

Wenche og Jens Selmers Eget hus

Relasjoner mellom mennesker, natur og materialer

Jenny H. Trømborg



Masteroppgave i Kuratering, kritikk og modernismens kulturarv

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk ved Universitetet i Oslo

Under veiledning av Espen Johnsen

Vinter 2023.



Wenche og Jens Selmers Eget hus:

Relasjoner mellom mennesker, natur og materialer

Forord

Først og fremst vil jeg takke min veileder, professor Espen Johnsen, for uvurderlige faglige muligheter, støtte og innspill gjennom hele masterløpet til «Kuratering, kritikk og modernismens kulturarv». Takk for all veiledning og tid!

En stor takk til Elisabeth Selmer som åpnet Trosterudstien 1 for meg, og som åpenhertig har delt private fotografier, brev og tegninger og alltid vært tilgjengelig for spørsmål om sine foreldre.

Takk til Mikkel, Morten og min søster Ida som har korrekturlest mastergradsoppgaven, og takk til Katharina for utførelsen av tittelbladet. Takk til mine gode (studie)venner Gustav og Synne for innspill og prosjekter!

Og til sist vil jeg enda en gang takke min bestevenn og kjæreste, Mikkel. Uten din støtte og tålmodighet ville det ikke gått.

Innholdsfortegnelse

Innledning |

0.1 Målsetning og emnevalg.....	5
0.2 Posisjonering innen forskningsfeltet.....	6
0.3 Metode, teori, struktur og problemstillinger.....	9
0.4 Kildemateriale, narrativ og kritikk.....	11
0.5 Biografisk beskrivelse av arkitektene.....	13
0.6 Beskrivelse av bygget.....	14

Kapittel 1 | Aktørene bak arkitekturens utforming og plassering16

1.1 Aktører og sosiale relasjoner i arkitektoniske prosesser.....	16
1.1.1 Første stadiet: Et skifte av eierskap over tomt	18
1.2 Strategier for relasjon mellom arkitektur, landskap og topografi.....	18
1.2.1 Andre stadiet: Tilnærming til tomt som utgangspunkt for arkitektonisk konsept.....	20
1.2.2 En fjellrabbs agens.....	21
1.2.3 Tredje stadiet: Forandring av tomten gjennom sprengstoffets agens.....	22
1.3 «Syntetiserende» arkitektur.....	23
1.3.1 Fjerde stadiet: Samspill mellom oppført bygg og tomt.....	24
1.3.2 Lavmælt modernistisk hus blant villabebyggelse – tilpasning eller brudd?.....	26

Kapittel 2 | Tegning som prosess, samarbeid og objekt29

2.1 Tegning som en forutsetning for pardesign	29
2.1.1 «Oversettelse» av arkitektonisk konsept gjennom tegning.....	31
2.1.2 Felles designprosess gjennom tegning.....	31
2.2 Fordeling av tegnearbeidet og tegningens egen agens.....	33
2.2.1 Arkitektonisk konsept på bakgrunn av plantegningens agens.....	36
2.2.2 Det menneskelige blikket på hjemmet gjennom perspektivtegningen.....	38
2.2.3 Hybridtegning med agens	

Kapittel 3 | Materialitet, tidsvektor og vegetasjon39

3.1 Modernismens materialer.....	39
3.2 Eksponerte naturmaterialer i huset.....	40
3.2.1 Eksperimentering med modernistisk form i tradisjonelt tremateriale.....	42
3.2.2 Treverk som et samarbeidsmateriale.....	43
3.2.3 Treverk som aktør.....	45
3.2.4 Påvirkning fra dansk arkitektur gjennom klinkerfliser.....	46
3.3 Mediering mellom inne og ute gjennom glass.....	48
3.3.1 Uteområdets utvikling – en levende forlengelse av hjemmet.....	49

Konklusjon.....51

Bibliografi.....53

Illustrasjonsliste.....60

| Introduksjon

0.1 Målsetning og emnevalg

«It is impossible even to conceive of an artifact that does not incorporate social relations, or to define a social structure without the integration of nonhumans into it»¹

– Bruno Latour

Med dette mastergradsessayet ønsker jeg å utforske prosessen og utformingen av arkitektene Wenche og Jens Selmers Eget hus i Trosterudstien 1 (1963) i Oslo. Wenche og Jens Selmers Eget hus (fig. 1) ble oppført i 1963 og huset har etter hvert fått en viktig posisjon i nyere norsk modernismelitteratur, men har enda i beskjeden grad vært gjenstand for en grundig undersøkning. Målet med oppgaven er å betrakte arkitektur fra et relasjonelt perspektiv og forstå hvordan arkitektur kan betraktes som en dynamisk enhet sammensatt av relasjoner mellom mennesker, natur og materialer med utgangspunkt i Eget hus i Trosterudstien 1.

Huset markerer et viktig eksempel på etterkrigsarkitektur utformet av den underkommuniserte arkitekturretningen «Knutsen-skolen» som ble navngitt av arkitekten Christian Nordberg-Schulz i 1961.² Betegnelsen rommet arkitekt Knut Knutsen og et utvalg av hans elever fra Statens kurs for kriserammete arkitekter fra 1945-46, og gruppen regnes i dag som en sentral strømning i norsk etterkrigsarkitektur. Wenche Selmers arkitektur har blitt løftet frem som et eksempel på «poetisk realisme» gjennom sin syntese av internasjonal modernisme og tradisjonell norsk trearkitektur, og skånsomme tilnærming til topografien og omgivelsene.³ Eget hus i Trosterudstien var et samarbeidsprosjekt mellom Wenche og hennes mann Jens Selmer med formål om å lage et felles hjem. Eget hus i Trosterudstien 1 er i stor grad tidligere skrevet om med henblikk på det ferdige byggets formmessige- og estetiske, men også funksjonelle kvaliteter. Med dette vitenskapelige mastergradsessayet tar jeg sikte på å løfte frem andre perspektiver gjennom en i større grad prosessuell utforskning av bygget, med henblikk på å også trekke inn andre aktører enn bare arkitektene. Essayet ønsker å benytte en «relasjonell linse» i utforskningen av arkitektur, med bruk av en modell beskrevet av Daniel Kiss og Simon Kretz i deres antologi *Relational Theories of Urban Form*.⁴ Med dette relasjonelle grepet har det vitenskapelige mastergradsessayet en målsetning om å utforske *både* menneskelige og ikke-menneskelige aktører som er sentrale i prosessen tilknyttet transaksjonen, planleggingen og

¹ Bruno Latour, «Pragmatogonies: A Mythical Account of how Humans and Nonhumans Swap Properties», *The American behavioral scientist* Vol. 37, nr. 6 (1949): 791.

² Christian Norberg-Schulz, «Norsk arkitektur gjennom 50 år», *Byggekunst* Vol.43, nr. 3 (1961): 100.

³ Siri Skjold Lexau, «Poetisk realisme?», *Byggekunst* Vol. 48, nr. 6 (2002): 8-9.

⁴ Daniel Kiss, Simon Kretz, *Relational Theories of Urban Form. An Anthology*, (Basel: Birkhauser, 2021).

oppføring av Eget hus. For å underbygge denne type perspektiver og metoder benytter oppgaven seg av Albena Yaneva og Bruno Latours arkitekturforståelse, slik den beskrives gjennom teksten «Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move».⁵

0.2 Posisjonering innen forskningsfeltet

Knutsen-skolen

Dette mastergradsessayet er en del av det pågående forskningsprosjektet «Knutsen og Knutsen-skolen. Arkitekturdialoger i natur og kultur» i regi av IFIKK ved Universitet i Oslo.⁶ Mastergradsessayet oppsto på bakgrunn av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og designs oppfordring om ytterligere utforskning av Wenche Selmers arkitektoniske virke på masternivå. Den arkitektoniske retningen «Knutsen-skolen» er ofte inkludert i oversiktsverk om norsk- og nordisk arkitekturhistorie som Christian Nordberg-Shultz eksemplifiserer ved å sammenfatte gruppen og gi dem en samlende betegnelse.⁷ Den danske arkitekten Nils-Ole Lund inkorporerer videre Knutsen-skolen i en nordisk kontekst gjennom boken *Nordisk arkitektur* fra 1991, og beskriver skolen som en gruppering av Knut Knutsens studenter: «En hel række af unge arkitekter går i hans fodspor».⁸ Retningen har likefullt vært gjenstand for få omfattende studier. De to betydelige publikasjonene tilknyttet Knutsen-skolen utgjøres av boken *Knutsen: 1903-1969. En vandrer i norsk arkitektur*⁹ av forfatteren Arne Sigmund Tvedten og arkitektsønnen Bengt Espen Knutsen, samt *Arkitekt Wenche Selmer (1920-1998) - Omtankens arkitektur, en biografi* av arkitekt og arkitekturhistorier Elisabeth Tostrup.¹⁰ Begge disse publikasjonene har dog et monografisk siktepunkt basert på en grundig kartlegging, beskrivelse og fortolkning av sentrale verk. Det er likefullt få dybdestudier utført på den arkitektoniske retningen, og grupperingen har i liten grad blitt diskutert i lys av nyere internasjonale arkitekturhistoriske perspektiver på modernismen.

Unntakene er en knippe masteroppgaver i kunsthistorie fra Universitetet i Oslo fra de senere år. Julie Leding diskuterer begrepet «Knutsen-skolen», og berører enkelte eneboliger utført av blant annet Wenche Selmer i masteroppgaven «Knut Knutsen og hans epigoner. En arkitekturhistorisk studie av Knutsen-skolen som diskursivt felt, orientert rundt fire arkitekter

⁵ Bruno Latour, Albena Yaneva, «Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's view of Architecture» I *Architectural Theories of the Environment. Posthuman Territory*, redigert av Ariane Lourie Harrison (London: Routledge, 2012), 103-111.

⁶ Forskningsprosjektet har bestått av to veiledende workshops (i både Oslo og Stockholm), og skal resultere i en antologi bestående av fagfelleverderte tekster.

⁷ Norberg-Schulz, «Norsk arkitektur», 100.

⁸ Nils-Ole Lund, *Nordisk arkitektur* (København: Arkitektens forlag, 1991), 95.

⁹ Arne Sigmund Tvedten, Bengt Espen Knutsen. *Knut Knutsen (1903-1969): en vandrer i norsk arkitektur* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1982).

¹⁰ Elisabeth Tostrup, *Arkitekt Wenche Selmer (1920-1998): omtankens arkitektur* (Oslo: Gaidaros forlag, 2002).

og fire eneboliger».¹¹ Therese Wiles har gjennom sin masteroppgave «Arkitim och Atriumshusene i Furubergveien – Om arkitektteamet, bostäder, rymlige element och materialitet»¹² kartlagt og belagt grupperingen Arkitim der Knutsen-eleven Are Vesterlid hadde en sentral plass. Tidligere forskning på Eget hus er primært utført av Elisabeth Tostrup. I tillegg til monografien *Arkitekt Wenche Selmer (1920-1998) - Omtankens arkitektur, en biografi* som ble utgitt både på norsk og engelsk, har Tostrup foretatt en komparativ analyse av Eget hus i Trosterudstien 1 med to andre prosjekter av Wenche Selmer i artikkelen «Modifikasjoner i landskap: Tre små Selmerhus» i antologien *Brytninger: Norsk arkitektur 1945-65*.¹³ Tostrup har videre sammenlignet Eget hus med den ikoniske eneboligen Planetveien 12 av Arne Korsmo i teksten «To hus. Kontraster på felles grunn»¹⁴, og introdusert Wenche Selmer for et nytt publikum gjennom flere internasjonale antologier.¹⁵

Alternative modernismer

I en internasjonal arkitekturhistorisk sammenheng har det i de siste årtiene vært en meget stor interesse for modernismens arkitekturhistorie, og dette har ledet til en stor bredde innen forskningsfeltet med en rekke ulike teoretiske perspektiver og metoder. På et overordnet nivå tar dette mastergradsessayet del i en modernismediskurs basert på arkitekturhistoriker Sarah Williams Goldhagens brede forståelse av modernisme-begrepet i artiklene «Coda: Reconceptualizing the Modern»¹⁶ og «Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style».¹⁷ Goldhagen foreslår et rammeverk som tar høyde for modernismens samtidige historiske kontekst og kompleksitet, og tar til orde for at det var en kombinasjon av kulturelle, politiske og sosiale aspekter - og ikke utelukkende estetiske prinsipper - som utgjorde grunnlaget for den modernistiske arkitekturen. Goldhagen etterlyser en annen diskurs tilknyttet modernismen, som også inkluderer andre arkitekter, grupperinger og formmessige uttrykk. Disse aspektene finnes hos Knutsen-skolen og Wenche Selmer. Ettersom deres komplekse arkitektur både rommer typiske modernistiske formmessige kvaliteter, men også utforsker

¹¹ Julie Leding, «Knut Knutsen og hans epigoner: En arkitekturhistorisk studie av Knutsen- skolen som diskursivt felt, orientert rundt fire arkitekter og fire eneboliger», Upublisert masteroppgave. Universitetet i Oslo, 2017.

¹² Therese Veronica Wiles, «Arkitim och Atriumshusene I Furubergveien – Om arkitektteamet, bostäder, rymliga element och materialitet», Upublisert masteroppgave. Universitetet i Oslo, 2021

¹³ Elisabeth Tostrup, «Modifikasjoner i landskap: Tre små Selmerhus», I *Brytninger: Norsk arkitektur 1945-65*, redigert av Espen Johnsen (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010), 198-206.

¹⁴ Elisabeth Tostrup, «To hus. Kontraster på felles grunn» *Arkitektur N*, nr. 3 (2002): <https://old.arkitektur-n.no/artikler/to-hus>

¹⁵ Dette gjelder blant annet teksten «Norwegian Wood – Wenche Selmer Style» i *Nordic Journal of Architectural Research* fra 2000¹⁵, og teksten «Wood as a Vehicle of Architectural Thoughtfulness» i antologien *Proceedings from the Symposium 'Architecture and Materials' in Oulu, 28-30 April 2000*¹⁵.

¹⁶ Sarah Williams Goldhagen, «Coda: Reconceptualizing the Modern» i *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, redigert av Sarah Williams Goldhagen og Réjean Legault (Cambridge: MIT Press, 2000), 308-9.

¹⁷ Sarah Williams Goldhagen, «Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style», *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 64, nr. 2 (2005): 144-167.

andre materialer og en større grad av topologisk og tidvis regionale hensyn enn typisk høymodernistisk arkitektur.

Samarbeid og alternative grupperinger

Mastergradsessayet springer ut av min prosjektrapport i emnet KUN4900 fra studieretningen «Kuratering, kritikk og modernismens kulturarv» (KKM), der jeg utarbeidet en utstillingsidé som tok for seg Knutsen-skolen med henblikk på å vise frem deres «pardesign» i lys av tre egne hjem.¹⁸ I en internasjonal sammenheng har alternative grupperinger og samarbeid - i kontrast til ideen om den heroiske, modernistiske mannlige arkitekten - blitt gjenstand for forskning de senere år. Den private siden av arkitekturhistorien og samarbeid mellom blant annet mann og kone blir særlig introdusert i arkitektur- og designhistorien på 1990/2000-tallet. Dette gjelder blant annet arkitekturhistoriker Beatriz Colomina, med både artikkelen «Collaborations. The Private life of Modern Architecture»,¹⁹ men også hennes bok *Domesticity at War*.²⁰ I tillegg til sistnevnte bok viser Pat Kirkhams bok *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century* interessante perspektiver på 1950-tallets pardesign.²¹ Dette mastergradsessayet vil også kunne knyttes til forskningsfeltet bestående av samarbeid i arkitektur og en internasjonal utforskning av «pardesign» i en 1950- og 1960-talls kontekst.

Arkitektur som prosess

I løpet av de siste tiårene har modernismediskursen fattet interesse for arkitekturens prosess heller enn utelukkende den ferdig oppførte bygningen. Dette har i stor grad fortonet seg gjennom en interesse, og utforskning av arkitekturens ulike medier og artefakter: skisser, modeller, presentasjonstegninger og arkitekturfotografi. Tidligere nevnte arkitekturhistoriker Beatriz Colomina har særlig tatt for seg arkitekturens presentasjonsformer og på hvilken måte fremstilling i media bidro til å gi arkitekturen et nytt publikum som utelukkede opplevde arkitekturen gjennom mediaformidling heller enn fysisk. Arkitekturtegningen har videre fått en sentral rolle både som kunstverk, verktøy og til og med som et fullstendig arkitektonisk uttrykk gjennom «papirarkitektur». ²² Mastergradsessayet slutter seg til dette forskningsfeltet gjennom en prosessuell utforskning av Eget hus i Trosterudstien 1, og hvordan det arkitektoniske

¹⁸ Min prosjektrapport «Rom for samarbeid. Knutsen, Selmer og Cappelens egne hjem som pardesign» hadde berøringspunkter til den type tilnærming og tok for seg en utforskning og presentasjon av Knut og Hjørdis Knutsens Lillevannsveien 8 (1939-1941), Molle og Per Cappelens Vennersborgveien 17 (1954) og Wenche og Jens Selmers *Eget hus* i Trosterudstien 1 (1963), og hvordan disse hjemmene var et resultat av samarbeid – pardesign – mellom mann og kone.

