

Med blikket mot den nye arkitekturen

En undersøkelse av arkitekturfotografiet og publiseringen av den tidlige norske funksjonalismen, sett gjennom Lars Backers restauranter fra andre halvdel av 1920-tallet

Heidi Berntine Bull-Gjertsen



Mastergradsessay
Kunsthistorie og visuelle studier -
Kuratering, kritikk og modernismens kulturarv
30 studiepoeng

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Høsten 2022

Forord

Takk til

Min veileder, Espen Johnsen, for viktige innspill og kommentarer underveis i arbeidet.

Damene ved Norsk Folkemuseum, Oslo Byarkiv og studiesalen ved Nasjonalmuseet – Arkitektur, som alle har hjulpet meg med tilgang til aktuelt materiale.

Mine alltid engasjerte (studie)venninner, Therese Wiles og Luisa Aubert, for uvurderlig sparring og oppmuntring underveis.

Min gode venn, Ragnhild Akselberg Tonheim, for korrekturlesing og støtte i innspurten.

Min beste venn, Vilde Stedal Kalvik, for gjennomlesing, utallige heiarop og gode ord på veien.

Min bauta i livet, Steffen, som tålmodig har holdt ut både oppturer og nedturer underveis i dette masterløpet.

Og resten av gjengen rundt meg, som har fortsatt å tro på meg og dette prosjektet, til tross for alle humper i veien underveis. Takk!

Oslo, desember 2022

Heidi Berntine Bull-Gjertsen

Innhold

Kapittel 1. Introduksjon	4
1.1 Emnevalg og tema	4
1.2 Forskningshistorikk	5
1.3 Teoretiske perspektiver	6
1.4 Målsetting	7
1.5 Problemstillinger, struktur og metode	8
1.6 Kilder og avgrensninger	9
1.7 Introduksjon av arkitekt og fotograf	10
1.7.1 Lars Thalian Backer	10
1.7.2 Anders Beer Wilse	11
1.8 Kort intro om planprosess og beskrivelser av de oppførte byggverkene	12
1.8.1 Restaurant Skansen	12
1.8.2 Ekebergrestauranten	13
Kapittel 2. Arkitekturfotografiet på trykk	15
2.1 Tidsskriftet, fotografiet og en ny visuell kultur	16
2.1.2 Arkitekturtidsskriftet	17
2.2 Arkitekturfotografiet i <i>Byggekunst</i>	18
2.2.1 Restaurant Skansen i <i>Byggekunst</i>	19
2.2.2 Ekebergrestauranten i <i>Byggekunst</i>	21
2.3 Reproduksjonens begrensninger og muligheter	22
2.4 Mot en helhet	22
2.5 Signaturfotografiets vandring	24
2.6 Et kuratert narrativ	26
Kapittel 3. Tegningen og fotografiet som formidlere av en arkitektonisk idé	28
3.1 Backers konkurranseutkast	29
3.2 I dialog med omgivelsene	30
3.2.1 Den brune barken og den blå himmelen	32
3.2.2 Dialogens fortsettelse	34
3.3 Visuelt narrativ	36
3.3.1 Wilses protokoller	37
Kapittel 4. Den deltagende observatør	39
4.2 Menneskelig nærvær	42
4.2.1 Å se for seg	43
4.2.2 Blikk, assosiasjon og kropp	44
4.3 Et fremdeles statisk blikk	45
Kapittel 5. Oppsummering og avslutning	47

Kilder og litteraturliste	49
Bøker og artikler i bøker	49
Artikler på trykk og på nett	51
Avisartikler og annonser	52
Oppslagsverk	52
Arkiv og databaser	53
Illustrasjonsliste	54
Illustrasjoner	58

Kapittel 1. Introduksjon

1.1 Emnevalg og tema

I årene mellom første og andre verdenskrig fikk arkitektene for alvor øynene opp for arkitekturfotografiet som et velegnet medium til å kommunisere og formidle den moderne arkitekturen. Også i Norge ble arkitekturfotografiet et viktig verktøy i formidlingen av den norske funksjonalismen, som for alvor gjorde sitt inntog allerede i løpet av andre halvdel av 1920-tallet. Disse todimensjonale representasjonene i svart/hvitt utgjorde, og utgjør fremdeles, en sentral kilde til informasjon om periodens arkitektur.

I dette mastergradsessayet ønsker jeg å behandle og analysere modernismens arkitekturfotografi, avgrenset til den tidlige fasen av den norske funksjonalismens arkitekturfotografi. Mastergradsessayet utgjør en analyse av to prosjekter av arkitekt Lars Backer, Restaurant Skansen (1925–1927) og Ekebergrestauranten (1927–1929), med et spesielt fokus på hvordan disse byggverkene ble presentert gjennom Backers verkspresentasjoner. Fotografen Anders Beer Wilse fotograferte begge byggverkene etter ferdigstilling, og hans fotografier vil utgjøre kjernematerialet for mastergradsessayet.

I dette mastergradsessayet vil jeg gå inn i en tematikk som springer ut ifra emner undervist i kunsthistorie ved det humanistiske fakultet som en del av et overordnet fokusområde på modernisme ved Universitetet i Oslo.¹ Mastergradsessayet bygger videre på min utstillingsrapport, *Da fargene forsvant – Fotografiets fortelling om norsk funksjonalisme*. Rapporten ble utviklet under et praksisopphold ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, som en del av masteren i kuratering, kritikk og modernismens kulturarv (KKM), høsten 2021.² I denne teksten dykker jeg dypere inn i det representerende materialet knyttet til én av de seks arkitektene som ble trukket frem i utstillingsrapporten. Ekebergrestauranten av Backer utgjorde et av objektene som var representert gjennom fotografier og tegnemateriale i utstillingsrapporten. I det følgende ønsker jeg å utdype denne delen av rapporten, og gå ytterligere inn i et avgrenset materiale som kan fortelle noe om tilnærmingen til arkitekturfotografiet i mellomkrigstiden, samt dets anvendelse og rolle i presentasjonen av den tidlige norske funksjonalismen.

¹ Deriblant emnet KUN2135/4135 – Arkitekturens presentasjonsformer: Tegning, modell, fotografi og media.

² Utstillingsidéen som ble presentert her hadde som mål å belyse hvordan et utvalg av funksjonalismens arkitektur i Norge har blitt presentert fortrinnsvis gjennom et fotografisk materiale i svart/hvitt, samt peke på hvilke konsekvenser dette har fått for den samtidige, og også senere, oppfattelsen av perioden.

1.2 Forskningshistorikk

Det er skrevet en del om norsk funksjonalisme. Allerede på 1970-tallet kom noe av den tidligste forskningen på feltet, hvor blant annet Ingeborg Glambek skrev avhandlingen *Funksjonalismens gjennombrudd i Norge. Debatt og ideologisk bakgrunn*.³ På midten av 1990-tallet oppstod det en fornyet interesse for feltet. Wenche Findal ga blant annet ut det lille oversiktsverket *Norsk modernistisk arkitektur. Om funksjonalismen* i 1996.⁴ Findal har i tillegg til nevnte tittel skrevet flere bøker og artikler som omhandler funksjonalismen arkitektur.⁵

Lars Backer trekkes av faglitteraturen frem som en sentral arkitekt for funksjonalismens tidlige fase og gjennombrudd i Norge. I oversiktsverket *Norges kunsthistorie 6: Mellomkrigstid* tildeler Christian Norberg-Schulz Backer rollen som foregangsmann for denne nye arkitekturen i Norge.⁶ Norsk Arkitekturmuseum ga i 1999 ut en katalog over Lars Backer og Ove Bang.⁷ Backer er i nyere tid skrevet om av blant annet Ulf Grønvold, som i forbindelse med utstillingen *Arkitekt Lars Backer. En pioner i norsk funksjonalisme*, på Nasjonalmuseet – Arkitektur i 2016, ga ut boken *Arkitekt Lars Backer og hans tid. Starten på funksjonalismen i Norge*.⁸ Grønvold henviser til enkelte av objektene som diskuteres i dette mastergradsessayet, men kommenterer dem ikke inngående. Han opererer imidlertid med et stort fokus på det biografiske, samt et tydelig kulturhistorisk perspektiv i sin bok.

Det er derimot skrevet lite om arkitekturfotografiet slik det artet og utviklet seg i Norge i årene mellom første og andre verdenskrig. Talette Simonsen berører kort visse aspekter ved det norske arkitekturfotografiet i denne perioden i sin artikkel ““Arkitektur gjennom kameraøyet”. Fotografiet i norsk arkitekturpresse”.⁹ Gjennom et utvalg verkspresentasjoner skisserer hun noen hovedlinjer for hva som har karakterisert det norske arkitekturfotografiet og bruken av det i fagtidsskriftet *Byggekunst*, fra etableringen i 1919 og frem til Christian Norberg-Schulz (1926–2000) gikk av som redaktør i 1973.

³ Ingeborg Glambek, *Funksjonalismens gjennombrudd i Norge. Debatt og ideologisk bakgrunn* (Avhandling til magistergrad i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1970).

⁴ Wenche Findal, *Norsk Modernistisk Arkitektur. Om Funksjonalismen*. Cappelen Kunstfaglige Bibliotek (Oslo: Cappelen, 1996).

⁵ Deriblant Wenche Findal. *Funksjonalismens boliger. Form, funksjon, komfort* (Oslo: Pax Forlag, 2007).

⁶ Christian Norberg-Schulz, “Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme” i *Norges kunsthistorie*, bind 6, redigert av Knut Berg mfl. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983).

⁷ Birgitte Sauge og Ulf Grønvold. *Ove Bang, Lars Backer: Norsk Arkitekturmuseum: tegnesamlingen* (Oslo: Norsk Arkitekturmuseum, 1999)

⁸ Ulf Grønvold, *Arkitekt Lars Backer og hans tid. Starten på funksjonalismen i Norge* (Oslo: Pax, 2016).

⁹ Trude T. R. Simonsen, ““Arkitektur gjennom kameraøyet”. Fotografiet i norsk arkitekturpresse”. I *Arkitekturårboken 2011*, redigert av Nina Berre (Oslo: Pax Forlag, 2011).

Anders Beer Wilse er på enkelte områder grundig behandlet i faglitteraturen. Trond Erik Bjarli avla i 2014 sin doktorgrad om Anders Beer Wilse, *Et fotografisk gjennombrudd: Fotografisk og nasjonal modernisering i fotografen Anders Beer Wilses bildeproduksjon ca. 1900–1910*.¹⁰ Avhandlingen tar imidlertid ikke for seg Wilses arkitekturfotografier, og behandler dessuten perioden forut for de aktuelle prosjektene som vektlegges i dette mastergradsessayet. I forbindelse med markeringen av Wilses 150-årsjubileum i 2015 kom boken *Witse. Mitt Norge* ut. Boken tar for seg Wilses mangfold som fotograf, men hans virke som arkitekturfotograf er her kun såvidt nevnt.

1.3 Teoretiske perspektiver

I boken *Privacy and Publicity* trekker arkitekturhistorikeren Beatriz Colomina frem hvordan massemedia kom til å definere det 20. århundrets kultur. Den moderne arkitekturen tok del i denne massekulturen gjennom bruken av kulturindustriens kommunikasjonsplattformer, som tidsskrifter, aviser, utstillinger og andre publikasjoner. Colomina skriver at “in fact, one could argue (this is the main argument of this book) that modern architecture only becomes modern with its engagement with media.”¹¹ Denne bruken av media blir, ifølge Colomina, viktig i forståelsen av den moderne arkitekturen. Publikasjonene i fagpressen ga arkitekten mulighet til å presentere, utdype og presisere sine arkitektoniske idéer. Gjennom reproduksjoner i pressen fikk arkitekturen dessuten et nytt, utvidet publikum. Dette publikummet trengte ikke trå inn i bygget for å få et inntrykk av arkitekturen.¹²

Videre peker Colomina i artikkelen “Collaborations: The Private Life of Modern Architecture” på hvordan man allerede på 1990-tallet begynte å interessere seg for *hvordan* fremfor *hva* innen det arkitekturhistoriske feltet. De mellommenneskelige relasjonene kom i fokus, og med det samarbeidet mellom ulike aktører som virket inn på arbeidet før, under og etter oppføringen av selve arkitekturen.¹³ I relasjonene Colomina trekker frem, inngikk også samarbeidet mellom arkitekten og fotografen, og hvordan arkitekturen ble (re)presentert i media i etterkant. Colomina forholder seg i denne sammenheng først og fremst til perioden etter andre verdenskrig. Denne inngangen har likevel bidratt til å åpne opp materialet som

¹⁰ Trond Erik Bjarli, *Et fotografisk gjennombrudd: Fotografisk og nasjonal modernisering i fotografen Anders Beer Wilses bildeproduksjon ca. 1900-1910* (Doktorgradsavhandling. Universitetet i Bergen, 2014).

¹¹ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996), 14.

¹² Beatriz Colomina, “On Architecture, Production and Reproduction”. I *Architectureproduction*, redigert av Joan Ockman og Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1988), 9.

¹³ Beatriz Colomina, “Collaborations: The Private Life of Modern Architecture”. *Journal of the Society of Architectural Historians* 1999, Vol. 58, No. 3, 462-463.

ligger til grunn for dette mastergradsessayet, og slik gitt givende innganger i analysen av Wilses fotografier av Backers to restaurantprosjekter fra slutten av 1920-tallet.

I analysens to siste kapitler har det vært nyttig å inkludere perspektiver presentert av arkitekturteoretikeren Christian Norberg-Schulz, samt Claire Zimmerman og Juhani Pallasmaa, de to sistnevnte begge professorer i arkitektur. Norberg-Schulz skriver blant annet om stedets betydning, og arkitekturens potensiale som “forløser” av et steds iboende kvaliteter. Gjennom arkitekturens tilstedeværelse kan et sted realisere seg selv.¹⁴ Hans perspektiver har bidratt med en fruktbar forståelse av det analyserte materialet i essayets tredje kapittel, hvor formidlingen av den arkitektoniske idéen gjennom tegningen og arkitekturfotografiet undersøkes. I denne delen av mastergradsessayet har også Zimmermans perspektiver bidratt til å åpne opp materialet. Ifølge Zimmerman er hvordan vi velger å lese fotografiene, som enkeltfotografier eller som en del av en større helhet, avgjørende for narrativet som kommer til uttrykk.¹⁵ Ved å forstå hvert enkelt arkitekturfotografi som en del av lengre sekvens, kan det fotografiske materialet som foreligger peke på aspekter som ikke kommer eksplisitt til uttrykk i det enkelte fotografi.

I mastergradsessayets fjerde kapittel har Pallasmaas refleksjoner omkring kroppens betydning i møte med arkitekturen bidratt til et nytt blikk på Wilses fotografier av Ekebergrestauranten. For Pallasmaa handler arkitekturen først og fremst om en direkte fysisk tilstedeværelse, hvor hele kroppens sanseapparat får ta del i erfaringen.¹⁶ Samtidig peker han på hvordan visuelle bilder kobler på resten av kroppens sanser gjennom assosiasjonens kraft.¹⁷ På den måten kan arkitekturfotografiene bidra til en erfaring av et arkitektonisk bilde som strekker seg utenfor det rent visuelle.

1.4 Målsetting

Dette mastergradsessayet har til hensikt, gjennom et fokus på et utvalg arkitekturfotografier, å åpne for en ny forståelse og lesning av to utvalgte byggverk av Lars Backer, samt bidra med en nylesning av den tidlige funksjonalismens arkitektur i Norge.¹⁸ Essayet vil trekke frem en

¹⁴ Christian Norberg-Schulz, *Mellom jord og himmel* (Oslo: Pax Forlag A/S, 1992), 36.

¹⁵ Claire Zimmerman, *Photographic Architecture in the Twentieth Century* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014)

¹⁶ Juhani Pallasmaa, “Space, Place and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience”. I *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, redigert av Christian Borch (Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2014), 21.

¹⁷ Pallasmaa, “Space, Place and Atmosphere”, 34.

¹⁸ I denne sammenheng forstås begrepet “funksjonalisme” som en stilbetegnelse brukt for en nordisk arkitektur hvor forenklet formal orden og bestemte modernistiske byggeprinsipper lå til grunn. Betegnelsen er som regel avgrenset til å favne mellomkrigstiden (1925–1940).

del av norsk foto- og arkitekturhistorie som er lite behandlet i faglitteraturen – mellomkrigstidens arkitekturfotografi. I denne sammenheng ønsker mastergradsessayet også å åpne for et fornyet blikk på den anerkjente fotografen Anders Beer Wilse. Wilse var, og er, først og fremst kjent for sine portrett- og landskapsfotografier, men var trolig også den første fotografen her til lands som fotograferte arkitekturen på forespørsel fra arkitekten.

Materialet som trekkes frem belyses gjennom internasjonale perspektiver. Slik ønsker jeg i dette mastergradsessayet også å skrive norsk arkitekturfotografi inn i en internasjonal diskurs.

1.5 Problemstillinger, struktur og metode

Mastergradsessayet er en analyse som etter denne innledningen deles inn i tre kapitler. Essayet har tatt utgangspunkt i hvordan arkitekten formidlet arkitekturen gjennom verkspresentasjoner, med spesielt fokus på hvordan de utvalgte arkitekturfotografiene ble anvendt i disse. Arbeidet med essayet har dermed vært gjennomført som en analyse av formidlingen av byggverkene. Essayets kapitler utgjør en studie som har til hensikt å diskutere om det kan spores en endring i oppfattelsen og anvendelsen av det tidlige funksjonalistiske arkitekturfotografiet i Norge. For å undersøke dette, sammenlignes to verkspresentasjoner av Backer. Disse verkspresentasjonene diskuteres først i sin helhet, før essayets tredje og fjerde kapittel undersøker utvalgte tegninger og går nærmere inn på enkelte fotografier.

Kapittel to vektlegger publiseringen av byggverkene slik de ble formidlet i samtidens *Byggekunst*. Dette kapittelet ønsker å belyse hvordan det skjer en endring i bruken av arkitekturfotografiet fra presentasjonen av Restaurant Skansen i 1927 til presentasjonen av Ekebergrestauranten i 1929. Begge byggverkene ble også presentert i tysk fagpresse. Med det til grunn, ønsker jeg i denne delen av essayet, i tillegg til det overnevnte, å undersøke hvordan de ulike publiseringsarenaene eventuelt skiller seg fra hverandre, ved å se på hvilke fotografier som benyttes og hvordan de presenteres. Følgende problemstilling ligger til grunn for dette kapittelet i mastergradsessayet:

Hvordan anvendes arkitekturfotografiene i presentasjonene av Restaurant Skansen og Ekebergrestauranten i samtiden, nasjonalt og internasjonalt? Kan vi gjennom

Espen Johnsen, *Det moderne hjemmet 1910-1940. Fra nasjonal tradisjonisme til emosjonell funksjonalisme: Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter : B. 1: Tekst* (Doktoravhandling. Universitetet i Oslo, 2002), 184.

verkspresentasjonene i norske Byggekunst spore en endret holdning til arkitekturfotografiet hos Backer?

