reguleringer", Leif Grung "Et hus av Egne hjemskoloni" eller Thv. Astrup "En kraftstation. Et sommerhus eller sportshytte". Med den tentative verklisten fulgte en kort redegjørelse som røper frustrasjon over at bare få og blant dem kun Osloarkitekter har fulgt de gjentatte oppfordringene om å sende inn arbeider til bedømmelse. Komiteen karakteriserer sitt utgangspunkt for å ha vært "meget ufuldkomment", beklager at fortegnelsen har vært prisgitt komitémedlemmenes "eget kjendskab til stoffet". Den kan derfor ikke "garantere at alle ar-

beider av interesse for samlingen er medtat."³⁹ Like fullt gir listen – som i store trekk er basert på arbeider som hadde vært presentert i *Byggekunst* siden grunnleggelsen i 1919 – viktige antydninger om komiteens ambisjon og tenkemåte. Samlingen skal "gi et alsidig billede av vor moderne bygningskunst", og fortegnelsen viser typologisk og geografisk vidsyn. Den inkluderer boliger av mange slag, eksempelvis Arnstein Arnebergs villaer for Mustad og Nyquist og Lars Backers "Larsens hus", Einar Engelstads "Rækkehus i Pilestredet (nyeste)", Ole Øvergaard "Arbeiderboliger, Skien for Union Co.", J. C. Kielland "Hustyper for Kooperative Bolig og Byggeselskap på Holtet", Morgenstjerne & Eide "Losjhus for mænd", Nicolai Beer "Studenterhjem på Blindern", og sommerhus og sportshytter, deriblant Berner & Berner "en fjeldstue (Grimedalsstuen?)" og Henrik Nissen "Sportshytte ved Svartnor, Nordmarken". Listen omfatter offentlige institusjoner og monumentalbygg: Ree & Buch "Vigeland's museum", Ole Landmark "Rasmus Meyers samlinger", Eigill Reimers "Stadsarkivet i Bergen", Olaf Nordhagen "Bibliothek i Bergen", Kr. Biong "Den norske Creditbank" og Bjercke & Eliassen "Mindehall" (Stavern). R. E. Jacobsen "Dalen Cementfabrik", Bredo Greve "Solbergfos kraftstation", Thv. Astrup "Transformatorstation på Skøyen" og Fredrik Konow-Lund "Transformatorkiosk ved Godø-sund" er noen av mange eksempler på industriarkitektur. Fortegnelsen angir flere kirker og skoler; Eivind Moestue "Avaldsnes kirke", Olaf Nordhagen "Kraakerøy kirke", Morgenstjerne & Eide "Bestun skole", samt Moe og Solberg "Katedralskolen" (i Trondhjem). Forretningsbygg som Magnus Poulsen "Fram eller den danske Amerikalinjen", reiselivsinstallasjoner som Erik Glosimodt "Stationer på Tryvandsbanen", restauranter og hoteller som F. Rahn

124 "Bristol", Ole Sverre "Grand hotell" og E. O. Schou "Fløirestauranten" inngår, sammen med et par reguleringer – deriblant Kristofer Langes "Reguleringsplan for Bodø". Listen omfatter med andre ord alle oppdrag og oppgaver. Kvalitet og kontemporaritet er fremste utvelgelseskriterium og den eneste angitte begrensning er at ingen arkitekt skal representeres med mer enn 3 arbeider.

Komiteen for tilveiebringelse av en arkitektursamling mobiliserer verken patos eller ideelle fordringer på vegne av samlingens innhold. Man skal lete med lupe etter proklamasjoner eller høystemte idealer for samlingens og ergo samtidsarkitekturens vegne, utover epitetene "kvalitet" og "moderne". Det finnes ikke spor av en uttalt tenkning omkring stil, generasjon, brudd eller nyhet, og heller ikke forestillinger om romlig, teknologisk eller estetisk omkalfatring i tekstene som omgir arbeidet med samlingen. De norske samlingsbestrebelsene gir ingen gjenklang av den strategiske lanseringen av nyhet som preget samtidige og mer berømte arkitekturutstillinger – i spennet mellom Die Wohnung-utstillingen og Weissenhofsiedlungen i Stuttgart i 1927 og Modern Architecture: International Exhibition ved The Museum of Modern Art, NY 1932. Fremfor å forfekte bestemte skoler, stiler, programmer eller interesser er det snarere en stillferdig og nødtørftig pragmatikk som preger tilretteleggelsen av det norske utstillingsmateriellet. Når en oppdatert versjon av samlingen noen år senere stilles ut i Kunstnerforbundet i Oslo, kommenterer en kritiker at to "arbeider som Haugesunds Rådhus og Kunsternes Hus i Oslo skulde man neppe tro var tegnet av de samme arkitekter, heller ikke at Fritjof Larsens hus på Drammensveien og Ekebergrestauranten hadde samme opphavsmann".⁴⁰ Heterogeniteten kan selvsagt forkla-

res, som skribenten gjør det, ved hjelp av en velkjent overgangstopos, nemlig som "at vi befinner oss midt i brenningens brus, vi er i en overgangstid, hvor gammelt og nytt tørner sammen."⁴¹ Samlingens diversitet må likevel betraktes som tilsiktet og veloverveid. Komiteen kunne meget vel, dersom den hadde ønsket det, fundert samlingen på programmer om nyhet og formale kriterier. Presentasjonen av verkene kunne vært *stylet* med henblikk på å fremheve bestemte trekk og detaljer ved den nye arkitekturen. Det ville muliggjort en stilisert, homogen fremstilling av norsk samtidsarkitektur, i pakt med stilkritikken og feiringen av bestemte konstruksjoner og materialer som preget toneangivende europeiske og amerikanske utstillinger innrettet mot å manifestere et modernistisk formspråk – en estetikk som fikk et crescendo med MoMA-utstillingens utstuderte utsnitt av sort-hvitt fotografi som bidro til å befeste bildet av den avantgarde samtidsarkitekturen som hvit og kubisk.⁴²

Den permanente samlingen beskjeftiget seg mindre med arkitekturens look eller stilistiske nivå. Verken i utgangspunktet eller i sine senere variasjoner later samlingen til å ha vært vurdert eller kuratert etter stilistiske, formale kriterier.

RAMMEVERKETS PERMANENS

Det er verdt å merke seg signaturskiftet som finner sted når "Komiteens betænking" fra 1925 i tilnærmet identisk form ble publisert i Byggekunst, datert 1. mars 1926 og attribuert Carl J. Berner i egenskap av NAL-formann. Anvisningene for hvordan arkitektur kan, skal og bør stilles ut, og de detaljerte spesifikasjonene for hvordan utstillingsmateriellet skal utformes, leveres, transporteres, oppbevares og monteres forble en referanse. Dermed fikk de

tidlige standardiseringsbestrebelsene innvirkning på presentasjonen av norsk arkitektur hinsides grensene for den opprinnelige komiteens virksomhet. Det norske rundskrivet som ga kriteriene for verk til den internasjonale arkitekturutstillingen i Budapest i 1930 opplyser eksempelvis om at tegninger, fotografier og modeller skal "utføres i de standard størrelser som er oppgitt i 'Byggekunst' for år 1926 side 44" og når boligarkitektur i samlingen ble vist i ridehuset ved Grev Wedels plass i Oslo under Norges Varemesse i September 1932, ble det nok en gang minnet om at "utstillingsplanschene maa være i det vanlige standardformat".⁴³