¹⁹ Beatriz Colomina, «Collaborations: The Private Life of Modern Architecture», *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 58, nr. 3 (1999): 462-471.

²⁰ Beatriz Colomina, *Domesticity at War* (Massachusetts: MIT press, 2007).

²¹ Pat Kirkham, *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century* (Massachusetts: The MIT press, 1995).

²² Papirarkitektur er arkitektur som ikke er ment for å bygges, men der selve tegningen er det ferdige verket.

konseptet utformes og transformeres på bakgrunn av ulike aktører, og gjennom ulike representasjonsformer og til ferdig oppført bygg.²³

0.3 Metode, teori, struktur og problemstillinger

Teori og metode

Mastergradsessayet er utført med en arkivbasert, nærobserverende og prosessuell metode. En prosessbasert metode innebærer en avdekking av ulike stadier i den arkitektoniske utviklingen og inkluderer planlegging, design, konstruksjon, forandringer og bruk. Metoden fokuserer på hvordan sosiale, økonomiske, byggetekniske, og topografiske faktorer påvirker arkitekturens utvikling over tid. Teksten «Give Me A Gun and I Will Make All Buildings Move» er skrevet av filosof og antropolog Bruno Latour og sosiolog samt arkitekturteoretiker Yaneva Albena. Teksten presenterer både aktør-nettverksteori som en metode for utforskning av arkitektur, men utgjør i tillegg en prosesstankegang og et sett med begreper som kan anvendes til nye studier av relasjonen mellom menneskelige og ikke-menneskelige aktører i forbindelse med arkitektur. Dette vitenskapelige essayet tar sikte på å benytte en nærlesende prosessbasert metode inspirert av blant annet Latours og Yanevas tenkning, og metoden har sjeldent blitt brukt i en norsk arkitekturhistorisk kontekst.²⁴ Det vitenskapelige mastergradsessayet tar sikte på å avdekke en prosessuell forståelse av Eget hus i Trosterudstien. Det er her viktig for meg å presisere at det å prøve ut metoden og deres teoretiske perspektiver har vært en viktig målsetning i seg selv med dette vitenskapelige essayet og at dette har fått forrang fremfor en fordypning i den arkitektoniske- og arkitekturhistoriske konteksten. Hvorvidt metoden og begrepene også fremstår hensiktsmessige og har gitt resultater er aspekter jeg vil kommentere i avslutningen.

Latour og Yanevas «Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move» oppfordrer til en kritisk undersøkelse av etablerte arkitekturnarrativ gjennom en ukonvensjonell forståelse av aktører og agens i arkitekturen. Latour og Yaneva hevder at det ikke finnes noe enkeltstående øyeblikk som gir oss selve bygningen ettersom bygningen er i konstant endring over tid.²⁵ Denne oppfatningen har likefullt blitt kritisert for å redusere arkitektur som et objekt eller kunstverk til en rekke handlinger og aktører. Det er nettopp denne prosess-relasjonelle tilnærmingen til arkitektur Graham Harman, kjent som grunnleggeren av objekt-orientert ontologi, kritiserer i teksten «Buildings are not Processes: A Disagreement with Latour and

²³ Denne prosessuelle tenkningen har vært sentral i kunsthistoriske emner som *KUN2132 – Norsk arkitektur og design 1950-70* og *KUN2135 - Arkitekturens presentasjonsformer: Tegning, modell, fotografi og media* på IFIKK ved Universitetet i Oslo.

²⁴ Kjetil Fallans tekst «Architecture in action: Traveling with actor-network theory in the land of architectural research» representerer likefullt en sentral norsk presentasjon og redegjørelse for metoden.

²⁵ Latour, «Give me», 105.

Yaneva». ²⁶ Harmans kritikk er legitim, men jeg vil også hevde at arkitektur nettopp ikke er et kunstverk på lik linje med maleri eller skulptur. Arkitektur er et bruksobjekt som stadig er i forandring gjennom bruk, menneskelig påvirkning og materialenes utvikling. Arkitektur trenger derfor en mer dynamisk fortolkning som tar høyde for andre enn utelukkende estetiske aspekter.

Latour-Yaneva-modellen foreslår at arkitektur må forstås som en bevegelse gjennom tiden og at oppfatningen av et bygg som et statisk objekt dermed er feilaktig. I «Give Me A Gun And I Will Make All Buildings Move» foreslår Latour og Yaneva «ANT» som en metode for å fange arkitekturens ulike faser og bevegelse gjennom tiden. ²⁷ Tekstens tittel henspiller på Etienne Jules Mareys berømte fotografiske pistol. Denne oppfinnelsen kunne ta tolv bilder i sekundet og bryte ned en bevegelse i stillestående bestanddeler for deretter å samle dem i et format. Gjennom den samme tilnærmingen til arkitektur fanges arkitekturen i ulike «freeze frames» i sin metamorfose gjennom tiden. ²⁸ Min metode vil med andre ord bestå av å følge arkitekturens *transformasjon* gjennom ulike stadier og medier. Dette innebærer å følge arkitekturen og dens foranderlige fremstilling gjennom byggeprosessen, tegnemediet og materialene. Dette vil foregå med en relasjonell linse, og gjennom ulike nedslagsfelt eller «utvalgte stadier» der arkitekturen redegjøres for. Til tross for at teksten «Give Me A Gun And I Will Make All Buildings Move» foreslår ANT som metode i utforskningen av arkitektur, krever dette en omfattende kartlegging av nettverk med aktører. Det vil derfor være mer hensiktsmessig for mastergradsessayet å velge ut et par utvalgte stadier kombinert med Latours begrepsapparat enn å utføre en fullstendig ANT-kartlegging.

Begrepsavklaring

Bruno Latour benytter en knippe sentrale begreper som også vil anvendes i mastergradsessayet og dette gjør det nødvendig med begrepsavklaringer av de mest sentrale begrepene. *ANT* (aktør-nettverksteori) hevder at mennesker og ikke-menneskelige elementer er likeverdige i sin påvirkningskraft og sammen deltar i komplekse nettverk. Samfunnet og fenomener oppstår gjennom disse dynamiske forbindelsene. ²⁹ En *aktør* er en entitet som har handlingsevne, og dette kan være både mennesker og ikke-menneskelige objekter. *Nettverk* benyttes for å beskrive relasjonen mellom aktørene, og disse er dynamiske og forandres i takt med aktørens handlinger. *Oversettelse* beskriver aktørens forsøk på å oversette og påvirke andre aktørers

²⁶ Graham Harman, «Buildings are not Processes: A Disagreement with Latour and Yaneva», *Ardeth*, nr. 1 (2017): 113-122.

²⁷ *ANT* (aktør-nettverksteori) hevder at mennesker og ikke-menneskelige elementer er likeverdige i sin påvirkningskraft og sammen deltar i komplekse nettverk.

²⁸ «Statiske bilder» kan utgjøre en oversettelse til norsk.

²⁹ Albena Yaneva, *Latour for Architects* (London: Routledge, 2022), 65.

interesser og intensjoner.³⁰ *Agens* er nettverkets handlekraft, og baseres på samspillet mellom de ulike aktørene.³¹

Struktur

Foruten innledningskapitlet består oppgaven av tre kapitler og en konklusjon. Oppgaven er fordelt på tre delproblemstillinger som avgrenser seg til hvert sitt kapittel, og hvert kapittel benytter seg videre av forskjellig teori.

Kapittel 1 undersøker hvilke menneskelige og ikke-menneskelige aktører som har agens i fire utvalgte stadier i planleggings- og byggeprosessen. Kapitlet drar veksler på prosessteori presentert av Latour og Yaneva i tilnærmingen til hvilke aktører som var involvert i valg av tomt, plassering og utforming av huset. Kapitlet benytter seg videre av Marc Treibs teori til å diskutere videre hvorvidt huset tilpasser seg omgivelsene i form natur- og kulturlandskapet.

Kapittel 2 er todelt i form av å innledningsvis diskutere Wenche og Jens Selmers samarbeidsprosess gjennom tegning i lys av Colominas perspektiver på pardesign. Deretter analyserer kapitlet de ulike tegningene gjennom Whytes teori, og diskuterer hvorvidt de forskjellige tegningstypene og spesifikke tegninger har agens til å påvirke den arkitektoniske utformingen.

Kapittel 3: Det tredje kapitlet bryter ned Eget hus til det fåtallet av materialgrupper bygget består av: tre, klinkerfliser og glass. Treverkets agens diskuteres i lys av Yaneva, mens materialene som helhet diskuteres i lys av Goldhagens perspektiver på modernismen, og blir sett i sammenheng med et ønske om naturintimitet.

0.4 Kildemateriale, narrativ og kritikk

Architectural historians find evidence everywhere. We mine built and unbuilt projects alike, textual and visual documents of all kinds, and findings of other fields (...) Evidence is what demonstrates, proves, or attest to the truth claims of a historical narrative.³²

Teksten «Evidence and narrative» av Michael Osman og Daniel M. Abramson påpeker det faktum at arkitekturhistorikere konstruerer et narrativ gjennom sine funn og ryddige fremlegging av utvalgte fakta. Avhandlingen har derfor et bredt kildetilfang i stor grad bestående av arkivmaterieell og forsøker å la disse tale for seg selv. Albena Yaneva har påpekt

³⁰ Yaneva, *Latour for Architects*, 10.

³¹ Yaneva, *Latour for Architects*, 22.

³² Michael Osman, Daniel M. Abramson, «Evidence and Narrative», *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 76, No.4 (2017): 443.

viktigheten av arkitekturens arkivmaterieell og artefakter for å avdekke fortiden og skape arkitekturhistorie: «In the process of collecting, processing and conserving architectural objects, archival materials become active mediators in the crafting of knowledge of importance to the discipline of architecture».³³ Arkivtilfanget tilknyttet Eget hus i Trosterudstien 1 kan deles inn i to ulike kategorier. Mastergradessayet benytter seg av filosofen Jacques Rancières to begreper «monument» og «dokument» fra boken *Figures of History* med henblikk på todeling av arkivtilfanget.³⁴ «Monumenter» er forstått som hverdagsgjenstander som i sin alminnelighet kan avdekke aspekter ved fortiden, mens «dokumentet» i større grad har fått anerkjennelse for sin historiske viktighet, og har spilt en sentral rolle i å utforme narrativ.

Det offentlige dokumentarkivet: Denne delen av kildetilfanget utgjøres av «det offentlige» arkivomfanget. Det er denne delen av kildetilfanget som har bidratt til det «offisielle» narrative tilknyttet Eget hus i Trosterudstien. Store deler av kildetilfanget i avhandlingen fortøner seg som tegninger. Dette utgjøres i stor grad av tegninger fra planleggingsprosessen: perspektivtegninger, snitt-tegninger, detaljtegninger og plantegninger tilhørende Nasjonalmuseet – Arkitektur. Disse kildene aktiviseres særlig i det andre kapittelet som primært tar for seg tegningstilfanget til huset, men benyttes også noe i første kapittel i avdekkingen av byggeprosessen. Plan og bygningsetaten besitter noen av de samme tegningene som Nasjonalmuseet – Arkitektur, men har også det viktigste utvalget av dokumenter tilknyttet planleggingsfasen i form av søknader, bygningkontroller og endrede tegninger. Dette er sentralt i kartleggingen av datering, prosess og hvilke aktører som har vært involvert. Dokumentasjonsarkivet tilknyttet Wenche Selmer hos Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design huser Wenche Selmers forelesningsnotater, og dette har vært sentralt for å avdekke Wenche Selmer egne tanker om hjemmet. Det offentlige fotografitilfanget tilfaller i stor grad Teigens arkiv som foreligger digitalisert hos Teknisk Museum.

Det private monumentarkivet: «Monumenter» har i stor grad en privat karakter og er ofte bevart som minner av slektninger, venner og etterlatte: «That which preserves memory through its very being. That which speaks directly, through the fact that it was not intentendent to speak».³⁵ Disse gjenstandene er ofte bevart av affeksjonsverdi og består derfor av et mer tilfeldig utvalg enn det offentlige. Det private kildetilfanget omfatter private gjenstander bevart av Wenche og Jens Selmers datter Elisabeth Selmer. Dette består blant annet av private fotografier, brev, tegneutstyr, søknader og mapper tilhørende deres ulike prosjekter. Dette er

³³ Albena Yaneva, *Crafting History. Archiving and the Quest for Architectural Legacy* (New York: Cornell University Press, 2022), 135.

³⁴ Maria Stepanova, *In Memory of Memory* (London: Fitzcarraldo Editions, 2017), 33.

³⁵ Stepanova, *In Memory*, 33.

materiale som i liten grad har blitt utforsket og derfor kan tilføye nye aspekter til forståelsen av Eget hus i Trosterudstien. Det private kildetilfanget har vært særlig sentralt gjennom de bevarte brevene og notatene tilknyttet naboskap og konflikt mellom Selmerparet og Lockwood Meyer i første kapittel. De bevarte brevene er sentrale iblant annet første kapittel gjennom korrespondanse mellom arkitektene og Oslo bygningskontroll, men også i tredje kapittel for å få innblikk i korrespondanse og bestillinger på materialer til bygget.

Muntlige kilder og intervjuer kan bidra med en annen form for kunnskap. Teksten «Architectural Affections. On Some Modes of Conversation in Architecture, Towards a Disciplinary Theorisation of Oral History» beskriver det særegne potensiale som ligger i muntlig overført historie: «oral history accounts in architecture might allow us access to stories that could not be collected through any other means, a way to hear voices otherwise silent (or silenced) and accounts that intimate, personal, as lived, close to the action».³⁶ Wenche og Jens Selmers datter Elisabeth Selmer utgjør en sentral kilde, og har et unikt innblikk i foreldrenes liv og arkitektoniske virke. Muntlige kilder risikerer å ha liten grad av vitenskapelighet ved seg, og rett og slett være *for* subjektive. Innsamlingen av arkivfunnene fra både offentlige og private arkivsamlinger er derfor et viktig supplement til dette, og har utgjort et sentralt, omfattende og tidkrevende arbeid tilknyttet metoden. Mastergradsessay risikerer videre å fremstå nærsynt på bakgrunn av nærlesning av arkivmaterialet, men dette har vært nødvendig på bakgrunn av metoden. Disse aspektene er viktige å være bevisst på, samtidig som de er sentrale nettopp for å kunne avdekke andre aspekter ved Eget hus i Trosterudstien.

0.5 Biografisk beskrivelse av arkitektene

«Det å være kvinnelig arkitekt ble dermed, slik det skal være, helt selvfølgelig. Tiden vi levte i styrket også vår selvfølelse. Allerede i trappen på SHKS, med diplommet i hånden, ble vi møtt av byens arkitekter som ville sikre seg arbeidskraft».³⁷ Slik beskrev Wenche Elisabeth Reimers (senere Selmer) (1920-1998) avgangen fra «Krisekurset for krigsrammede arkitekter» i 1946. Dette var en tilleggsutdanning for bygningslinjen til Statens håndverk- og kunstindustriskole (SHKS) som Wenche hadde utarbeidet i samarbeid med en gruppe medelever. «Krisekurset» ble et viktig substitutt for å utdanne arkitekter under og etter krigen, og bidro til et kjønnsmessig paradigmeskifte i form av at første kull besto av totalt 32 deltakere hvorav cirka en tredjedel var kvinner.³⁸ Etter endt utdanning arbeidet Wenche hos sin svoger arkitekten Arnstein

³⁶ Naomi Stead, «Architectural Affections: On Some Modes of Conversation in Architecture, Towards a Disciplinary Theorisation of Oral History», *Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand* vol. 24, nr. 2 (2014): 157.

³⁷ Elisabeth Seip, «Profil 6: Wenche Selmer», *Byggekunst* Vol. 62, nr. 8 (1980): 371.

³⁸ Wenche Findal, *Mindretallets mangfold. Kvinner i norsk arkitekturhistorie* (Oslo: Abstrakt, 2004, 75).