Det foregående kapittelet danner et grunnlag for den videre analysen, hvor verkspresentasjonen av Ekebergrestauranten i *Byggekunst* og Wilses fotografier herfra forstås opp mot Backers eget tegnemateriale. Materialet som omhandler Ekebergrestauranten utgjør her et hovedfokus, da dette prosjektet kom til som et resultat av en konkurranse. Gjennom denne konkurransen måtte Backer tydelig formidle den arkitektoniske idéen som lå til grunn, og med det også overtale en fagjury. Følgende problemstilling ligger til grunn for dette kapittelet:

Hvordan formidler Wilses fotografier av Ekebergrestauranten eventuelt Backers arkitektoniske idé som lå til grunn for prosjektet, slik den kommer til uttrykk i hans konkurranseutkast og omtale av prosjektet?

Avslutningsvis vil mastergradsessayet undersøke hvorvidt Wilses fotografier kan antyde en endring av et fotografisk blikk i tiden. Dette kapittelet vil ta utgangspunkt i problemstillingen:

Kan vi gjennom Wilses arkitekturfotografier se en overgang fra en dokumenterende fotograf, som først og fremst avbildet arkitekturen fra en nøytral og objektiv avstand, til en mer deltagende fotograf, som posisjonerer seg mer i arkitekturen, som fortolker?

1.6 Kilder og avgrensninger

De overnevnte problemstillingene tar utgangspunkt i studier av primærkilder. Andre kapittel i mastergradsessayet er konsentrert rundt presentasjonene av Restaurant Skansen og Ekebergrestauranten slik de kom til uttrykk i fagtidsskriftet *Byggekunst* i samtiden. Tredje og fjerde kapittel vil fokusere på fotografiene Wilse tok av Ekebergrestauranten, først og fremst utvalget som ble trykket i *Byggekunst*. I tredje kapittel vil fotografiene sees i sammenheng med Backers eget tegnemateriale fra prosjektene, i den grad det er tilgjengelig i arkivet ved Nasjonalmuseet – Arkitektur. Hva gjelder Ekebergrestauranten, vil det Backer leverte inn som konkurranseutkast være av særlig interesse. For å forstå omstendighetene restaurantprosjektene ble til under, har også samtidens omtaler i blant annet *Aftenposten* vært viktige i arbeidet med dette mastergradsessayet.

I senere litteratur har prosjektene blitt presentert gjennom et utvidet fotomateriale som skiller seg fra fotografiene benyttet i verkspresentasjonene i *Byggekunst*. En del av disse fotografiene ble trolig tatt senere, og går tettere på arkitekturen. Det er gjerne enkeltelementer som fremheves, som eksempelvis Skansens spiraltrapp (ill. 30). Disse fotografiene inngår

ikke i dette mastergradsessayets analyse, da de ikke ble inkludert i Backers opprinnelige verkspresentasjon.

1.7 Introduksjon av arkitekt og fotograf

1.7.1 Lars Thalian Backer

Arkitekt Lars Thalian Backer (1892–1930) var sønn av Elisabeth Christiane Boeck (1868–1958) og arkitekten Herman Major Backer (1856–1932). Etter et halvt år som murerlærling begynte unge Backer ved Tegneskolen i 1909.¹⁹ Her hadde han blant annet Herman Major Schirmer (1845–1913) som lærer.²⁰ Schirmer arrangerte studieturer for sine studenter, hvor oppmålinger og dokumentasjon av eldre norsk bebyggelse var i fokus. Backer var med på den siste av disse studieturene til Nord-Gudbrandsdalen i juni 1912. Backer skulle imidlertid foreta flere oppmålingsarbeider i årene som kom. Han opparbeidet seg med det en solid historisk skoloring og innsikt i den nasjonale bygningsarven.²¹

Backer ble uteksaminert ved Kungliga Tekniska högskolan i Stockholm i 1915.²² Vinteren og våren 1916 var Backer med i den norske skiløperambulansen som transporterte franske soldater ved fronten under krigen. Her ble han blant annet kjent med kunstneren Per Krohg (1889–1965).²³ Etter oppholdet ved fronten arbeidet Backer en periode som assistent for arkitektene Arnstein Arneberg (1882–1961) og Harald Hals (1876–1959). I årene 1919 og 1920 la Backer ut på studieopphold i England, i tillegg til at han foretok studiereiser til Frankrike og Italia. I England var han blant annet hospitant ved Architectural Association School. Under disse studiereisene samlet unge Backer eldre arkitektur i form av postkort, større svart-hvitt fotografier, samt at han også fotograferte noe selv.²⁴ I april 1921 vant Backer konkurransen om utvidelsen av Stavanger Museum. Prosjektet markerte et vendepunkt for den unge arkitekten, og la grunnlaget for etableringen av egen praksis. Senere samme år giftet han seg med Elsa Mustad (1899–1970).

Første halvdel av 1920-tallet arbeidet Backer innenfor nyklassisismen, hvor Frithjof Larsens villa i Drammensveien fra 1925 utgjør et viktig verk. Samme år publiserte han artikkelen “Vor holdningsløse arkitektur” i *Byggekunst*. Her slår Backer fast at arkitektene i tiden befant seg ved et veiskille. Med oppføringen av Restaurant Skansen to år senere,

¹⁹ Grønvold, *Arkitekt Lars Backer og hans tid*, 45.

²⁰ *Ibid.*, 21.

²¹ Grønvold, *Arkitekt Lars Backer og hans tid*, 48–49.

²² *Ibid.*, 15.

²³ *Ibid.*, 66–67.

²⁴ *Ibid.*, 85.

markerte Backer inngangen til en ny periode innen norsk arkitektur. I 1929 stod Ekebergrestauranten ferdig. Horngården utgjør også et viktig prosjekt arkitekten arbeidet med denne tiden. Da Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) avholdt sin andre kongress i Frankfurt i oktober 1929 var Backer tilstede som én av tre norske deltakere.²⁵ Karrieren skulle dessverre ende brått. Den unge arkitekten ble rammet av streptokokker, og i *Aftenpostens* kveldsutgave den 10. juni 1930 kunne man lese at Lars Backer hadde gått bort pinseaften, 7. juni, kun 38 år gammel.

1.7.2 Anders Beer Wilse

Anders Beer Wilse (1865–1949) ble født i Flekkefjord, men vokste opp i Kragerø. Han dro til sjøs allerede som ung, før han så utdannet seg som ingeniør ved Teknisk Skole i Horten. Som følge av vanskeligheter med å skaffe arbeid i Norge, emigrerte Wilse til Amerika i 1884.²⁶ Her fikk han arbeid som landmåler. I 1886 kjøpte han sitt første kamera. Dette ble da først og fremst ble brukt i forbindelse med arbeidet som landmåler. Under dette arbeidet fikk Wilse trening i å se formasjoner og former i landskapet.²⁷ Det tok imidlertid ikke lang tid før Wilse også rettet blikket mot folk og bygninger.²⁸ I 1897 forlot han tilværelsen som omreisende landmåler og fikk jobb som “Scenic Photographer” i Seattle. Senere samme år kjøpte Wilse ut kompanjongen i firmaet, og startet med det sin helt egen fotografiske forretning. Wilse utvidet nå forretningens inntjeningsgrunnlag ved å også ta på seg oppdrag med blåkopiering av tegninger for ingeniører og arkitekter.²⁹

Witse gjorde det bra som fotograf i Seattle, men etter press fra en stadig voksende familie vendte han nesa hjemover til Norge i 1900. Her etablerte han allerede i mai 1901 sitt første fotografiske atelier i Kristiania. Med talent for både fotografering, forretningsvirksomhet og markedsføring ble Wilse raskt hele Norges turist- og landskapsfotograf, med en suksess som kom til å strekke seg utover fedrelandets landegrenser. I 1920 flyttet forretningen inn i den nyreiste Handelsbygningen, og herfra drev Wilse mellomkrigstidens mest kjente fotografforretning.³⁰ Wilse satset stort og bredt, og

²⁵ De to andre deltakerne fra Norge var Herman Munthe-Kaas og Frithjof Reppen. Grønvold, *Arkitekt Lars Backer og hans tid*, 214.

²⁶ Anders Beer Wilse, *En emigrants ungdomserindringer* (Oslo: Forlaget Johan Grundt Tanum, 1936), 20.

²⁷ Roger Erlandsen, *Pas nu paa!: Nu tar jeg fra hullet!* (Våle: Forlaget Inter-View A/S i samarbeid med Norges Fotografforbund, 2000), 231.

²⁸ Wilse, *En emigrants ungdomserindringer*, 45.

²⁹ *Ibid.*, 101–102.

³⁰ Trond Erik Bjorli, “Wilses Norge”. I *Witse. Mitt Norge*, redigert av Trond Erik Bjorli (Oslo: Press Forlag, 2015), 18.

kunne vise til en stor bredde hva gjaldt motiver som ble fiksert gjennom hans blikk og kamera. I 1937 fikk han æresmedlemskap i Norges Fotografforbund.³¹

1.8 Kort intro om planprosess og beskrivelser av de oppførte byggverkene

1.8.1 Restaurant Skansen

Fredag den 23. april 1926 kunne man på forsiden av *Aftenposten* lese at arkitekt Lars Backer var “git i oppdrag at urarbeide forslag og planer til etablissementet”³² på Veterinærtomten. Kommunen hadde overtatt tomten, og ønsket nå å leie den ut til Schous Bryggeri³³ som skulle drive det kommende “etablissementet”. Den unge arkitekten hadde nok øynet en sjanse. Allerede i desember året før skal han ha kontaktet ulike entreprenører for å få et prisoverslag på en mulig oppføring av en restaurant i betong på den gjeldende tomte.³⁴ Backer skal ha overtalt direktøren i Schous Bryggeri om at en arkitektkonkurranse kun ville forsinke prosessen, være kostbar, samt at oppdraget krevde spesialkunnskap. Backer hadde dessuten selv allerede lagt ned en anelig mengde arbeid i prosjektet. Arkitekten fikk dermed, uten mye om og men, oppdraget med å tegne det som skulle bli Restaurant Skansen. I mai 1927 stod bygningen ferdig, plassert i Kontraskjærets skråning ned mot Pipervika i Oslo. Skansen ble betraktet som Norges første funksjonalistiske bygning,³⁵ men ble revet i 1970.

Selve bygningskroppen bestod av et rektangulært volum med flatt tak og en buet inngangsfasade mot vest. Bygningen var utført i betong, og eksteriøret var fargesatt i en “ren solgul” farge.³⁶ Idet de besøkende entret bygningen fra hovedinngangen, trådte de inn i et sylindrerformet trapperom i kjelleretasjen. I denne etasjen var garderobes og toaletter plassert, samt fyrrom, diverse boder og lagringsplass som trengtes i restaurantdriften. Gikk man opp trappen, kom man til en mellometasje hvor utgangen til friluftsserveringen var plassert. I den avrundede delen ved trappen fantes dessuten møterom og kontorer. Resten av etasjen var viet kjøkkendriften, med både koldtkjøkken, varmtkjøkken, oppvask, kjøleboder og renseri. I etasjen over fant man enda en oppvask, et anretningsrom, samt et rom tiltenkt betjeningen. Spisesalen lå også plassert i denne etasjen, og var løst som et sammenhengende åpent rom, hvor frittstående piler frigjorde veggene. Langs veggene kunne det dermed settes inn

³¹ Nasjonalbibliotekets bildedatabase Galleri NOR, “Anders Beer Wilse.”

³² “Et stort moderne friluftseablissement paa Veterinærtomten”, *Aftenposten* 23. april 1926.

³³ Leieavtalen var satt til å vare 30 år.

“Et stort moderne friluftseablissement paa Veterinærtomten”, *Aftenposten* 23. april 1926.

³⁴ Grønvold, *Arkitekt Lars Backer og hans tid*, 175.

³⁵ Findal, *Norsk modernistisk arkitektur. Om funksjonalismen*, 44.

³⁶ Grønvold, *Arkitekt Lars Backer og hans tid*, 184.

løpende vindusbånd. Trappen i etasjen havnet midt i den avrundede delen av spisesalen, og skulle slik ikke “belemre” verdifull plass. Spisesalen var strippet for detaljer – det var “utsikten, menneskene, farvene og P.H. lampene”³⁷ som skulle prege rommet. En stor bardisk ble plassert i andre enden av spisesalen, for slik å skape en motvekt til trappen. Ved bardisken kunne man gå ut på en terrasse som var plassert over musikktribunen utenfor. Området utendørs kunne by på en musikkpaviljong, samt en loggia. Denne var innredet med bord og stoler, og utgjorde en del av uteserveringen.

1.8.2 Ekebergrestauranten

I 1926, under oppføringen av Skansen, ble det utlyst en konkurranse for en ny folkerestaurant på Ekeberg. Frem til nå hadde Erik Waldemar Glosimodts paviljong i jugendstil, som opprinnelig ble laget for Tidemanns Tobakksfabrikk til Jubileumsutstillingen på Frogner i 1914, blitt brukt som folkerestaurant. Man så nå behovet for en større bygning som var utformet med det hovedformål å fungere som en restaurant.³⁸ Backer var blant tre inviterte til konkurransen.³⁹ Backer leverte to konkurranseutkast, hvor utkastet med det klingende mottoet “Den nye tid” vant. I 1929 fikk Oslo enda et funksjonalistisk restaurantbygg signert Backer.

Trygt plassert blant trærne i åssiden kan vi enda i dag se Ekebergrestauranten skue utover byen. Backer ønsket å utnytte planeringen som allerede var gjort på tomta, og la restauranten elegant inn i den slake skråningen.⁴⁰ Den følgende beskrivelsen av bygget er basert på beskrivelser av bygget slik det fremstod ved ferdigstillelse. Restauranten bestod av en rektangulær bygningskropp, med en tydelig hjørnemarkering mot nord. Her ble det lagt til et vertikalt volum, som tydelig markerte inngangspartiet til restauranten. Feltet rundt døren var enkelt utsmykket, og skapte slik en ytterligere markering av hovedinngangen. Bygningens fasade var av upusset betong, opprinnelig fargesatt i brunt, men ble malt om allerede i 1930, like etter Backers død.⁴¹ Fasaden ble da malt hvit, slik den også fremstår i dag.

Første etasje inneholdt opprinnelig en hall, garderober og toaletter, kjøkken og servicedel, spisesal med buffetområde og et eget røykerom. Andre etasje hadde et lukket selskapsrom i tillegg til spisesal, garderober og et kontor. Restaurantdelen bestod av et langstrakt volum, som dermed også ga mange vindusplasser. Det ble dessuten lagt inn en forhøyning langs spisesalens innervegg for å skape nivåforskjeller slik at flere kunne se

³⁷ Lars Backer, “Skansen”. *Byggekunst* 1927, Vol. 9, 134.

³⁸ Grønvold, *Arkitekt Lars Backer og hans tid*, 189.

³⁹ De andre inviterte var Henrik Nissen og Bjercke & Eliassen. Grønvold, *Arkitekt Lars Backer og hans tid*, 189.

⁴⁰ “Den nye Ekebergrestaurant”, *Aftenposten* aftenutgaven 27. oktober 1927.

⁴¹ Grønvold, *Arkitekt Lars Backer og hans tid*, 198.

utsikten mens de satt og spiste. Kjøkken og servicedel ble plassert i delen som vender inn mot terrenget på østsiden.

Det ble benyttet tydelig terrassering i utformingen av både restaurantens indre og ytre rom, for å gi flest mulig besøkende utsikt. Første etasje ble lagt litt lavere enn selve inngangspartiet, mens uteområdet ble lagt enda litt lavere enn dette igjen. Andre etasje ble trukket inn, for å få plass til den langsgående verandaen utenfor hvor utsikten også kunne nytes. Denne ble på et senere tidspunkt bygget inn, slik at byggets hovedvolum fremstår mer som en boks i dag.

Kapittel 2. Arkitekturfotografiet på trykk

I 1936 skrev filosofen Walter Benjamin (1892–1940) om hvordan det å oppleve en original er uløselig knyttet til et spesifikt sted. Med de reproduserende medienes inntog, forsvant noe tidligere enhetlig ved en opplevelse av et originalt verk. Ved å betrakte en reproduksjon skjer det en fragmentering – verket tas ut av tid og sted, hevdet Benjamin.⁴² I denne fragmenteringen ligger det samtidig et frihetsaspekt da man er ikke lenger avhengig av å kunne oppsøke originalen direkte for å få en opplevelse. Med arkitekturfotografiets spredning på trykk fikk massene en slik mulighet til å skape seg et inntrykk av den nye arkitekturen, løsrevet fra sted og tid.

Reproduksjoner og publikasjoner har siden kommet til å spille en så sentral rolle for det arkitektoniske feltet at enkelte argumenterer for at verkspresentasjonen, heller enn bygningen i seg selv, faktisk utgjør det endelige produktet fra arkitektens hånd.⁴³ Den innflytelsesrike arkitekturhistorikeren Beatriz Colomina er blant dem som argumenterer for at arkitektens arbeid med konstruksjon ikke lenger avsluttes med det ferdig oppførte bygget. Konstruksjonsarbeidet tas videre i fotografiene som skal representere arkitekturen på trykk. Disse er i seg selv konstruksjoner av et presentert rom.⁴⁴

Den modernistiske og funksjonalistiske arkitekturen ble, og blir fremdeles, av de fleste først og fremst erfart gjennom et slikt fotografisk materiale på trykk, fremfor en direkte opplevelse av og i arkitekturen. I en del tilfeller, som med Restaurant Skansen, er dessuten arkitekturfotografiene, og tegningene, det eneste materialet som er igjen og kan gi et inntrykk av arkitektur som en gang var. Arkitekturhistorikeren Peter Blundell Jones peker på hvordan arkitekturfotografiet har en så stor kraft at det for mange faktisk erstatter et eventuelt minne om å ha erfart arkitekturen gjennom en direkte tilstedeværelse.⁴⁵ I presentasjonene av arkitekturen gjennom arkitekturfotografiet, og i pressen, ligger det dermed mye makt.

Både Restaurant Skansen og Ekebergrestauranten ble med bare to års mellomrom presentert i tidsskriftet *Byggekunst* mot slutten av 1920-tallet. Her fikk Backer muligheten til å formidle arkitekturen for et norsk publikum. Arkitekturfotografier av både Skansen og Ekebergrestauranten skulle komme til å vandre utover de norske landegrensene, og ble også

⁴² Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction".

⁴³ Stephen Parnell og Mark Sawyer, "In search of architectural magazines". *Arq* 2021, 25, no. 1, 46.

⁴⁴ Beatriz Colomina, "Media as Modern Architecture". I *Architecture Between Spectacle and Use*, redigert av Anthony Vidler (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008), 59.

⁴⁵ Peter Blundell Jones, "The Photo-dependent, the Photogenic and the Unphotographable: How our Understanding of the Modern Movement has been Conditioned by Photography". I *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*, redigert av Andrew Higgott og Timothy Wray (London: Routledge, 2016), 59.

presentert i blant annet tyske utgivelser i samtiden. Den følgende delen av essayet diskuterer hvordan arkitekturfotografiene av Restaurant Skansen og Ekebergrestauranten ble formidlet og anvendt i nasjonal, og internasjonal, fagpresse i samtiden. Jeg vil også argumentere for at vi gjennom disse verkspresentasjonene i *Byggekunst* kan spore en holdningsendring til arkitekturfotografiet hos Backer og tidsskriftets redaksjon.