Den permanente samlingen omfattet i utgangspunktet kun billedmateriale: Arbeidene "bør belyses ved plan- og fasadetegninger og ved fotografier".⁴⁴ Retningslinjene la sterke føringer for fremtidige utstillingers rammeverk. Etter sammenligning av atskillige pappkvaliteter bestemte man at fotografier skulle klebes på "tyk pap" mens tegninger tegnes opp på "Wattmann": "Skal det innsamlede utstillingsstof få værdi utover øieblikket, bør det tegnes opp på absolutt holdbart papir." For selve rammene ble både sort shirting og trelistervurdert: "Komiteen er blit stående ved trælister, idet man antar at disse alt i alt vil gi et bedre indtryk." Beslutningen om at det skal "høvles trælister 2x1½ cm. med 1 cm. bred not av pappens tykkelse. Disse lister trædes ind over pappen og fæstes i hjørnene med not, forsterket med stifter" er utstillingsteknisk så vel som estetisk motivert: Når en "tegning isoleres fra de omgivende tegninger ved en enkelt (sort) ramme" vil "den enkelte tegning gjøre sig gjældende uten at bryte sig ut av helheten".⁴⁵ Formatene knyttet til et modulsystem, basert på papp-plater à 50x75 cm som muliggjorde variasjon innenfor grunnsystemet:

"Med hensyn til tegningenes format var man enige om at ikke fastslaa nogen bestemte maal, men alene standardisere størrelsen paa papplaterne og overlate til den enkelte arkitekt at gruppere de forskjellige tegninger paa pænestemaate inden denne fastlagte rammestørrelse." Man antar at man ved å overlate enkelte avgjørelser til arkitektene vil "kunne opnaa en viss variation" – deriblant å la utstillerne selv velge i hvor stor grad fotografier og tegninger skulle dekke flaten. Idealet var "et ensartet præg", men man ville unngå total homogenitet og en "kjedelig ensformighed". For fotografier anbefales "aa anbringes en eller to i hver ramme. Flere mindre fotografier viser sig erfaringsmessig mindre vel egnet som utstillingsstof".⁴⁶ 50x70-formatet – et ytre rammemål – lot seg dele opp og sammenstille i varierende konstellasjoner. 2,50 m. og 1 m ble satt som grense for bildenes over- og underkant montert på veggen, et valg som var praktisk snarere enn estetisk begrunnet: "Komiteen har erfaring for at disse mål er hensigtsmæssige og gir god anledning til at studere de utstilte tegninger uten at indta ubekvemme stillinger".⁴⁷ Innenfor de øvre og nedre billedrammene var det rom for fleksibilitet i høyde- og lengdeformater: "Til store tegninger og specielle formaal vil man kunne fordoble grunnformatet til 75x100 cm. hvilket likeledes lar seg indpasse i den ovenfor angivne øvre og nedre grænse." Den konsekvente gjennomføringen av dette modul- og monteringssystemet gjør det enklere å avgjøre hvilke fremdeles eksisterende planer som i sin tid tilhørte den permanente samlingen.

Utover tidligere planer om norske arkitekturutstillinger, er det ikke innlysende hva komiteens "erfaring" var tuftet på eller hvilken konvensjon den permanente samlingen eventuelt fulgte.⁴⁸ Verken modulene, de svarte

126 rammene eller rammemålene var i bruk ved 1920-tallets europeiske utstillinger, og sannsynligvis heller ikke ved de tidlige utstillingseksperimentene ved Bauhaus. Bare sjelden fravikes rammeverket, som i en serie diagrammer over "gode" og "dårlige" romløsninger og innredninger, tilrettelagt av Ove Bang til OAFs jubileumsutstilling i 1931. Under forberedelsene samme sommer hadde komitémedlemmene Georg Eliassen og Jacob Christie Kielland besøkt *Berliner Bauausstellung*, og blitt mektig imponert over det som beskrives som en "høit drevet utstillings-teknikk".⁴⁹ Det var, kanskje overraskende, ikke Lilly Reich' og Mies van der Rohes elegante utstillingsarkitektur som gjorde det største inntrykket på Oslo-arkitektene, men måten "tabeller og skjemaer var gjort meget enkle og fornøielige, slik at pointene blev sterkt fremhevet og meget lett tilgjengelige for publikum". For de diagrammatiske fremstillingene dannet også Ernst Mays Die Wohnung für das Existenzminimum i Frankfurt i 1929 – der arkitekturen jo ble presentert eksklusivt gjennom planer og diagrammer – et forbilde, en konvensjon som ble styrket ved visningen i Helsingfors i 1932.⁵⁰ Bangs plansjer er – sammen med det øvrige "propaganda-materialet" som ble vist på Kunstnernes Hus – blant få objekter som avviker fra samlingens norm. Spesifikasjonene som ble utarbeidet i 1925 bar bud om fremtidige arkitekturutstillinger – og utstillingsarkitekturer. De ga en nøkkel til tilretteleggelsen av materialet og koden til hvordan det skulle presenteres. Den permanente samlingen ble endret gjennom inkludering av nye verker og ekskludering av gamle og ved visning i forskjellige lokaler og i ulike kontekster, mens utstyret skulle besørge en gjenkjennelig permanens.

En brevveksling mellom Ole Landmark og

NAL kan kaste lys over det tidvis kompliserte forholdet mellom samlingen som institusjon og utstillerne. Til utstillingen under Comité Permanent International des Architectes XII. internasjonale arkitektarkongress i Budapest i 1930 hadde Landmark stilt ut Rasmus Meyers samlinger samt fire villaer – hvorav flere av prosjektene skrev seg tilbake til den permanente samlingens førsteutkast fra 1926. I forbindelse med tilbakesendelsen av utstillingsmaterialet fra Budapest skriver Poulsen til Landmark: "Vi har medsendt rammene, da de kanskje vil kunne benyttes ved utstillingen i Bergen. Et par av rammene er desværre blitt ødelagt under transporten fra Budapest, men vi sender også disse i tilfelle De kan gjøre bruk av samme. Rammene bedes godhedsfuldt returneres etter avbenyttelsen."⁵¹ NAL tilbyr med andre ord Landmark å låne rammene til en ny utstilling, hvilket viser at arkitektene selv eide materialet, mens utstyret var samlingens eiendom og dermed disponert av landsforbundet. Landmarks svar gir også en signifikant informasjon: "Mine fotografier fra utstillingen i Budapest er mottatt, hvorfor takkes. Derimot savner jeg de verdifuldeste plansjer, nemlig 6 tegninger av Statsråd Gjerdt Meyer Bruuns hus i mål 1:50. [...] Rammene er mine. De blev anskaffet til utstillingen i Kiel og er betalt til komiteen dengang."⁵² At komiteen opererte som en slags utførende sentral bekreftes når Harald Hals, ansvarlig for det norske bidraget til "Nordischen Ausstellung Kiel 1929 im Thaulow-Museum", forsikrer Kristian Biong om at "de tegninger som de har innsendt til Kielerutstillingen er oversendt M. Fredriksens bokbinderi til opklebing".⁵³ I forbindelse med Budapest-utstillingen i 1930 informeres det om at utstillingskomiteen skal gjennomgå materialet og "besørge de antatte arbeider innrammet og sendt".⁵⁴ Det som

fremdeles eksisterer av korrespondanse og kvitteringer for innramming, snekkerarbeid og reparasjoner av rammer og modeller er ikke fyldestgjørende for å trekke noen konklusjoner om hvordan innrammingen ble besørget i samlingens mest aktive periode. En teknisk undersøkelse av rammer og papirkvaliteter vil kunne bringe nytt om samlingens materielle omstendigheter og organisering.