Arneberg i cirka et år. Året etter arbeidet Wenche ubetalt noen uker hos Le Corbusier og deretter hos arkitekt Marcel Lods i Paris, før hun fra 1948 vendte tilbake til Oslo og jobbet for arkitektkontoret Arne Pedersen og Reidar Lund i Oslo.³⁹ Wenche og Jens Selmer møtte hverandre via Preben Krag. Arkitekten var venn med Wenches barndomsvenninne Grete Alm, og arrangerte et selskap i slutten av 1944 der både Wenche og Jens var til stede. Arkitekten Jens Selmer ventet på Wenche sammen med faren på flyplassen da hun kom hjem fra Paris selv om de to ikke hadde snakket sammen mens hun var borte, men Jens hadde oppsøkt hennes far i mellomtiden og skal ha fått hans samtykke til å gifte seg med henne. Jens Selmer ble separert fra sin første kone Inger Synnøve Finn-Hansen i 1951, og Wenche og Jens Selmer giftet seg i 1954 på julaften. Denne dagen var den eneste dagen paret hadde tid ettersom de arbeidet mye og datteren Elisabeth var på vei.⁴⁰

Jens studerte arkitektur på KTH i Stockholm i tidsrommet 1932-1936.⁴¹ Arkitektstudiet på KTH tok i stor grad for seg boligen som byggeoppgave både i form av fag som «husbyggingsteknikk», men også «dekorativ kunst» som dreide seg om innredningsarkitektur med hovedvekt på moderne og funksjonell boliginnredning.⁴² Etter studiene arbeidet Jens hos arkitektkontoret Backstrøm og Reinius som var et sentralt svensk arkitektkontor innenfor storskala boligprosjekter. Jens Selmer flyttet deretter hjem igjen, og arbeidet hos arkitektene Blakstad og Munthe Kaas i Oslo i 1938. Jens Selmer gikk i 1944 sammen med Preben Krag og dannet et felles arkitektkontor,⁴³ mens Wenche året 1953 dannet egen praksis og tegnet i hovedsak hytter og eneboliger.⁴⁴ Paret samarbeidet på kveldstid både ved å bistå hverandres oppdrag og utføre felles prosjekter.

0.6 Beskrivelse av bygget

Eneboligen Eget hus i Trosterudstien 1 ligger på Gråkammen i Oslo. Tomten og huset er skjernet bak en granhekk og besøkende må finne stien opp til huset gjennom en glippe mellom hekken og carporten.⁴⁵ Den lave og langstrakte bygningskroppen er plassert i retning sydøst-nordvest og husets fasade mot sør er preget av rytmisk plasserte innhakk og utskytninger i form av vinduer og skyvedører. Vindfanget er trukket inn under taket, og dette fortsetter videre over

³⁹ Wenche Selmer, *Arkitektthøgskolen i Oslo 1945-1995 Årbok* (Oslo: Arkitektthøgskolen i Oslo, 1995), 22.

⁴⁰ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.23.

⁴¹ I studietiden ble Selmer undervist av den sentrale arkitekten Gunnar Asplund, og Jens arbeidet videre som assistent hos arkitekten en periode i studietiden.

⁴² Mette Sjølie, *Sosial boligbygging i Norge 1945-1980. Jens Selmers arbeider* (Norsk arkitektmuseum Oslo: Oslo, 1989), 8.

⁴³ Sammen arbeidet de i stor grad med oppføring av store boliganlegg og blokker i etterkrigstiden. Jens Selmer deltok i arkitektkonkurranser tilknyttet typehus og oppbygningen av Finnmark, og vant 1945 alle fem konkurranser med sine forslag til typehus.

⁴⁴ Fra 1976 til 1987 var hun også førsteamanuensis ved Arkitektthøgskolen, som en av få kvinner.

⁴⁵ Tostrup, *Omtankens arkitektur*, 131.

terrassen som utgjøres av et flisbelagt utegulv. Taket er plant, men vipper opp på hver sin langende mot vest og øst og avsluttes av et gesimsbord mot hagen. Takbjelkene er kraget ut og har en egen rytme under gesimsen, mens veggene i eksteriøret utgjøres av tjærebrune tømmermannspanel. Inngangen består av et lite vindfang der den ytterste døren utgjøres av et dørblad og er flankert av et smalt vertikalt glassparti som tilbyr den ellers beskjedne «forstuen» dagslys. Fra forstuen utgjøres hovedpartiet av huset mot vest av kjøkken, stue, arbeidskrok og soverom/bad for de voksne i huset. Den langstrakte dagligstuen deles i to gjennom peisens funksjon som romdeler. Mot vest ligger arbeidskroken med to skrivebord og egendesignede hyller til oppbevaring av tegninger. Arbeidsbordet mottar rikelig med dagslys ettersom taket vipper opp mot nord og tillater plasseringen av et stort vindu. Stuen åpnes opp mot uteområdet gjennom et parti med et stort vindu og skyvedør i glass, og gulvet i brune klinkerfliser fortsetter utenfor på samme nivå.

De spesifiserte rommene er i huset oppført som avgrensede soner. Kjøkkenet utgjøres av en egen romsone, og er effektivt utformet på få kvadratmeter. Kjøkkenbenken danner en L-form, og har oppbevaringsplass fordelt på vekselvis åpne hyller og panelte skap samt en vaskeavdeling. Spiseområdet ligger overfor kjøkkenet i en egen nisje på bare 2,4 meter, og utgjør et utspring i eksteriøret som gir utsikt til hagen gjennom et vindu som fyller hele veggen i bordhøyde.⁴⁶ Videre inn i hovedrommet igjen bestående av stue og arbeidskrok oppleves det smale rommet større enn det er på bakgrunn av de store åpningene mot uterommet og de synlige dragerne i taket som spenner over rommene i en bestemt rytme. De overliggende takåsene forsterker det lange perspektiv i husets lengderetning. Det langstrakte huset avsluttes mot vest med soverommet og badet som er hevet to trinn over det øvrige gulvnivået, og denne utformingen er oppført for å skåne en fjellrabb under huset. Soverommet er utført i en kvadratisk form med innebygde garderobeskap og to ulike antikke franske nattbord arvet av Wenches mor. Badet innenfor soverommet var oppført med furupanel på tak og vegger. Soverommene i den andre enden av huset mot øst består også av fast innredning, og et veggiv som åpner opp rommet med bruk av horisontale vinduer som strekker seg fra vegg til vegg. Huset utgjøres av en enkel materialpallett: rødbrune klinkerfliser, treverk av furu, glass og eksponert trekonstruksjon gjennom doble hoveddragere. Gulv og tak i tre og klinkerfliser utgjør et harmonisk materialfelleskap med peisen i tegl, og står fint til både lister og karmen utført i treverk på dører og ved vinduer, samt de enkle møblene og tekstilene utført i jordfarger.

⁴⁶ Tostrup, *Omtankens arkitektur*, 131.

Kapittel 1 | Aktørene bak arkitekturens utforming og plassering

Eget hus i Trosterudstien av Wenche og Jens Selmer har, spesielt gjennom arkitekturhistorikeren Elisabeth Tostrup, blitt plassert innenfor rammen av Wenche Selmers øvrige arkitektoniske virke og Knutsen-skolen som arkitektonisk retning. Tidligere forskning har primært fokusert på de rent arkitektoniske, estetiske og funksjonelle aspektene ved bygningen. De prosessuelle aspektene rundt omstendigheter og forutsetninger for hvorfor arkitekturen ble slik den ble har i liten grad blitt behandlet inngående. Dette kapittelet har til hensikt å benytte seg av Bruno Latour og Albena Yanevas prosesstenkning fra teksten «Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move» gjennom fire utvalgte stadier fra planleggings- og byggeprosessen til Eget hus.⁴⁷ Kapittelet har derfor til å hensikt å avdekke hvilke menneskelige- og ikke menneskelige aktører og relasjoner som har agens gjennom valg av og tilnærming til tomt, plassering av arkitekturen på tomten og hvorvidt arkitekturens utforming tilpasser seg kultur- og naturlandskapet med utgangspunkt i Marc Treibs begrep «Inflected landscape».⁴⁸ Gjennom denne prosessuelle og aktørfokuserte studien har kapittelet derfor til hensikt å besvare delproblemstillingen: *Hvilke menneskelige- og ikke menneskelige aktører og relasjoner påvirker planleggings- og byggeprosessen gjennom valg av tomt, plassering på tomt og arkitekturens utforming? På hvilken måte er bygget tilpasset natur- og kulturlandskapet?*

1.1 Aktører og sosiale relasjoner i arkitektoniske prosesser

Everybody knows – and especially architects, of course – that a building is not a static object but a moving *project*.⁴⁹

Arkitekturhistoriker Beatriz Colomina påpeker i teksten «Collaborations. The Private Life of Architecture» at det forekom et skifte i forskningen på modernistisk arkitektur utover 1990- og 2000-tallet. Modernismeforskningen gikk fra en utforskning av bygningsstruktur, teknikker og arkitektonisk utforming til en økt interesse for hvordan arkitekturen faktisk ble til: «there appears to be an increasing interest in how the practice of architecture works. It is as if we had become more concerned with the *how* than the *what*».⁵⁰ Colomina beskriver videre hvordan dette skifte i modernismeforskningen også innebar en utvidet interesse for andre aktører enn den enkeltstående arkitekt og en større forståelse av arkitektur som et samarbeidsprosjekt. Colomina påpeker videre at dette har ført til en ekspansiv arkitekturhistorie som også tar for

⁴⁷ Latour «Give me», 103.

⁴⁸ Marc Treib, *Landscapes of Modern Architecture: Wright, Mies, Neutra, Aalto, Barragán* (Connecticut: Yale Press, 2017).

⁴⁹ Latour, «Give me», 103.

⁵⁰ Colomina, «Collaborations», 462.

seg alle individene og yrkesgruppene som er en del av en arkitektonisk prosess: partnere, ingeniører, landskapsarkitekter, interiørdesignere, ansatte og byggarbeidere. På bakgrunn av dette blir sosiale relasjoner og måten disse påvirker arkitekturprosessen en sentral del av arkitekturhistorien.⁵¹

For Bruno Latour er relasjoner og sosiale aspekter grunnleggende i forståelsen av en arkitektonisk prosess. Latour motsetter seg en tidligere forståelse av sosiale relasjoner som en sidegren av arkitekturhistorien der mellommenneskelige aspekter kun er en kontekst arkitekturen oppstår i. For Latour er den sosiale dimensjonen mellom aktører en faktor som selv utspiller en sentral rolle i selve *utformingen* av arkitekturen: «I do not suggest that the ‘social’ is a separate field or even a context in which design could be framed. Rather, ‘the social’ is glued together by many other types of connectors».⁵² I følge Latour er arkitekten aldri alene i sin utforming eller oppføring av et bygg, men i relasjon til andre både ikke-menneskelige og menneskelige aktører. På denne måten forekommer det en rekke ulike aktører som konstant påvirker arkitekturens utforming og skaper bevegelse i den arkitektoniske prosessen. Det er dette bevegelige nettverket som ligger til grunn for hans påstand om at arkitektur ikke er et statisk bygg, men et «*moving project*».⁵³ Latour er dermed i større grad opptatt av selve arkitekturprosessen enn arkitekturen som objekt, samt hvilke aktører som utløser bevegelse og transformasjon i oppføringsprosessen: *Hvordan og hvorfor ble arkitekturen slik den ble?*⁵⁴

Aktørene i planleggings- og byggeprosess har alle mulighet til å påvirke utfallet av arkitekturen. I arkitekturprosessen kan relasjonen mellom menneskelige aktører som arkitektene (og deres relasjon seg imellom), til naboen, til snekkere og ingeniører, påvirke arkitekturens utforming, men også andre aktører som større samfunnsstrukturer som økonomi, byggeinstanser eller lovverk kan på lik linje med mennesker ha mulighet til å påvirke gjennom å tilrettelegge for, motarbeide eller ha innsigelser til hvordan arkitekturen skal bli.⁵⁵ I følge Latour kan til og med objekter eller naturfenomener - som for eksempel topografi, vegetasjon eller landskap – ha agens til påvirke ved at disse elementene legger føringer eller inspirer den arkitektoniske utformingen.⁵⁶ Som Yaneva forklarer i boken *Latour for Architects*, skilles det ikke midt i byggeprosessen mellom menneskelige- og ikke menneskelig aktører i innflytelse, motarbeidelse eller påvirkning, ettersom alt er et stort nettverk som har innflytelse på hverandre:

⁵¹ Colomina, «Collaborations», 462.

⁵² Yaneva, «Making the Social», 280.

⁵³ Latour, «Give Me», 104.

⁵⁴ Yaneva, «Making the Social», 289.

⁵⁵ Latour, «Give Me», 104.

⁵⁶ Yaneva, «Making the Social», 280.

«In the heat of the action, everything is fluid (...) and all we witness is a socio-architectural assemblage made out of heterogeneous stuff: models, zoning regulations and (...) materials».⁵⁷

1.1.1 Første stadiet: Et skifte av eierskap over tomt

Det er et sosialt bekjentskap som utgjør bakgrunnen for at Wenche og Jens Selmer fikk fatt på tomten Trosterudstien 1, og dette utgjør det første utvalgte stadiet i arkitekturprosessen. Wenche og Jens Selmer med sønnen Espen bodde utover 1950- og 1960-tallet i Gustav Vigelands Vei 22 hos Wenches foreldre. Wenches mor Birgit Bødtker Næss døde allerede i 1945 av sykdom, mens faren Herman Reimers døde relativt brått juni 1961. Dette førte til at hans bolig i andre etasje i løpet av sommeren ble ryddet opp og at hans eiendeler ble fordelt på de seks barna.⁵⁸ Wenche Selmer arvet huset ettersom hun hadde tatt seg av foreldrene mens de var syke og gamle, og Wenche leide derfor ut andre etasje til familien Heffermehl som hadde vært i farens omgangskrets. Fredrik Stang Heffermehl ble en sentral aktør i det han foreslo å kjøpe hele Gustav Vigelands Vei 22. Heffermehls forslag innebar både en kjøpesum, samt overdragelse av den ubebyggete tomten Trosterudstien 1 på Gråkammen i Oslo. Selmer-paret gikk med på avtalen, der vi kan anta at tilgangen til den ubebyggete tomten må ha vært fristende ved at det ga dem mulighet til å tegne og bygge sitt eget hus. Tinglysning var en offentlig registrering av eiendomsoverdragelser og rettigheter i fast eiendom, og Wenche og Jens Selmer søkte boliglån i etterkant av at tinglysningen gikk gjennom. I etterkrigstiden var det mangel på tomter og restriksjoner på oppføringen av boliger. Dette førte til en økt andel tomannsboliger, men også en større forekomst av bytter av tomter fremfor salg.⁵⁹ Brevet til Oslo sparebank fra 9. mai 1963 avdekker videre at Heffermehlfamilien også skulle bidra noe økonomisk til oppføringen av et hus på tomten. Fru Karin Heffermehl skulle ifølge søknaden om boliglånet «fra byggearbeidets igangsettelse utbetale oss kr. 40 000, som vi setter i huset etter hvert som byggearbeidet går frem». (Fig. 2) Heffermehlfamilien er med andre ord med på å finansiere mellomlegget i oppføringen av det nye huset på tomten, og bidrar på denne måten både med tomt, men også med midlene til å oppføre bygget.⁶⁰

1.2 Strategier for relasjon mellom arkitektur, landskap og topografi

Forholdet mellom moderne arkitektur og landskap ble spesielt aktualisert fra annen halvdel av 1930-tallet og inn i etterkrigsårene. Med arkitekter som Frank Lloyd Wright med sitt ikoniske

⁵⁷ Yaneva, *Latour for architects*, 74.

⁵⁸ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.2023.

⁵⁹ Arne Remlov, Liv Schødt, *Bonytts Byggebok II* (Oslo: Forlagsaksjeselskapet Bonytt, 1956)

⁶⁰ Mellomlegget er tilsvarende cirka 570 000 kroner i dag.

Fallingwater (1935) og de tidligere Bauhaus arkitektenes bygninger utført i USA oppsto det en tydelig interesse for samspillet mellom arkitektur og landskap og ulike tilnærminger til denne type byggeoppgave. I forbindelse med det pågående forskningsprosjektet «Knutsen og Knutsen-skolen. Arkitekturdialoger i natur og kultur» har arkitekturhistoriker Espen Johnsen skissert opp fire ulike arkitektoniske strategier til tilnærming til landskap og topografi, som kan bidra til å få klarhet i relasjonen mellom tomt og arkitektur i oppføringen av Eget hus.⁶¹

Strategien *økosentrisk* arkitektur betegner en arkitektur som underordner seg naturen, landskapet og topografien. I denne strategien står tanken om mennesket og arkitekturen som en del av et økosystem sterkt, og videre en forestilling om at arkitekturen burde underordne seg allerede eksisterende omgivelser og terreng. Den andre strategien, *antroposentrisk* arkitektur, betegner arkitektur som setter menneskets behov over naturen og tilpasning til den originale tomten. Den tredje kategorien, *syntetiserende* arkitektur, søker likeverdig harmonisk balanse mellom menneske, kultur og natur. Gjennom denne strategien tilpasser arkitekturen seg naturen gjennom et balansert hensyn, og glir nærmest umerkelig inn i landskapet. Den fjerde tilnærmingen er *syntesebasert* og betegner et naturrom som tydelig tilpasser seg arkitekturen, men arkitekturen konfronterer også naturen og topografien.