2.1 Tidsskriftet, fotografiet og en ny visuell kultur

Peter Larsen og Sigrid Lien, professorer i henholdsvis medievitenskap og kunsthistorie, trekker frem hvordan den økte bruken av fotografier i mellomkrigstidens presse førte til en etablering av et fotografisk hverdagspråk.⁴⁶ En visuell kultur ble innlemmet i en daglig kultur og konsumpsjon ved at fotografier ble gitt økende plass i både dagspresse, magasiner og tidsskrifter. Med oppfinnelsen av halvtonetrykket på slutten av 1800-tallet hadde fotografiet inntatt en fremadstormende og sentral posisjon i tidens publikasjoner. Tekst og fotografier kunne nå trykkes på én og samme side, slik at fotografier enklere kunne innlemmes også i arkitektenes verkspresentasjoner. Denne utviklingen skjer samtidig med etableringen av flere arkitekturtidsskrifter, i både USA og Europa.⁴⁷ Slike tidsskrifter innehar unektelig en mektig posisjon innen det arkitektoniske feltet. Et byggs pressedekning i media er ofte avgjørende for hvilken posisjon det får innenfor den arkitektoniske kanon.⁴⁸

I løpet av årene fotografen Wilse arbeidet i USA på 1890-tallet, befant han seg midt i en tid hvor bruken av fotografier i tidsskrifter og bøker skjøt i været. Wilse skal selv ha bidratt med fotografiske illustrasjoner i flere av tidens tidsskrifter og magasiner i løpet av årene han tilbrakte i USA.⁴⁹ Mot slutten av 1880-tallet så man også en markant økning i bruken at *arkitekturfotografier* på trykk, og vi kan anta at den framsynte fotografen allerede i løpet av sine år i USA ble oppmerksom den nye publiseringspraksisen som oppstod også på dette feltet.⁵⁰ Wilse tok med seg kunnskapen og erfaringen knyttet til fotografiets nye publiseringsarena da han flyttet tilbake til Norge. En stor del av hans fotografiske praksis,

⁴⁶ Peter Larsen og Sigrid Lien. *Norsk fotohistorie. Frå daguerretypi til digitalisering*. (Oslo: Det Norske Samlaget, 2007), 215.

⁴⁷ Robert Elwall, *Building with Light: The International History of Architectural Photography*. (London: Merrell, 2004), 88.

⁴⁸ Andrew Higgott og Timothy Wray, "Introduction: Architectural and Photographic Constructs". I *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*, redigert av Andrew Higgott og Timothy Wray (London og New York: Routledge, 2016), 6.

⁴⁹ Bjorli, *Et fotografisk gjennombrudd*, 101.

⁵⁰ Blant tidsskriftene som så dagens lys i løpet av disse årene finner vi det amerikanske *Architectural Record* (1891). *Architectural Record* var blant tidsskriftene som virkelig utforsket og utnyttet de nye mulighetene den nye trykkesnikken ga, både hva gjaldt den konkrete bruken i tidsskriftet og med det også muligheten til å la arkitekturfotografiene nå ut til en større leserskare. Elwall, *Building with light*, 88.

både før og etter krigen, handlet om å få fotografier på trykk.⁵¹ Dette mastergradsessayets andre hovedperson, arkitekt Lars Backer, skal på sin side ha abonnert på flere tidsskrifter, fra både Norden og utenfor; hollandske *Wendingen*, franske *Architecture Vivante*, svenske *Byggnadsvärden* og *Byggmästaren*, britiske *The Studio* og *The Illustrated London News and Sketch*, tyske *Deutsche Bauzeitung* og *Wasmuths Monatshefte Für Baukunst og Städtebau*, samt det danske *Danske Architekten*.⁵² Både Wilse og Backer var dermed begge trolig svært oppmerksomme betydningen av å få et arbeid på trykk og spredt til massemediene.

2.1.2 Arkitekturtidsskriftet

Ifølge arkitekturhistorikerne Stephen Parnell og Mark Sawyer kjennetegnes et arkitekturtidsskrift av tre faktorer; redaksjonen og forfatterne er gjerne del av det samme miljøet som leserne av tidsskriftet, og snakker slik til “sine egne”, arkitekturtidsskriftet både reflekterer og styrer det arkitektoniske feltet, simultant, samt at det, som tredje faktor, også har en funksjon som aktiv produsent innen det arkitektoniske feltet. De skriver at: “Architectural magazines,(...) are not only magazines about architecture, but also places where architecture is created.”⁵³ Arkitekturprofessor Brian McLaren trekker også frem denne kompleksiteten. Presentasjonen på trykk kan etterstrebe en dokumentarisk og nøytral gjengivelse av den representerte arkitekturen, eller stå for en nyproduksjon hvor arkitekturen representeres “in the space of its pages and in the mind of its readers.”⁵⁴ Der førstnevnte tydelig *presenterer*, kan man påstå at sistnevnte i større grad aktivt *engasjerer* leseren.

Innunder Parnell og Sawyers betegnelse finnes det imidlertid flere ulike typer arkitekturtidsskrifter, hvorav enkelte av dem opererer med et spisset budskap. På 1920-tallet så man fremveksten av flere tidsskrifter som eksplisitt fremmet et modernistisk budskap gjennom modig og nyskapende bruk av fotografier, typografi og design i Europa. I Tyskland hadde man *G* og *Bauhaus*, i Nederland *Wendingen* og *de Stijl*, i Frankrike *L'Esprit Nouveau*,⁵⁵ og i Italia *Casabella*.⁵⁶ I løpet av mellomkrigstiden så også flere norske tidsskrifter og magasiner som rettet seg mot en mer avgrenset lesergruppe dagens lys. Blant disse finner vi Norske Arkitekters Landsforbunds arkitekturtidsskrift *Byggekunst* som ble etablert i 1919.

⁵¹ Trond Erik Bjorli har i sin doktorgrad, *Et fotografisk gjennombrudd. Fotografisk og nasjonal modernisering i fotografen Anders Beer Wilses bildeproduksjon ca. 1900–1910*, gjort grundig rede for denne delen av Wilses praksis.

⁵² Grønvold, *Arkitekt Lars Backer og hans tid*, 215.

⁵³ Parnell mfl., “In search of architectural magazines”, 44.

⁵⁴ Brian McLaren, “Under the Sign of Reproduction”. *Journal of Architectural Education* 1991, Vol. 45, No. 2, 103.

⁵⁵ Parnell mfl., “In search of architectural magazines”, 49.

⁵⁶ McLaren, “Under the Sign of Reproduction”, 100.

Byggekunst var på sin side et fagtidsskrift “for arkitektur og anvendt kunst” utgitt av arkitektene selv⁵⁷, uten noen bakenforliggende intensjon om å fremme *ett* eksplisitt budskap. Alf Krohn var tidsskriftets redaktør frem til 1929. Tidsskriftet hadde under hans tid som redaktør en tradisjonell utforming, hvor normen var informativt dokumenterende verkspresentasjoner.⁵⁸ Det opereres med en stram og ryddig layout, hvor tekst og fotografier, eller tegninger, plasseres i en fast oppsett med et fåtall gjentagende variasjoner. Hovedandelen av arkitekturfotografiene gjengis i standardiserte format. Tidsskriftets overordnede oppsett er dermed svært likt for de to utgavene hvor verkspresentasjonene av Restaurant Skansen og Ekebergrestauranten kom på trykk. Først i 1930-årene, da Sverre Poulsen (1892–1987) ble redaktør, gjennomgikk *Byggekunst* visse endringer, hvor tidsskriftet fikk et friskere og ledigere oppsett, nye fonter og en mer moderne forside.⁵⁹

2.2 Arkitekturfotografiet i *Byggekunst*

Byggekunst trykket blant annet utvalgte verkspresentasjoner. Disse ble sendt inn av arkitekten selv, og inneholdt som regel tekst, tegninger og fotografier. Arkitekturhistoriker Talette Simonsen trekker frem hvordan det var få norske yrkesfotografer med arkitektur som spesialfelt da *Byggekunst* ble etablert i 1919. Tidsskriftet benyttet seg i lang tid av fotografisk materiale tatt av ulike aktører, både amatørfotografer og profesjonelle.⁶⁰ Arkitekturfotografen Cervin Robinson og professor Joel Herschman er blant dem som peker på at det var svak tradisjon for å kreditere fotografene på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Arkitekturfotografiene ble forstått som upersonlige avbildninger, ren objektiv dokumentasjon, hvor fotografen kun fungerte som en overfører av informasjon.⁶¹ Robinson og Herschman skriver riktignok fra et internasjonalt perspektiv, men denne holdningen til arkitekturfotografiet, og fotografen, kan sees også i Norge. Her forble fotografens anonymitet standard helt frem til 1950-årene.⁶²

Allerede nevnte Simonsen peker på hvordan arkitekturfotografiets historie ofte diskuteres med blick på internasjonale utviklingstrekk og retninger. Her opereres det med to hovedkategorier; det informativt dokumenterende arkitekturfotografiet sett opp mot en mer piktorialistisk tilnærming, som fremmet kvaliteter som stemning og atmosfære. Simonsen

⁵⁷ Odd Brochmann, “bladene”. I - *disse arkitekene: En historie om deres liv og virke i Norge* av Odd Brochmann (Utgitt av arkitektnytt i anledning av Norske Arkitekters Landsforbunds 75-års jubileum. Oslo: 1986), 41.

⁵⁸ Simonsen, “”Arkitektur gjennom kameraøyet.”Fotografiet i norsk arkitekturpresse”, 82.

⁵⁹ Brochmann, “bladene”, 42.

⁶⁰ Simonsen, “”Arkitektur gjennom kameraøyet.”Fotografiet i norsk arkitekturpresse”, 80.

⁶¹ Cervin Robinson og Joel Herschman. *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present* (New York: Architectural League of New York MIT Press, 1988), 59.

⁶² Simonsen, “”Arkitektur gjennom kameraøyet.” Fotografiet i norsk arkitekturpresse”, 80.

trekker frem hvordan det klassiske arkitekturfotografiet domineres av sentrale perspektiver og parallelle vertikaler, hvor det gjerne ble prioritert å få med hele bygninger i fotografiet dersom det lot seg gjøre.⁶³ Denne tilnærmingen til arkitekturfotografiet ser vi at dominerte presentasjonene i 1920-tallets *Byggekunst*.

På 1920-tallet befinner arkitekturfotografiet seg i en slags mellomposisjon og brytningstid i Norden. Piktorialismen, som fra slutten av 1800-tallet hadde arbeidet for å heve fotografiet til kunst, dominerte eksempelvis fremdeles det svenske feltet. Først på 1930-tallet begynte det mer moderne uttrykket innen arkitekturfotografiet her å få sin form.⁶⁴ Også i Norge ser vi en slik tendens, hvor klassiske konvensjoner fremdeles dominerte arkitekturfotografiene også mot andre halvdel av 1920-tallet. Konvensjonene var å vise perspektivistiske oversiktsfotografier av byggets eksteriør, og eventuelt interiør. Verkspresentasjonene av Restaurant Skansen og Ekebergrestauranten i *Byggekunst* viser imidlertid at det kan spores en viss endring i både fotografens tilnærming til byggverket og anvendelsen av arkitekturfotografiet på trykk. Backers verkspresentasjoner av de to restaurantene belyser hvordan arkitekturfotografiet mot slutten av 1920-tallet kan sies at får en mer gjennomarbeidet anvendelse i samtidens verkspresentasjoner.

2.2.1 Restaurant Skansen i *Byggekunst*

I verkspresentasjonen av Restaurant Skansen i 1927-utgaven av *Byggekunst* møter leseren først en liten tegning øverst på siden, som i følge bildeteksten viser “Skansen, den projekteerte tilbygning” (ill. 1a og 1b). Etter tegningen følger en innledende tekst av Backer som dekker resten av førstesiden. Denne teksten fremstår mer som en forsvarstale av den nye arkitekturen, enn som en del av verkspresentasjon av Skansen. Dette fremkommer som et noe uvanlig grep, sammenlignet med de nøytrale beskrivelsene som ofte preget 1920-tallets verkspresentasjoner. Teksten blir stående noe for seg selv, som en opptakt til presentasjonen som kommer. Først i nest siste avsnitt bringer Backer Skansen direkte på banen, gjennom å eksemplifisere restauranten som et steg på veien mot den nye arkitekturen. Det er en ydmyk, men samtidig standhaftig arkitekt som fører pennen – en arkitekt som er klar over at han utfordrer etablerte oppfatninger i tiden.

Presentasjonens neste to sider viser plantegningene, samt en situasjonsplan, også disse supplert med tekst (ill. 2). Først på side tre og fire av presentasjonen vises fotografier tatt av det ferdige oppførte bygget (ill. 3a og 4a). Fotografiene viser restaurantens fasade, utsikten

⁶³ Simonsen, “”Arkitektur gjennom kameraøyet.” Fotografiet i norsk arkitekturpresse”, 80–81.

⁶⁴ Elwall, *Building with Light*, 122.

fra havna, som tydelig viser bygningens plassering på tomten, samt to fotografier fra restaurantens utendørsområde som var knyttet til uteserveringen. Disse fotografiene får stå alene, uten annen tekst enn bildeteksten nederst som presiserer hvilke deler av bygningen fotografiene viser. Interiøret er representert gjennom et enkelt fotografi, som viser deler av spisesalen og trappen, på siste side av verkspresentasjonen. På denne siden fortsetter også Backers tekst. Denne siste delen av teksten kan forstås som et pek bakover i presentasjonen, samt fremover for selve bygningen. Her trekker Backer frem en mulig løsning ved behov for utvidelse. Det kan inkluderes en blokk som bygges én etasje høyere enn hovedbygningen. Tilbygget ville skape en overgang mellom hovedbygningen og loggiaen, og slik “komplettere anlegget”.⁶⁵ At Backer velger å innlede selve verkspresentasjonen med en tegning som peker mot et eventuelt fremtidsscenario, kan tyde på at Skansen ble behandlet som et utprøvende prosjekt som ikke nødvendigvis ble ansett som ferdig etter første oppføring, men hvor det skulle være rom for justeringer og endringer i fremtiden.⁶⁶

Fotografiene som er tatt med i verkspresentasjonen av Restaurant Skansen er fotografert av hvertfall to ulike fotografer; fotograffirmaet O. Væring og Wilse. O. Væring tok fotografiet som kan sies å utgjøre selve signaturfotografiet av Skansen, der man ser bygningens avrundede inngangsparti fra sørvest (ill. 3b).⁶⁷ Wilse stod bak fotografiene tatt fra området knyttet til uteserveringen (ill. 3a og 3c), samt interiørfotografiet som er inkludert på siste side av verkspresentasjonen (ill. 4a og 4b).⁶⁸ Fotografiene av O. Væring og Wilse peker på ulike aspekter ved bygningen. Wilses fotografier fra uteområdet innehar en tydelig linjeføring og bruk av sentralperspektiv som fremhever byggets symmetri. Slik avspeiler disse fotografiene restauranten mer nyklassisistiske trekk. O. Værings signaturfotografi peker derimot tydeligere på de mer modernistiske karakteristika, hvor byggets volumkomposisjon, inngangspartiets halvsirkel og bruken av langsgående vinduer understrekes – typiske trekk ved den tidlige funksjonalismen. Arkivet etter fotografene viser imidlertid at O. Væring og Wilse skulle komme til ta nærmest identiske fotografier av bygningen, med samme utsnitt og vinkler (ill. 3b og 5). Backers eksteriørperspektiver (ill. 29a og 29b) viser dessuten at arkitekten selv valgte liknende utsnitt, med fokus på de samme delene av bygningen som både O.Væring (ill. 3b) og Wilse (ill. 3d) siden rettet kameraet mot. Dermed er det rimelig å

⁶⁵ Backer, “Skansen”, 134

⁶⁶ Et notis fra *Aftenposten* forteller oss at det i midten av januar 1930 forelå planer om endringer. Disse endringene var dog knyttet til utendørsområdet, hvor Backer i samarbeid med bygartner Røhne hadde utarbeidet en plan for bedre utnyttelse av friluftsarangementet tilknyttet restauranten.

“Skansen”, *Aftenposten*, aftenutgaven, 14. januar 1930.

⁶⁷ Negativet er i dag å finne i arkivet etter O.Væring ved Teknisk Museum.

⁶⁸ Kopier av negativer etter disse fotoseansene er i dag å finne i samlingen hos Norsk Folkemuseum.

tro at vinkler herfra understreket aspekter ved bygget det var viktig for Backer å få frem også i verkspresentasjonen. Dette bekrefter hvordan fotografen ikke nødvendigvis foretok en egen fortolkning av arkitekturen.

2.2.2 Ekebergrestauranten i *Byggekunst*

I presentasjonen av Ekebergrestauranten to år etter møter leseren et litt annet oppsett. I denne verkspresentasjonen er fotografiet med allerede fra første side, i tråd med tidsskriftets overordnede oppsett i tiden. Dette første fotografiet viser deler av bygningens østfasade og inngangsparti, med et blikk nedover det skrånende terrenget. Arkitekturen utgjør kun en liten del av bildeflaten, hvor også trærne og utsikten er tydelig fremtredende (ill. 10b). Første side av presentasjonen har også med noe tekst, plassert nokså langt ned på siden. Like etter følger to dobbeltsider viet flere fotografier. De to første sidene av disse viser tre fotografier av deler av byggets eksteriør på fremsiden (ill. 11a). Disse sidene er også supplert med tekst, en fortsettelse fra første side. Videre følger to sider med fire interiørfotografier (ill. 12a), før plantegningene er plassert helt til slutt (ill. 13).

Fotografiene som er valgt ut til denne verkspresentasjonen er alle tatt av én og samme fotograf – Wilse.⁶⁹ Wilses fotografier viser utsnitt og synsvinkler som er tettere på byggverket, sammenlignet med fotografiene i verkspresentasjonen av Skansen. Fotografiene på side to og tre, som viser deler av fasaden på fremsiden av bygget, er beskåret i gjengivelsen i *Byggekunst*. Det avlange og smale formatet skiller seg fra originalopptaket format (ill. 14). Originalopptaket viser dessuten at det var tatt med mennesker på verandaen i det opprinnelige utsnittet. At menneskeskikkelsene er skåret ut av Wilses fotografi slik det gjengis i tidsskriftet, gjør at arkitekturen fremstår som folketom. I denne sammenheng er det viktig å huske på hva slags type tidsskrift *Byggekunst* var – et fagtidsskrift ment for blant annet arkitektstanden selv. Backer skulle i hovedsak her kommunisere med andre fagfolk, ikke “hvermannsen”. Den folketomme verkspresentasjonen var slik i tråd med internasjonale tendenser på feltet. Først i årene etter andre verdenskrig fikk feltet en større bredde. Arkitekturfotografiet ble da en langt mer sammensatt sjanger, bestående av ulike retninger som hver fokuserte på ulike aspekter ved arkitekturen⁷⁰, deriblant også menneskets

⁶⁹ Det er uvisst om Wilse tok fotografiet fra verandaen. Papirkopien som er i Stiftelsen Arkitekturmuseets eie er ført opp med Wilse som fotograf. Jeg har imidlertid ikke lyktes å finne igjen dette fotografiet i protokollene etter Wilse. Jeg har funnet et lignende fotografi som viser ganske nøyaktig samme utsnitt (ill. 15). Dette ble tatt i løpet av fotograferingsseansen 23. september 1929, og viser verandaen i sollys slik at skyggene fra trærne avtegner seg, i tillegg til at det er inkludert mennesker ved bordene på uteserveringen (ill. 15).