KIEL 1929

Taulowmuseets utstilling av byggekunst, brukskunst og folkekunst i juni 1929 inngikk i den tysk-nordiske uke for vitenskap, billedkunst, musikk, teater, film og sport. I tillegg til Landmarks Rasmus Meyers samlinger og de i 1926 uspesifiserte "to villae" som nå var utvidet til fem, figureerte arnebergvillaene Mustad, Nyquist, Fornebo og Masserud (Eget hus), Lars Backers Larsens hus og Kr. Biongs Den norske Creditbank på verkslisten fra 1926. De opprinnelige tre Bjercke & Eliassen-prosjektene var utvidet med David Andersens gullsmed-forretning, G. Møllhausens konditori, W. B. Samsons butikk, Ingar Doblougs hus i Aker og et utkast til Folkets Hus i Tysse-dal. Magnus Poulssons Forsikringsselskapet Fram var i 1926 et alternativ, i 1929 en realitet, Stray i Setesdalen er utstilt som "gård i Setesdalen" og supplert med Oxenøen bruk, Sandvika Herredshus og Forretningsgård ved Jernbanetorvet. Arneberg & Poulssons Oslo Rådhus ble vist samt Lars Backers restauranter Skansen og Ekeberg, Horns forretningsgård og Schøyens Central-garasje. Blakstad & Munthe-Kaas' tidlige prosjekter var erstattet av Kunstnernes Hus og Rådhuset i Hauge-sund. Blakstad & Dunkers Det nye Teater og Bryn & Ellefsens Universitetet, Folkets hus i Tysse-dal og "Rjukan" debutterer i samlingen.

Kiel-utstillingen innfrir den permanente samlingens prinsipp om stadige utskiftninger, i pakt med frembringelsen av nye verk. Mens det eldste prosjektet på listen fra 1926 skrev seg helt tilbake til 1909, er utvalget nå tydeligere kontemporært og flere arbeider urealiserte. Det virker derfor påfallende når Aftenposten ved remontering i Kunstnerforbundet i Oslo høsten 1929 kommenterer: "Noget nytt for et Oslo-publikum er der ikke, men det gir en god og flott oversikt over nyere norsk arkitektur."⁵⁵ Arkitekt og arkitekturkritiker Hans Backer Fürsts er like blasert: "For en fagmann er de utstilte verker for det meste gamle og kjente ting, Rådhuset i Oslo, Det nye Teater, Skansen og lignende. Der er også enkelte ting, som virker nye, skjønt de er gamle, Rådhuset i Hugesund, Universitetet på Blindern, Sjømannsskolen i Tønsberg og andre."⁵⁶

I Kiel var kontorene representert med flere verk enn de tre som var satt som øvre grense: Bjercke & Eliassen viste åtte prosjekter, Ole Landmark og Magnus Poulsson seks og Lars Backer fem. Den permanente samlingen fikk fra og med Kiel en stillferdig kanonisk virkning; den konsoliderte en rekke verk som i perfekt og parat stand lot seg sirkulere, nasjonalt og internasjonalt.⁵⁷ Berlittidsskriftet *Wasmuths monatshefte für Baukunst* gjenga eksemplvis i 1929 flere av de norske prosjektene fra Kiel, og i 1933 en mer omfattende presentasjon av "Baukunst in Norwegen".⁵⁸ Dermed er samlingen fra slutten av 1920-tallet av i ferd med å bevege seg fra et av arkitekturens fremste massemedier til et annen – fra utstillingen til tidsskriftet – ulike distribusjonsformer som tilhører det Hélène Lipstadt karakteriserer som bygningskunstens fremste *public institutions*: "Images for 'publication', images that – in the original sense of the word – make building public."⁵⁹

Det er likevel først og fremst skjedd én virkelig vesentlig endring fra den potensielle samlingen anno 1926 til dens fysiske manifestasjon i 1929. Et grafisk og fotografisk materiale dannet den opprinnelige samlingens gjenstand. Med Kiel-utstillingen er *modellen* innført som et nytt representasjonsmedium. Modellene presenteres i forskjellige materialer og i varierende målestokk, og later ikke til å være underlagt tilsvarende føringer som det grafiske og fotografiske materialet. Blant modellene som ble vist i Kiel inngikk Horngården, Universitetet i Oslo, Kunstnernes Hus, Rådhusreguleringen av mai 1929 og sannsynligvis Centralgarasjen på Skøyen.⁶⁰ Modeller var likevel på ingen måte en nyhet *per se* i forbindelse med utstilling av norsk arkitektur. Til Hus og Hjem-utstillingen på Tivoli i Oslo i august 1925, i regi av Oslo boligdirektør, Statens boligdirektør og Den norske Ingeniørforening, oppfordret komitémedlemmene Ole Lind Schiestad og Haraald Aars arkitektene om å innlevere "fotografier eller perspektivtegninger med planer – eller allerhelst modeller", og blant annet bygget A/S Freias en stor modell av Hasle haveby i anledning utstillingen.⁶¹ Tivoli-utstillingen ble montert av Eyvind Møstue, som ved flere senere anledninger monterte den permanente samlingen i inn- og utland. Tilsvarende forble Ole Lind Schiestad sentral i norske arkitekturutstillinger og utstillingsarkitekturer – og hans norske paviljonger til Exposicion Internacional de Barcelona (1929) og Verdensutstillingen i Antwerpen (1930) inngikk begge i den permanente samlingen.

Fra og med Kiel-utstillingen ble den permanente samlingen også en modellsamling, og et sted for utstilling av nye norske arkitekturmodeller. Da samlingen ble vist på Kontraskjæret i Oslo i Sverre Aasland og Arne Kors-

mos utstillingsarkitektur under Norges Varemesse i 1933, var den nyeste rådhusmodellen en av utstillingens attraksjoner. Allerede året etter, i 1934, er det Hals i sitt manifest for et norsk arkitekturmuseum omtaler "en samling på snart hundre numre av plastiske modeller, som fremstiller prosjekterte og utførte byggearbeider fra våre egne dager".⁶² I ettertid ser vi at denne spesielle tegning- og modellsamlingen som vekselvis omtales som Oslo Kommunale modell- og billedsamling og "Hals-samlingen" har en kompleks tilblivelseshistorie, og var samlet og kuratert av et uformelt kollektiv av aktører.

BUDAPEST 1930

"Vi tror at de norske arkitekter ved å la utstille sine eksellente og karakteristiske arbeider vil gjøre en betydelig suksess," lød den smigrende invitasjonen til arkitekturutstillingen ved den XII. CPIA-kongressen i Budapest i 1930.⁶³ Selv om Lars Backer, Herman Munthe-Kaas, Fridtjof Reppen og Harald Aars i oktober 1929 deltok i den andre samlingen i Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) i Frankfurt a.M. og opplevde *Die Wohnung für das Existenzminimum*, var Comité Permanent International des Architectes fra norsk side viktigere enn engasjementet i det i ettertid mer berømte CIAM.⁶⁴ Når NAL etter de mislykte anstrengelsene i forkant av New York-utstillingen i 1925 ble bedt om styrke forbindelsen til "det internasjonale arkitektforbund", siktes det uforbeholdent til CPIA. Allerede ved CPIA-kongressen i Brussel i 1927 ble deler av den permanente samlingen presentert, gjennom den norske representanten Andreas Bugges lysbildeforedrag av ny norsk arkitektur, og også ved senere anledninger sirkulerte samlingen i form av lys-

bilder.⁶⁵ I Budapest fungerte reguleringsjef Harald Hals i flere roller, som "délégué des Gouvernements", "délégué des Associations" (for både NAL og OAF), som "membre du Congrès" ved siden av å lede utstillingskomiteen som besto av Georg Eliassen, Magnus Poulsson, Andr. H. Bjercke, Arnstein Arneberg, Eigill Reimers, Ole Landmark, Andreas Bugge, Finn Berner og bygningssjef Adalbert Kielland. Eyvind Moestue var ansvarlig for monteringen i Budapest, slik han også besørget presentasjonen under OAFs jubileumsutstilling året etter. Det offisiøse CPIA – som ivret for at medlemslandene skulle verve statsråder og kongelige som beskyttere og honorære støttespillere – opererte med elaborerte hierarkier av nasjonale underkomiteer, bestående av en og flere presidenter, visepresidenter, ærespresidenter, foruten komiteer med inntil 20 medlemmer. Fra norsk hold var en rekke sentrale personer involvert, deriblant riksantikvar Harry Fett og Nasjonalgalleriets direktør Jens Thiis.⁶⁶