Marc Treib presenterer fem sentrale modernister og deres forhold til landskap og topografi i boken «Landscapes of Modern Architecture. Wright, Mies, Neutra, Aalto, Barragàn».⁶² Modernistene Treib beskriver faller innenfor Johnsens tredje og fjerde kategori: *syntetiserende* og *syntesebasert* arkitektur. Treib introduser selv begrepet «Inflected landscape» for å beskrive denne tilnærmingen til samspillet mellom landskap og arkitektur.⁶³ Dette begrepet beskriver arkitektur som delvis bevarer den naturlige utformingen, men samtidig lar arkitekturen skille seg tilstrekkelig fra landskapet og topografien til at det oppstår en ny helhet: «architecture that is shaped by the site conditions and yet archives a third state through its design and realization – what I once termed an 'inflected landscape'.⁶⁴ «Inflected landscape» innebærer en hybridtilnærming til arkitekturoppgaven der både arkitektur og landskap opprettholder deres uavhengighet, men også tilføyer noe til hverandre gjennom en ny helhet. Treib eksemplifiserer dette begrepet med Frank Lloyd Wrights arkitektur, og påpeker hvordan hans arkitektur «transformed the topography and vegetation of the site and 'completed it'.»⁶⁵

⁶¹ Strategiene ble fremlagt under prosjektets felles workshop i Stockholm 13 september 2023.

⁶² Treib., *Landscapes of Modern*.

⁶³ Treib, *Inflected landscape*, 74.

⁶⁴ Treib., *Landscapes of Modern*, 9.

⁶⁵ Treib, *Landscape Modern*, 13.

1.2.1 Andre stadiet: Tilnærming til tomt som utgangspunkt for arkitektonisk konsept

Tilpasningen til topografien kan foregå på ulike stadier i den konseptuelle utformingen av arkitekturen, og utgjør i dette tilfelle det andre utvalgte stadiet i arkitekturprosessen ettersom dette påvirker den arkitektoniske utformingen. Det forekommer mange variasjoner innenfor på hvilken måte og på hvilket tidspunkt arkitekten tar høyde for tomtens topografiske forutsetninger. Den finske arkitekten Alvar Aalto representerte en distansert, analytisk og topografisk tilnærming ved å utforme og tilpasse utformingen av arkitekturen gjennom situasjonskart.⁶⁶ På denne måten blir arkitektens utforming basert på kalkulering av topografiske forutsetninger som høydemeter, himmelretninger og særpreg. Teksten «The Imaginary Mountain: The Significance of Contour in Alvar Aalto's Sketches» av Mark. A. Hewitt påpeker at Aalto var sønn av en kartograf, og benyttet seg av en blanding av linjeføring fra kartografi og klassisk figurativ tegning i tilnærmingen til arkitekturoppgaven.⁶⁷ Dette vil si at Aalto aktivt arbeidet med og studerte topografien tidlig i prosessen, og disse kartografiske linjene kan i flere av arkitektens prosjekter faktisk indentifiseres i selve utformingen av huset. Hewitt påpeker at dette er særlig påfallende i en konseptskisse til Rådhuset i Kiruna (cirka 1958) der den kuppelformede bygningsplanen ser ut til å vokse organisk frem av kartets topografiske linjer.⁶⁸ Den norske arkitekten Sverre Fehn utgjør et annet eksempel på en innledende distansert topografisk tilnærming til byggeoppgaven. Fehn har beskrevet at i utformingen av privatboliger møtte han innledningsvis klienter og diskuterte hvordan de ville ha det, for deretter å studere fotografier, situasjonskart og i noen tilfeller lage en modell basert på dette.⁶⁹ Deretter, etter at visjonen for bygget var delvis utarbeidet på bakgrunn av situasjonskartet besøkte Fehn tomten for første gang. Som Tomà Berlanda i boken *Architectural Topographies. A Graphic Lexicon of How Buildings Touch the Ground* påpeker, kan topografi være et grunnlag for utforming og design, heller enn bare en overflate som arkitekturen kan plasseres på.⁷⁰ Disse to arkitektene representerer en distansert og analytisk ide- og utformingsfase der topografien fungerer som katalysator for den arkitektoniske utformingen. For Wenche og Jens Selmer utgjør det fysiske besøket av tomten, heller enn en distansert granskning av topografi på forhånd, startpunktet for idemyldring og utformingen av arkitekturen.

1.2.2 En fjellrabbs agens

⁶⁶ Hewitt, «The Imaginary Mountain», 171.

⁶⁷ Hewitt, «The Imaginary Mountain», 162-177.

⁶⁸ Hewitt, «The Imaginary Mountain», 171.

⁶⁹ Kjersti Sletholm, «Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. En prosessuell og arkitekturhistorisk analyse». Upublisert masteroppgave. Universitetet i Oslo. 2017, 37.

⁷⁰ Tomà Berlanda, *Architectural Topographies. A Graphic Lexicon of How Buildings Touch the Ground* (London: Routledge, 2014)

Wenche og Jens Selmer besøkte tomten Trosterudstien 1 sammen for første gang i 1962, og på dette tidspunktet utgjorde den en naturtomt med mye viltvoksende vegetasjon.⁷¹ Et flyfotografi (Fig. 3) tatt av flyselskapet Widerøe året før, viser Trosterudstien 2A i forgrunnen, men også den tomme tomten til Trosterudstien 1 over veien. Wenche og Jens Selmer skal ifølge deres datter Elisabeth Selmer ha innledet diskusjon seg imellom og startet skisseringen umiddelbart basert på opplevelsen av tomten.⁷² Wenche Selmer har selv beskrevet viktigheten av å besøke tomten som et viktig premiss for å igangsette utformingen av arkitekturen. Heller enn å forholde seg i like stor grad til topografien som de to tidligere nevnte arkitektene, ser det i større grad ut til at Wenche Selmer festet seg ved særegenheter og spesifikke naturelementer på tomten:

Når jeg tegner en bolig, en frittliggende bolig som det jo stort sett har vært, så er det inngrep i naturen. Hvordan man plasserer et hus i terrenget, er en hovedsak for meg. Jeg opplever nesten alltid en form i forhold til stedet. Det kan være i forhold til en stein eller en slette, men det er noe ved stedet som setter prosjektet i gang.⁷³

For Wenche Selmer er det med andre ord besøket på tomten som setter prosjektet i gang, og det foreligger flere eksempler fra hennes øvrige arkitektoniske virke på dette. Husene for Arne Grønvold (1986) på Fjelldalsøy ved Brekkestø utgjør et senere eksempel der et naturelement virker som katalysator for utforming av huset, og til og med blir integrert i husets utforming (Fig. 4). Gjennom nøye oppmåling og tilpasning ble en stein Wenche Selmer festet seg ved på tomten, en del av huset gjennom å utgjøre et peisfundament. I forbindelse med systemhusene «strandhus» på Hovneset (1965) blir bygget tydelig plassert for å skåne trærnes plassering, og det ene huset lar svaberget nærmest komme helt inn på trammen (Fig. 5). I egen hytte på Beltesholmen lar arkitektene svaberget fortsette inn i selve hytten, i form av skutten ved husets ende (Fig. 6).⁷⁴ Disse eksemplene understreker Wenche Selmers tilknytning til naturelementer i ulike prosjekter, og hvordan disse blir vevd inn i selve arkitekturen.⁷⁵

Ikke-menneskelige aktører kan i følge Latour ha «agens» i form av sin mulighet til å påvirke arkitektens utvikling og gang. I planleggingen av Eget hus er det en fjellrabb nordvest på tomten Wenche Selmer festet seg ved. Det blir bestemt at fjellrabben skal beholdes, og arkitekturen må derfor planlegges og utformes med tanke på å unngå utsprenging av akkurat dette området av tomten. Ettersom Wenche og Jens Selmer ville utnytte tomten til å få et størst mulig sørvendt hageområde besluttet arkitektene seg videre for å legge huset helt bakerst på tomten mot nabotomten i nord. På denne måten er det naturarealet, solforhold i form av sørvendt

⁷¹ Allerede i 1946 ble det bestemt at tomten Trosterudstien 1 skulle bli brukt til bebyggelse, og dette kan sannsynligvis ses i sammenheng med etterkrigstid og boligmangelen.

⁷² Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.2023.

⁷³ Selmer, «Ideer fra himmelen», 22.

⁷⁴ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.23

⁷⁵ Tostrup, *Omtankens*, 33.

hus og skåning av fjellrabben som dikterer hvor huset skal ligge. På denne måten ble utformingen av huset underlagt ønsket om å beholde fjellrabben og oppta minst mulig av hageområdet med selve bygningen. Resultatet blir at arkitektene planlegger et langstrakt hus for å inkludere alt de trenger, men som «vipper opp» i hver sin ende og dermed bevarer den underliggende fjellrabben mot vest.⁷⁶ Fjellrabben er ikke tydelig markert på situasjonskartet, men er til stede i eksteriørtegningene (Fig. 7) og perspektivtegningen (Fig. 8). Fjellrabben er enten abstrakt fremstilt gjennom sirkelskraving av omrisset og volumet, eller tydelig til stede som nærmest det eneste konkrete elementet fra tomten. Fjellrabben blir ikke planlagt som et påfallende trekk ved arkitekturen, men fungerer i større grad som en megler mellom huset og bakken ettersom disse følger hverandre parallelt. Videre har fjellrabben agens ved å diktere husets utforming i form av at det vipper opp i hver sin ende for å skåne naturelementet, og at den fungerer som et bindeledd mellom arkitekturen og topografien.⁷⁷ (Fig. 9).

1.2.3 Tredje stadiet: Forandring av tomten gjennom sprengstoffets agens

Ettersom arkitektene velger å bearbeide tomten har topografien liten grad av agens, og i stedet blir det dynamitt som har agens i starten av byggeprosessen. Sprengingen av tomten utgjør det tredje utvalgte stadiet av arkitekturprosessen ettersom tomten gjennomgår en totalforandring. Boken *Sprengstoffer og spregningsteknikk* fra 1965 avdekker samtidig praksis tilknyttet tomtesprenning: «Tomtsprenning utføres i dag hovedsakelig som en vanlig pallsprengning med loddrette eller skrått nedadrettede hull. Borhullene plasseres i rader loddrett på utslagsretninger».⁷⁸ Sprengstoffet som benyttes til sprenging i Eget hus i Trosterudstien har agens i form av at det bidrar til å totalt forandre tomten, og ettersom arkitekturen skal tilpasse seg den *bearbeidede* tomen har sprengstoffet også påvirkning på arkitekturens utforming. Tomtens transformasjon og utvikling avdekkes blant annet gjennom det tidligere nevnte flyfotografiet (Fig. 3), og dette viser tomtens opprinnelige topografi med betydelig helling. Et bygningsmeldt situasjonskart datert 23.10.1962 viser videre det planlagte huset plassert på den opprinnelige tomten. Høydemetrene på ulike deler av tomten er markert i tegningen og illustrerer den skrånende topografien. Tomten var markert med 195,5 høydemeter helt i vest mens østenden er markert med 191 høydemeter (Fig 10). Tegning nr. 4, med tittelen «Langsnitt», viser et snitt gjennom huset av både hovedetasjen og kjeller (Fig. 11). Tegningen illustrer på hvilken måte den planlagte halvutsprengte kjelleren er tegnet inn der hvor det

⁷⁶ Tostrup, *Omtankens*, 70.

⁷⁷ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.23

⁷⁸ Grubernes sprængstoffabrikker, *Sprengstoffer og spregningsteknikk* (Oslo: Grubernes sprængstoffabrikker, 1965), 84.

«nåværende terreng» er. «Nåværende terreng» er markert med en tynn blyantstripe, og understreker planene om sprenging og bearbeiding av den opprinnelige tomten.

Sprengingen blir gjennomført og det foreligger to private fotografier av tomten i etterkant av sprengingen. Fotografiene avdekker den betydelige forandringen tomten har gjennomgått.⁷⁹ På dette tidspunktet i byggeprosessen fremstår Eget hus i Trosterudstien svært annerledes enn andre utvalgte tidspunkt bygget har blitt vist på. Heller enn det harmoniske inntrykket bygget ofte gir inntrykk av i forhold til natur og omgivelser, fremstår tomten preget av kaos og total forandring. Det ene fotografiet viser den omfattende massen med småstein grunnfjellet har blitt transformert til. Småsteinene ligger i hauger og gjør det vanskelig å dra kjensel på tomten (Fig. 12). Det eneste gjenkjennelige og bevarte aspektet på fotografiet er trærne som omringer tomten. Det andre fotografiet er tatt av septiktanken, med omkringliggende steinmasse og forskaling i bakgrunnen (Fig. 13). På tross av både Wenche og Jens Selmers opptatthet av oppmåling av tomt, og bevaring av visse elementer som fjellrabben og omkringliggende trær, omdanner de tomtens naturlige topografi ved å planere ut og gjøre fundamentet for huset plant med tilhørende kjeller (Fig. 14).⁸⁰

1.3 «Syntetiserende» arkitektur

Wenche og Jens Selmer har vist i sin tilnærming at besøket på tomten, kombinert med utvalgte naturelementer, spiller en viktig rolle i utformingen av det arkitektoniske aspektet.⁸¹ Det er likefullt nødvendig å ta for seg på hvilken måte og med hvilke hensyn byggekroppen blir plassert i terrenget for å avgjøre hvilken av de tidligere nevnte strategiene Wenche og Jens Selmer benytter. En *økosentrisk* arkitektur der arkitekturen underlegges naturen og blir en del av dets økosystem eksemplifiseres best ved Knut Knutsens lavtliggende nesten bortgjemte Sommerhus i Portør (1949).⁸² Hytta glir inn i de steinete omgivelsene, spiller på omgivelsenes organiske linjer og fremstår nærmest som om den har vokst frem på stedet. *Antroposentrisk* arkitektur kan eksemplifiseres av Le Corbusier med Villa Savoye (1929).⁸³ Bygget utgjør en egen geometrisk struktur, men er likefullt i kontakt med naturen gjennom takterrassen, plassering av bygget og kontrasten det utgjør. Den fjerde strategien, *syntesebasert* arkitektur, som bearbeider et naturrom som tydelig tilpasser seg arkitekturen, samtidig som arkitekturen også konfronterer naturen og topografien, kan eksemplifiseres av både Villa Schreiner (1963)

⁷⁹ Latour, *Give Me*, 104.

⁸⁰ Elisabeth Selmer, personlig e-post korrespondanse, 01.03.2023

⁸¹ Tostrup, *Omtankens*, 33.

⁸² Knutsen, *En vandrer*, 159.

⁸³ Kevin D. Murphy, "The Villa Savoye and the Modernistic Historic Monument", *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 61, Nr.1 (2002): 68-89.

og Villa Sparre (1967) av Sverre Fehn. Disse synes på hver sin måte å både tilpasse seg landskapet, men også være distanserte og konfronterende i form av stoplevirkninger og separasjon fra bakkenivået.⁸⁴ Knutsen-skolen, og Wenche og Jens Selmers øvrige arkitektoniske virke, ser i stor grad ut til å falle innenfor den tredje kategorien, *syntetiserende* arkitektur, der arkitekturen søker likeverdig harmonisk balanse mellom menneske, kultur og natur. Wenche og Jens Selmer benytter tomten og naturelementer som fjellrabben som utgangspunkt for arkitekturen, men i stedet for å følge den opprinnelige topografien gjennom et *økocentris* bygg, bearbeider de tomten og topografien *for* å skape et symbiotisk forhold mellom en (bearbeidet) topografi og den planlagte lavtliggende langstrakte bygningskroppen. Arkitekturen er *syntetiserende* i form av at Eget hus utgjør et tydelig eksempel på Marc Treibs «inflected landscape»-betegnelse i form av at det er symbiosen mellom arkitektur og landskap som vektlegges, og at begge enheter må tilpasse hverandre og skaper en mer fullkommen enhet sammen.⁸⁵

1.3.1 Fjerde stadiet: Samspill mellom oppført bygg og tomt

Det fjerde utvalgte stadiet i oppføringsprosessen av Eget hjem utgjøres av plasseringen av bygget på tomten, og på hvilken måte Wenche og Jens Selmer tilnærmer seg samspillet mellom arkitekturen og tomten. Ettersom arkitektene ønsker seg en sørvendt hage med sol store deler av dagen blir Eget hus plassert helt bakerst på tomten. Bygget er ikke det første prosjektet der arkitektene trekker huset helt bak mot nabotomten ettersom Villa Narud (1962) (Fig. 15) fra året før er plassert på samme måte. Villa Narud blir likefullt plassert som en forlengelse av det skrånende landskapet, i motsetning til Eget hus der tomten blir planert ut. Eneboligen Brostrup Breien (1959) (Fig. 16) er lagt bakover på tomten, men med en skråvinkling på huset. Eneboligen forholder seg tydelig til landskapets linjer og glir inn i omgivelsene ved at husets utforming er tydelig preget av topografien. I disse to prosjektene fremstår husene mer ruvende, men også i større grad tilpasset den originale topografien enn Eget hus. I tilfelle med Villa Narud plasseres huset i selve skråningen og utgjør en forlengelse av den, mens eneboligen for Brostrup Breien legger seg «oppå» og rundt en utstikker på tomten. Dette illustrerer videre tendensen Wenche Selmer har til å «feste» byggene sine ved visse naturelementer som i disse tilfellene utgjøres av en skråning, en fjellutstikker og, i tilfellet med Eget hus en fjellrabb.⁸⁶ Det ser ut til at Wenche Selmer forfekter en ulik grad av tilpasning og symbiose mellom arkitektur

⁸⁴ Sverre Fehn, «Hommage au Japon», *Byggekunst*, Vol.46, nr. 8 (1964): 208-2011.