⁷⁰ Elwall, *Building with Light*, 156.

interaksjon med arkitekturen.⁷¹ Wilses originalopptak viser at fotografen dermed var tidlig ute med å peke på interaksjonen mellom arkitekturen og brukeren av den. Fotografiene på trykk fjerner dette direkte menneskelige nærværet. I fjerde kapittel skal vi se at de likevel kan antyde en menneskelig tilstedeværelse.

2.3 Reproduksjonens begrensninger og muligheter

Gjengivelsen i tidsskriftet forenklet fotografiene. Reproduksjonene i *Byggekunst* flatet fotografiene ut, og med det forsvant også visse aspekter ved arkitekturen som unektelig kommer bedre til uttrykk i de detaljerte kopiene Wilse selv trykket på fotopapir.⁷² Inn under dette finner vi deriblant den karakteristiske overflatevirkningen anvendelsen av upusset betong ga Ekebergrestaurantens fasade. Virkningen kommer tydeligst til uttrykk i et fotografi av inngangspartiet (ill.16). Dette fotografiet ble ikke inkludert i verkspresentasjonene, og man kan jo undre seg over om noe av grunnen kan ha vært det forenklete uttrykket på trykk som heller ville fremhevet ornamenteringen rundt døren. I fotografiene som gjengis på trykk reduseres valørene og kontrasten mellom lyse og mørke partier forsterkes. Dette bidrar til at fotografiene i større grad fremhever arkitekturs linjer og former. Også fargebruken, som i ettertid har vist seg å ha vært et tydelig trekk ved en del byggverk fra den norske funksjonalismen⁷³, forsvinner i det fotografiske materialet som gjengis på trykk. Kulturhistorikeren Trond Erik Bjorli diskuterer om denne forenklingen av fotografiet på trykk var et aspekt Wilse var bevisst, nettopp fordi han tenkte på reproduksjon som opptakets hovedmål. I og med at fotografiene ble forenklet i trykken opererte han med klare og tydelige opptak, og jobbet slik *med* begrensningene som fantes, hevder Bjorli.⁷⁴

2.4 Mot en helhet

Med oppføringen av Skansen skulle Backer bli arkitekten bak et av de tidligste oppføringene av en bygning som representerte funksjonalismen i Norden. Prosjektet tar ved nærmere ettersyn opp flere internasjonale tendenser i samtiden. Norberg-Schulz peker på Erich Mendelsohn som en klar inspirasjon.⁷⁵ Bruken av søyler i spisesalen, de frigjorte veggene og

⁷¹ Amerikanske Julius Shulman og sveitsiske René Burri var begge anerkjente arkitekturfotografer i etterkrigstiden som på hver sin måte inkluderte menneskets tilstedeværelse i arkitekturfotografiet for å skape en levende arkitektur, samt en tettere forbindelse mellom betrakter og objektet som presenteres i fotografiet.

⁷² Hvorvidt det var fotografen Anders Beer Wilse som selv stod for mørkeromsarbeidet og laget papirkopiene er usikkert. Dette arbeidet kan ha blitt utført av andre tilknyttet forretningen.

⁷³ Funksjonalismens fargebruk, og ettermæle som en periode innen norsk arkitektur preget av hvite fasader, ble behandlet i utstillingsrapporten jeg utviklet som første halvdel av masterprosjektet på KKM.

⁷⁴ Bjorli, *Et fotografisk gjennombrudd*, 129.

⁷⁵ Norberg-Schulz. "Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme", 50.

de langsgående vinduene, bringer tankene til selve pioneren innen moderne arkitektur, Le Corbusier (1887–1965), og hans fem punkter for en ny arkitektur som ble publisert i 1926.⁷⁶ Med samtidige internasjonale tendenser til grunn, ser vi at Backer med Restaurant Skansen tidlig kaster seg inn i en større diskusjon som undersøker hvordan den nye tidens arkitektur bør løses. Dette gjenspeiles i fotografiene som inkluderes i verkspresentasjonen, hvor både det langstrakte bygningsvolumet, den halvsirkulære buen, den åpne romløsningen, bruken av piler innendørs og inkluderingen av langsgående vinduer tydelig fremgår (ill. 3b, 3c og 4b). Fotografiene understreker de konkrete arkitektoniske løsningene som gir Skansen en tydelig tilknytning til den nye tiden – funksjonalismen. Verkspresentasjonen av Restaurant Skansen fra 1927 gir på et nivå likevel en fragmentert presentasjon. Samspillet mellom fotografier, tekst og tegning er ikke umiddelbart fungerende og opplagt. Samtidig synes verkspresentasjonen nettopp å avspeile den viktige arkitektoniske overgangsfasen den var inne i. Den visuelle delen av verkspresentasjonen bærer videre preg av tidens praksis med å innhente fotografisk materiale fra ulike aktører. Det kan også bemerkes hvordan fire av fem fotografier i verkspresentasjonene presenterer en synsvinkel med en tydelig avstand til det fotograferte objektet. Unntaket er interiørfotografiet inkludert i presentasjonens siste side.

Både anvendelsen av arkitekturfotografiet og forholdet mellom tekst og fotografi fremstår langt mer bevisst i verkspresentasjonen av Ekebergrestauranten fra 1929. Teksten er informativt dokumenterende, kort og konsis. Samspillet mellom tekst og fotografier fremstår tydelig, hvor fotografiene supplerer og utdyper Backers skrevne ord. På verkspresentasjonens første side fremhever eksempelvis Backer helt konkret betydningen av beliggenhet og utsikt; “Beliggenheten har diktert planløsningen, man har søkt å gi alle rum sin andel av utsikten, og der er arbeidet på å skaffe mest mulig vindusplasser for publikum.”⁷⁷ Utsiktens betydning, og hvordan dette har blitt løst rent bygningsmessig, tas videre i fotografiene, hvor både utsikten og bruken av terrassering vises. Backer bruker dessuten også den supplerende teksten til å peke på karaktertrekk som *ikke* formidles gjennom fotografiene – som betongoverflatens uttrykk og den karakteristiske fargebruken.⁷⁸ Den gjennomgående bruken av Wilses

⁷⁶ William J.R Curtis, *Modern Architecture since 1900* (London: Phaidon, 1996), 176.

⁷⁷ Lars Backer, “Ekeberg-restauranten”, *Byggekunst* 1929, Vol. 11, 149.

⁷⁸ “Det er gjort et forsøk på å la betong være betong, med konstruksjoner og detaljer som lar sig forskale og støpe. (...)Forskalingene er lagt efter skjemattegning, avtrykk av de jevnbrede bord oplinjer veggene og gir liv til betongflatene. (...) Bygningen er holdt i tre farvetoner av varm gulbrunt for at anlegget ikke skal virke som et sår i åssiden, farven er den samme som sanden på bakken og furustammene i bakgrunnen. Vinduene er holdt i hvitt med gult i smygene og på enkelte detaljer for å live op. Også innvendig sår søiler og dragere upusset, kun malt i cementfarve, mens veggene er pusset.”
Backer, “Ekeberg-restauranten”, 150–151.

fotografier gir verkspresentasjonen en visuell helhet, hvor arkitekturens dialog med stedet fremheves.

Ved å sammenligne verkspresentasjonene av Restaurant Skansen og Ekebergrestauranten i *Byggekunst*, kan det spores en økt bevissthet omkring fotografiets muligheter og begrensninger, og også betydningen av et samspill mellom det fotografiske materialet og den tilhørende teksten i verkspresentasjonene. Endringen gjenspeiler en ny forståelse omkring en bevisst bruk av bilder, i tråd med tidens etablering av en tydelig visuell kultur. Presentasjonen av Ekebergrestauranten fremstår i sin helhet strammere og mer fokusert i sin formidling av den arkitektoniske idéen som kan spores at lå til grunn for prosjektet. Dette siste aspektet vil mastergradsessayet komme ytterligere inn på i neste kapittel.

2.5 Signaturfotografiets vandring

Arkitekturfotografiene får stor innvirkning på hvordan vi som betraktere og besøkende oppfatter arkitekturen. Selv når arkitekturen besøkes, og forholdene dermed ligger til rette for en direkte opplevelse i arkitekturen, søker vi etter de visuelle inntrykkene vi alt kjenner fra arkitekturfotografiene av den samme bygningen. Colomina skriver at “(...), visitors inevitably see it through the lens of the images they already know, trying to match it with the images, attempting to reproduce canonical photographs in their snapshots.”⁷⁹ Det er påfallende hvordan et utvalg av samtidens fotografer alle valgte omtrent nøyaktig samme utsnitt i sin fotografering av Restaurant Skansen. Som O. Væring og Wilse, viser også fotografier signert S. Gran, Mittet & Co., som begge stod for produksjon av prospektkort, hvordan ulike aktører tok omtrent identiske fotografier av Restaurant Skansen (ill. 5, 6 og 7). Med fotografiet av den avrundede fasaden fra 1927, etablerte O. Væring nærmest en fasit for hvordan Restaurant Skansen skulle sees og gjengis. Det fremstår for ettertiden som om et fotografi av Skansen skulle være *dette* konkrete fotografiet, *dette* konkrete blikket. Vi vet imidlertid ikke om dette blikket var direkte initiert av arkitekten selv, selv om valget av motiv som nevnt kan minne om det som presenteres i Backers egne perspektiver av Skansen (ill. 29a og 29b).

Arkitekturfotografiene av Restaurant Skansen og Ekebergrestauranten ble også presentert på andre flater. Som en del av arbeidet med “den permanente samlingen”⁸⁰, initiert av Georg Eliassen (1880–1964), ble det laget plansjer som inngikk i en “beredskapssamling”.

⁷⁹ Colomina, “Media as Modern Architecture”, 67.

⁸⁰ Samlingen ender opp som historisk dokument mot slutten av 1930-tallet, etter krigen refereres den til som “Hals-samlingen”.

Samlingen hadde som formål å være oppdatert til enhver tid, slik at den når som helst kunne sendes avgårde som aktuell representant for den moderne norske arkitekturen.⁸¹ Samlingen ble vist både i Norge⁸² og i utlandet, og bestod nærmest utelukkende av visuelt materiale. Backers to restaurantprosjekter var blant byggverkene som ble inkludert i samlingen. Samlingen ble vist i utlandet første gang under *Nordische Ausstellung* i Kiel i 1929.⁸³ Et stempel på baksiden av enkelte av Backers plansjer forteller oss at hans prosjekter også inngikk i en utstilling i Budapest i 1930 (ill. 27).⁸⁴ Plansjene, som i dag er i Oslo Byarkiv sitt eie, viser at Ekebergrestauranten ble presentert gjennom de samme fotografiene som ble plukket ut for verkspresentasjonene i *Byggekunst*. I presentasjonen av Restaurant Skansen ser vi derimot at det har blitt gjort visse endringer. Det er blant annet inkludert to interiørfotografier som fremhever den sirkulære trappen (ill. 30 og 31). Når disse fotografiene kom til er usikkert, men de viser unektelig en annen estetisk tilnærming. Av plansjene er likevel O. Værings signatur fotografi mest iøynefallende, som alene vies en hel plansje.

Utstillingen i Kiel kan ha vært årsaken til at utenlandske tidsskrifter tidlig fanget opp den norske funksjonalismen. Både Skansen og Ekebergrestauranten ble presentert i utenlandsk presse. Allerede i 1929 inngikk Skansen i en større presentasjon av nordisk arkitektur i det tyske fagtidsskriftet *Wasmuths Monatshefte Für Baukunst*.⁸⁵ Sammenlignet med *Byggekunst*, opererer *Wasmuths Monatshefte Für Baukunst* med langt større variasjon når det kommer til både oppsett, størrelser og beskjæring av fotografiene. I tidsskriftet var det imidlertid kun ett fotografi som ble tatt med i presentasjonen av Skansen – O. Værings signatur fotografi av restaurantens inngangsparti, hvor både den halvsirkulære formen og det flate taket kommer til uttrykk. Fotografiet vises sammen med en situasjonsplan (ill. 8 og 8a). Inkluderingen av situasjonsplanen antyder at bygningens plassering i terrenget har vært viktig å formidle. O. Værings fotografi ble også tatt med i andreutgaven av boken *Die Baukunst der neuesten Zeit*, fra året etter.⁸⁶ Vi kan dermed anta at dette fotografiet best uttrykte bygningens “essens”, eventuelt skrev seg best inn i den internasjonale kanon.

I *Die Baukunst der neuesten Zeit* var også Ekebergrestauranten representert med en helside viet det samme fotografiet som innledet verkspresentasjonen i *Byggekunst* (ill. 9 og

⁸¹ Mari Lending og Mari Hvattum (red.). *Modelling Time. The Permanent Collection 1925-2014* (Oslo: Torpedo Press, 2014), 23.

⁸² Kunstnernes hus i 1931. I 2013 ble en del av plansjene og modellene fra den opprinnelige samlingen igjen vist på Kunstnernes hus som en del av utstillingen *Model as Ruin*. Utstillingen var en slags reinnstallasjon av utstillingen som fant sted i de samme lokalene i 1931.

⁸³ Lending mfl., *Modelling Time*, 37.

⁸⁴ Lending mfl., *Modelling Time*, 62.

⁸⁵ Werner Hegeman, “Die nordische Woche”. *Wasmuths Monatshefte Für Baukunst* 1929, Heft 11, 465.

⁸⁶ Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst Der Neuesten Zeit* (Berlin: Propyläen-Verlag, 1930), 515.

10a). Boken innlemmet fotografiene i utgivelsen på egne plansjer, slik at fotografiene fikk tale for seg. Fotografiet av Ekebergrestauranten som ble inkludert i dette oversiktsverket gir ikke noe helhetlig inntrykk av restaurantbygningen som sådan, men peker snarere på et aspekt som kan ha vært vesentlig å vise frem i presentasjonene på trykk, kanskje særlig i utlandet. Fotografiet viser som nevnt kun en liten del av selve bygningen. Den delen av bygningen som faktisk vises for betrakteren i det presenterte fotografiet, er fotografert slik at sammensetningen av volumer fremheves. Fotografiet kan leses som en henvisning til de Stijl – hvor en sammenstilling av geometriske former utgjorde et av hovedtrekkene ved arkitekturen.⁸⁷ I Ekebergrestauranten finner vi et meget nedtonet uttrykk sammenlignet med høydepunkter fra denne retningen, som også var inkludert i oversiktsverket *Die Baukunst der neuesten Zeit* (ill. 26). Med det som bakgrunn kan valget av fotografiet forstås som et forsøk på å skrive byggverket inn i en større historie, med henvisning til internasjonale feltet.

2.6 Et kuratert narrativ

Eksempelene fra de nevnte publikasjonene viser hvordan fotografiene som velges ut til å representere bygningen i arkitektens opprinnelige verkspresentasjon ofte er de samme som brukes i øvrige publikasjoner. Enkelte papirkopier av fotografier som ble brukt i verkspresentasjonene av restaurant Skansen og Ekebergrestauranten i *Byggekunst* har dessuten Lars Backers stempel på baksiden (ill. 28). Stempelet indikerer at disse papirkopiene ble inkludert i arkitektens eget arkiv. Som betraktere i ettertiden kan vi dermed anta at disse fotografiene må ha understreket noe Backer selv anså som vesentlig ved arkitekturen, om enn i det minste som idé. Oppdagelsen av fotografiets potensiale som overtalende medium førte til at flere arkitekter etterhvert ønsket å inngå samarbeid med fotografer, for slik å fullt og helt kunne kontrollere presentasjonen av arkitekturen, og med det også dem selv som arkitekter.⁸⁸ Protokollene etter Wilse forteller oss at Wilse trolig fotograferte både Skansen og Ekebergrestauranten på oppdrag fra Backer selv. Nummereringen av fotografiene tilsier at fotografiene som kom på trykk i *Byggekunst* inngikk i den såkalte B-serien,⁸⁹ som inneholdt fotografier tatt på oppdrag.⁹⁰ Det er imidlertid vanskelig å konstatere om Backer har hatt noen direkte innvirkning på Wilses utsnitt og synsvinkler.

⁸⁷ Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 155.

⁸⁸ Elwall, *Building with light*, 128.

⁸⁹ De originale protokollene hvor opptakene av Skansen fra 1927 var oppført, er dessverre tapt, men det har blitt laget rekonstruksjoner basert på det bevarte arkivmaterialet.

⁹⁰ Kristin Aasbø og Anja Langgåat. "Wilse etter Wilse". I *Mitt Norge*, redigert av Trond Erik Bjorli (Oslo: Press Forlag, 2015), 336.

Arkitekturhistorikeren Andrew Higgott understreker at arkitekturen som representeres i fagtidsskrifter og bøker ikke er ufiltrert og “sann”. Verkspresentasjonene som kommer på trykk i tidsskriftene er resultat av en redigeringsprosess som i seg selv endrer arkitekturen – “It *becomes* the architecture: the book or journal constructs a reality rather than representing it.”⁹¹ I fotografiene av arkitekturen og verkspresentasjonene på trykk oppstår en parallell virkelighet. Gjennom sitt utvalg av fotografier fikk Backer her styre hvilket narrativ som ble skapt, for både sam- og ettertiden. Dermed er det heller ikke rart at det var disse fotografiene som ble tatt videre i andre publikasjoner og presentasjoner som skulle vise frem hans arkitektur, i både inn- og utland.

⁹¹ Andrew Higgott, *Mediating Modernism: Architectural cultures in Britain* (London: Routledge, 2007), 7.

Kapittel 3. Tegningen og fotografiet som formidlere av en arkitektonisk idé

I det følgende kapittelet skal vi ta steget litt tilbake i prosessen, og se at også tegningen utgjør et viktig kommunikasjonsverktøy i arkitektens formidling av en arkitektonisk idé. Det å tegne og det å fotografere benyttes som regel på ulike stadier i byggverkets prosess. Der tegningen kan presentere noe som enda ikke finnes, baserer fotografiet seg i større grad på den fysiske realiserte virkeligheten. Gjennom arkitektens anvendelse av den arkitektoniske tegningen og arkitekturfotografiet oppstår det på mange måter en pendelvirkning. Den presenterte arkitektoniske idéen beveger seg fra å komme til uttrykk gjennom en todimensjonal representasjon på papir, via tredimensjonal representasjon og oppføring⁹², og tilbake til en todimensjonal representasjon igjen. Som nevnt i kapittel to argumenterer enkelte for at arkitektens verk ikke er ferdig med oppføringen av selve bygningen – verket avsluttes først i etterkant gjennom arkitekturfotografiene og verkspresentasjonen på trykk.⁹³ De publiserte fotografiene av det ferdig oppførte byggverket får spille en helt avgjørende rolle for hva slags arkitektur som formidles i samtiden. Arkitekturfotografiene som kommer på trykk danner dessuten ofte grunnlaget også for ettertidens oppfattelse. Men gjenspeiler disse arkitekturfotografiene noe av den opprinnelige idéen som kan sies at lå til grunn for byggverket, eller skapes det en ny arkitektonisk idé gjennom arkitekturfotografiene på trykk?