I Januar 1930 presiserte NAL-formann Kr. Biong at det "er av stor betydning at vår deltagelse ved denne anledning blir så fyldig som mulig".⁶⁷ Innleveringsfristen ble satt til 8. Februar 1930, men da kun 8 arkitekter hadde anmeldt arbeider i begynnelsen av mai anmodet Hals arkitektforeningene i Bergen og Trondhjem om "så å si å gå fra dør til dør".⁶⁸ Fra Bergen får han høre at de kontaktede arkitektene er "svært lite lystne" – på grunn av tidspress, men også fordi all erfaring tilsier at "man ikke får tilbake sine tegninger".⁶⁹ I Oslo kartla Hals, Eliassen og OAF-sekretær Andreas Nygaard mulige bidrag. I et brev med "en fortegnelse over dem som er villige til å delta i utstillingen og de arbeider som tenkes utstilt" refereres det til "det faste utstillingsmaterieell som p.t. befinner sig i Handelsbygningen", og

til en liste over det samme materialet.⁷⁰ Listen er dessverre godt tapt og med den kunnskap om hva som inngikk i samlingen på arkitekturakademiets loft i Handelsbygningen anno 1930.

Til tross for at responsen også denne gangen var laber og en rekke arkitekter i juli måtte inviteres individuelt, ble den norske avdelingen i Palais des Beaux-Arts 6.-13. september 1930 temmelig omfattende.⁷¹ Utover verftsna-sjonens 544 objekter, presenterte Norge 131 objekter, bare overgått av Tyskland som viste 161.⁷² Til forskjell fra tidligere visninger av den permanente samlingen ble Budapest-utstillingen utformet i møte med spesifiserte krav fra arrangøren. Punkt 2 – "Foreign architects are recommended to send to the exhibition, as far as possible, only such works which have not yet been exhibited or published" – i den ungarske utstillingskomiteens regelverk i 20. punkter for juryering, innramming og utstillingsprosedyrer, ble delvis brutt med det norske bidraget. 22 av de sannsynligvis 57 prosjektene hadde vært vist i Kiel og i Kunstnerforbundet året før, og Arnebergs villaer for Mustad og Nyquist, Kr. Biongs Den norske Creditbank, Bjercke & Eliassens Minnehall i Stavern og sjømannsskolene i Oslo og Tønsberg, Ole Landmarks Rasmus Meyers samlinger og flere villaer, Magnus Poulssons bygning for forsikringsselskapet Fram, Otto L. Scheens Sommerhus for direktør Kloumann på Snarøen var forlenget gjengangere i den permanente samlingen.⁷³ Kravet kan likevel bidra til å forklare den radikale oppdateringen som fant sted i anledning Budapest, der arbeider av Ove Bang, Jens Dunker, Peter Daniel Hofflund, Eystein Michalsen, Fridtjof Reppen, Ole Lind Schiestad, Eindride Slaatto og Reidar Sveaas ble vist for første gang.

Fra Budapest eksisterer det tilnærmet

130 komplette fortegninger over utstillingsmaterialet, samt anvisninger over hvordan tegninger og fotografier skulle monteres med angitte høyde- og breddeformater og en plan over utstillingsrommet.⁷⁴ Ideen om å la hvert enkelt land stille ut ett prosjekt på prominent plass ble etter protester avlyst i siste øyeblikk. Fra norsk hold var selvsagt rådhuset tiltenkt en fremskutt plass, og det er det prosjekterte Oslo City Hall som skjuler seg i nummereringen 114-125 i følgebrevet til den norske forsendelsen: "Of the material listnumber 1-113 as well as six models are intended for the ordinary exhibition. Numbers 114 to 125 are intended for the 'salle d'honneur'."⁷⁵ Rådhuset ble dermed utstilt som del av den ordinære norske avdelingen. Diskrepansen mellom utstillingskatalogens 131 norske verk og Hals' 125 skyldes at Hals' lister bare angir tegninger og fotografier, ikke modeller.⁷⁶

Selv om den permanente samlingen i utgangspunktet omfattet mange bygningstyper var det først ved dens omfattende fremstilling på Kunsternes Hus i 1931 at typologi ble et eksplisitt, betydningsbærende prinsipp, aksentuert av egne avdelinger for villaer, rekkehus, butikker, hoteller, restauranter, industribygg, skoler, sykehus, foretningsbygg, offentlige bygg, teatre etc. Effekten var, i flukt med samlingens implisitte intensjoner, å vise at den moderne arkitekturen favnet alle byggeoppgaver. I Budapest var den typologiske tenkningen forsiktig foregrepet ved inndelingen i "Domestic", "Monumental" og "Industrial architecture". I redegjørelsen for utvalget betonet Hals den fremdeles levende norske tretradisjonen, særlig i boligarkitekturen, at "important monumental problems" refererer seg til "classical models, however without abandoning certain liberty in the treatment of details, which still built on traditions" og forøvrig

hvordan samtidsarkitekturen forsøker å besvare "the demands and the temper of the country".⁷⁷

Forberedelsene til Budapest bekrefter dynamikken mellom den permanente samlingen og aktuelle utstillinger, og viser i hvilken grad nye visninger endret og utvidet samlingen – i dette tilfellet temmelig radikalt. Mens det norske bidraget ble ferdigstilt sommeren 1930 var Oslo arkitektforening i gang med de første forberedelsene til det som kom til å bli Jubileumsutstillingen på Kunsternes Hus i Oslo september 1931, men som på daværende tidspunkt var planlagt som en mer beskjeden utstilling i Kunstforeningens lokaler. Korrespondansen mellom utstillingens initiativtaker Jacob Christie Kielland og OAFs styre viser hvordan nye utstillinger brakte nye verk til en samling i stadig vekst, og uten at det opprinnelige prinsippet om årlig eksklusjon ble praktisert. Forslaget om "at man for den ev. utstilling i Kunstforeningen legger til grunn det materiale som i disse dager samles for å sendes til Budapest og som senere skal gå inn i 'det faste utstillingsmaterie'ell", eksemplifiserer sammenfallet av utstillings- og samlingsvirksomhet.⁷⁸ Refleksjonen over nasjonal representativitet i samme brev er også verdt å merke seg: For Budapest har man "søkt ut de byggverk som er mest særegne for Norge, noe som vel ikke egentlig behøves ved en utstilling som den påtenkte i kunstforeningen. Budapestutstillingen bør vel derfor suppleres med en del andre bygg selv om disse er litt mere internasjonalt anlagt. En del nyt blir det vel også inden den tid". Passasjen eksemplifiserer aktualiteten og den ustanselige oppdateringen av den permanente samlingen. At materialet fra jubileumsutstillingen samme høst ble vist i Trondhjem Kunstforening supplert med de lokale arbeider, og at bergensarkitektene i til-

legg kopierte de diagrammatiske plansjene til sin egen jubileumsutstilling i Bergen Kunstforening to år senere, viser hvordan den permanente samlingen lot seg distribuere til forskjellige steder, sammenhenger og formater.⁷⁹ Hvordan et fotografi registrert som "Norway: Eindride Slaatto: Three-family House, Oslo; ca. 1930" har havnet i fotoarkivet til *Modern Architecture: International Exhibition* ved MoMA lar seg ikke uten videre forklare. Ingen norske verk inngikk i utstillingen og kuratorene besøkte ikke Norge under sin Europa-turné under forberedelsene til utstillingen.⁸⁰ Det tyder likevel på at samlingen kan ha sirkulert i andre former enn det som lar seg dokumentere gjennom en ren utstillingshistorie.