⁸⁵ Treib, *Inflected landscape*, 74.

⁸⁶ Tostrup, *Omtankens*, 33.

og landskap i fritidshuset og i boligen. Fritidshuset er en byggeoppgave som i stor grad forholder seg til sine omgivelser, ettersom kontakt mellom inne og ute ofte er sentral. Det ser derfor ut til at arkitekten i enda større grad tilrettela for opprinnelig topografi i fritidshus, og at Wenche Selmer hadde en større grad av *økonsentrisk* tilnærming til denne byggeoppgaven enn eneboligen. Arkitekten anså derfor viktigheten av å unngå sprengning i disse omgivelsene som enda større enn i boligfelt.⁸⁷ Dette understrekes videre gjennom arkitektenes tilnærming til Egen hytte på Beltesholmen (1957) der arkitekturen underkaster og tilpasser seg alle topografiens små uregelmessigheter for å unngå sprenging (Fig. 17).

Som David Leatherbarrow presenter i boken *Topographical Stories: Studies in Landscape and Architecture* har arkitektur og landskap blitt betraktet som to ulike disipliner.⁸⁸ Leatherbarrow argumenterer for at topografi ikke bare kan forstås som en tomtes naturlige trekk eller særpreg, men innbefatter både bebygd og ubebygd terreng. Eget hus fremstår som *syntetiserende* arkitektur ved at bygget skiller seg fra naturen, men likefullt glir inn landskapet. Treib beskriver dette som: «the construction of places exists apart from the natural order and yet fits comfortably within it. The structure is not an isolated machine in the garden; a synthesis of the pieces and their orders exists. The edge between the two is ambiguous and blurred».⁸⁹ (Fig. 18) Eget hus fremstår videre syntetiserende i sin vilje etter å bearbeide både natur og arkitektur med henblikk på å skape best mulige boforhold. Wenche og Jens Selmers Eget hus er en syntese av tilpasning til den menneskeskapte naturen i form av kulturlandskapet og den «naturlige» naturen i form av naturlandskapet. Gjennom bearbeiding av tomten forfekter arkitektene å lage en «ny natur» som i sin symbiose mellom arkitektur og tomt utgjør en helhet. Dette ser ut til å være i overenstemmelse med den øvrige Knutsen-skolens forståelse av tilpasning.⁹⁰ I artikkelen «Mennesket i sentrum» (1961) beskriver Knut Knutsen at det nettopp er det humane trekket ved arkitektur som må dyrkes frem: «Respekt består ikke bare i å underordne bygningene landskapet, men også å pointere det, utbygge det, ja – kanskje endog skape ny natur».⁹¹ Knutsen-skolen, og Wenche Selmer, forfekter dermed ikke i disse årene rundt 1960 en fullstendig økologisk tilnærming til bebyggelse i boligstrøk, men heller en arkitektur som *både* tilpasser seg mennesker, tidligere bebyggelse og natur – og som kan skape «ny» natur som i større grad tilrettelegger for behagelige uterom og sammenhenger mellom inne og ute.

⁸⁷ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.2023

⁸⁸ David Leatherbarrow, *Topographical Stories: Studies in Landscape and Architecture* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005).

⁸⁹ Treib, *Inflected landscape*, 74.

⁹⁰ Knut Knutsen, «Mennesket i sentrum», *Byggekunst* nr. 4 (1961): 141.

⁹¹ Knut Knutsen, «Mennesket i sentrum», *Byggekunst* nr. 4 (1961): 141.

1.3.2 Lavmælt modernistisk hus blant villabebyggelse – tilpasning eller brudd?

Husets modernistiske utforming kan forstås i sammenheng med Wenche Selmers øvrige arkitektoniske virke. Julie Leding avdekker i mastergradsessayet «Knut Knutsen og hans epigoner. En arkitekturhistorisk studie av Knut Knutsen som diskursiv felt, orientert rundt fire arkitekter og fire eneboliger» et overhengende modernistisk brudd blant Knutsen-skolens arkitekter i perioden 1955–1965.⁹² Leding påpeker at Knutsen-skolen i store trekk i perioden 1945–1955 utformet eksperimenterende variasjoner av trearkitektur med saltak, mens tiåret etter markerte en overgang til økt bygningsvolum utført med et geometrisk formspråk og større glassflater.⁹³ Wenche Selmer gjennomgår det samme «modernistiske bruddet» i sitt arkitektoniske virke. Der Wenche Selmer tidlig på 50-tall har tegnet tradisjonelle villaer med saltak og smårutede vinduer som glir inn med tidligere norsk trehusarkitektur, eksemplifisert med prosjekter som «Enebolig for Foyn» (1954) (Fig.19) og «Enebolig for Elsie og Morten Johnsen» (1955), syntes 1959 å markere en overgang til en i større grad modernistisk utforming. Prosjektene Enebolig for Brostrup Breien på Besserud (1959) (Fig. 20) og Enebolig for Narud (1962) bærer preg av tydelige modernistiske tendenser med store vindusflater, flatt tak og rektangulære bygningskropper. Eget hus i Trosterudstien utgjør med dette derfor en kontinuitet i et modernistisk brudd Wenche Selmer har foretatt i sitt arkitektoniske virke.

På tross av kontinuiteten Eget hus utgjør i Wenche Selmers øvrige arkitektoniske virke, fremstår den modernistiske boligen som en kontrast til den øvrige villabebyggelsen. *Bonytts byggebok* kan gi innsikt i samtidige restriksjoner og byggeskikker, og avdekke i hvor stor grad boliger med modernistiske trekk var kontroversielle på 1960-tallet i en norsk kontekst.⁹⁴⁹⁵ Boken fra 1956 med Arne Remlov og Liv Schødt som redaktører, forholder seg til samme kontekst som Wenche og Jens Selmer i deres planleggingsprosess i 1962. Boken avdekker at det i 1956 var utbredt med eneboliger igjen etter at krigen satte begrensninger for denne byggeformen. *Byggeboken* påpeker videre at det i 1956 var populært med «koselige» hus med smårutete vinduer «som vi finner i vår gamle trearkitektur».⁹⁶ Videre hevder *Byggeboken* at det på dette tidspunktet var langt vanskeligere å finne eksempler på god modernistisk arkitektur: «Under jakten på egnede hus til offentliggjørelse i denne boken ble det klart for redaktørene at de vakre og planmessige vellykket hus i *moderne* utforming er langt i mindretall».⁹⁷

⁹² Leding, *Knut Knutsen og hans epigoner*, 38.

⁹³ Leding, *Knut Knutsen og hans epigoner*, 38.

⁹⁴ Remlov, *Bonytts Byggebok*, 2.

⁹⁵ Bonytts byggebok ble gitt ut i flere utgaver og var ingen bok om byggeteknikk, men skulle snarere fungere som hjelp og inspirasjon til de som ønsket å bygge egen bolig selv.

⁹⁶ Remlov, *Bonytts Byggebok*, 13.

⁹⁷ Remlov, *Bonytts Byggebok*, 13.

Byggeboken påpeker videre en sentral tendens ved norsk arkitektur på 1940, 1950- og 1960-tallet. På tross av funksjonalismens inntog også i Norge på 1920- og 1930-tallet, bidro krigen til å forsterke regionale og nasjonalistiske trekk i arkitekturen. Krigens grusomhet kombinert med materialmangel førte i stor grad til oppslutning om kjente løsninger i gjenreisningsarkitekturen.⁹⁸ Et modernistisk hus på 1960-tallet var ikke kontroversielt ettersom modernismen i varierende grad hadde eksistert allerede i 30 år i Norge, og spesielt fra midten av 1950-tallet, men skiller seg likefullt ut blant den mer tradisjonelle villabebyggelsen.

Det tidligere nevnte flyfotografiet av Widerøe fra 1961 (Fig. 3), samt situasjonskartet, gir innblikk i det som fremstår som tradisjonell villaarkitektur som omgir Eget hus i Trosterudstien. Det kan være sentralt å kartlegge omkringliggende bebyggelse for å avgjøre hvorvidt Eget hus er tilpasset nabohusene og omgivelsene eller utgjør et brudd. Helt til venstre i flyfotografiet – på andre siden av veien til Eget hus i Trosterudstien – forekommer det et utsnitt av et saltakshus med skodder. Trosterudstien 4 er fra 1948 og ble tegnet av Anton og Magnus Poulsson (fig. 21). Sistnevnte arkitekt var en svært sentral arkitekt på tidlig 1900-tall, og Espen Johnsen kategoriserer hans arkitektur innen retningen (abstraherende) nytradisjonisme i boken *Brytninger: Norsk arkitektur 1945-65*.⁹⁹ Abstraherende tradisjonister forkastet ikke funksjonalismen, men så heller på den som en del av en lengre historisk utvikling. Far og sønn Poulsson forfektet med andre ord en modernisering av arkitektur med tradisjonelle elementer, og flere av de tidlige sommerhusene og enkelte tidlige eneboliger av Wenche og Jens Selmer har berøringspunkter til en slik arkitektonisk tilnærming. I forgrunnen av flyfotografiet foreligger Trosterudstien 2a – en langstrakt bygning med saltak og en utstikker med et åttekantet tak (Fig. 22). Dette huset er utformet av arkitektkontoret «Piene & Zahl».¹⁰⁰ Einar Piene arbeidet en tid hos Magnus Poulsson, og opprettet kontoret «Piene & Zahl» i 1931. Kontoret utførte på 30-tallet funksjonalistiske villaer med flate tak. Trosterudveien 32 ligger øverst i høyre hjørnet på flyfotografiet og ble bygget i 1954 (Fig. 23). Bygget fremstår som en tradisjonell trevilla med saltak, men har også utstuderte detaljer med takpartiet trukket langt ned og rutenettdetaljer i både vindu- og dørpartiet. Huset er tegnet av arkitekt Sverre Poulsen som i sitt arkitektoniske virke hovedsakelig oppførte modernistisk arkitektur og var redaktør for *Byggekunst* i flere sentrale perioder på 30-tallet.

Nabo mot nord utgjøres av aktøren advokat Lockwood Meyer som forsøker å påvirke og

⁹⁸ Tostrup, *Omtankens arkitektur*, 17.

⁹⁹ Johnsen, *Brytninger*, 41.

¹⁰⁰ Jon Eldal, «Einar Peine». *Store Norske Leksikon*. 01.12.2023. https://nkl.sn.no/Einar_Piene

motvirke oppføringen av huset hele bygningsprosessen. 1. august 1962 sender Lockwood et brev til arkitektene: «På vegne av flere naboer har jeg latt Deres septiktank senke, slik at den ikke generer oss. Utgiftene hermed vil vi presentere Dem senere. Vi synes alle det er på tid at De kommer hjem og tar Dem ordentlig av byggearbeidet, slik at vårt strøk ikke forsimples. Oppriktig nabo». (Fig. 24) Det tredje brevet i rekken er datert 2. august 1963 og uttaler: «På flere av deres nabos vegne vil jeg herved ytterligere dokumentere for Dem på hvilken måte Deres byggearbeide skjærer og generer oss. Vi finner det alle merkverdig at arkitekter ikke har mer estetisk sans, når de til og med som her bygger for seg selv. –Nabo». ¹⁰¹ (Fig. 25) På tross av sine kontinuerlige forsøk på å motarbeide oppføringen av huset har Lockwood liten agens, og Eget hus med sine åpenbare modernistiske tendenser ser ut til å være i dialog med sine omgivelser i form av at nabolaget også utgjøres av arkitekttegnede villaer utført av sentrale samtidige arkitekter. De andre husene har videre til felles at de er tegnet av sentrale arkitekter som rundt på rundt 1930-tallet i stor grad tidligere har utført arkitektur med modernistiske trekk, men har valgt et mer tradisjonelt formspråk i disse villaene. Eget hus har en større grad av modernistisk form, men trekker i likhet med de resterende villaene veksler på tradisjonell trehusbebyggelse gjennom sin materialitet og utgjør sentrale eksempler på norsk mellom- og etterkrigsarkitektur. ¹⁰²

¹⁰¹ Adresseringen av en rekke brev fra sommeren 1963 tyder på at Wenche og Jens Selmer hadde sommerferie på egen hytte på Beltesholmen mens Lockwood forsøker å yte motstand og ha innsigelser til byggeprosessen.

¹⁰² Byantikvaren utviklet i 2018 en reguleringsplan for området rundt Trosterudstien som ble vedtatt 30.08.2023. Byantikvaren beskriver at hensikten med vedtaket «er å sikre bevaring for et kulturmiljø bestående av svært gode, varierte og velbevarte eksempler på etterkrigstidens arkitektur og arkitektoniske utvikling, i tillegg til et begrenset utvalg objekter fra mellomkrigstiden av høy arkitektonisk kvalitet».

Kapittel 2 | Tegning som prosess, samarbeid og objekt

Etter en gjennomgang av byggeprosessen og realiseringen av bygget, er det sentralt å ta et steg tilbake til prosessen *før* bygget var realisert for å utforske arkitekturtegningens rolle i utformingen av Eget hus i Trosterudstien. Dette kapittelet er todelt, og første del vil ta for seg det sosiale aspektet ved samarbeidet mellom Wenche og Jens Selmer. Dette aspektet vil undersøkes gjennom skapelsesprosessen ved tegnebordet i forkant av byggets oppføring, og ta rede på hvordan paret samarbeidet og fordelte arbeidet rundt konseptuell utforming, skissering og arbeidstegninger. Den andre delen av kapittelet har til hensikt å diskutere selve tegningen som både representasjonsform og objekt. Arkitekturtegningene diskuteres i lys av William Whytes begrep «oversettelse», som innebærer at arkitektur ikke har én immanent betydning eller fremtoning, men at det arkitektoniske konseptet også påvirkes av verktøyet det formidles gjennom. Arkitekturtegningene vil derfor bli studert med henblikk på hvorvidt den arkitektoniske utformingen blir preget av transformasjonen gjennom ulike tegnemedium. Kapittelets delproblemstilling er derfor som følger: *På hvilken måte benytter Wenche og Jens Selmer seg av den arkitektoniske artefakten tegning i sitt samarbeid om skapelsesprosessen av Eget hus, og på hvilken måte påvirker de ulike tegningstypene det arkitektoniske konseptet?*

2.1 Tegning som en forutsetning for pardesign

I arkitekturhistorien har det fysiske manifesterte byggverket i lang tid vært det mest sentrale objektet, men i senere tid har arkitekturens prosessuelle artefakter også blitt studieobjekter i seg selv. For arkitekten har ulike former for representasjon vært uunnværlige verktøy for å formidle og gi liv til det arkitektoniske konseptet. Ulike representasjons- og presentasjonsformer som for eksempel skisser, presentasjonstegninger, arkitekturfotografi eller modeller representerer og formidler ulike aspekter ved det arkitektoniske konseptet.¹⁰³ *Skissen* som tegningstype gir form til intuitive inntrykk på idé- eller konseptstadiet gjennom frihåndstegning. Den nøye utformede *presentasjonstegningen*, ofte utført med perspektiviske detaljer, realiseres senere og fungerer som et verktøy for å konkretisere og kommunisere den aktuelle ideen til både byggherren og et bredere publikum. Den kunstneriske fremstillingen, enten det er en artefakt eller tegning, utgjør en vesentlig del av arkitektens personlige skaperprosess.¹⁰⁴ Her transformeres en abstrakt idé

¹⁰³ Colomina, «Introduction: On architecture, production and reproduction», 7.