I og med at Ekebergrestauranten kom til som følge av en arkitektkonkurranse, ble det utformet et visuelt materiale som skulle tydelig uttrykke og formidle en arkitektonisk idé fra stadier både før og etter oppføringen av selve bygget. Som en del av konkurranseutkastene leverte Backer inn forseggjorte eksteriørperspektiver (ill. 17 og ill. 19). Slike perspektivtegninger utgjør en todimensjonal gjengivelse av et tredimensjonalt objekt, forestilt i dette tilfellet, presentert slik det menneskelige øyet oppfatter objektet fra et visst ståsted.⁹⁴ Backers anvendelse av eksteriørperspektiv antyder et ønske om å vise et realistisk bilde – slik arkitekten har sett for seg at restauranten skulle fremtre i forhold til omgivelser og landskap, såkalte “subjektive” representasjoner.⁹⁵ Av materialet som ble levert inn til konkurransen, er det Backers to eksteriørperspektiver som vil ha særlig fokus i det følgende. Slike presentasjonstegninger, som er ment for konkurranser og publikasjoner, skiller seg fra annet

⁹² Dette inkluderer også eventuelt bruken av modell, som gjerne utvikles i forkant av oppføringen av bygget.

⁹³ Parnell mfl., “In search of architectural magazines”, 46.

⁹⁴ *Store norske leksikon*, s.v. “perspektivtegning”.

⁹⁵ Birgitte Sauge, *Arkitekturtegning og kontekst. Arkitektkonkurranse om Norges Rederforbunds kontorbygning, 1930* (Doktorartavhandling. Universitetet i Bergen, 2003), 51.

tegnemateriale, eksempelvis plantegninger. Det estetiske aspektet er viktigere i presentasjonstegningene enn i andre arkitekturtegninger, ettersom materialet er utformet med formål om å overbevise en jury.⁹⁶ Backers eksteriørperspektiver er tydelig retoriske i sin form, utarbeidet med ønske om å overbevise betrakteren. Det samme kan sies om fotografiene som ble valgt ut for å presentere den ferdige oppførte bygningen i *Byggekunst*.

Som tidligere bemerket, fotograferte Anders Beer Wilse mest sannsynlig Ekebergrestauranten på oppdrag fra arkitekten selv. Dette kapittelet vil undersøke om, og eventuelt hvordan, de publiserte fotografiene viderefører aspekter ved arkitekturen Backer fremhevet allerede i eksteriørperspektivene fra konkurransen, samt i omtale av prosjektet. Kapittelet diskuterer avslutningsvis hvordan fotografiene, i den rekkefølgen de kom på trykk i *Byggekunst*, bidro til å konstruere og formidle en ny arkitektoniske idé.

3.1 Backers konkurranseutkast

Backer leverte som nevnt inn to forslag til konkurransen om en ny folkerestaurant på Ekeberg. Det ene forslaget var utformet i tråd med “den gjængse smak”⁹⁷, og fikk tittelen “Folkerestaurant paa Ekebergåsen”. Det andre forslaget fremmet tidens nye, moderne arkitektur mer eksplisitt, og fikk det klingende mottoet “Den nye tid”. Begge forslagene var utført i tråd med 1920-tallets konvensjoner for konkurranseforslag, hvor regelen var at arkitekten skulle levere inn fem-seks plansjer på stiv papp. Disse var påført et motto, som gjerne var et slagord eller en kort setning som beskrev forslaget.⁹⁸ Materialet etter Backer viser imidlertid at arkitekten gikk for to ganske ulike uttrykk hva gjaldt den visuelle fremtoningen i de to konkurranseutkastene. I tillegg til å formidle to ulike arkitektoniske løsninger, skiller de seg fra hverandre i både format og teknikk. I begge forslagene er plan- og fasadetegninger utført med blekk og fargeblyanter. I “Folkerestaurant paa Ekebergåsen” har Backer også brukt vannfarger. Dette gjør han ikke i det andre forslaget, “Den nye tid”. Eksteriørperspektivet tilhørende “Folkerestaurant paa Ekebergåsen” viser et mer tradisjonelt orientert forslag med blant annet saltak, og var utført som en enkel akvarell med en romantisk strek, holdt i dempede toner av brunt. Akvarellen viser bygningen lagt inn i terrenget, hvor terrenget er forenklet slik at byggverket kommer til sin rett (ill. 17). Eksteriørperspektivet presentert under mottoet “Den nye tid” var på sin side utført som en enkel kulltegning plassert midt på et større stykke transparentpapir (ill 19). Kull ble i samtiden først og fremst ansett

⁹⁶ Sauge, *Arkitekturtegning og kontekst*, 3.

⁹⁷ ““Den nye tid” paa Ekeberg”. *Aftenposten*, morgenutgaven, 27. oktober 1927.

⁹⁸ Sauge, *Arkitekturtegning og kontekst*, 79.

som et kunstnerisk medium, men var blitt brukt i perspektivtegninger fra 1915 og fremover.⁹⁹ Det lett børstede uttrykket bruken av kull kan gi, utgjorde dessuten et karakteristisk kjennetegn ved tegnestilen til flere modernistisk orienterte arkitekter i Tyskland i mellomkrigstiden, deriblant Mies van der Rohe (1886–1969).¹⁰⁰ At Backer brukte en teknikk assosiert med andre modernistiske orienterte arkitekter i konkurranseforslaget som fremmet en tydelig funksjonalistisk arkitektur, kan neppe ha vært tilfeldig. Det var også dette forslaget som til slutt gikk av med seieren i konkurransen.

1920- og 1930-året var preget av et mangfold av uttrykk innen arkitekturtegningen, både nasjonalt¹⁰¹ og internasjonalt.¹⁰² 1920-tallets teknologiske endringer fikk naturligvis også betydning for tidens estetiske formuttrykk.¹⁰³ Backers to eksteriørperspektiver er tydelige eksempler på at man befant seg i en brytningstid hvor variasjonene var store. Det skulle enda gå noen år før de modernistiske konvensjonene kom til å dominere i Norge. Selv om Backers to eksteriørperspektiver opptrer svært forskjellige, skal vi se at de begge peker på visse aspekter ved arkitekturen som også inkluderes i Wilses fotografier av byggverket, slik de kom til uttrykk i verkspresentasjonen i *Byggekunst*.

3.2 I dialog med omgivelsene

I verkspresentasjonen *Byggekunst* formidler fotografiene Ekebergrestaurantens plassering til et spesifikt sted. Norske arkitekters verkspresentasjoner hadde ofte en slik klar kontekstualisering, hvor omgivelsene tydelig inngikk i de fotografiske representasjonene.¹⁰⁴ I det følgende skal vi se at denne understrekingen av byggets konkrete plassering kan ha henspilte på noe mer enn kun en identifisering av byggets posisjon i bybildet og terrenget.

Allerede i 1925 trekker Backer frem det regionale som et viktig trekk ved den norske arkitekturen i sin velkjente artikkel “Vor holdningsløse arkitektur” som stod på trykk i *Byggekunst*.¹⁰⁵ To år etter, i samme utgave som Restaurant Skansen presenteres, lister arkitekten Johan Fredrik Ellefsen (1895–1961) opp “hensyn til klima og terreng” som et av sine fem punkter mot en ny norsk arkitektur i artikkelen “Hvad er tidsmessig arkitektur?”.¹⁰⁶

⁹⁹ Sauge, *Arkitekturtegning og kontekst*, 62.

¹⁰⁰ Neil Bingham, *100 Years of Architectural Drawing, 1900-2000* (London: Laurence King Publishing, 2013), 141.

¹⁰¹ Sauge, *Arkitekturtegning og kontekst*, 3.

¹⁰² Bingham, *100 Years of Architectural Drawing*, 30.

¹⁰³ Sauge, *Arkitekturtegning og kontekst*, 46.

¹⁰⁴ Simonsen, “”Arkitektur gjennom kameraøyet””, 81–82.

¹⁰⁵ Lars Backer, “Vor holdningsløse arkitektur”, *Byggekunst* 1925, Vol. 7.

¹⁰⁶ Johan Ellefsen, “Hvad er tidsmessig arkitektur?”, *Byggekunst* 1927, Vol. 9.

Artikkelen ble en teoretisk basis for store deler av norsk arkitektur på 1930-tallet; “den norske modernismens manifest,” ifølge Findal. Findal, Wenche. *Norsk Modernistisk Arkitektur. Om Funksjonalismen*, 23-34.

Begge disse tekstene fra funksjonalismens gjennombruddsår uttrykker et ideal om en tydelig regional tilpasning, hvor omgivelsene skulle gå i dialog med arkitekturen.

Betydningen av en kobling mellom arkitekturen og omgivelsene kommer til uttrykk også i senere bidrag på det norske feltet. Boken *Mellom jord og himmel* utgjør et av flere tekstbidrag hvor den anerkjente arkitekten og arkitekturteoretikeren Christian Norberg-Schulz understreker betydningen av et steds identitet og ånd. Arkitekturen må respektere omgivelsene – “bli venner med dem,” erklærer Norberg-Schulz.¹⁰⁷ Han skriver i denne sammenheng først og fremst om boligarkitektur, men jeg mener tanken har overføringsverdi også hva gjelder annen type arkitektur. I teksten peker han på skogen som en “typisk omverden” i Norge. Ved å la arkitekturen gå i dialog med omgivelsene åpnes et potensiale hvor skjulte muligheter kan realiseres, hevder Norberg-Schulz. Han skriver:

Å være venner med et sted betyr å skåne det, slik at det får være seg selv og utvikle sin egenart. Det å skåne innebærer imidlertid ikke at en lar stedet uberørt. En bosetning betyr nødvendigvis et inngrep i den gitte situasjon. Det det dreier seg om er snarere å hente stedets mer eller mindre skjulte egenskaper frem i lyset. Vi kunne også si at bosetningen skal “tolke” stedet, slik at det får realisere seg selv.¹⁰⁸

Arkitekturen har et potensiale til å bygge opp under og “forløse” noe som allerede finnes – et sted kan komme tydeligere til uttrykk ved hjelp av arkitekturens tilstedeværelse, skal vi tro Norberg-Schulz. I det visuelle materialet som skulle presentere Ekebergrestauranten for fagkretsen både før og etter oppføring, er det flere aspekter som peker på en arkitekt som har hatt ambisjoner om å la arkitekturen “bli venner med” omgivelsene og fremheve et potensiale ved stedet.

I eksteriørperspektivet “Folkerestaurant paa Ekebergåsen” ser vi en tett tilknytning til omgivelsene (ill. 17). Et fotografi av den gamle folkerestauranten (ill. 18), underbygger at Backer må ha tatt utgangspunkt i et gitt punkt fra avstand, og tenkt den nye bygningen nøyaktig plassert inn i det eksisterende landskapet. Ved å sammenligne fotografiet og eksteriørperspektivet ser vi at veien snor seg på samme vis og plasseringen av trærne er tilnærmet nøyaktig gjengitt i eksteriørperspektivet. Også situasjonsplanen vitner om en hensynsfull plassering, hvor bygningen er plassert inn mellom de samme trærne (ill. 20). Dette tilsier at Backer trolig har vært på stedet i forkant av prosessen og studert tomtas formasjoner. Det er også mulig at disse aspektene kom frem i materialet vedlagt konkurransen. I eksteriørperspektivet presenterer Backer den nye bygningen gjennom et utsnitt sett fra sørvest. Bygningen plasseres slik presist inn på den spesifikke tomten for

¹⁰⁷ Norberg-Schulz, *Mellom jord og himmel*, 27.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 36.

betrakteren. Mange i samtiden kjente trolig dette området godt og kunne slik lett se for seg den nye bygningen på tomta. Gjennom eksteriørperspektivet opplever betrakteren et stedfortredende blikk som gjenspeiler en tenkt ankomst fra veien nedenfor. Ved å ta utgangspunkt i landskapsformasjonene som allerede fantes, skapte Backer et overbevisende fremtidsscenario om en eventuell adkomst, i tillegg til at han demonstrerer en hensynsfull og sensibel holdning til stedet.

I konkurransens andre eksteriørperspektiv, “Den nye tid”, er bygningskroppen presentert nærmest frittstående, med minimal forankring til tomta (ill. 19). Likevel fremhever eksteriørperspektivet et annet grep Backer tok i bruk for å legge den nye restaurantbygningen inn i det eksisterende terrenget. I kulltegningen sees bygget fra nordsiden, litt underfra, slik at terrasseringen, hvor uteområdet og bygningen legges inn som en trapp i landskapet, understrekes. Da dette vinnerforslaget ble publisert på forsiden av *Aftenposten* høsten 1927 (ill. 22) ser vi imidlertid at det er lagt til elementer som lar restauranten lande. Ved å skraverer inn feltet under bygningskroppen har bakken har fått en større tyngde. Var man redd den enkle kulltegningen ble for vanskelig å svelge for folk flest? Versjonen som gjengis i avisen er tydelig forankret til stedet og gjengitt mer detaljert, slik at illustrasjonen fremstår langt mer realistisk i sitt uttrykk enn selve vinnerutkastet.

3.2.1 Den brune barken og den blå himmelen

Eksteriørperspektivenes gjenkjennelige gjengivelse av den konkrete tomten og fremhevingen av bruken av nivåforskjeller var bare noen av virkemidlene Backer tok i bruk for å understreke arkitektursens tilknytning til stedet. Fremfor å la arkitekturen stå i kontrast til omgivelsene, brukte Backer fargen som et aktivt virkemiddel for å gjøre arkitekturen mindre fremmedartet, og skape dialog mellom byggverk og natur. Backer var ikke alene om å bruke fargen for å understreke en slik kobling. Den internasjonale modernismen og den nordiske funksjonalismen fremstod lenge, gjennom et stort utvalg publikasjoner og bøker, som en epoke preget av den hvite malingen.¹⁰⁹ Sannheten har etter hvert vist seg å være langt mer fargerik. Siden 1990- og 2000-tallet har mange kjente modernistiske bygninger fra mellomkrigstiden vært gjennom restaureringer som har avdekket en helt annen fargerikdom enn tidligere antatt.¹¹⁰ Bakgrunnen for fargevalg er i flere tilfeller ikke nødvendigvis

¹⁰⁹ Denne slutningen trekkes frem av flere, blant annet danske Vibeke Andersson Møller og norske Wenche Findal. Amerikanske Mark Wigley påpeker samme tendens for den internasjonale modernismen.

¹¹⁰ Vibeke Andersson Møller, *Farver i Funktionalismen* (København: Nationalmuseet & Forlaget Rhodos, 2009), 9.

innlysende, men i det følgende skal vi se at både Backer og Le Corbusier brukte naturen som utgangspunkt for fargevalg, om enn på litt ulik måte.

Vi vet at Le Corbusier kom til å utgjøre en hovedreferanse for norske arkitekter i mellomkrigstiden.¹¹¹ Arkitekten Edvard Heiberg (1897–1958) presenterte Le Corbusier for det norske fagmiljøet allerede i 1923¹¹², og Backer selv trakk arkitekten frem som et forbilde i sin artikkel fra 1925.¹¹³ Le Corbusiers Villa La Roche-Jeanneret (1923–1925) stod ferdig bare to år før Backer selv introduserte den moderne arkitekturen for det norske folk med Restaurant Skansen i 1927. I Villa La Roche-Jeanneret benyttet Le Corbusier seg av fargen som et virkemiddel for å peke på en dialog mellom arkitektur og natur. Le Corbusier fargesatte først og fremst arkitekturens indre rom, for slik å skape en visuell kobling til naturen utenfor. Galleriet i villaen, som i utgangspunktet oppleves som et lukket rom avskåret fra utsiden, ble eksempelvis fargesatt i brunt og blått (ill. 23), hvor det brune tok opp fargen fra barken på trærne, mens det blå skulle gi assosiasjoner til en blå himmel.¹¹⁴ I motsetning til Le Corbusier, brukte Backer fargen for å la byggets ytre henvise til naturen. Denne direkte bruken av farge ser vi at er tidlig tilstede i arbeidet med Ekebergrestauranten. I eksteriørperspektivet tilhørende det ene konkurranseutkastet, “Folkerestaurant paa Ekebergåsen”, er eksteriøret fargesatt i en rødbrun tone (ill. 17). Allerede høsten 1927, da det var klart at konkurranseforslaget “Den nye tid” hadde gått av med seieren, var Backer klar i sin visjon da han ble intervjuet i *Aftenposten*:

I facaden vil jeg ha en varm brunrød farve, som harmonierer med furustammene i aften solen. (...) I hele bygningens lengde blir der i anden etage en store terrasse. Dens midtparti og tyngdepunkt blir overbygget og skal bæres oppe av blaa søiler, som minst mulig skal bryte med den blaa luft og den blaa fjord.¹¹⁵

Om ikke Backer var direkte inspirert av Le Corbusiers måte å tenke farge på, kan det foregående peke på en felles mentalitet i tiden, hvor fargen ble brukt for å understreke arkitekturens dialog med omgivelsene. Som Le Corbusier brukte Backer både brunt og blått. Backer kan ha blitt kjent med Le Corbusiers bruk av disse fargene alt i 1925, da Heiberg i sin reportasje fra utstillingen for dekorativ kunst i Paris dette året kommenterte arkitektens bruk av brunt og gråblå i L'Esprit Nouveau-paviljongen.¹¹⁶

¹¹¹ Tim Benton, “Arne Korsmo. The Villa Stenersen”, I *Project: Villa Stenersen, Architect: Arne Korsmo*, redigert av Nina Berre og Mari Lending (Oslo: Pax Forlag, 2019), 17.

¹¹² Edvard Heiberg, “Fransk nyttearkitektur”, *Byggekunst* 1923, Vol. 5, Nr. 6.

¹¹³ Backer, “Vor holdningsløse arkitektur”, 174.

¹¹⁴ Artur Rüegg, “Paris and the Suburbs: Interior and Landscape, Contrasts and Analogies”. I *Le Corbusier. An Atlas of Modern Landscapes*, redigert av Jean-Louis Cohen (New York: Thames & Hudson, 2013), 269.

¹¹⁵ “”Den nye tid” paa Ekeberg”. *Aftenposten*, morgenutgaven, 27. oktober 1927.

¹¹⁶ Edvard Heiberg, “Utstillingen for dekorativ kunst”, *Byggekunst* 1925, Vol. 7, 183.

I verkspresentasjonen av Ekebergrestauranten i *Byggekunst* peker Backer på hvordan nettopp denne fargebruken skapte en forbindelse mellom arkitekturen, stedet, og ikke minst skogen, slik at arkitekturen unngikk å bli stående igjen “som et sår i åssiden”.¹¹⁷ Eksteriøret skulle ta opp fargen fra naturen rundt, og slik la bygningen gli diskret inn i omgivelsene. Fra byggets innside ble koblingen mellom inne og ute fremhevet av de mange vinduene som lot utsikten bli en del av interiøret (ill. 12c). Denne sensibiliteten for forholdet mellom arkitekturen og naturen skal vi se at tas videre i fotografiene som skulle representere og formidle Backers byggverk i etterkant av oppføringen.