Å SAMLE EN SAMLING

Tekster bringes i eksistens gjennom lesning; dette er grunnleggende for enhver forestilling om litteratur- eller teksthistorie i vid forstand. Tekster som ikke leses har en ubestemmelig eksistens, hvilket selvsagt gjelder alle former for kulturelt investerte objekter. I Hans Robert Jauss' hermeneutiske resepsjonestetikk demonstrerer mottagelse – forstått i spennet mellom "simple reception to critical understanding, from passive to active reception, from recognized aesthetic norms to a new production that surpasses them" – teksters virkelighetseffekt så vel som deres historisitet.⁸¹ Som fenomen og institusjon er den permanente samlingen ufortolket, ubeskrevet og dermed ikke-eksisterende, den har ingen plass i norsk arkitektur- eller samlingshistorie.

Den permanente samlingen er imidlertid ikke tapt. Størsteparten er innlemmet i Oslo kommunale modell- og billedsamling (OKM) som Harald Hals donerte til Oslo kommune i 1949. Denne store samlingen av tegninger,

fotografier, planer, konkurranseutkast og modeller av varierende karakter og kvalitet var i en årrekke magasinert i Lavett-huset på Hovedøya og ble sommeren 2000 overført til Oslo Byarkiv. Ved flyttingen til Byarkivet ble modellene skilt ut og deponert til daværende Norsk arkitekturmuseum (i dag en del av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design), mens papirmaterialet ble overdratt Byarkivet. Sett under ett og i et samlingshistorisk perspektiv er materialet høyst utilfredstillende registrert, og den like meningsløse som kunnskapsløse delingen av papirarbeider og modeller har gjort den, om mulig, enda mer usynlig. Ettersom samlingen heller ikke eksisterer i arkivarenes forestillingsverden er den aldri blitt registrert i forhold til sitt opprinnelige virkefelt; de få, fragmenterte verkslistene som eksisterer røper eksempelvis intet om når og under hvilke omstendigheter modellene fra den permanente samlingen ble inkludert i OKM. Tekniske og komparative undersøkelser av rammer, papirkvaliteter, fotografier og tegninger vil kunne belyse samlingens bestanddeler og verkenes innbyrdes forhold, det samme gjelder for modellenes historisitet, materialitet og utstillingshistoriske dimensjon.

Mange institusjoner og personer var involvert i utviklingen av den permanente samlingen. Det kuratoriske ansvaret i den permanente utstillingskomité vekslet mellom innflytelsesrike personer i norsk arkitektur. Georg Eliassen, Ole Øvergaard og Otto L. Scheens første fortegnelse, Harald Hals' og Eivind Moestues monteringsinstrukser fra Budapest, dokumentasjonen fra Helsingfors og Sverre Pedersens nøyaktige angivelser til utstillingen i Berlin gir de mest håndfaste vitnesbyrd om hva som inngikk i samlingen, og særlig sistnevnte har satt sterke spor ettersom flere hundre plansjer fremdeles er merket med de tyske tekstene

132 rammene ble utstyrt med til Berlin-utstillingen i 1933.

Bak betegnelsen "Hals-samlingen", som aldri har vært gjenstand for forskning og som i norsk arkitekturhistorieskriving tjener som uforpliktende doxa, skjuler det seg en glemt og unik europeisk arkitektursamling. Norsk arkitekturmuseum flyttet i mars 2008 inn i et nytt bygg på Bankplassen i Oslo. Generøse og ikke minst tilgjengelige magasiner kan gi norsk arkitekturforskning et nytt momentum, og forskere anledning til en systematisk gjennomgang av et materiale som også danner institusjonens egen opprinnelse.

NOTER

1. Harald Hals, "Et norsk arkitektur- og bygningsmuseum", *St. Hallvard*, 4/1934, s. 130.
2. *Ibid.*, s. 135.
3. Id. Konkurransen om Stortinget medførte en rekke pikante forhold som ikke er særlig mye bedre belyst i dag enn da Hals anbefalte hele saken utstilt for mer enn 80 år siden.
4. Hals, *ibid.*, s. 134.
5. For ICAM-charteret, se www.icam-web.org.
6. John Harris gir en glimrende oversikt over tidlige europeiske samlingsbestrebelser med museale ambisjoner. Han attribuerer de første papirmuseene til Nicodemus Tessin d.e. og d.y.s samling av særlig franske arkitekturtegninger (som i dag tilhører Nationalmuseet i Stockholm), og John Talmans samling av bøker, trykk og tegninger som omfatter arbeider av Palladio, Inigo Jones og John Webb, begge fra omkring 1700. De franske pedagogisk anlagte modellsamlingene fra slutten av 1700-tallet fremholdes som de første skritt i retning av moderne arkitekturmuseer. Videre diskuterer han Lenoirs Musée des Monuments Français, John Soanes arkitektursamling (som i dag tilhører RIBA, og dermed sogner til det nye arkitekturgalleriet i Victoria & Albert Museum) og en rekke mindre kjente tidlige arkitektursamlinger i lys av samlingskultur og utstillingsteknikker. Se Harris, "Storehouses of Knowledge: The Origins of the Contemporary Architectural Museum", i Larry Richards (red.), *Canadian Center for Architecture. Buildings and Gardens*, Montreal: CCA 1989.
7. Brev til NAL ved formann Carl Berner fra Georg Eliassen, 2. mai 1925. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 1.
8. Eivind Moestue, "Utstillingen av storindustriens arkitektur og dens norske avdeling", *Byggekunst 1925*, s. 92 og Ole Øvergaard, "Komiteer", *Byggekunst 1925*, s. 93.
9. Deler av denne korrespondansen befinner seg i Riksarkivet, RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 4.
10. Brev til NAL fra TAF ved formann Schytte-Berg, 22. november 1924. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 4.
11. Brev til NAL ved formann Carl Berner fra OAF ved formann Andreas H. Bjercke, 25. september 1924. "OAF-arkiv". (OAFs papirer befinner seg uordnet i et bøttekott i NALs hus i Josefinegate 31 i Oslo. Dette materialet henvises i fortsettelsen til som "OAF-arkiv"). Invitasjonen ble kunngjort i en notis som refererer at den New York-baserte arkitekt Tbj. Bassø hevder at "tidspunktet nu var inne for norsk deltagelse". *Byggekunst 1924*, s. 176.
12. Brev til Det kgl. Utenriksdepartement fra NAL, 14. mars 1925. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 4.
13. Brev til NAL fra styret i OAF, 6. januar 1925. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 4. Kristiania Arkitektforening skiftet navn til Oslo arkitektforening i 1925. På K.A.F.s brevpapir er "Kristiania" strøket over for hånd og erstattet med "Oslo".
14. Brev til NAL ved formann Carl Berner fra Georg Eliassen, 2. mai 1925. Svar til Eliassen fra Berner