¹⁰⁴ Nina Berre, «Verk og representasjon» i Nina Berre (red.), Bente Aass Solbakken (red.) og Marianne Yvenes (red.), Nasjonalmuseet: Høydepunkter: Arkitektur, 13-22 (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2016), 13-14.

til håndgripelig form og uttrykkes gjennom en visuell representasjon¹⁰⁵. Når det arkitektoniske konseptet er etablert og de bygningsanmeldte tegningene er godkjent av myndighetene, vil det ofte innebære en påfølgende stor mengde *arbeidstegninger* for å realisere arkitekturen. I tillegg til å være et sentralt verktøy i forkant av arkitekturens realisering har arkitekturtegningen også spilt en sentral rolle for ettertiden. Arkitekturtegningen er et viktig verktøy for å forstå arkitektens intensjon i form av arkitektoniske konsepter, men også hvorvidt den arkitektoniske prosessen har inkludert andre aktører og samarbeid. Som Colomina påpeker har de prosessuelle, mellommenneskelige og sosiale aspektene ved denne produksjonen i senere tid fått større oppmerksomhet.¹⁰⁶ Colomina påpeker videre at 1950-talls «couplings» som i denne konteksten betyr kreative samarbeid mellom mann og kone, innebærer en helt egen arbeidsform og kreativ prosess: «With couples who practice together, there is a complete identification between domestic life and the life of the office, between the private life and the private site of architectural practice».¹⁰⁷ Den norske betegnelsen for «couplings» er «pardesign» og Espen Johnsen beskriver i teksten «Form som pardesign. Pardesign som form» at pardesign ofte har en kompleks skaperprosess ettersom den innebærer ideutveksling mellom to mennesker som ofte kjenner hverandre godt.¹⁰⁸ Den engelske arkitekten Alison Smithson (1928-1993) (gift med arkitekt Peter Smithson (1923-2003)) beskrev denne ideutvekslingen som «telepati» ettersom ideene sendes frem og tilbake uten en tydelig avsender, og blandes sammen i en symbiose.¹⁰⁹ Denne «telepatiske» samarbeidsformen gjør det videre vanskelig å tilskrive enkelte prosjekter til én enkeltarkitekt i en samarbeidskonsultasjon. Wenche har selv beskrevet at hun har skrevet begge navn på prosjekter hun i utgangspunktet utarbeidet alene, ettersom Jens alltid var en del av prosessen som «støtte og inspirasjonskilde»:

Jeg har skrevet Wenche og Jens på prosjekter som jeg anser for å være mine ektefødte barn, og som Jens ikke har hatt noe direkte å gjøre med. Jens er en støtte og inspirasjonskilde og han tror på meg som arkitekt. Sammen har vi utviklet tanker om arkitektur som kommer til uttrykk både i individuelle arbeider og i prosjekter vi har vært sammen om.¹¹⁰

Ettersom tegning ofte har vært et sentralt verktøy for arkitektene til å formidle sin arkitektoniske visjon til den andre parten kan arkitekturtegningen også gi innsikt i samarbeidet, den kreative prosessen og arbeidsfordelingen.

2.1.1 «Oversettelse» av arkitektonisk konsept gjennom tegning

¹⁰⁵ Juhani Pallasmaa, *The thinking hand: Existential and embodied wisdom in architecture* (Chichester: Wiley, 2009), 90.

¹⁰⁶ Colomina, «Collaborations», 466.

¹⁰⁷ Colomina, «Collaborations», 467.

¹⁰⁸ Espen Johnsen, «Pardesign som form. Form som pardesign» *Kunst og kultur* Vol.93, Nr.2 (2010):74-77. <https://www.idunn.no/doi/10.18261/ISSN1504-3029-2010-02-02>

¹⁰⁹ Johnsen, «Pardesign som form», 75.

¹¹⁰ Seip, «Profil 6», 371.

Modernismens arkitektur innebar ikke bare en nyskapende tilnærming til utforming og strukturering av byggverk, men også fornyelse av tegneutstyr- og metoder for arkitekturrepresentasjon. Slutten av 1800-tallet innebar en overgang til transparente papirtyper som kalkerpapir og hardere blyanttyper, som tilrettela for større grad av detaljering enn de klassiske tegningene.¹¹¹¹¹² I sammenheng med byggeoppdrag utgjør de mest utbredte tegningstypene planer, kart, oppriss, snitt, perspektivtegninger og diverse andre avbildninger og detaljer av arkitektoniske arbeider utført på transparenspapir. William Whyte hevder i teksten «How does Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture?» at de ulike mediene og tegningstypene har en immanent retorikk.¹¹³ Whyte forklarer videre at dette innebærer at arkitektur ikke har én immanent betydning eller fremtoning, men at det arkitektoniske konseptet også påvirkes av verktøyet det formidles gjennom: «Each of these genres has its own rules and its own rhetoric. How that affects their accounts of architecture should be an important part of a historian's research. As an idea is transposed from one genre to another, it will undergo repeated change».¹¹⁴ Mediets påvirkning på det arkitektoniske konseptet skyldes måten det presenterer informasjonen på, og dette påvirker den arkitektoniske utformingen ettersom mediet har sin egen form for kommunikasjon og retorikk. Whyte hevder derfor at det arkitektoniske konseptet ikke har en statisk kjerne, men heller *oversettes* til de ulike presentasjonsformene.¹¹⁵ Hos Latour er også begrepet *oversettelse* sentral i arkitekturprosessen, ettersom det arkitektoniske konseptet ikke bare må oversettes fra medium til medium, men at visjonen også må oversettes og overbevise de andre aktørene i nettverket.¹¹⁶

2.1.2 Felles designprosess gjennom tegning

I feltet paradesign forekommer det flere eksempler på hvordan par integrerer tegning i en felles designprosess. Kjetil Fallan beskriver betydningen av å følge arkitektens utvikling gjennom designprosessen: «An ANT perspective, however, demands action. So, architecture in action is architecture in planning, design and construction, or architecture in use and meditation».¹¹⁷ Den tidlige konseptuelle fasen av arkitekturprosessen er spesielt gunstig for samarbeid da den kjennetegnes av idégenerering og skissearbeid. Arkitektene formidler sine indre arkitektoniske

¹¹¹ Maya Hambly. *Drawing instruments, 1580-1980* (London: Royal Institute of British Architects, 1982).

¹¹² Fra 1927 ble derfor utbredt med kalkerpapir limt på papp også i konkurransesammenheng.

¹¹³ Whyte, «What does Buildings», 175.

¹¹⁴ Whyte, «What does Buildings», 175.

¹¹⁵ Whyte, «What does Buildings», 173.

¹¹⁶ Gisele Silvia, «Traditore-Traditore all over again? The concept of translation in the Actor-Network Theory», I *Traducción y sostenibilidad cultural* redigert av Christina Carrasco, Maria Cantarero Munoz, Coral Diez Carbajo. (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2019), 401-406.

¹¹⁷ Fallan, «Architecture in Action», 192.

visjoner til hverandre gjennom skissene. De påvirker hverandre, og skissene får en aktiv rolle ved å påvirke samspillet og samarbeidet. Grete og Arne Korsmo illustrerer en symbiotisk tilnærming til konseptskisser. Arne Korsmo hadde fra 1945 og noen år fremover gullsmedfirmaet Tostrup som største oppdragsgiver innen designfeltet, og denne bedriften tilhørte Gretes familie.¹¹⁸ En skissebok tilhørende arkitekt Arne Korsmo og designer Grete Korsmo besitter ulike komposisjonsstudier, skisser til smykker og små skriblerier fra begge to om hverandre. Selv om smykke- og brosjeskissene har blitt kreditert til Grete Korsmo, kunne de også vært utført av Arne Korsmo, som i en periode også produserte smykkeskisser med sterke fargevirkninger.¹¹⁹ (Fig. 26) Dette belyser ytterligere den symbiotiske tilstanden pardesign kan representere.

Wenche og Jens Selmer samarbeidet kun symbiotisk og delte arbeids- og tegneområde tidlig i den konseptuelle fasen. Ettersom Jens Selmer på dagtid arbeidet på Solli plass på eget arkitektkontor med Preben Krag måtte planleggingen og tegnearbeidet for hans del foregå på kveldstid.¹²⁰ Paret er avfotografert (Fig. 27) i det som synes å være den konseptuelle utformingen av Eget hus, sittende ved samme bord i Gustav Vigelands vei 22.¹²¹ Et tomt bord ved siden av antyder at Wenche har snudd sin stol for å dele en felles arbeidsflate med Jens. Fotografiet viser sistnevnte sittende med en blyant i hånden, mens Wenche ser ned på det han tegner. Daniel M. Herberts tekst «Graphic Processes in Architectural Study Drawings» beskriver den ufullstendige skissen og hvordan den brukes for å «fange» det arkitektoniske konseptet på et tidlig stadium.¹²² Det foreligger svært få tidlige konseptuelle skisser tilknyttet Wenche og Jens Selmers øvrige arkitektoniske arbeider, og ingen tidlige eksperimentelle konseptuelle skisser i forbindelse med Eget hus. Den første konseptuelle skissen tilknyttet Egen hytte på Beltesholmen (1957) foreligger likefullt. Den ble laget i fellesskap på samme bord og kan gi innsikt i måten paret samarbeidet på i lignende prosjekter. Skissen oppsto spontant etter at paret hadde overnattet i nærheten av Beltesholmen hos maleren Per Rom i Blindheia i juli 1956. Under frokosten utførte Jens en konseptuell skisse av den fremtidige hytta på et matpapir,¹²³ mens Wenche satt på andre siden av bordet og laget små detaljsskisser vertikalt på høyre siden av tegningen (Fig. 28). Plantegningen ble laget sammen, men fra hver sin vinkel. Jens tegnet ut selve eksteriøret av hytta og brukte Per Roms akvarellfarger til å fargelegge

¹¹⁸ Astrid Skjerven, *Arne Korsmo. Designvirksomhet i etterkrigstiden*. Doktorgradsavhandling. Universitetet i Oslo. 1996, 17.

¹¹⁹ Skjerven, *Arne Korsmo. Designvirksomhet*, 7.

¹²⁰ Elisabeth Selmer, personlig e-post korrespondanse, 30.03.2023.

¹²¹ Fotografiet er tatt av Wenches sønn Espen, og deres datter Elisabeth Selmer har bekreftet at bilde ble tatt under planleggingen og tegningen av Eget hus.

¹²² Daniel M. Herbert, «Graphic Processes in Architectural Study Drawings» av Daniel M. Herbert», *Journal of architectural education* Vol. 46, nr.1 (1984).

¹²³ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.2023.

skissen til slutt. Skissen i sin helhet er påfallende lik resultatet bortsett fra at vinduene er noe forflyttet.¹²⁴ Denne skissen og situasjonen den oppsto i avslører parets intuitive tilnærming til arkitektur og deres evne til å oversette et konseptuelt bilde fra indre visjon til papir og deretter til den oppførte bygningen uten betydelige endringer. Selmer-paret eksperimenterte senere med andre utforminger av hytta, men vendte tilbake til denne første skissen.¹²⁵

2.2 Fordeling av tegnearbeidet og tegningens egen agens

Det tidlige konseptuelle skissearbeidet kan foregå i fellesskap gjennom delt diskusjon og delt papir- og arbeidsflate, mens den *faktiske* uttegningen av bygningsanmeldte- og arbeidstegninger blir sjeldent utført av to personer på en gang.¹²⁶ I Grete og Arne Korsmos pardesign fordelte de ofte arbeidet ved at Arne utarbeidet det konseptuelle gjennom tilfeldige tegninger på hva enn han hadde for hånden - for eksempel servietter og sigarettesker.¹²⁷ Deretter ble det Gretes ansvar å tolke skissene og overføre dem til funksjonelle arbeidstegninger. De finske arkitektene Aino og Alvar Aalto hadde en lignende tilnærming. Aino utførte arbeidstegninger basert på Alvars skisser, men hadde også selvstendig ansvar for både det konseptuelle og utføringen av interiørdesignen i enkelte hus og utstillinger.¹²⁸ Basert på intervju med datteren Elisabeth Selmer ser det ut til at Wenche og Jens Selmer opererte etter en modell der det konseptuelle grunnarbeidet ble utført i fellesskap. Avslutningsvis gjennomgikk den andre parten tegningene og foretok kontrollregning.¹²⁹ På denne måten besto arbeidsprosessen av fordelte arbeidsoppgaver, men i en symbiotisk prosess.¹³⁰

2.2.1 Arkitektonisk konsept på bakgrunn av plantegningens agens

James Ackerman beskriver plantegningen i teksten «The Conventions and Rhetoric of Architectural Drawing» som «arbitrary diagrams of nonexistent footprint».¹³¹ Plantegningen representerer i varierende grad en teknisk tegning av en etasje i et hus sett ovenfra og er utformet for å organisere boligens flate. I tilfelle med Eget hus er plantegningene de første tegningene arkitektene skaper,¹³² og plantegningen har dermed agens ved å legge grunnlaget for den videre

¹²⁴ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.2023.

¹²⁵ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.2023.

¹²⁶ Evans, Robin. "Translations from drawing to building". AA Files, nr. 12 (1986): 3-18. URL: <http://www.jstor.org/stable/29543512>

¹²⁷ Skjerven, Arne Korsmo. *Designvirksomhet*, 9.

¹²⁸ Heikki Aalto-Alanen, *Aino + Alvar Aalto* (New York: Phaidon, 2023), 11.

¹²⁹ De bygningsanmeldte tegningene ble sendt inn til Oslo bygningskontroll og mottatt den 01.01.1962. Byggeprosjektet gjennomgikk flere runder med innsending av tegninger for å få prosjektet i sin helhet godkjent. Det foreligger få av de opprinnelige bygningsanmeldte tegningene, men de fortsatt finnes og er kartlagt er et situasjonskart, og en tegning med kombinert fasader, planer og snitt. Denne er i målestokk 1:100 og datert 18.11.1962. Videre foreligger det et par «tilleggsanmeldte tegninger» bestående av peisskjema, takskjema, og detaljutsnitt isolasjon på badet.

¹³⁰ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.2023

¹³¹ James Ackerman, *Origins, imitation, conventions: representation in the visual art* (Cambridge: Cambridge Mass, 2002), 11.

¹³² Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.2023.

utformingen av huset.¹³³ Plantegningen som grunnlag for husets arkitektoniske utforming indikerer en designprosess sentrert rundt funksjonalitet, romfordeling og strukturelle hensyn. Den antyder videre at huset er planlagt innenfra og ut, prioriterer funksjonalitet og romlige opplevelser over utelukkende estetiske eller formmessige kvaliteter. Den første plantegningen som foreligger av Eget hus er en kombinerte fasade, - plan-, og snittegning datert 18.11. 1962, utført i målestokk 1:50 med nøytral tegnestil (Fig. 29). Den viser den langstrakte planløsningen med vekselvirkninger mellom soneinndelinger og rom. Denne plantegningen ble sendt til Oslo bygningskontroll og dannet grunnlaget for godkjenning.

Plantegningens agens i forbindelse med Eget hus ligger ikke i ønsket om å eksperimentere med eller utfordre selve mediet, men heller i planleggings- og formidlingsaspektet som ligger immanent i tegningstypen.¹³⁴ Hos noen modernister ble plantegningen brukt som en mulighet for eksperimentering, og arkitekten Mies Van der Rohe utgjør et eksempel på dette.¹³⁵ Mies' velkjente plantegning fra 1923/1924 tilhørende prosjektet *Brick Country House* viser en nærmest abstrakt plantegning oppløst i streker. (Fig. 30)¹³⁶ Denne har blitt sammenlignet med samtidig abstrakt maleri, og fraskriver seg nærmest representasjonsaspektet ved plantegningen gjennom å bli et autonomt kunstverk.¹³⁷¹³⁸ Andre med tilknytning til Knutsen-skolen - Molle og Per Cappelen og Are Vesterlid – ser ut til å ha hentet inspirasjon fra dette uttrykket eksemplifisert gjennom plantegningene til Enebolig for Strømsøe (1965) (fig. 32) og Villa Engen (1961) (Fig. 31).¹³⁹ Der Mies van Der Rohes plantegninger har agens i form av å påvirke selve mediet og plantegning som en representasjonsform, utgjør plantegningene tilknyttet Eget hus en kontrast til denne eksperimenteringen. Utrykket til Eget hus' plantegninger besitter et ønske om å formidle formmessige kvaliteter ved bygget heller enn kunstneriske aspirasjoner til selve tegningen.¹⁴⁰ Både Wenche og Jens Selmer har begge utmerket seg i sine individuelle arkitektoniske karrierer ved å utarbeide gode og smarte planløsninger og dette karakteriserer også deres felles hjem. Selv om Jens Selmer primært arbeidet med store byggeprosjekter og anlegg, har han selv i stor skala hatt sans for detaljer og gjennomplanlagte planløsninger. Kunstnerboligene på Ekely (1951) utgjør et eksempel på et stort boliganlegg der alle husene er utført med funksjonelle og gjennomplanlagte planløsninger på tross av boligenes beskjedne

¹³³ Whyte, «What does Buildings», 175.