3.2.2 Dialogens fortsettelse

En overordnet tilknytning til naturen, bygningens konkrete plassering, samt Backers bruk av terrassering, er alle aspekter som tas opp igjen i Wilse fotografier av Ekebergrestauranten, slik de kom på trykk i *Byggekunst* i 1929. Bakken, som restauranten nærmest vokser opp av, den skrånende tomten, utsikten og trærne i forgrunnen fyller eksempelvis størsteparten av bildeflaten i det første fotografiet som fikk innlede og sette tonen i verkspresentasjonen (ill. 10a og 10b). Som tidligere nevnt, er arkitekturen i dette fotografiet vist kun som et fragment plassert ut mot siden. Ved å fotografere bygningen fra østsiden understrekes også bygningskroppens plassering i landskapet – bygningen åpner seg opp og “ser ut” mot utsikten på fremsiden. Fotografiet skriver seg slik inn i en større norsk tradisjon med utsiktspilder.¹¹⁸

I tillegg til å fremheve restaurantens plassering i landskapet, gir verkspresentasjonens åpningsfotografi dessuten et hint til eksteriørets fargesetting, om enn ikke gjennom en gjengivelse av brunfargen, i og med at det er snakk om et svart/hvitt-fotografi. Vi ser at Wilse lar skyggene fra de omkringliggende trærne “fargelegge” deler av fasaden (ill. 10b). Dette kunne enkelt vært unngått ved å fotografere fasaden under andre lysforhold, som vi skal se at Wilse også gjorde. I og med at dette fotografiet fikk innlede verkspresentasjonene, er det rimelig å anta at Backer har foretrukket en presentasjon hvor bygningskroppen vises nærmest svøpt inn i skogen gjennom skyggene av trærne på fasaden. Bygningen fremstår som en forlengelse av tomtas eksisterende terreng, som med sin åpne fasade mot nordvest peker på tomtas slående utsikt.

Utsikten poengteres også i de tre neste fotografiene av restaurantens utendørsområde i første og andre etasje (ill. 11a). Fotografiene viser både middelet og målet; bruken av nivåforskjeller, den langsgående verandaen i andre etasje og utsiktspunktet mot nordøst. Fra

¹¹⁷ Backer, “Ekeberg-restauranten”, 151.

¹¹⁸ Simonsen, “Arkitektur gjennom kameraøyet”. Fotografiet i norsk arkitekturpresse”, 82.

verandaen i andre etasje (ill. 11c) møter leseren et stopp på reisen, hvor både fotografiet i seg selv og arkitekturens linjer, utgjør en ramme. Denne rammen retter blikket mot utsikten og landskapet i det fjerne. Innrammingen på enden av verandaen skaper et landskapsbilde, som vil endres avhengig av årstid, tidspunkt på dagen og ikke minst den besøkende selv.

Fotografiet understreker slik synets betydning for opplevelsen av, og fra, arkitekturen.

Ifølge Colomina understreket også Le Corbusier blikket i arkitekturen. Den primære aktiviteten ved et hus skulle være det å se, hvor huset fungerte nærmest som et redskap for å se verden omkring. Først ved å tre inn i noe som separerer deg fra utsiden, kan utsiden gjøres til et betryggende bilde som er mulig å betrakte.¹¹⁹ Colomina skriver riktignok om “the house”, forstått som boligen, men jeg mener tanken har overføringsverdi også til et bygg som Ekebergrestauranten. I fotografiet som er tatt fra verandaen i andre etasje (ill. 11c) blir denne veiledningen av blikket spesielt tydelig. Bygningens linjer danner en innramming av landskapet som befinner seg “der ute”. Wilses fotografi fremhever slik tomtas iboende potensiale som utsiktspunkt over byen og havna – i tråd med Norberg-Schulz’ tanker omkring en “forløsende” arkitektur som støtter opp under og fremhever et steds egenart.

Arkitekturteoretikeren Kenneth Frampton peker på hvordan det tekniske utstyret har stor innvirkning på hva som kommer til uttrykk i fotografiet. Det er en dramatisk forskjell mellom fotografier tatt med et mindre håndholdt kamera, utstyrt med film på rull som tillater kjapp lukkertid, og fotografier tatt med et storformatkamera på stativ.¹²⁰ Bruken av storformatkamera på stativ muliggjør lange eksponeringer, og med det bruken av liten blenderåpning som gir stor dybdeskarphet. Dette gir igjen stor detaljrikdom i fotografiet. Et reprenegetiv av opptaket i arkivet etter Backer, viser oss at Wilse må ha brukt storformatkamera.¹²¹ Ved å bruke storformatkamera kunne Wilse fange både utsikten i bakgrunnen, bygningen i mellomgrunnen og trærne i forgrunnen i én og samme eksponering, uten at noen av disse delene ble uklare eller ekskludert i det ferdige fotografiet (ill. 10b). Tar man et fotografi med stor blender og kort eksponering, vil derimot deler av billedflaten blir uskarp, og fokuset i billedflaten med det være selektiv. At Wilse brukte storformatet tillot dermed at både arkitekturen, naturen og utsikten fikk komme til uttrykk samtidig, som likestilte.

¹¹⁹ Colomina, *Privacy and Publicity*, 7.

¹²⁰ Kenneth Frampton, “A Note on Photography and Its Influence on Architecture”, *Perspecta* 1986, Vol. 22, Paradigms of Architecture, 40.

¹²¹ Reprenegetivet er er i dag å finne ved Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene.

3.3 Visuelt narrativ

Mellomkrigstidens publiseringer i magasiner og tidsskrifter formet også arkitekturfotografens produksjon. Man opererte, som vi har sett, ikke lenger nødvendigvis med *ett* signalfoto som skulle representere arkitekturen som et hele. Det ble gjerne tatt flere fotografier som viste ulike utsnitt og synsvinkler.¹²² Ved å inkludere flere fotografier i presentasjonen av arkitekturen åpnet det seg også muligheter for å komponere et større narrativ for leseren av materialet. Colomina skriver om hvordan Le Corbusier brukte fotografier aktivt for å illustrere arkitektoniske idéer, blant annet idéen om arkitekturpromenaden knyttet til Villa Savoye.¹²³ Claire Zimmerman, professor i arkitektur, trekker på sin side frem hvordan hovedgruppen av fotografier som ble tatt av Ludwig Mies van der Rohes Villa Tugendhat i Brno utgjør et romlig narrativ. Fotografiene av arkitekturen skaper en rute som fører betrakteren inn og gjennom bygningen. Zimmerman sammenligner serien av fotografier med en projisering av en bok eller film. Ved å se arkitekturen gjennom en sekvens av fotografier, overføres denne projiseringen til et medium som lettere lar seg sirkulere i pressen.¹²⁴

Vi vet at fotografen Wilse kjøpte seg et filmkamera allerede i 1903, et fransk Pathé-kamera¹²⁵, men han kom aldri til å satse på formatet. Han var likevel godt kjent med å skape narrativ gjennom sekvenser av fotografier. Tidligere nevnte Bjorli skrev blant annet om Wilses suksessrike lysbildeforedrag, hvor fotografen viste serier av fotografier i en nøye komponert rekkefølge i form av bildefortellinger, kyndig presentert med supplerende kommentarer og fortellinger.¹²⁶ Wilse evnet å skape en følelse av bevegelse gjennom sammensetningen av stillbilder – en animering av det fotografiske bildet.¹²⁷

I presentasjonen av Ekebergrestauranten i *Byggekunst* ser vi hvordan arkitekturen her får komme til uttrykk gjennom en sekvens av fotografier som viser arkitekturen sett fra flere punkter. Jeg vil i det følgende vise at vi i Backers verkspresentasjon også kan spore en reise lik den Zimmerman skisserer opp for Villa Tugendhat, og slik peke på et aspekt ved arkitekturen som ikke kommer til uttrykk gjennom Backers statiske eksteriørperspektiver. I *Byggekunst* tar rekkefølgen og sideoppsettet leseren med på en reise. Fotografiene er trykket i en rekkefølge som lar betrakteren starte denne reisen fra baksiden, hvor bygget sees fra avstand med utsikten mot Oslofjorden i bakgrunnen (ill. 10b). Om dette fotografiet er ment å

¹²² Elwall, *Building with light*, 88.

¹²³ Colomina, *Privacy and Publicity*, 111.

¹²⁴ Zimmerman, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, 85–86.

¹²⁵ Bjorli, *Et fotografisk gjennombrudd*, 296.

¹²⁶ Se kapittel 10 ““Levende bilder”, Animering av det fotografiske bildet” i Bjorli, *Et fotografisk gjennombrudd*.

¹²⁷ Bjorli, *Et fotografisk gjennombrudd*, 293.

vise en mulig ankomst til bygget, lar fotografiet leseren ankomme fra skogen bak selve bygningen, og med det understrekes koblingen mellom mennesket, naturen og arkitekturen. Betrakteren av fotografiene kommer ut fra den lukkede skogen, og blir presentert for restauranten som ligger plassert i åssiden – i overgangen mellom tett skog og luftig utsikt. Fotografiet som ble tatt av det karakteristiske inngangspartiet til selve restauranten (ill. 16) er utelatt fra presentasjonen. Verkspresentasjonen lar dermed ikke leseren slippe umiddelbart inn i bygningen etter ankomsten fra skogen, men geleider heller leseren av verkspresentasjonen til uteområdet foran restauranten. Her gjøres man også oppmerksom på den langsgående verandaen i andre etasje. Det neste fotografiet lar leseren innta denne verandaen – det presenteres et potensielt stopp på reisen, hvor utsikten mot nordøst kan nytes (ill. 11c). På de neste sidene er leseren omsider invitert inn. Her vises fotografier fra spisesalen, trappeoppgangen og ildstedet (ill 12). I fotografiene fra spisesalen understrekes de arkitektoniske komponentene som bidrar til at rommet åpnes opp og utsikten kan nytes også herfra – de slanke søylene, forhøyningen langs innerveggen og de langsgående vinduene. Koblingen mellom utsiden og innsiden er opprettholdt, og lukkes ikke før i presentasjonens siste fotografi, hvor leseren ender opp i bygningens indre kjerne – ved peisen.

En slik tenkt bevegelse gjennom arkitekturen kan minne om Le Corbusiers idé omkring arkitekturpromenaden, hvor arkitekturen ikke skal oppleves statisk fra ett punkt. Arkitekturen legger opp til en ferd inn og gjennom bygningen med innlagte stopp underveis hvor den besøkende presenteres for ulike stopp på reisen, gjerne i form av utsiktspunkt. Ekebergrestauranten presenteres i *Byggekunst* slik nærmest som en ramme for en opplevelse gjennom Wilses fotografier. Foretok Wilse faktisk en slik reise gjennom arkitekturen lik den som blir presentert i *Byggekunst* da han fotograferte bygningen? Svaret på dette kan ligge i protokollene og arkivet etter Wilse som i dag er delt mellom flere institusjoner, deriblant Norsk Folkemuseum og Oslo Museum.

3.3.1 Wilses protokoller

Wilse førte nøye merking av negativene sine. Negativene ble sirlig sortert i ulike serier etter endt opptak, hvor hvert negativ fikk påført signatur, seriekode og et løpenummer. Videre ble det ført kronologiske protokoller over seriene, hvor løpenummeret ble ført inn med tilhørende beskrivelse og datering av opptaket. Seriene er delt inn med ulike bokstaver, hvor det er den såkalte B-serien som er av interesse i dette mastergradsessayets sammenheng. B-serien inneholder hovedsakelig fotografier Wilse tok på oppdrag, deriblant interiør- og eksteriørfotografier av bygninger. Denne serien er den største i negativarkivet etter Wilse,

bestående av 56 325 opptak, ifølge Wilse-firmaet selv.¹²⁸ Ifølge protokollene, som i dag er å finne i arkivet ved Norsk Folkemuseum, tilhører alle¹²⁹ fotografiene som ble brukt i verkspresentasjonene i *Byggekunst* denne B-serien.

Ved å undersøke protokollene kommer det også frem at Wilse fotograferte Ekebergrestauranten ved flere anledninger. Ifølge protokollføringen ble det brukt fotografier fra minst to fotograferingsseanser fra høsten 1929 i presentasjonen i *Byggekunst*. Protokoloppføringene forteller oss at Wilse fotograferte både eksteriør og interiør den 18. og 23. september 1929, trolig til to ulike tidspunkt på dagen (ill. 24). Dette underbygges også av at lyset og skyggene faller ulikt på fotografiene fra de to seansene. Verkspresentasjonens første og tre siste fotografier er protokollført den 18. september, mens de resterende ble tatt den 23. september. Unntaket er fotografiet tatt fra verandaen i andre etasje, som ikke er oppført under noen av disse to fotograferingsseansene i protokollen. Det er imidlertid oppført et annet fotografi tatt fra omtrent samme sted den 23. september (ill. 15), men dette er tatt i sollys slik at det avtegner seg skygger fra trærne rundt, og har dessuten mennesker inkludert.

Wilse har i fotograferingen av Ekebergrestauranten altså vekslet mellom å fotografere både eksteriør og interiør, uten noen synlig sammenhengende bevegelse mellom disse. Narrativet som skapes gjennom rekkefølgen fotografiene trykkes i verkspresentasjonen i *Byggekunst* er altså snarere et resultat av det redaksjonelle arbeidet i ettertid, enn et uttrykk for en reise foretatt av fotografen under selve fotograferingen. Dette viser hvordan arkitekturfotografiene og hvordan de gjengis på trykk kan fremheve aspekter ved arkitekturen, i etterkant av selve oppføringen, som ikke nødvendigvis kom til uttrykk i arkitektens tegninger.

¹²⁸ Aasbø m.fl., "Wilse etter Wilse", 336.

¹²⁹ Unntaket er fotografiet tatt fra verandaen, som jeg ikke har funnet sikker kilde på at ble tatt av Wilse.

Kapittel 4. Den deltagende observatør

Arkitekturfotografiet var lenge knyttet til en forestilling om at det representerte en nøytral dokumentasjon av virkeligheten. I mellomkrigstiden begynte denne oppfattelsen for alvor å slå sprekker, og etter andre verdenskrig er anerkjennelsen av fotografens posisjon som aktiv fortolker av arkitekturen veletablert. Fra å ha avbildet arkitekturen fra tydelig avstand, tar mange fotografer nå steget mer markant inn i arkitekturen. Amerikanske Ezra Stoller (1915–2004), en av etterkrigstidens store aktører på feltet, uttalte ganske treffende at: “we are not shooting at space, but as a part of it.”¹³⁰

I mellomkrigstiden befinner imidlertid arkitekturfotografiet seg i en slags mellomfase og brytningstid, hvor ulike tilnærminger og praksiser eksisterer parallelt. Piktorialismen stod fremdeles sterk i Norden. Andre steder i Europa begynte man derimot å se fremveksten av en ny retning. “New Photography” fremhevet fotografiets mediespesifikke egenskaper, og utgjorde en motpol til den mer malerisk orienterte piktorialismen, som på sin side fremmet kvaliteter som stemning og atmosfære.

Den følgende delen av mastergradsessayet plasserer Wilses arkitekturfotografier tettere inn i denne historiske utviklingen på feltet. Diskusjonen legger til grunn Wilses fotografier av Ekebergrestauranten fra 1929, og undersøker hvordan Wilse konkret nærmet seg arkitekturen i disse fotografiene. Kapitlet stiller spørsmål om vi gjennom Wilses arkitekturfotografier ser en overgang fra en dokumenterende fotograf, som først og fremst avbildet arkitekturen fra et nøytral avstand, til en mer deltagende fotograf, som posisjonerer seg i en fortolkning av arkitekturen?

4.1 Fragment og atmosfære

Fremveksten av “New Photography” kan delvis knyttes til den teknologiske utviklingen på fotofeltet. Mot slutten av 1920-tallet hadde Fotografiapparatprodusenter som Leica og Rolleiflex kommet med mindre håndholdte kameraer, som lettere kunne etterligne et menneskelig blikk.¹³¹ Kameratypene ble svært populære blant tidens fotografer, også i Norge.¹³² Man så nå en vilje til å eksperimentere og nærme seg arkitekturen på nye måter. Fotografene gikk tettere på arkitekturen de avbildet, og inntok gjerne mer ekstreme synsvinkler, som fugle- og froskeperspektiv. Bruk av radikal beskjæring, sterke kontraster og sammensetninger av sekvenser og montasjer utgjorde også typiske kjennetegn ved denne

¹³⁰ Som sitert i Elwall, *Building with light*, 160.

¹³¹ Elwall, *Building with light*, 122.

¹³² Larsen mfl., *Norsk fotohistorie. Fra daguerreotypi til digitalisering*, 223.

retningen.¹³³ Slik fremmet disse arkitekturfotografiene en ny type opplevelse som la seg tettere opp til å likne det menneskelige blikket i møtet med arkitekturen. Ifølge den anerkjente historikeren innen arkitekturfotografi, Robert Elwall, ble “New Photography” etter hvert mest fremtredende i Storbritannia og USA, hvor den modernistiske arkitekturen ble sett på som “alien import” og derfor måtte selges inn til et skeptisk publikum.¹³⁴ I Storbritannia fikk retningen imidlertid en treg start. F. R. Yerbury (1885–1970), en av de mest innflytelsesrike aktørene i Storbritannia på 1920-tallet, tok eksempelvis få fotografier som representerte “New Photography”.¹³⁵ Yerbury var tilknyttet Architectural Association School, og tok en mengde fotografier som ga britene tidlig innsikt i den europeiske og amerikanske modernismen.¹³⁶ Til tross for at objektene hans i mange tilfeller utgjorde moderne arkitektur, beholdt Yerbury en nokså konservativ tilnærming i sine fotografier.¹³⁷ Her er ingen radikale synsvinkler, ei heller bruk av sterk kontrast. Yerburys fotografier fremstår dog som resultat av bevisst bruk av komposisjon og lys, som understreket det atmosfæriske.

Også i Norge ser vi at en mer konservativ tilnærming fortsatte å dominere mellomkrigstidens arkitekturfotografier. Bruken av sentral- og topunktperspektiv kjennetegnet eksempelvis fremdeles majoriteten av arkitekturfotografiene som kom på trykk i *Byggekunst* i mellomkrigstiden. Gjengivelsen på trykk ga fotografiene likevel et noe forenklet uttrykk, hvor blant annet kontrasten mellom lyse og mørke partier til en viss grad ble forsterket. Dette er dog snarere som et resultat av trykkeprosessen, enn et bevisst brukt virkemiddel fra fotografens side. Enkelte av Wilses fotografier av Ekebergrestauranten plasserer ham i samme landskap som Yerbury. Også Wilse fotograferte moderne arkitektur, men han beholdt likevel en relativt tradisjonell tilnærming med det som fremstår som gjennomarbeidede komposisjoner og bevisst lysbruk. Gjennom Wilses fotografier i verkspresentasjonen av Ekebergrestauranten kan det likevel spores en viss innflytelse fra den endrede holdningen på feltet – å tenke fotografiene som utsnitt som danner narrative sekvenser.¹³⁸ Dette grepet ble delvis behandlet i det foregående kapittelet. Ved å “angripe” og presentere arkitekturen gjennom bruk av slike sekvenser, var ikke fotografen lenger avhengig

¹³³ Robert Elwall, "New eyes for old: Architectural photography". *Twentieth Century Architecture* 2007, no. 8, *British modern: Architecture and design in the 1930s*, 54–55.

¹³⁴ Elwall, *Building with light*, 122.

¹³⁵ Elwall, "New eyes for old: Architectural photography", 55.

¹³⁶ Andrew Higgott. "Frank Yerbury and the Representation of the New". *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*, redigert av Andrew Higgott og Timothy Wray (London og New York: Routledge, 2016), 23.

¹³⁷ Elwall, *Building with light*, 123.

¹³⁸ Elwall, "New eyes for old: Architectural photography", 55.

av å ta *ett* fotografi som skulle stå for et verdig helhetsinntrykk av det fotograferte byggverket.