14. mai. 1925. Begge RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 1.
15. Bergen arkitektforening behandlet saken den 8. juni 1925. *Byggekunst* 1925, s. 79.
16. E. G., "Propagandaen for bedre byggeskikk i Trondhjem", *Byggekunst* 1931, s. 242.
17. NAL mottok henvendelsen fra departementet om Berlinutstillingen 18. november 1930. Forespørselen røper at det allerede er gjort enkelte fremstøt i forbindelse med utstillingen i Berlin: "Oslo kommune har til sine deltagere bevilget kr 5000,-, og da byarkitekt Aars har lovet å medta Landsforbundets materiale, vil vår deltagelse sandsynligvis kunne skje uten større udgifter for forbundet." "OAFs arkitekturutstilling 1931", brev til Harald Hals fra NAL, 28. januar 1931. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, utstillinger 1930-32.
18. "I skrivelse av 28. Januar har De bedt meddelt om O.A.F.s utstillingsmateriale kan tenkes ferdig i tide til å medsendes til Berlinerutstillingen i sommer. Jeg har forelagt spørsmålet for styret, som meddeler at foreningen ikke har annet sådant materiale enn det der skal samles til jubileumsutstillingen i september. Dette må det ærede landsstyre ikke gjøre regning på å kunne disponere på et så tidlig tidspunkt som dette." Brev til styret i NAL v/ formann Arne Eide fra Harald Hals, på brevpapiret til "Oslo arkitektforening O.A.F. Komiteen til forberedelse av 25-års jubileet 1931", 2. februar 1931. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, utstillinger 1930-32. For en studie av 1931-utstillingen, se Mari Lending, "Modernisme på utstilling", *Nytt Norsk Tidsskrift* 3/2008.
19. "Da byggeutstillingen i Berlin falder sammen med den arkitekturutstilling som Oslo Arkitektforening avholder i anledning sitt 25 års jubileum, til hvilken Landsforbundet har tilsagt sitt utstillingsmateriale, beklager man å måtte meddele at landsforbundet ikke sier sig i stand til å motta den hedrende indbydelse til å delta i utstillingen i Berlin i 1931." Brev til Departementet for Offentlige Arbeider fra NAL, 10. februar 1931. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, utstillinger 1930-32.
20. "Utstillingskomiteens betænkning". Udatert (sannsynligvis høsten 1925). RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 1.
21. Hals, "Et norsk arkitektur- og bygningsmuseum", s. 132.
22. Id.
23. Brev til NAL ved formann Carl Berner fra Georg Eliassen, 2. mai 1925. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 1.
24. "Alle de bygninger som årenes løp har fått Sundts premie, skal vi også vise frem på utstillingen." Jacob Christie Kielland intervjuet. "Uken for bedre byggeskikk", *Arbeiderbladet* 10. august 1931.
25. Eliassen, "Om arkitekturutstillinger og utstillingsmaterie", *Byggekunst* 1925, s. 136.
26. Brev til NAL fra Harald Hals, 11. juni 1932. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, utstillinger 1930-32. Innbydelsen til Nordisk Byggnadsdag i Helsingfors etterspurte "tegninger, fotos, modeller etc. til byplaner og beboelseshus, utført eller prosjektert i årene 1927-32, samt avbildninger av eldre beboelsetyper som eventuelt kunde komme til anvendelse i de respektive land". Deltagerne oppfordres til å innsende materiale som "best viser bestrebelser for å forberede boligforholdene i de respektive land". Notis, *Byggekunst* 1931, s. 279. Harald Hals' foredrag "Med henblikk paa boligomraader" var illustrert med nye byplanprosjekter fra den norske avdelingen, Harald Aars' "Nye re linjer i norsk bygningskunst" kommenterer utstilte boligprosjekter, mens Henrik Nissens "Boligtypens utvikling i de siste aar" gjennomgår særlig mindre leiligheter, med planer og eksempler hentet fra den permanente samlingen. *Nordisk Byggnadsdag 1932, Helsingfors den 4-6 juli. Foredrag och utställningar*, Helsingfors: Akademiska Bokhandeln 1932.

- 134
27. Brev til NAL fra Harald Hals, 11. juni 1932. RA, *ibid.*
28. Hals, "Et norsk arkitektur og bygningsmuseum", s. 131.
29. Formidles i brev til BAF ved Reimers og TAF ved Schytte-Berg fra NAL ved Carl Berner, 18. November 1925. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 1.
30. Brev til NAL fra Schytte-Berg 21. november og Reimers 23. november 1925. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 1.
31. Det åpne brevet lokker med at det eksisterer planer om "en første mønstring av det endelige, færdig monterte utstillingsmaterieil" i Kunstnerforbundet i Oslo "som netop i disse dage ved en henvendelse til styret har vist interesse for at få i stand en arkitekturutstilling i sine lokaler". Denne utstillingen ble sannsynligvis ikke virkeliggjort. "Til O.A.F.s medlemmer", *Byggekunst* 1926, s. 46.
32. *Ibid.*, s. 45.
33. Dette til tross for at BAF, i kjølvannet av sin utstilling i Bergen Kunstforening i januar 1924, programfestet at man i fortsettelsen ville nedlegge et større og jevnere utstillingsarbeid. "Bergen arkitektforening. Årsberetning", *Byggekunst* 1924, s. 46 ff.
34. Etter at et utvalg av samlingen i 1929 ble vist i Kiel beklaget eksempelvis Sverre Poulsson fraværet av professor Andreas Bugges forsøkshus, "en side av vår bygningskunst som nettop i Tyskland ville være av interesse", "årets prisbelønnede arbeider Hotell Terminus og Bergens Telegrafbygning (i farvemodell)" og professor Berners kirkeutkast på "Fredens bolig" i Bergen, "den første og kanskje mest stilrene arkitektur i vårt nyklassisistiske interregnum". Sv. Poulsson, "Den norske arkitekturutstilling i Kiel, 1929", *Byggekunst* 1929, s. 148. Bugges *Forsøkshusene*, Trondhjem: F. Bruns bokhandels forlag 1922 ble møtt med betydelig internasjonal interesse, og oversatt som *Test Houses og Ergebnisse von Versuchen für den Bau wärmer und billiger Wohnungen*, Berlin: Verlag Julius Springer 1924.
35. Brev til Byggekunsts redaktør Sverre Poulsson fra NAL ved K.M. Holger-Larsen, 26. april 1933. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 7. Samme tekst signeres Arne Eide, på vegne av styret i NAL, "Den norske arkitekturutstilling i Berlin", *Byggekunst* 1933, s. 14. Utstillingen åpnet 2. februar.
36. Pedersen nummererte "Norwegisches Ausstellungsmaterial. Verzeichnis januar 1933" samt "Ausstellung Norwegischer Architektur. Berlin Februar 1922. Enturf zum neuen Rathaus in Oslo" dokumenterer samtlige verk. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 7. Hvilke restaureringsverk som var innlånt fremkommer i brev til Foreningen til norske Mindesmærkers Bevaring fra utstillingskomiteens sekretær K.M. Sinding-Larsen, 8. mars 1933. Begge RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 7.
37. "Det vesentligste stoffet kom fra Oslo og omegn, det var lite fra Trondheim og absolutt intet fra Bergen – enn si fra noen andre deler av landet." Andreas Nygaard, "A propos den norske utstilling i Berlin", *Byggekunst* 1933, s. 10.
38. "Utstillingskomiteens betænkning". RA, *ibid.*
39. Brev til NAL ved formann Kr. Biong fra Komiteen for tilveiebringelse av en arkitektursamling, 14. september 1926. NAL hadde derimot oversendt en skrivelse fra Sundts legat samt 3 pakker med tegninger, som man ber vurdert for samlingen. Brev til Komiteen for den permanente samling av tegninger og fotografier av nyere norsk bygningskunst ved Georg Eliassen fra NAL, 15. juni 1926. Begge RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 1.
40. Backer Fürst, "Arkitekturutstilling i Kunstnerforbundet", *Aftenposten* 8. september 1929.
41. For en studie av denne toposen, se Mari Lending, *Omkring 1900. Kontinuiteter i norsk arkitekturtenking*, Oslo: Pax 2007.
42. Den samme visuelle retorikken dyrket Philip Johnson og Henry-Russell Hitchcock i katalogen og i *The International Style. Architecture from*