¹³⁴ Neil Bingham, *100 years of architectural drawing: 1900-2000* (London: Laurence King Publishing, 2013), 31.

¹³⁵ Ackerman, *Origins*, 10.

¹³⁶ Junichi Sano, «Relationship Between Perspective Drawing and Plan of the Brick Country House by Mies Van Der Rohe», *Journal of Architecture and Planning* Vol. 77, Nr.72 (2012), 465.

¹³⁷ Sano, «Relationship», 465.

¹³⁸ Solbakken, «Artefakter fra arkitektkontoret», 98.

¹³⁹ Nina Berre «Reserved Reservoir» i Berre, Nina och Mari Lending (red.). *Villa Engen. Are Vesterlid (asBUILT 11 Classic)*, Oslo: Pax Forlag, 2014) 19.

¹⁴⁰ Pérez-Gómez, "The space of architecture: Meaning as presence and representation", 17-18.

størrelse.¹⁴¹ Wenche Selmer arbeidet i større grad med gode planløsninger av eneboliger og fritidshus, og arbeidet alltid ut ifra et ideal om å «gjøre mye ut av lite». Fritidshuset var et forbilde for eget hjem og denne byggeoppgaven ble ofte kjennetegnet av et ønske om blant annet glidende overganger mellom inne- og uteområder, gjennomplanlagte vekselvirkning mellom privatliv og samvær og god utnyttelse av plassen. Det foreligger likhetstrekk mellom planløsningen til Eget hus og tidligere fritidshus utført av Wenche Selmer som for eksempel Hytte på Ringkollen (1952) (Fig. 33)¹⁴²¹⁴³. Begge har fordelt bygningsvolumet på et langstrakt plan og med en soneinndeling fremfor skarp romavgrensning. Selv om soneinndelingen internt i husene er fordelt forskjellig besitter begge husene små utstikkere og vekselvirkninger i den ellers rektangulære formen som antyder de ulike sonene innenfor. Der Hytte på Ringkollen har private og sosiale soner om hverandre, preges Eget hus i Trosterudstien i større grad av en tydelig oppdeling og avgrensning mellom disse. Mellompartiet av Eget hus er viet de sosiale sonene, mens de private sonene for søvn er plassert på hver ende av bygningen.¹⁴⁴ Den «sosiale» midtdelen i huset av er åpen, men likevel delt inn i en «arbeidskrok» og et «stue»-området som er adskilt med peisen (Fig. 35). De åpne passasjene mellom kjøkkenet, spisekroken og stuen er utført med skyvedører og dette indikerer et fint spill mellom privatliv og samvær som fritidshuset også ofte tilrettelegger for (Fig. 36). Wenche Selmer har i sine forelesningsnotater fra AHO selv trukket frem tre spesifikke eksempler på fritidshus som har vært forbilder for deres eget hjem: «Erfaringer fra Krokskogen, Kraksøy og Portør, erfaringer med store og små, barn, gamle og middelaldrende som oss selv skulle vi finne oss til rette. Vi ville ha med erfaringene fra disse stedene».¹⁴⁵ (Fig. 37)

Jeg har tatt rede på at det var Wenche Selmer som tegnet ut plantegningene for huset etter korrespondanse med deres datter Elisabeth Selmer¹⁴⁶, men løsningen og utformingen av den ble utført av begge arkitektene i fellesskap. Likefullt var Wenche Selmer særlig opptatt av å løse utformingen av kjøkkenet på en god måte: «Kvinnens arbeidssituasjon i boligen ble neglisjert. Kjøkken, vaske- og arbeidsrom ble nesten glemt og i hvert fall gjemt mot nord og i kjellerrom. Å løse disse rommene på en bedre måte ble ikke ansett som en arkitekturoppgave».¹⁴⁷ Løsningen av kjøkkenet kommer tydeligere frem i en senere plantegning

¹⁴¹ Anne-Kristine Kronborg, «Tak over hodet – Kunstnerhjemmet i velferdsstaten» *Kunst og kultur* Vol.97, Nr.4 (2014), 257-260.

¹⁴² Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.2023.

¹⁴³ På tross av dette foreligger det en plantegning av prosjektet med Jens Selmers håndskrift, og dette indikerer den symbiotiske arbeidsformen paradesign er. På tross av at et prosjekt primært blir utført av en part er den andre som regel involvert på en eller annen måte.

¹⁴⁴ Tostrup, *Omtankens*, 131.

¹⁴⁵ «Krokskogen» innebærer en tømmerhytte som Wenche og Jens leide etter krigen, frem til de fikk sin egen hytte på Beltesholmen. «Kraksøya» er en øy rett utenfor Brekkstø. Her leide Wenches søster (Elisabeth Kloster) et gammelt skeivt hus en del somre, og Wenche tok med seg Espen dit på sommerferie. «Portør» betegner Knut Knutsens egne hytte.

¹⁴⁶ Personlig kommunikasjon i epost med Elisabeth Selmer, 07.07.2023.

¹⁴⁷ Seip, «Profil 6», 372.

som er datert 20.04.1963. Denne viser rom- og sonefordeling, samt noen materialvirkning (Fig. 38). Plantegning nr.9 viser utformingen og plasseringen av det nordvendte kjøkkenet utformet i en L-form med åpning mot spiseområdet. (Fig. 39) (Fig. 40) Kjøkkenskjemaet i form av tegning nr.21 illustrerer ytterligere de gjennomplanlagte virkningene i dette rommet (Fig. 36). Skjemaet bestående av tre veggsknitt, detaljsnitt fra skapene samt kjøkkenet sett ovenfra understreker i stor grad kjøkkenet og innredningen var tegnet og planlagt ned til minste detalj.¹⁴⁸¹⁴⁹. Selve plantegningen som mediet «oversetter» og påvirker den arkitektoniske utformingen i form av at det tilrettelegger for en oversikt, detaljvirkninger og gode romløsninger med fritidshuset som forbilde.¹⁵⁰

2.2.2 Det menneskelige blikket på hjemmet gjennom perspektivtegningen

Perspektivtegningene tilknyttet Eget hus ble utviklet etter plantegningene for å fremstille en visualisering av de mulige romlige virkningene planen medførte.¹⁵¹ Som Ackerman har påpekt har perspektivtegningen en større grad av overtalelsesmoment enn plantegningen. Mens plantegningen fremstår nøktern og nøytral, gir perspektivtegningen et subjektivt perspektiv gjennom sin visuelle fremstilling av den tredimensjonale arkitekturen på en todimensjonal flate.¹⁵² Ackerman sammenligner perspektivtegningen med et vindu: «In perspective drawings, the rectangular sheet of paper is an analog of the window through which an object is seen».¹⁵³ Ackerman beskriver videre at perspektivtegningens gjerning ikke bare ligger i å gjengi et arkitektonisk rom så realistisk som mulig, men også å *overtale* betrakteren om den arkitektoniske ideen. Bruno Latour retter imidlertid kritikk mot perspektivtegningens overtalende natur i teksten «Give Me a Gun and I will Make All Buildings Move»: «It is probably the beauty and powerful attraction of perspective drawing that is responsible for this strange idea that a building is a static structure»¹⁵⁴. Latour kritiserer perspektivtegningen for å være den tegningstypen som ga rot til ideen om at arkitektur er et statisk, autonomt objekt ettersom perspektivet tilbyr et «vindu» inn i det euklidske rommet som er så overbevisende at betrakteren begynner å tro at det euklidske rommet er en realistisk beskrivelse av statiske objekter: «The static view of buildings is a professional hazard of drawing them too well».¹⁵⁵

¹⁴⁸ På lik linje med de andre skjematene besitter den mange inskripsjoner og instruksjoner utført i samme håndskrift. «Skapskjema 2» har blitt bekreftet utført i Wenche Selmers håndskrift av både datter Elisabeth Selmer og en tidligere elev av Wenche

¹⁴⁹ Dette er ikke bekreftet i sin helhet, men det ser ut til at de fleste tegningene besitter den samme håndskriften som er svært lik den som har blitt bekreftet å være Wenche Selmers.

¹⁵⁰ Whyte, «What does Buildings», 175.

¹⁵¹ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.2023.

¹⁵² Ackerman, *Origins*, 10.

¹⁵³ Ackerman, *Origins*, 10.

¹⁵⁴ Latour, «Give Me», 106.

¹⁵⁵ Latour, «Give Me», 105.

I tilfelle med perspektivtegningene tilknyttet Eget hus i Trosterudstien er imidlertid ikke tegningene ment som en forførende presentasjon av arkitekturen, men som et verktøy arkitektene benytter for å forestille seg arkitekturens fremtidige romlige virkninger.¹⁵⁶ Perspektivtegningens agens i dette tilfelle utgjør med andre ord mediets evne til å oversette den gode og funksjonelle plantegningen til et arkitektonisk konsept ved å fremstille «et vindu» inn i romvirkningene som dette vil gi. Ettersom perspektivtegning er en billedfremstilling av bygninger som ikke enda var bygget på det tidspunktet da tegningen ble laget avspeiler dette mediet også tegnerens evne til å skape et realistisk bilde av en ikke-eksisterende bygning.¹⁵⁷ Det foreligger åtte unummererte og utdaterte perspektivtegninger tilknyttet Eget hus og alle er ifølge deres datter Elisabeth Selmer utført av Jens Selmer.¹⁵⁸ Selv om Jens Selmer tegnet ut perspektivtegningene var de basert på tett kommunikasjon og samarbeid med Wenche Selmer, og det er derfor ikke bare hans visjon av hjemmet. Jens utførte også perspektivtegningene til Hytta på Beltesholmen (1957), og disse har like trekk, men består av fargepartier og er i et tilfelle utført med en menneskeskikkelse i form av et barn (Fig. 42).¹⁵⁹

Som Ackerman har påpekt har perspektivtegningen som presentasjonsform en større grad av subjektivitet og mulighet til overtalelse enn plantegningen. Mies Van der Rohes perspektivtegninger av Barcelonapaviljongen (1929) ble utviklet til Verdensutstillingen, og har en overbevisende kraft ved at tegningen som medium nærmest inkorporer og forstrekker arkitekturens glassvirkninger og flytende åpne plan.¹⁶⁰ (Fig. 41) Knut Knutsen med sitt interiørperspektiv til den norske ambassaden i Stockholm (1950) utgjør et eksempel på en svært ekspressiv, fargesterkt og overtalende perspektivtegning.¹⁶¹ (Fig. 43) Wenche og Jens Selmers perspektivtegning av Enebolig for Brostrup Breien (1959) er utført med akvarellfarger og har en større grad av ekspressivitet enn perspektivtegningene til Eget hus. Perspektivtegningene nevnt ovenfor er alle utført i en presentasjonssammenheng, og med henblikk på å *overbevise* en komite eller klient.¹⁶² I tilfelle med perspektivtegningene utført av Jens Selmer benyttes perspektivtegningene som et *verktøy* for arkitektene til å visualisere og oversette det arkitektoniske konseptets romvirkninger og interiøret i forkant. To av perspektivtegningene (Fig. 44) viser en annen utforming av peisen enn slik den ble. På disse tegningene besitter peisen en «utstikker» som går lenger ut i rommet og fungerer i enda større grad som en romdeler (Fig.

¹⁵⁶ Whyte, «What does Buildings», 175.

¹⁵⁷ Sauge, *Arkitekturtegning*, 49.

¹⁵⁸ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.1023.

¹⁵⁹ Det inntegnende barnet var deres felles datter Elisabeth Selmer som ble født året før tegningen ble utført.

¹⁶⁰ Desley Luscombe, «Drawing the Barcelona Pavilion: Mies van der Rohe and the implications of perspectival space», *The Journal of Architecture* Vol.21, nr. 2 (2016): 210-243.

¹⁶¹ Knutsen, *En vandrer*, 167.

¹⁶² Ackerman, *Origins*, 10.

45). En annen perspektivtegning viser peisen slik den blir, men med en annen ovenløsning ved siden av. Dette forsterker perspektivtegningens agens som et verktøy for eksperimentering med romvirkninger og interiør. Tegningene er utført med alt av interiør, og gir et svært realistisk og sannferdig bilde av hvordan hjemmet til slutt ble seende ut. De to perspektivtegningene av stua sett fra hver sin side får frem siktlinjene og atmosfæren i rommet bestående av plassbygde møbler til pyntegjenstander som krokker, vaser og blomsterpotter i vinduskarmene (Fig. 42). Perspektivtegningen har med andre ord en helt annen oversettelse av det arkitektoniske konseptet enn plantegningen, der sistnevnte formidler gode løsninger og funksjonelle aspekter viser perspektivtegningen frem det menneskelige blikket på arkitekturen og hvordan hjemmet vil oppleves.¹⁶³

2.2.3 Hybridtegning med agens

I forbindelse med en tidlig klage fra eieren av nabotomten Lockwood Meyer (Fig. 48), utvikler Wenche og Jens Selmer i fellesskap en «hybridtegning» (Fig. 47). Tegningen tilstreber en tydelig retorikk og hensikt om å oversette den lavmælte karakteren og lavtliggende utformingen ved det arkitektoniske konseptet gjennom gitte representasjonsform. Arkitektene har derfor valgt ut en «hybrid» tegningsform som kombinerer ulike tegningstyper som snitt, fasade og situasjonskart.¹⁶⁴ Tegningen består av to «deler» der hovedaspektet ved tegningen er Eget hus som er lagt «oppå» våningshuset med to-etasjer (Lockwood Meyers hus), og dermed «låner» noe av transparensenspapirets materialitet. Tegningen er videre utført med mål, og omkringliggende vegetasjon markert med «høye busker». Den andre delen av tegningen består av en mindre del øverst i høyre hjørne bestående av en bearbeidelse av det tidligere innsendte situasjonskartet som også inkluderer vegetasjon og siktlinjer og avstand til de omkringliggende byggene.¹⁶⁵ «Hybridtegningen» har en svært tydelig retorikk som blir fremprovosert av omstendighetene,¹⁶⁶ og bruker virkemidler for å understreke i hvor stor grad huset er uunnsetelig. Gjennom påvirkning fra den ytre verden i form av en naboklage fra Lockwood blir det euklidske rommet tegningene utgjør fylt med «ytre omstendigheter».¹⁶⁷ Tegningen blir godkjent av Bygningskontrollen, og understreker videre hvordan bygget er formet av den omkringliggende vegetasjonen, kulturelle normer, sosiale aspekter, samarbeidet mellom arkitektene, papirets materialitet og økonomiske hensyn.

¹⁶³ Whyte, «What does Buildings», 175.

¹⁶⁴ Whyte, «What does Buildings», 175.

¹⁶⁵ Latour, «Give me», 104

¹⁶⁶ Med unntak av en av perspektivtegningene som viser husets eksterior omringet av trær, vekster og den planlagte muren.

¹⁶⁷ Latour, «Give me», 104.

Kapittel 3 | Materialitet, tidsvektor og vegetasjon

I dette kapitlet skal jeg ta for meg Eget hus i Trosterudstien gjennom de ulike materialvirkningene bygget består: treverk, klinkerfliser og glass. Med modernismens inntog ble industrimaterialer i stor grad benyttet i eneboligen, men Wenche Selmer og Knutsen-skolen velger i stor grad å videreføre naturlige byggematerialer. Kapitlet utforsker hva som ligger til grunn for valget av de ulike materialene og ønske om å la dem stå eksponert. Videre foretar kapitlet en studie av hvordan materialene blir brukt, og påvirker arkitekturen og aktørene med sin agens, samt på hvilken måte materialene ser ut til å tilrettelegge for en naturintimitet og relasjon mellom inne- og ute. Dette kapitlet har derfor til hensikt å svare på delproblemstillingen: *Hvilke materialgrupper består huset av, og hvorfor valgte arkitektene naturlige byggematerialer fremfor de nye og moderne alternativene, og hvordan tilrettelegger materialgruppene for en kontakt mellom inne og ute?*

3.1 Modernismens materialitet

Den modernistiske arkitekturen innebar som kjent ikke bare nye formuttrykk og byggemetoder, men også en fornyelse av arkitektoniske byggematerialer. Industriprodukter som støpejern, gipsplater, glass og armert betong tilrettela for en annen utforming av arkitektur. Modernisten Adolf Loos' forelesningsrekke «Ornament and Crime» (1908) kritiserte ornamentering av nyttegjenstander,¹⁶⁸ og ettersom modernismen etterstrebet idealer om funksjonalitet ble tildekking og ornamentering forkastet til fordel for eksponert konstruksjon i den arkitektoniske utformingen. Arkitekturhistoriker Sarah Williams Goldhagen hevder i teksten «Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style» at modernismen i stor grad har blitt forstått som en samlebetegnelse for et utvalg estetiske og formale trekk i form av geometrisk utformede bygningsstrukturer, åpne planløsninger og materialvirkninger i glass og stål.¹⁶⁹ Goldhagen forfekter en ny forståelse av modernismen som ikke baserer seg på en diskurs rundt et stilbegrep, men heller som en diskurs i *selv*. Hun hevder at modernistisk arkitektur i større grad kan forstås som en idéutveksling og en pågående dialog mellom arkitekter om hvordan byggeoppgaven best kunne løses: «Modernism in architecture was and is an ongoing conversation, a discussion about how, in living with the cultural, political, social, and economic conditions of modernity (...) and might help people to envision their future in a better world».¹⁷⁰

¹⁶⁸ Adolf Loos *Ornament and Crime* (London: Penguin Classics, 2019)

¹⁶⁹ Goldhagen, «Something», 163.