Fra å ha vært et medium som lovet betrakteren nøyaktig informasjon om den spesifikke bygningen, så man i 1890-årene et endret fokus innen det amerikanske arkitekturfotografiet. Tidligere nevnte Robinson og Herschman, bemerker hvordan fotografiene nå presenterte en fragmentert arkitektur, hvor ulike utsnitt ble valgt ut fremfor å vise et helhetlig bilde. Også lysets virkning på og i arkitekturen ble vektlagt, slik at fotografiene fikk et tydeligere drag av noe stemningsbærende. Fremfor å vektlegge en presis gjengivelse av arkitekturen, ønsket man heller å understreke det atmosfæriske og fremheve arkitekturens potensiale som et sted for opplevelse.¹³⁹ Vi vet at Wilse befant seg i USA disse endringsårene Robinson og Herchman peker på, men det er uvisst hvor mye han var oppmerksom på, eller lot seg påvirke og inspirere av tendensene beskrevet.

Arkivet etter fotografen viser at Wilse fotograferte Ekebergrestauranten ved flere anledninger og over flere år, hvor flere av disse opptakene kun viser utsnitt av bygningen. Om vi tenker på samtidens dominerende bruk av sentral- og topunktperspektiv i *Byggekunst*, hvor gjerne hele bygningen ble inkludert i bilderammen dersom det lot seg gjøre, er det påfallende hvordan det i verkspresentasjonen av Ekebergrestauranten (ill. 10a, 11a og 12a) ikke ble inkludert noe fotografi som ga et totalbilde av fasaden. Presentasjonen av byggets fasade er bygget opp av fire fotografier (ill. 10a og 11a), hvor hvert av disse viser ulike utsnitt og synsvinkler av og mot byggets fasade. Arkivet forteller oss imidlertid at Wilse også tok et fotografi som viser hele bygningskroppen sett fra nordvest under fotograferingsseansen den 23. september 1929 (ill. 24 og ill. 25). Hvorfor arkitekten, Backer, velger å presentere Ekebergrestaurantens fasade kun gjennom en rekke utsnitt er uvisst, men grepet gir presentasjonen et preg av en tydelig nærværende fotograf som er tettere på arkitekturen. Fotografiene innehar dessuten et preg som peker utover det å være ren dokumentasjon av hvordan bygningen *ser* ut.

Originale papirkopier etter Wilse viser oss hvordan han opererte med et relativt mykt uttrykk i sine mørkeromskopierte papirkopier.¹⁴⁰ Om vi skal snakke om noe atmosfærisk, kommer dette preget tydeligst til uttrykk i fotografiet som også ble inkludert som åpningsmotiv i verkspresentasjonen i *Byggekunst* (ill. 10a og 10b). Her understrekes det hvordan morgenlyset, som strømmer ut gjennom skogen i øst, virker på bygningens eksteriør. Lysets skyggevirksomheter fra trærne på østfasadens overflate forsterker forbindelsen og

¹³⁹ Robinson mfl., *Architecture Transformed*, 72.

¹⁴⁰ Enkelte av disse er i dag å finne hos Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene og Oslo Museum.

samspeillet mellom bygning og natur. Fotografiet er kopiert opp med myke overganger mellom valørene, slik at områder hverken brennes ut eller skyggelegges totalt. Originalkopien ser dessuten ut til å være gjort på et matt og lett bruntonet papir, slik at det overordnede uttrykket mykes ytterligere opp. I denne sammenheng er det interessant hvordan fotografiet som ble inkludert på verkspresentasjonens tredje side (ill. 11c) uttrykker en ganske annen stemning. Det ligger nærmest en tåke over landskapet og omgivelsene, som lar arkitekturen fremstå langt dystre enn i verkspresentasjonens åpningsfotografi. Selvom om atmosfæren forstås forskjellige i de to eksemplene, peker en sammenligning av fotografiene på hvordan arkitekturens fremtoning farges av ytre faktorer, som lysvirkning.

4.2 Menneskelig nærvær

Som vi har sett ble Ekebergrestauranten trolig fotografert av Wilse på oppdrag fra Backer selv. Om det var Backer eller Wilse som styrte blikket og utsnittene vi presenteres for i fotografiene er dog usikkert.¹⁴¹ I kapittel to ble det såvidt nevnt hvordan Wilse inkluderte mennesker i enkelte av sine originalopptak fra Ekebergrestauranten (ill. 14), men at disse ble fjernet i versjonen av fotografiet som kom på trykk i verkspresentasjonene i *Byggekunst* (ill. 11a). Ved å inkludere menneskene i arkitekturfotografiet får betrakteren av fotografiet en tydeligere idé om størrelsesforhold. Inkluderingen av menneskene kan dessuten underbygge et opplevelsesaspekt ved arkitekturen. Arkitekturprofessor Alex T. Anderson argumenterer for hvordan det å inkludere menneskeskikkelsen i presentasjonen av arkitekturen kan bidra til en økt forståelse av bygningen og hvordan den skal brukes.¹⁴² Anderson skriver først og fremst om bruken av menneskefiguren i den arkitektoniske tegningen, men tanken har klart overføringsverdi også til arkitekturfotografiet. Gjennom deres fysiske tilstedeværelse i den avbildede bygningen kan betrakteren få en fornemmelse av arkitekturens dimensjoner. Menneskene i fotografiet kan potensielt fungere som stedfortredere, hvor vi som betraktere av fotografiet ser oss selv inn i en av disse avbildede personenes sted. Dette grepet benyttet ikke Backer seg av i sin presentasjon av restauranten, men jeg mener likevel at det kan spores et menneskelig nærvær til tross for at selve arkitekturen presenteres tilsynelatende folketom.

¹⁴¹ Av korrespondanse etter Backer, er det ikke bevart annet enn en bunke kjærlighetsbrev han forfattet til sin Elsa. Informasjon fremkommet i samtale med Bente Aas Solbakken under besøk på studiesalen Nasjonalmuseet – Arkitektur 13. oktober 2022.

¹⁴² Alex T. Anderson, "On the Human Figure in Architectural Representation". *Journal of Architectural Education* (1984) 2002, 55, no. 4.

Robinson og Herschman trekker frem hvordan man innen det amerikanske arkitekturfotografiet ved århundreskiftet også begynte å anerkjenne fotografens tilstedeværelse i arkitekturen under fotograferingsseansen:

(...) some of the special quality of the sort of experiential photo-graphs that were being made with new confidence after 1890 (...) was that they emphasized the act of the photographer in taking them, his arbitrariness, his willfulness, even where this special quality was accompanied by a loss of considerable information about the ostensible object.¹⁴³

Som objekter i seg selv vitner arkitekturfotografiene om et menneskelig nærvær. Gjennom fotografiet løftes dette menneskelige nærværet imidlertid ut av tid og sted. Fotografiene kan tilby en følelse av å tre inn i en todimensjonalt representasjon av den tredimensjonale arkitekturen. I forrige kapittel skisserte jeg opp hvordan rekkefølgen på Wilses fotografier av Ekebergrestauranten, slik de kom på trykk i *Byggekunst*, kunne leses som en foreslått rute mot, rundt og omsider inn i arkitekturen. Denne presenterte ruten inntar en kronologi, hvor ferden starter i skogholtet bak restauranten og avsluttes i bygningens indre – utenfra og inn. Restauranten presenteres folketom for leseren av denne verkspresentasjonen, men det er likevel et nærvær å spore. Fotografiene fra spisesalen (ill. 12b og 12c) viser eksempelvis rommet møblert og klargjort til å ta imot besøkende. Kameraet kan forstås som en erstatning for den besøkendes blick, hvor fotografen opptrer som en stedfortreder i arkitekturen. En stedfortreder som er en av dagens første besøkende og dermed får mulighet til å kikke seg rundt før spisesalen omsider fylles med andre besøkende som hvert øyeblikk skal sette seg ved bordene, innta et godt måltid og nyte utsikten. Fotografiene tilbyr en eksklusiv opplevelse, hvor betrakteren av dem får være alene i møte med arkitekturen.

4.2.1 Å se for seg

Zimmerman peker på hvordan arkitekturfotografiet skaper romlige illusjoner, slik at opplevelsen *in situ* alltid vil skille seg fra hvordan arkitekturen kommer til uttrykk i fotografiet. Likevel, selv om betrakteren har kunnskap om denne fordreiningen som skjer, vil fotografiet motarbeide denne kunnskapen og erklære seg som et dokument “containing accurate information about space.”¹⁴⁴ Fotografiets kobling til virkeligheten gjør at vi som betraktere likevel anser det som presenteres som sant. Synsvinkelen som presenteres gjennom Wilses fotografier av Ekebergrestauranten kan tolkes dithen at den tilsvarer et menneskes øyehøyde. Fotografens opptreden som et tilstedeværende menneske i arkitekturen fra et punkt

¹⁴³ Robinson mfl., *Architecture Transformed*, 91-92.

¹⁴⁴ Zimmerman, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, 111-112.

som leses som fysisk mulig for et menneske å innta, muliggjør en projisering av betrakteren av fotografiene i ettertid.

Whatever value to the architect we put upon the change, the public appears to prefer the architectural evidence of the camera to that of the pen, pencil or paintbrush. A photograph proves that a building exists or has existed; a drawing proves only that it has been proposed. A photograph portrays in a medium so familiar to us that we ignore its occasional falsity, a drawing arouses our suspicion by its obvious power of tricking us with less familiar conventions,¹⁴⁵

uttalte den amerikanske arkitekten Harry Stuart Goodhart-Rendel (1887–1959) i 1937. Til forskjell fra tegningen, henviser fotografiet helt konkret til den samme virkeligheten som betrakteren av det også er en del av. Mennesket evner å se for seg, og i dette tilfellet lese seg selv inn i fotografens sted. Derfor er også fotografiet så overbevisende. I denne sammenheng spiller assosiasjonens kraft en viktig rolle.

4.2.2 Blikk, assosiasjon og kropp

For den finske arkitekten og arkitekturprofessoren Juhani Pallasmaa handler arkitekturen først og fremst om en direkte fysisk tilstedeværelse, hvor hele kroppens sanseapparat får ta del i erfaringen. Pallasmaa argumenterer for at et steds helhetlige karakter umulig kan knyttes til en visuell fremtoning alene.¹⁴⁶ Arkitekturfotografier gir helt klart synet forrang. På den måten kommer arkitekturfotografiet unektelig til kort i å skulle utgjøre en fullverdig representasjon av arkitekturen. Pallasmaa beskriver hvordan arkitekturen i første omgang erfares gjennom det han beskriver som en følelsesmessig sensibilitet – en slags umiddelbar respons hvor hele kroppens sanseapparat innhenter et steds overordnede essens. Påkoblingen av intellektet, og identifiseringen av detaljene, skjer først i etterkant.¹⁴⁷ Det er dermed nærmest paradoksalt å tenke at arkitekturfotografiet, som først og fremst henvender seg til en betrakter ved å tilby nettopp visuell informasjon, skal kunne gi en opplevelse som beveger seg utenfor det rent synbare. Pallasmaa beskriver imidlertid også hvordan mennesket innehar evnen til assosiasjon, og med det også evnen til å koble på resten av kroppens sanser i møte med det han betegner som arkitektoniske bilder. Alle sanser, inkludert synet, er utvidelser av berøringssansen.¹⁴⁸ Gjennom assosiasjonens kraft kobles det kroppslige minnet til den visuelle betraktningen, i dette tilfellet forstått som betraktningen av arkitekturfotografiet. Pallasmaa skriver: “The architectural image relates to our experience of the world with the

¹⁴⁵ Som sitert i Elwall, *Building with light*, 129.

¹⁴⁶ Pallasmaa, “Space, Place and Atmosphere”, 19.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 21.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 34.

experience of our body through a process of unconscious internalisation, identification and projection.¹⁴⁹

Ved å inkludere store deler av omgivelsene i fotografiet som fikk innlede verkspresentasjonen av Ekebergrestauranten i *Byggekunst*, henviser ikke fotografiet bare til de fysiske omgivelsene i rent stedlig forstand, som behandlet i forrige kapittel. I verkspresentasjonens åpningsfotografi (ill. 10b) vies, som nevnt tidligere, store deler av fotografiets billedflate elementer som befinner seg rundt arkitekturen. I fravær av mennesket, gir disse elementene dessuten også en følelse av størrelsesforhold – arkitekturen sees opp mot objekter betrakteren kjenner til. Fotografiet presenterer slik ikke byggverket ene og alene, men som del av en scene hvor arkitekturen inngår i et større miljø. Slik inkluderes også potensielt lyden av trærne og følelsen av skygge fra skogen, lukta av jorden og følelsen av morgensolen som nettopp har stått opp i øst. Assosiasjonene disse naturelementene bringer med seg, får virke inn på leserens første møte med Backers funksjonalistiske restaurantbygg. Det kjente får eksistere side om side med det ukjente. Kan det ha vært et bevisst grep av Backer å velge seg en slik åpningsscene for en restaurant som med sin modernistiske fremtoning kunne risikere å bli oppfattet som noe fremmed i landskapet? Fotografiet blir som et blick inn i en potensiell opplevelse som betrakteren kan trå inn i hvert øyeblikk – som teaterets fjerde vegg. Ved å betrakte arkitekturfotografier kan man altså få en form for opplevelse av arkitekturen som inkluderer mer enn det rent visuelle. Betrakteren av arkitekturfotografiene inviteres slik inn i et todimensjonalt rom, hvor opplevelsen kan utvides til å inkludere flere av kroppens sanser gjennom assosiasjonens kraft. Wilses fotografi utgjør slik et tydelig eksempel på hvorfor vi som betraktere kan la oss begeistre og overbevise av denne formen for representasjon.

4.3 Et fremdeles statisk blick

Den gjennomgående bruken av Wilses fotografier i verkspresentasjonen av Ekebergrestauranten og hans utsnitt av arkitekturen, fremstår som steg på veien mot å kunne oppfatte fotografiene som stedfortredere for et blick – et blick fra en besøkende som befinner seg i arkitekturen. Introduksjonen av nettere kameratyper åpnet for et mer umiddelbart og impulsivt preg over tidens arkitekturfotografier. Å fotografere med storformat krevde på sin side ofte bruk av stativ, hvor fotografiene ble tatt på bakgrunn av gjennomtenkte komposisjoner. Til tross for introduksjonen av lettere kameratyper i Wilses samtid,

¹⁴⁹ Pallasmaa, *The Embodied Image*, 121.

fotograferte Wilse Ekebergrestauranten med storformat og beholdt en tradisjonell tilnærming. Dette gjør at fotografiene fremdeles innehar et statisk preg. Likevel mener jeg hans valg av utsnitt og vinkler gjenspeiler og understreker en menneskelig tilstedeværelse i arkitekturen som avbildes.

Kapittel 5. Oppsummering og avslutning

Ved å analysere to av Backers verkspresentasjoner fra 1927 og 1929, peker dette mastergradsessayet på fremveksten av en endret holdning til arkitekturfotografiet i Norge mot slutten av 1920-tallet. Gjennom det undersøkte materialet kan vi ane en sped start for anerkjennelsen av fotografen som aktiv fortolker av arkitekturen. Fotografiet anses ikke lenger som en objektiv gjengivelse av virkeligheten, men oppfattes som et medium med mulighet for å aktivt formidle utvalgte aspekter ved byggverket. Fotografiet representerer et blikk – et blikk som etter hvert blir stadig tryggere på sin evne til overtalelse. At Backer trolig engasjerte Wilse som fotograf for et bygg som Ekebergrestauranten kan for ettertiden fremstå nærmest som en genistrek. Backer utfordret det bestående i tiden med sine funksjonalistiske restauranter, som ved første øyekast kunne risikere å fremstå som fremmede i det norske landskapet. Wilse, på sin side, hadde mot slutten av 1920-tallet blitt en anerkjent landskapsfotograf det norske folk tydelig holdt av. Gjennom hans fotografier av Backers arkitektur ble det utfordrende og det kjente vevd sammen.

Kapittel to peker på hvordan det kan spores en viss endring i anvendelsen av arkitekturfotografiet fra verkspresentasjonene av Restaurant Skansen i 1927 til verkspresentasjonen av Ekebergrestauranten i 1929, slik de kommer på trykk i *Byggekunst*. I førstnevnte presentasjon ble det benyttet fotografisk materiale fra ulike aktører. Fotografiene peker på arkitektoniske løsninger som plasserer bygningen innen det modernistiske feltet, og avspeiler slik den arkitektoniske overgangsfasen bygningen befant seg innen. Arkitekturfotografiene presenterer dog i hovedsak et dokumenterende blikk som fremdeles befinner seg på avstand, i tråd med tidens norm. Samspillet mellom visuelt materiale og tekst er ikke umiddelbart fungerende i verkspresentasjonen fra 1927. Presentasjonen av Skansen bærer preg av å være fragmentert og sammensatt. Kun to år etter, med verkspresentasjonen av Ekebergrestauranten, synes Backer å være langt mer bevisst effekten av et velfungerende samspill mellom tekst og visuelt materiale. Teksten er fremdeles først og fremst dokumenterende informativ, men Backers skrevne ord går inn i et tydeligere samspill med fotografiene. Verkspresentasjonen fremstår slik i større grad som en gjennomarbeidet helhet, hvor arkitekten er bevisst fotografiets styrker og svakheter i formidlingen av byggverket. Her er det dessuten én fotograf som har stått for det fotografiske materialet – Anders Beer Wilse. Fra å ha posisjonert seg med tydelig avstand til arkitekturen i presentasjonen av Skansen, viser fotografiene av Ekebergrestauranten til en fotograf som nå beveger seg tettere på arkitekturen. Wilses fotografier presenterer restauranten gjennom et utvalg utsnitt, hvor

kameraet kan forstås som et stedfortredende blikk. Mye tyder dermed på at både fotograf, arkitekt og redaktør mot slutten av 1920-tallet hadde fått øynene opp for hvilke muligheter som lå i en bevisst bruk av arkitekturfotografiet.

Andre kapittel viser også hvordan arkitekturfotografiene som i ble valgt ut til verkspresentasjonen kom til å representere byggverket også i andre publiseringer, både nasjonalt og internasjonalt. Dette understreker hvilken makt som kan tilegnes de tidligst publiserte fotografiene, da det ofte var disse fotografiene som ble plukket ut for videre publisering og dermed ble stående som representanter for arkitekturen, innlemmet i den skrevne historien, for både sam- og ettertiden.

Tredje kapittel undersøkte om Wilses fotografier av Ekebergrestauranten tok videre aspekter som kom til uttrykk allerede i Backers eksteriørperspektiver til konkurransen om en ny folkerestaurant. Backers eksteriørperspektiver understreker en sensibilitet overfor sted og omgivelser. Analysen viser at denne sensibiliteten også kommer til uttrykk i Wilses fotografier av bygningen. Backers funksjonalistiske restaurant fremstår som et byggverk som springer ut av en idé hvor arkitekturen kan forstås som en utvidelse av stedet. Gjennom både Backers eksteriørperspektiver og Wilses fotografier presenteres betrakteren for en bygning som går i dialog omgivelsene. Gjennom arkitekturen “forløses” stedets iboende potensiale som utsiktspunkt. Kapittelet viser også hvordan arkitekturfotografiene i ettertid dessuten kan fremme en arkitektonisk idé som ikke nødvendigvis kommer til uttrykk i det opprinnelige tegnematerialet fra arkitektens hånd. Gjennom den rekkefølgen fotografiene gjengis i på trykk i *Byggekunst*, antydes et forslag til en rute. Slik kan arkitekturen forstås som en ramme for en potensiell opplevelse, som i Ekebergrestaurantens tilfelle kan knyttes tett til utsikten.