- 1922 (1932) i en grad Terence Riley betegner som "heavy editing". Riley, *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*, NY: Rizzoli/Columbia Books of Architecture 1992, s. 80. Virkningen uteble ikke: "Since the show, however, the process of making the International Style part of accessible architectural history has itself reduced the exhibition's heterogeneous aspects to what can be remembered, easily retrieved, and copied – in other words, its look," skriver Suzanne Stephens, "Looking back at 'Modern Architecture'. The International Style turns 50". *Skyline*, februar 1982, s. 18f.
53. Biong, "Internasjonal Arkitektkongress i Budapest den 7de-14de September 1930" RA/PA 1005 NAL, Dae 54, 1. Se også "Utstillinger og kongresser. Arkitekturutstillingen på Norges vareremse 1932", notis *Byggekunst* 1932, s. 19.
 44. *Byggekunst* 1926, s. 45.
 45. *Id.*
 46. *Byggekunst* 1926, s. 46.
 47. *Ibid.* s. 45.
 48. Til en planlagt arkitekturutstilling i Kristiania Kunstforening i 1922 (der komiteen besto av formann Andreas H. Bjercke, Lars Backer og suppleant H. Backer Fürst og juryen av Andr. H. Bjercke, Carl Berner, Arne Eide, Herman Munthe-Kaas, med N.W. Grimnes og Finn Bryn som suppleanter) ble det understreket at tegningene "skal være indrammet med en 2 cm. sort list med eller uten glas". Punkt 7 i anmeldelsesblanketten, datert mars 1922. "OAF-arkiv".
 49. "Berlin-inspirasjoner til arkitekt-uken i Oslo", intervju med Georg Eliassen, *Aftenposten* 4. september 1931.
 50. Se feks. Giorgio Ciucci, "The Invention of the Modern Movement", *Oppositions* 24/1981.
 51. Brev fra NALs sekretær Sv. Poulsson til Ole Landmark. 5. januar 1931. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 7.
 52. Brev til Sv. Poulsson fra Ole Landmark, 13. januar 1931. Noen dager senere kan Poulsson bekreftede at 7 – syv – tegninger er sendt med ilgods. Brev til Ole Landmark fra Sv. Poulsson, 17. januar 1931. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, utstillinger 1930-32.
 53. Brev til Biong fra Hals. Udatert. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 2.
 54. Biong, "Internasjonal Arkitektkongress i Budapest den 7de-14de september 1930". RA, *ibid.*
 55. "Høsten er kommet", *Aftenposten* 30. august 1929.
 56. Backer Fürst, "Arkitekturutstilling i Kunstnerforbundet", *Aftenposten* 8. September 1929.
 57. Etter utstillingen i Kunstnerforbundet høsten 1929 mottok NAL forespørsler fra kunstforeningene i Stavanger, Ålesund og Bergen som vil vise materialet fra Kiel i sine lokaler. Brev til NAL og OAF fra Stavanger Kunstforening 7. september 1929, fra Førde/Ålesund 21. oktober 1929 og fra Bergen Arkitektforening 30. oktober 1929. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 2 og 3.
 58. W.H., "Die nordische Woche", *Wasmuths Montashefte für Baukunst*, vol. 13 1929, s. 465-467 og "Baukunst in Norwegen", *Wasmuths Montashefte für Baukunst*, vol. 17 1933, s. 169-184.
 59. Lipstadt, "Architectural Publications, Competitions, and Exhibitions", i Eve Blau og Edvard Kaufman (red.), *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Imagination. Works from the Canadian Center for Architecture*, Montreal: CCA 1989, s. 109.
 60. Rådhuset og Kunstnernes Hus er avbildet i Sv. Poulsson, "Den norske arkitekturutstilling i Kiel 1929", *Byggekunst* 1929, s. 148.
 61. Brev til NAL ved formann Carl Berner fra Schiestad, 30. mai 1925, og brev til NAL ved Berner fra Morgenstjerne & Eide, 29. August 1925. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 3. Se også *Byggekunst* 1925, s. 112. Freias modell utgikk av plasshensyn.
 62. Hals, "Et norsk arkitektur- og bygningsmu-

- seum", s. 132.
63. Brev til Kr. Biong fra den ungarske utstillingskomiteen, 9. desember 1929. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, 1.
 64. "2. Internasjonale kongress for moderne arkitektur. Frankfurt a.m. 24.-26. oktober", *Byggekunst* 1929, s. 179.
 65. Lysbildelisten er vedlagt Bugges konferanserapport. Brev til NAL fra professor Bugge, arkitektavdelingen, Norges Tekniske Høiskole, 2. desember 1927. RA/PA 1005 NAL, Dae 54, 1.
 66. Finn Berner, Harald Aars, H. I. Sparre, Thv. Asstrup og I. Holtsmark var foredragsholdere under kongressen, som særlig omhandlet profesjonsforhold. Samtlige nasjonale komiteer og medlemmer er gjengitt i den ungarske utstillingsdokumentasjonen *XII congrès international des architectes Budapest 1930. Compte-Rendu/ Travaux du XIIe Congrès International des architectes*. Budapest 1931, s. 14ff.
 67. Biong, "Internasjonal Arkitektkongress i Budapest den 7de-14de september 1930". RA, ibid.
 68. Brev til Vesterlid, formann i TAF og Lindstrøm, formann i BAF fra Hals, 5. mai 1930. RA/PA 1005 NAL, Dae 9, utstillinger 1930–32.
 69. Han nevner likevel at Landmark har "18 plansjer 75x70 fra Kiel som nok kan brukes". Brev til Hals fra Lindstrøm, 6. mai. RA/PA 1005 NAL, Dae 54, 2.
 70. Brev til reguleringschef Hals fra OAF ved Nygaard, 26. mai 1930. "OAF-arkiv".
 71. Komiteen ber Konow-Lund om å få velge blant arbeider som befinner seg hos *Byggekunst*. Brev til Konow-Lund, Bergen, fra utstillingskomiteen 11. juli 1930. Finn Berner anbefales telegrafbygningen i Bergen, "gjengitt ved samme materiale som i sin tid Byggekunst fikk låne". Brev til professor Finn Berner, N.T.H., Trondhjem, fra utstillingskomiteen, 11. juli 1930. Arbo anmodes om Drammensutstillingen som "vel nu [er] blitt fotografert så ofte fra alle mulige kanter og blir det vel ennu mere i de kommende dager, at det lot sig gjøre å samle en del karakteristiske fotos, som sammen med en plan eller et foto av en plan kunde gi et godt inntrykk av dette arbeide". Brev til arkitekt Arbo, fra utstillingskomiteen, 11. juli 1930. Fra Grung ønskes en bungalow, "gjengitt ved en plan eller to og nogen karakteristiske fotos". Brev til Leif Grung, Bergen, fra utstillingskomiteen. 11. juli 1930. "Hvad formatet angår, henviser vi til det som før er nevnt om standardformater." Se feks. brev til professor Sverre Pedersen, NTH Trondhjem fra utstillingskomiteen. 12. juli 1930. Samtlige brev i "OAF-arkiv".
 72. *XII Congrès International des Architectes Budapest 1930. Compte-Rendu*, s. 325.
 73. "Rules and Regulations of the Exhibition". RA/PA 1005 NAL, Dae 54, 1.
 74. Arket "Moestue/Slaatto/Sveaas" mangler verkangivelser. Slaattos prosjekter kan identifiseres ved at han ved erstatningskravet for fire modeller som ble ødelagt under returen vedlegger en kvittering fra Norsk modelleringskompani for "Villa i Fagerborggaten", "Forretningsgård i Prinsensgt.", "To villaer på Drammensveien", og "Villa på Løkkeåsen". Sistnevnte er feilattribuert av restauratøren, det dreier seg om prosjektet for en restaurant på Løkkeåsen. Brev til sekretæren for Budapestutstillingen E. Moestue fra Slaatto, Oslo 29. november 1930. RA/PA 1005 NAL, Dae 54, 2.
 75. Rekommandert brev til den ungarske utstillingskomiteen fra Hals, 15. august 1930. Hals informeres om at salle d'honneur avlyses i brev fra utstillingskomiteen, 16. august 1930. RA/PA 1005 NAL, Dae 54, 2.
 76. I forkant av utstillingen utkom en katalog med mer enn 300 fotografier av bygg, modeller og tegninger av historisk og kontemporær ungarsk arkitektur, samt særlig tsjekkiske, tyske, franske og hollandske verk, og innlegg av blant annet

- August Perret og Ivar Tengbom, som var en sentral CPIA-aktør. *Architectura: XII Internationaler Architektenkongress und Internationale Ausstellung Architektonischer Entwürfe*. Budapest 1930.
77. Hals, "Norwegian Architecture". RA/PA 1005 NAL, Dae 54, 2. Den stedeagne tradisjonsbearbeidelsen speiles i den offisielle omtalen av det norske bidraget – kanskje mer enn de utstilte verkene egentlig ga grunnlag for: "On sentait dans toute la matière exposée une civilisation très ancienne, un métier très sûr ainsi que la nécessité de résoudre avec soin tous les problèmes architecturaux et d'épargner matériaux et argent. A coté des projets pour l'Hotel-de-ville d'Oslo figuraient surtout des projets de faibles dimensions et des photographies de bâtiments dont plus d'un était bâti en bois, comme il convient en des régions forestières". *XII congrès international des architectes Budapest 1930. Compte-Rendu*, s. 322
78. "O.A.F.s påtenkte utstillinger". Brev til Kielland fra OAF, 11. juli 1930. "OAF-arkiv".
79. Begge overtok Oslo-utstillingens propaganda- og "Bedre Byggeskikk"-motiv. Se Andreas Nygaard, "Bergen Arkitektforenings 25-års jubileum og propagandaen for Bedre Byggeskikk i Bergen", *Byggekunst* 1933, s. 223 og E.G., "Propagandaen for bedre byggeskikk i Trondhjem", *Byggekunst* 1931, s. 242. Trondhjems materialet ble ikke innlemmet i samlingen og pga. tidsnød ikke utstyrt med den permanente samlingens faste utstyr.
80. Museum Archives, The Museum of Modern Art, New York, EX 15.2.46.
81. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: The University of Minnesota Press 1982, s. 19.
- Eliassen, Georg: "Om arkitekturutstillinger og utstillingsmateriell". *Byggekunst* 1925.
- Eliassen, Georg: "Berlin-inspirasjoner til arkitekt-uken i Oslo". Intervju. *Aftenposten* 4. september 1931.
- G., E.: "Propagandaen for bedre byggeskikk i Trondhjem". *Byggekunst* 1931.
- Gyula, Rákossy og Szentmiklósi József: *Architectura: XII Internationaler Architektenkongress und Internationale Ausstellung Architektonischer Entwürfe*. Budapest 1930.
- H., W.: "Die nordische Woche". *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. No 13, 1929.
- H., W.: "Baukunst in Norwegen". *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. No 17 1933.
- Hals, Harald: "Et norsk arkitektur- og bygningsmuseum". *St. Hallvard*. No 4, 1934.
- Harris, John: "Storehouses of Knowledge: The Origins of the Contemporary Architectural Museum". I Larry Richards (red.): *Canadian Center for Architecture. Buildings and Gardens*. Montreal: CCA 1989.
- ICAM-charteret: www.icam-web.org.
- Jauss, Hans Robert: *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: The University of Minnesota Press 1982.
- Johnson, Philip og Henry-Russell Hitchcock: *The International Style. Architecture from 1922* (1932). New York: Norton 1995.
- Kielland, Jacob Christie: "'Uken for bedre byggeskikk'". Intervju. *Arbeiderbladet* 10. august 1931.
- Lending, Mari: *Omkring 1900. Kontinuiteter i norsk arkitekturtenking*. Oslo: Pax 2007.
- Lending, Mari: "Modernisme på utstilling". *Nytt Norsk Tidsskrift*. No 3, 2008.
- Lipstadt, Hélène: "Architectural Publications, Competitions, and Exhibitions". I Eve Blau og Edvard Kaufman (red.): *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Imagination. Works from the Canadian Center for Architecture*. Montreal: CCA 1989.

BIBLIOGRAFI:

Backer Fürst, Hans: "Arkitekturutstilling i Kunstnerforbundet". *Aftenposten* 8. september 1929.

- Moestue, Eivind: "Utstillingen av storindustriens arkitektur og dens norske avdeling". *Byggekunst* 1925.
- NN: "Bergen arkitektforening. Årsberetning". *Byggekunst* 1924, s. 46 ff.
- NN: Notis. *Byggekunst* 1924, s. 176.
- NN: Notis. *Byggekunst* 1931, s. 279.
- NN: "2. Internasjonale kongress for moderne arkitektur. Frankfurt a.m. 24.-26. oktober". *Byggekunst* 1929.
- NN: "Høsten er kommet". *Aftenposten* 30. august 1929.
- NN: *XII congrès international des architectes Budapest 1930. Compte-Rendu. Travaux du XIIe Congrès International des architectes*. Budapest 1931.
- NN: "Utstillinger og kongresser. Arkitekturutstillingen på Norges varemesse 1932". Notis. *Byggekunst* 1932.
- Nygaard, Andreas: "A propos den norske utstilling i Berlin". *Byggekunst* 1933.
- Nygaard, Andreas: "Bergen Arkitektforenings 25-års jubileum og propagandaen for Bedre Byggeskikk i Bergen". *Byggekunst* 1933.
- OAF: "Til O.A.F.s medlemmer". *Byggekunst* 1926, s. 46.
- Poulsen, Sv.: "Den norske arkitekturutstilling i Kiel, 1929". *Byggekunst* 1929.
- Riley, Terence: *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*. NY: Rizzoli/Columbia Books of Architecture 1992.
- Stephens, Suzanne: "Looking back at 'Modern Architecture'. The International Style turns 50". *Skyline*, februar 1982.
- Øvergaard, Ole: "Komiteer". *Byggekunst* 1925.

Arkiver:

- Norske arkitekters landsforbund (NAL). Privatarkiv no. 1005, Riksarkivet, Oslo.
- Oslo arkitektforening (OAF). Uregistrert arkiv. NAL, Oslo.

Museum Archives, EX 15. The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Oslo Byarkiv

**Mari Lending PhD*

*Address: Postdoktor, Institutt for form, teori og historie
Arkitektur og Designhøgskolen i Oslo
Pb 6768 St. Olavs plass 0130 Oslo
E-mail: mari.lending@aho.no*