I mastergradsessayets siste kapittel trekkes det frem hvordan arkitekturfotografiet, som todimensjonal representasjon av arkitekturen, gjennom assosiasjonens kraft kan evne å inkludere flere av kroppens sanser. Ved å benytte seg av fotografier som fremhever utsnitt og synsvinkler, som kan forstås dithen at de representere et menneskelig blikk, nærmer Wilse og Backer seg en løsning på det paradoksale ved å skulle formidle en tredimensjonal opplevelse, hvor mennesket inngår som en besøkende i arkitekturen, på trykk. Fotografen Wilses fysiske tilstedeværelse med kameraet overføres i arkitekturfotografiet til et todimensjonalt rom, forskjøvet i tid og sted, hvor vi som betraktere kan utgjøre den fjerde, usynlige veggen. Herfra kan betrakteren av fotografiet når som helst tre inn i arkitekturen som presenteres – i det minste mentalt. I arkitekturfotografiene av Ekebergrestauranten får fotografens blikk være den lesende (arkitektens) uforstyrrede blikk, idet hen inntar arkitekturen gjennom de todimensjonale representasjonene.

Kilder og litteraturliste

Bøker og artikler i bøker

Aasbø, Kristin og Anja Langgåt. "Wilse etter Wilse". I *Mitt Norge*, redigert av Trond Erik Bjorli, 335-351: Oslo: Press Forlag, 2015.

Andersson Møller, Vibeke. *Farver i Funktionalismen*. København: Nationalmuseet & Forlaget Rhodos, 2009.

Backer, Lars. *Lars Backer: Arkitektens arbeider omtalt i dagspressen og fagskrifter: skisser, utkast, byggverk*. Oslo: Kølbelske Bok- Og Kunsttrykkeri, 1930.

Benton, Tim. "Arne Korsmo. The Villa Stenersen". I *Project: Villa Stenersen, Architect: Arne Korsmo*, redigert av Nina Berre og Mari Lending. Oslo: Pax Forlag, 2019.

Bingham, Neil. *100 Years of Architectural Drawing, 1900-2000*. London: Laurence King Publishing, 2013.

Bjorli, Trond Erik. *Et fotografisk gjennombrudd. Fotografisk og nasjonal modernisering i | fotografen Anders Beer Wilses bildeproduksjon ca. 1900–1910*. Doktorgradsavhandling. Universitetet i Bergen, 2014.

_____. "Wilses Norge". I *Wilse. Mitt Norge*, redigert av Trond Erik Bjorli, 9-19: Oslo: Press Forlag, 2015.

Blundell Jones, Peter. "The Photo-dependent, the Photogenic and the Unphotographable: How our Understanding of the Modern Movement has been Conditioned by Photography". I *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*, redigert av Andrew Higgott og Timothy Wray, 47-60: London: Routledge, 2016.

Brochmann, Odd. "Bladene". I - *disse arkitektene: En historie om deres liv og virke i Norge* av Odd Brochmann, 40-43: Oslo: Utgitt av arkitektnytt i anledning av Norske Arkitekters Landsforbunds 75-års jubileum, 1986.

Colomina, Beatriz. "On Architecture, Production and Reproduction". I *Architectureproduction*, redigert av Joan Ockman og Beatriz Colomina, 7-23: New York: Princeton Architectural Press, 1988.

_____. *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

_____. "Media as Modern Architecture". I *Architecture Between Spectacle and Use*, redigert av Anthony Vidler: 58-73. Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.

Curtis, William J.R. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996.

Elwall, Robert. *Building with Light. The International History of Architectural Photography*. London: Merrell, 2004.

- Erlandsen, Roger. *Pas nu paa!: Nu tar jeg fra hullet!* Våle: Forlaget Inter-View A/S i samarbeid med Norges Fotografforbund, 2000.
- Findal, Wenche. *Norsk Modernistisk Arkitektur. Om Funksjonalismen.* Cappelen Kunstfaglige Bibliotek. Oslo: Cappelen, 1996.
- Glambek, Ingeborg. *Funksjonalismens gjennombrudd i Norge. Debatt og ideologisk bakgrunn.* Avhandling til magistergrad i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1970.
- Grønvold, Ulf. *Arkitekt Lars Backer og hans tid: Starten på funksjonalismen i Norge.* Oslo: Pax, 2016.
- Higgott, Andrew. *Mediating Modernism. Architectural cultures in Britain.* London: Routledge, 2007.
- _____. "Frank Yerbury and the Representation of the New". I *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*, redigert av Andrew Higgott og Timothy Wray, 23-33: London og New York: Routledge, 2016.
- Higgott, Andrew og Timothy Wray, "Introduction: Architectural and Photographic Constructs". I *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*, redigert av Andrew Higgott og Timothy Wray, 1-20: London og New York: Routledge, 2016.
- Johnsen, Espen. *Det moderne hjemmet 1910-1940: Fra nasjonal tradisjonell til emosjonell funksjonalisme. Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter: B. 1: Tekst.* Doktoravhandling. Universitetet i Oslo, 2002.
- Larsen, Peter og Sigrid Lien. *Norsk fotohistorie. Frå daguerretypi til digitalisering.* Oslo: Det Norske Samlaget, 2007.
- Ledning, Mari og Mari Hvattum (red.). *Modelling Time. The Permanent Collection 1925-2014.* Oslo: Torpedo Press, 2014.
- Lundahl, Gunilla (red.). *Nordisk Funktionalism.* Stockholm: Arkitektur Förlag, 1980.
- Norberg-Schulz, Christian. "Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme". I *Norges kunsthistorie*, bind 6, redigert av Knut Berg m. fl., 7-112: Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983.
- _____. "Oslo-arkitektur". I *Et sted å være. Essays og artikler*, 123-136: Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1986.
- Norberg-Schulz, Christian. *Mellom jord og himmel.* Oslo: Pax Forlag, 1992.
- Pallasmaa, Juhani. *The Embodied Image. Imagination and Imagery in Architecture.* Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2011.

- _____. "Space, Place and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience". I *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, redigert av Christian Borch, 19-41. Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2014.
- Platz, Gustav Adolf. *Die Baukunst Der Neuesten Zeit*. Berlin: Propyläen-Verlag, 1930.
- Reuter, Helmut og Birgit Schulte. *Mies and Modern Living. Interiors, Furniture, Photography*. Hatje Cantz Verlag, 2008.
- Robinson, Cervin, og Joel Herschman. *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*. New York: Architectural League of New York MIT Press, 1988.
- Rüegg, Arthur. "Paris and the Suburbs: Interior and Landscape, Contrasts and Analogies". I *Le Corbusier. An Atlas of Modern Landscapes*, redigert av Jean-Louis Cohen, 268-273. New York: Thames & Hudson, 2013.
- Sauge, Birgitte og Ulf Grønvold. *Ove Bang, Lars Backer: Norsk Arkitekturmuseum: tegnesamlingen*. Oslo: Norsk Arkitekturmuseum, 1999.
- Sauge, Birgitte. *Arkitekturtegning og kontekst. Arkitektkonkurranse om Norges Rederforbunds kontorbygning, 1930*. Doktorartavhandling. Universitetet i Bergen, 2003.
- Simonsen, Trude T. R. "“Arkitektur gjennom kameraøyet”. Fotografiet i norsk arkitekturpresse". I *Arkitekturårboken 2011*, redigert av Nina Berre, 80-91: Oslo: Pax Forlag, 2011.
- Wilse, Anders Beer. *En emigrants ungdomserindringer*. Oslo: Forlaget Johan Grundt Tanum, 1936.
- Zimmerman, Claire. *Photographic Architecture in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

Artikler på trykk og på nett

- Anderson, Alex T. "On the Human Figure in Architectural Representation". *Journal of Architectural Education (1984)* 2002, 55, no. 4: 238-46.
- Backer, Lars. "Vor holdningsløse arkitektur". *Byggekunst* 1925, Vol. 7: 173-175.
- _____. "Skansen." *Byggekunst* 1927, Vol. 9: 129-134.
- _____. "Ekeberg-restauranten." *Byggekunst* 1929, Vol. 11: 149-154.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Marxist Internet Archive*. Besøkt: 26.10.2022
<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>

Colomina, Beatriz. "Collaborations: The Private Life of Modern Architecture". *Journal of the Society of Architectural Historians* 1999, Vol. 58, No. 3: 462-471.

Ellefsen, Johan. "Hvad er tidsmessig arkitektur?" *Byggekunst* 1927, Vol. 9: 161-170.

Elwall, Robert. "New eyes for old: Architectural photography". *Twentieth Century Architecture* 2008, no. 8, *British modern: Architecture and design in the 1930s*: 52-68.

Frampton, Kenneth. "A Note on Photography and Its Influence on Architecture". *Perspecta*, 1986, Vol. 22, *Paradigms of Architecture*: 38-41.

Hegeman, Werner. "Die nordische Woche". *Wasmuths Monatshefte Für Baukunst* 1929, Heft 11: 455-470.
https://digital.zlb.de/viewer/image/14192921_1929/483/

Heiberg, Edvard. "Fransk nyttearkitektur". *Byggekunst* 1923, Vol. 5, Nr. 6: 81-88.

_____. "Utstillingen for dekorativ kunst". *Byggekunst* 1925, Vol. 7: 177-184.

McLaren, Brian. "Under the Sign of Reproduction". *Journal of Architectural Education* 1992, Vol. 25, No. 2: 98-106.

Parnell, Stephen, og Mark Sawyer. "In Search of Architectural Magazines". *Arq* 2021, 25, No. 1: 43-54.

Avisartikler og annonser

"Den nye tid" paa Ekeberg". *Aftenposten*, morgenutgaven, 27. oktober 1927.

"Den nye Ekebergrestaurant", *Aftenposten*, aftenutgaven, 27. oktober 1927.

"Dødsfall", *Aftenposten*, aftenutgaven, 10. Juni 1930. Dødsannonse.

"Et stort moderne friluftseablissement paa Veterinærtomten", *Aftenposten* 23. april 1926.

Oppslagsverk

Nasjonalbibliotekets bildedatabase Galleri NOR Fotografer, "Anders Beer Wilse." 9. desember 2022.

https://www.nb.no/gallerinor/fotografer/ab_wilse.php

Store norske leksikon, "Perspektivtegning." Arne Gunnarsjaa. 23. november 2022.

https://snl.no/perspektivtegning_-_arkitektur

Arkiv og databaser

Digitalt Museum

Galleri NOR

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Arkitektursamlingene

nasjonalbiblioteket.no

Norsk Folkemuseum, Wilsearkivet

Oslo Byarkiv

Illustrasjonsliste

Ill. 1a (t.v.)

Lars Backer. "SKANSEN" (1927). Utdrag fra presentasjon i *Byggekunst* 1927 Vol. 9, side 129.

Ill. 1b (t.h.)

Lars Backer, Skansen, perspektivtegning (1927). Utsnitt av tegning fra Backers presentasjon i *Byggekunst* 1927, Vol. 9, side 129.

Ill. 2

Lars Backer. "SKANSEN" (1927). Utdrag fra presentasjon i *Byggekunst* 1927 Vol. 9, side 130 og 131.

Ill. 3a

Lars Backer. "SKANSEN" (1927). Utdrag fra presentasjon i *Byggekunst* 1927 Vol. 9, side 132 og 133.

Ill. 3b

Lars Backer. Skansen (1925–1927). Eksteriør, inngangsparti.
Fotograf: O. Væring, 1927. Eier: Norsk Teknisk Museum.

Ill. 3c

Lars Backer. Skansen (1925–1927). Utendørsområdet.
Fotograf: Anders Beer Wilse, 1927. Eier: Norsk Folkemuseum.

Ill. 4a (t.v.)

Lars Backer "SKANSEN" (1927). Utdrag fra presentasjon i *Byggekunst* 1927 Vol. 9, side 134

Ill. 4b (t.h.)

Lars Backer. Skansen (1925–1927). Trappeoppgangen i spisesalen.
Fotograf: Anders Beer Wilse, 1927. Eier: Norsk Folkemuseum

Ill. 5

Lars Backer. Skansen (1925–1927). Eksteriør, inngangsparti.
Fotograf: Anders Beer Wilse, 1928. Eier: Norsk Folkemuseum.

Ill. 6 (t.v.)

Lars Backer. Skansen (1925–1927). Eksteriør, inngangsparti.
Fotograf: Gran. S., 1930. Eier: Oslo Museum, Park- og idrettsvesenet.

Ill. 7 (t.h.)

Lars Backer. Skansen (1925–1927). Eksteriør, inngangsparti.
Fotograf: Mittet & Co A.S, 1930. Eier: Oslo Museum, Byhistorisk samling.

Ill. 8a (t.v.)

"DIE NORDISCHE WOCHE" (1929). Utdrag fra presentasjon i *Wasmuts Monatshefte für Baukunst und Städtebau* 1929 Issue 13, side 165.

III. 8b (t.h.)

Utsnitt av materialet som representerte Skansen i *Wasmuts Monatshefte für Baukunst und Städtebau* 1929 Issue 13, side 165, fotografi og plantegning.

III. 9

Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929) og Skansen (1925–1927). Utdrag fra *Die Baukunst der neuesten Zeit*, 1930, side 514 og 515.

III. 10a

Lars Backer “EKEBERG-RESTAURANTEN” (1929). Utdrag fra presentasjon i *Byggekunst* 1929 Vol. 11, side 149.

III. 10b

Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929). Eksteriør.
Fotograf: Anders Beer Wilse. 1929. Utsnitt t.h. Eier: Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene.

III. 11a

Lars Backer. “EKEBERG-RESTAURANTEN” (1929).
Utdrag fra presentasjon i *Byggekunst* 1929 Vol. 11., side 150 og 151.

III. 11b (t.v.)

Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929). Eksteriør.
Fotograf: Anders Beer Wilse. 1929.
Avfotografert av Heidi Berntine Bull-Gjertsen under besøk på studiesalen Nasjonalmuseet – Arkitektur. Eier av originalt fotografi: Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene.

III. 11c (t.h.)

Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929). Eksteriør, fra verandaen.
Fotograf: Anders Beer Wilse? 1929. Eier: Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene.

III. 12a

Lars Backer. “EKEBERG-RESTAURANTEN” (1929). Utdrag fra presentasjon i *Byggekunst* 1929 Vol. 11, side 152 og 153.

III. 12b (t.v.)

Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929). Interiør, spisesalen.
Fotograf: Anders Beer Wilse, 1929. Eier: Oslo Museum, Byhistorisk samling.

III. 12c (t.h.)

Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929). Interiør, spisesalen.
Fotograf: Anders Beer Wilse. 1929. Eier: Oslo Museum, Byhistorisk samling.

III. 13

Lars Backer. “EKEBERG-RESTAURANTEN” (1929). Utdrag fra presentasjon i *Byggekunst* 1929 Vol. 11, side 154.

III. 14

Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929). Eksteriør.
Fotograf: Anders Beer Wilse, 1929. Utsnitt t.h. Eier: Oslo Museum, Byhistorisk samling.

III. 15

Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929). Eksteriør.
Fotograf: Anders Beer Wilse, 1929. Utsnitt t.h. Eier: Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene.

III. 16

Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929). Inngangsparti.
Fotograf: Anders Beer Wilse, 1929. Eier: Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene.

III. 17

Lars Backer. *Folkerestaurant på Ekebergåsen*. Eksteriørperspektiv. 1927.
Teknikk: Akvarell på papir. Montert på kartong. Mål: 46,1 cm x 63,9 cm.
Eier: Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene.

III. 18

Erik Waldemar Glosimodt. Den gamle Ekebergrestauranten (1916).
Fotograf: Mittet & Co AS, ca. 1917-1924.
Eier: Oslo Museum, Byhistorisk samling.

III. 19

Lars Backer. *Den nye tid*. Eksteriørperspektiv. 1927.
Teknikk: Kull på transparentpapir. Mål: 28,5 cm x 63,7 cm.
Eier: Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene.

III. 20

Lars Backer. *Folkerestaurant på Ekebergåsen*. Situasjonsplan. Antagelig 1927. Utsnitt t.h.
Teknikk: Blekk, tusj, fargeblyant og litografi på transparentpapir, montert på kartong.
Mål: 49,4 cm x 47,1 cm. Eier: Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene.

III. 21

Lars Backer. *Den nye tid*. Ekebergrestauranten. Situasjonsplan. 1927.
Teknikk: Blekk, fargeblyant og diazotypi på papir, montert på kartong.
Mål: 28,3 cm x 53,8 cm. Eier: Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene.

III. 22

“Den nye Ekebergrestaurant”. Forsiden av *Aftenposten*, aftenutgaven, 27. oktober 1927.
Utsnitt av bearbeidet eksteriørperspektiv t.h.

III. 23

Le Corbusier. Galleriet i Villa La Roche. Fotograf: Olivier Martin Gambier, 2010.
Eier: Foundation Le Corbusier. Hentet fra:
http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4931&sysLanguage=en-en&itemPos=39&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=79&sysParentName=&sysParentId=64

III. 24

Utdrag fra protokollene etter Anders Beer Wilse. Oppføringer 18. og 23. september 1929.
Fotografert av Heidi Bertine Bull-Gjertsen under besøk i arkivet hos Norsk Folkemuseum.
Eier av materiale: Norsk Folkemuseum.

III. 25

Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929). Eksteriør, fasade.
Fotograf: Anders Beer Wilse, 1929. Eier: Oslo Museum, Byhistorisk samling.

III. 26

Gerrit Rietveld. Villa Rietveld-Schröder (1924). Utdrag fra *Die Baukunst der neuesten Zeit*, 2. utgave 1930, side 485.

III. 27

Stempel på baksiden av presentasjonsplansje fra Hals-samlingen.
Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929). Interiør, peis og spisesal.
Fotograf: Anders Beer Wilse, 1929.
Avfotografert av Heidi Berntine Bull-Gjertsen under besøk på lesesalen hos Oslo Byarkiv.
Eier av original plansje: Oslo Byarkiv

III. 28

Stempel på baksiden av fotografi.
Lars Backer. Ekebergrestauranten (1927–1929). Eksteriør, fasade.
Fotograf: Anders Beer Wilse, 1929.
Avfotografert av Heidi Berntine Bull-Gjertsen under besøk på studiesalen Nasjonalmuseet – Arkitektur. Eier av originalt fotografi: Stiftelsen Arkitekturmuseet, Arkitektursamlingene.

III. 29a (t.v)

Lars Backer. Skansen. Perspektivtegning. Inngangsparti sett fra fra nord. Gjengitt i Lundahl, *Nordisk Funktionalism*, side 80.

III. 29b (t.h)

Lars Backer. Skansen. Perspektivtegning. Parti fra terrassen. Gjengitt i Lundahl, *Nordisk Funktionalism*, 1980, side 91.

III. 30

Lars Backer. Skansen (1925–1927). Interiør. Spiraltrappen. Fotograf: Ukjent. Ukjent datering. Blant annet inkludert i Backer, *Lars Backer: Arkitektens arbeider omtalt i dagspressen og fagskrifter: skisser, utkast, byggverk*, 1930, side 113.

III. 31

Presentasjonsplansje fra Hals-samlingen.
Lars Backer. Skansen (1925–1927). Fotograf: Ukjent. Ukjent datering.
Avfotografert av Oslo Byarkiv. Eier av original plansje: Oslo Byarkiv.