¹⁷⁰ Goldhagen, «Something», 163.

På denne måten kan materialvalget i Eget hus fremstå som en intendert handling fra arkitektenes side, og et signal til andre om hvordan man best burde leve i denne nye moderne verden: «what the practitioner believed his forms would signify to the society and the people for whom he designed».¹⁷¹ Gjennom Goldhagens perspektiver blir Eget hus' materialitet utforsket ut ifra mer enn de estetiske virkningene, men heller med henblikk på hvilke sosiale, samfunnsmessig og politisk årsaker som ligger til grunn for valget og hva arkitektene forsøker å *kommunisere* med valget av naturmaterialer i en modernistisk utforming.

3.2 Eksponerte naturmaterialer i huset

Wenche Selmers forelesningsnotater beskriver Eget hus og essensen av dets materialvirkninger: «Dagen før vi flyttet inn her satt vi lenge på gulvet i stuekroken og så oss om i tegl og furu, enkle synlige konstruksjoner, knappe detaljer, en stillferdig soneinndeling ga ro. Vi følte oss vel og nøt synet av vårt mikrokosmos gjennom de store glassfeltene. Vi gruet oss ved tanken på flyttelasset».¹⁷² Materialene og de arkitektoniske elementene Wenche trakk frem som definerende for husets stemning var «tegl», «furu», «glassfelt» og «synlige konstruksjoner». Treverket er det førende materialet i utformingen av Eget hus og blir benyttet både i eksteriøret gjennom tjærebrune tømmermannspanel, men også på innsiden gjennom furupanel på alle vegger, tak og skapfronter.¹⁷³ Den «synlige konstruksjonen» Wenche refererer til var doble hoveddragere i tre som sto eksponert, samt at det ble benyttet en planke med bredde lik bjelkenes høyde som erstatning for tradisjonell taklist (Fig. 49).¹⁷⁴ Disse eksponerte trevirkningene skapte et rytmisk mønster i den ellers langstrakte dagligstuen. «Tegl» referer til peisen som utgjør en romdeler mellom «arbeidskroken» og stueområdet. Denne er utført i en rødbrun teglstein med store fuger som skaper et organisk og rustikt innslag i stuen. Peisens teglstein står godt til de rødbrune klinkerflisene som dekker alle gulvflater unntatt de to soverommene til barna.¹⁷⁵

Eget hus i Trosterudstien utgjøres med andre ord av en blanding av mer tradisjonelle naturmaterialer som tegl og furu, samt materialer og konstruksjonsprinsipper av en mer industriell og modernistisk karakter i form av glass og eksponert konstruksjon. Gjennom beskrivelsen av hjemmets materialvirkninger illustrerer Wenche og Jens Selmer vilje til å la materialer og tektoniske elementer forbli eksponert og ikke bli tildekket av moderne industrimaterialer som gips eller tapet. Dette er et viktig prinsipp i arkitektenes øvrige virke, og

¹⁷¹ Goldhagen, «Something», 163.

¹⁷² NB, Wenche Selmer, forelesningsnotater, 1990, s.8. Fig. 53

¹⁷³ Tostrup, *Omtankens*, 133.

¹⁷⁴ Elisabeth Selmer, privat e-post korrespondanse, 07.04.2023.

¹⁷⁵ Selmer, «Eget hus i Trosterudstien», 103.

denne tendensen er også utbredt i prosjekter tilknyttet andre arkitekter fra Knutsen-skolen. Per og Molle Cappelen,¹⁷⁶ Are Vesterlid¹⁷⁷ og Knut Knutsen¹⁷⁸ selv, eksperimenterer med eksponering av naturlige materialer i mer eller mindre modernistiske byggverk.¹⁷⁹ Ønsket om å la materialene stå ubehandlede og tillate tektoniske elementer å være eksponerte gjør seg særlig gjeldende under senmodernismen hos arkitekt Le Corbusier.¹⁸⁰ I sine kjente arbeider fra 1950 eksperimenterer arkitekten med å la betongen stå eksponert. Le Corbusier gir dette betegnelsen «Betón brut» i forbindelse med oppføringen av høyblokken d'Habitation i Marseille (1951), og begrepet innebærer å la betongen stå ubehandlet etter støpning og dermed utgjøre et eget uttrykk med mønstre fra forskallingsprosessen. I en norsk sammenheng var det Erling Viksjø som videreførte denne eksperimenteringen med betongens materialvirkninger og uttrykk.¹⁸¹ Knutsen-skolen, eksemplifisert med Wenche Selmer i dette tilfelle, eksperimenterer med å la naturmaterialer både stå ubehandlet uten lakk og olje, men også ved å unnlate å dekke til trekonstruksjon med utenpålagte plater.¹⁸²

Den amerikanske arkitekten Frank Lloyd Wright var også i samtidens tekster fra midten av 1950-tallet opptatt av å bruke en begrenset mengde materialer i huset og at eksponerte naturmaterialer har en helt egen virkning: «Glass is used as glass, stone as stone, wood as wood – and all the elements of environment go into and throughout the house. Into this new integrity, those who live in it will take root and grow. And most of all belonging by nature to the nature of its being.»¹⁸³ Den finske arkitekten og arkitekturhistorikeren Juhani Pallasmaa har også beskrevet den virkningen eksponerte naturmaterialer har på mennesker: «naturmaterialer – sten, mursten og tre – lader våres blik trænge ind i deres overflader og overbevise sig om stoffets sandfærdighed».¹⁸⁴ Wenche Selmer beskriver selv i sine forelesningsnotater hvordan Knut Knutsen lærte sine elever om materialenes spesifikke egenskaper: «mulighetene som ligger i den gyldne trebiten, den kjølige stenen, teglen og stålet».¹⁸⁵

Naturmaterialer gir en opplevelse av oppriktighet og autenticitet, ettersom vi har

¹⁷⁶ Per og Molle Cappelen «bytter» hus med Molles foreldre i 1963, og flytter dermed inn et byggmesterhus fra 1936 i Vennersborgsveien 17. Huset ble totalt ombygget innvendig og arkitektparet dekket i likhet med Wenche og Jens Selmer huset med eksponert panel og detaljvirkninger i treverk. Utrykket var enkelt og tydelig japan-inspirert.

¹⁷⁷ Atriumshusene i Furubergveien (1964) oppført av Arkitim, som Are Vesterlid blant annet utgjorde en del av, oppført atriumshus med eksponert treverk og tydelig referanser til både Japansk- og amerikansk vestkystsarkitektur..

¹⁷⁸ Atriumshusene i Furubergveien (1964) oppført av Arkitim, som Are Vesterlid blant annet utgjorde en del av, oppført atriumshus med eksponert treverk og tydelig referanser til både Japansk- og amerikansk vestkystsarkitektur..

¹⁷⁹ Knut Knutsen, "Umalt hus gjemmer seg," i *Bonytt* 1956, nr. 11-12: 253.

¹⁸⁰ Espen Johnsen, *Erling Viksjø. Eksprimenter i form og betong* (Oslo: pax, 2020).

¹⁸¹ Johnsen, *Erling Viksjø*.

¹⁸² I følge datteren Elisabeth Selmer er furupanelet helt ubehandlet, og de behandlet aldri innvendig panel bortsett fra på 50-tallet da de en periode malte panel med oljemaling: «De likte ikke lakk, de likte ikke lasur/gjennomskinnelig lakk eller maling som de kalte for "snerk". De ble helt oppgitte når folk malte gulnet og mørknet panel med "snerk". Da var det bedre å male det helt med oljemaling».

¹⁸³ Frank Lloyd Wright, *The Natural House* (New York: Bramhall House, 1954), 134-135.

¹⁸⁴ Juhani Pallasmaa, *Arkitekturen og sanserne* (København: Arkitektens Forlag, 2014), 54.

¹⁸⁵ Fig. 46.

kjennskap til deres opprinnelse og de presenterer seg selv åpent. Kjell Lund skriver i boken *Nordiske småhus fra 1958* om de ulike psykologiske virkningene mellom industrimaterialer og naturmaterialer: «Det sistnevnte fremhever materialets opprinnelse og gjenspeiler så og si noe av naturkreftenes arbeidsmetode, mens derimot dette bilde slettes ut og erstattes av det mer anonyme uttrykk de førstnevnte materialer får når de bearbeides for å tilføres bestemte egenskaper».¹⁸⁶ Materialer som tre, tegl og fliser gir ofte en opplevelse av varme i motsetning til industrielt produserte materialer som glass og stål som kan virke kjøligere. Denne opplevelsen kan også forklares ved de fysiske egenskapene til materialene; for eksempel fører treverk ikke varme bort fra kroppen på samme måte som metall som leder varme *vekk* fra menneskekroppen.¹⁸⁷ Natur- og industrifremstilte materialer har ulike fremtoninger og virkninger, og de oppfører seg dessuten annerledes over tid. Industrifremstilte materialer har generelt kortere levetid enn naturmaterialer og forfaller i større grad i stedet for å få den patinaen naturmaterialer kan få. Latour- Yaneva-modellen vektlegger at materialene i et bygg får rollen som aktører ved at de gjennom sine særegne kvaliteter både kan påvirke byggeprosessen, bruken av huset, men også hvordan huset forandres over tid. Kjetil Fallan beskriver i boken *Ecological by Design: A History from Scandinavia* hvordan skandinaviske designere på 1960- og 1970-tallet begynte å stille spørsmål ved det gryende konsumsamfunnets endeløse syklus der objekter produserer, forbrukes, kastes og erstattes i rask rekkefølge.¹⁸⁸ I lys av Goldhagens perspektiver kan arkitektenes valg av naturmaterialer, som er kjent for sin bærekraft, langvarighet, minimale vedlikeholdsbehov og lave økonomiske kostnad, utgjøre mer enn en estetisk preferanse. Materialvalget kan forstås som en dypere intensjon om å motvirke det gryende konsument, de skiftende boligtrendene og mangel på holdbarhet blant industrimaterialer på 60-tallet.¹⁸⁹

3.2.1 Eksperimentering med modernistisk form i tradisjonelt tremateriale

Eget hus utgjør et sentralt tilskudd til 1960-tallets eksperimentering med det typiske norske trehuset utført i et modernistisk formspråk. Det forekommer også andre arkitekter som forsøker å oversette det internasjonale modernistiske formspråket til en mer regional og norsk variant. Sverre Fehn utgjør et eksempel på dette med Villa Schreiner (1963) som besitter tydelige referanser til Mies van Der Rohes ikoniske Farnsworth House (1951) med sine skyvedører i glass, store horisontale vindusflater og en konstruksjonsstruktur med synlige bærepilarer som

¹⁸⁶ Kjell Lund, «Norge» i *Nordiske småhus*, Helge Abrahamsen (red.), 138-210 (Oslo: Nordisk byggedag VII, 1958), 141.

¹⁸⁷ Nathaniel Coleman, *Materials and meaning in architecture: essays on the bodily experience of buildings* (London: Bloomsbury Visual Arts, 2020), 64.

¹⁸⁸ Fallan, *Ecological by Design*, 9.

¹⁸⁹ Goldhagen, "Something to talk", 163.

strekker seg fra bakkenivået til taket.¹⁹⁰ Med referanser til Mies van der Rohe utfører Fehn bygget med treverk i både tektonikk og de panelte veggen.¹⁹¹ Utover Fehn kan mye av eksprementeringen med modernistiske eneboliger utført med treverk knyttes til Knutsen-skolen. Molle og Per Cappelen oppførte flere eneboliger på 1960-tallet som kan karakteriseres av eksperimentering med det norske trehuset i et modernistisk formspråk.¹⁹²¹⁹³ Enebolig for Lindboe (1959-60) besto av to parallelle vindusbånd i over- og underetasjen og en kledning av liggende weatherboards (Vestlandspanel) beiset i en mørkebrun sjattering, og interiørets veggflater med bad som unntak var kledd i skarpkantet liggende rustikpanel i gran.¹⁹⁴ (Fig. 52). Are Vesterlid er annen aktør fra Knutsen-skolen som i sitt arkitektoniske virke eksperimenterer med trehuset.¹⁹⁵¹⁹⁶ Atriumhusene i Furubergveien på Hamar utført av arkitektgruppa Arkitim utgjør atriumhus lagt i en L-form med åpen planløsning, og ubehandlet furu på alle vegger i interiøret.¹⁹⁷¹⁹⁸ Are Vesterlids egne prosjekter Villa Aas (1961) og Villa Engen (1961) (Fig. 54), besitter klare referanser til amerikansk vestkystmodernisme eksemplifisert av den østerisk-amerikanske arkitekten Rudolph Schindler (1887-1953). Schindler oppførte allerede i 1920 et modernistisk bygg utført med trevirkninger. Bygget The Kings Road House (1920) er utført med enkle strukturelle komponenter: opphøyde betongvegger fra den ene siden og to trestolper fra den andre siden bærer alle takene som er laget av eksponert redwood.¹⁹⁹ Noen av trekkene ved Schindlers arkitektur som den lavtliggende formen, volumbehandling og omkransningen av et atrium går også igjen i Vesterlids arkitektur. Wiles har i mastergradessayet «Arkitim och Atriumshusene I Furubergveien – Om arkitektteamet, bostäder, rymliga element och materialitet» hevdet at Frank Lloyd Wright var en sentral innflytelse for Vesterlid.²⁰⁰ Arkitekten reiste til USA høsten 1952, og referanser til Wright går igjen i hans arkitektur gjennom materialvirkningen, men også denne eiendommelige L-formen på arkitekturen som Wright benyttet seg av i Usonian Houses (1930-).²⁰¹ I likhet med Wrights Usonian Houses har Eget hus en lavtliggende modernistisk utforming utført i treverk, med store glassfelt brutt opp av rammer i tre og et beskjedent lavmælte uttrykk som gjør at de begge to glir inn i omgivelsene.

¹⁹⁰ Sverre Fehn, «Hommage au Japon», *Byggekunst*, Vol.46, nr. 8 (1964): 208-2011.

¹⁹¹ Martiz Vandenberg, *Farnsworth House. Ludwig Mies van der Rohe* (London: Phaidon, 2023)

¹⁹² Molle og Per Cappelen, «Hus for ingenting.» i *Byggekunst* 1954, nr. 6: 154.

¹⁹³ Per Cappelen sitert i Sigmunn Lode, «Gode ting er tre – for to,» *Verdens Gang* 26.09.1964.

¹⁹⁴ Leding, *Knut Knutsen*, 21.

¹⁹⁵ Nils-Ole Lund, «Atriumshuse på Hamar», *Byggekunst* 1963, 47.

¹⁹⁶ Are Vesterlid sitert i «Treet har slått igjennom den moderne arkitektur,» i ukjent avis, 19.03.1964, 6, avisutklipp, AHO-protokoll.

¹⁹⁷ Are Vesterlid var en del av arkitim.

¹⁹⁸ Therese Veronica Wiles, «Arkitim och Atriumshusene I Furubergveien – Om arkitektteamet, bostäder, rymliga element och materialitet», Upublisert masteroppgave. Universitet i Oslo. 2021, 10.

¹⁹⁹ Jin-Ho Park, «House growing out of site: The case of Rudolph m. Schindler», *Journal of Asian architecture and buildings engineering* Vol.14, nr. 3 (2015): 513-520.

²⁰⁰ Vesterlid gikk på Cranbrook Academy of Art i Michigan, og var der en del av internasjonalt kreativt miljø. Vesterlid mottok videre reisestipend for å utforske USA og Mexiko i 1952-53.

²⁰¹ Wiles, «Arkitim», 58.

3.2.2 Treverk som et samarbeidsmateriale

Treverk er både i interiør og eksteriør det mest dominerende materialet i Eget hus. Albena Yaneva har i boken *Touch Wood. Material, Architecture, Future* beskrevet hvordan treverk som materiale aldri er løsningen på et designproblem, men heller startskuddet for kreative løsninger og samarbeid ettersom materialet kan være krevende.²⁰²²⁰³ Treverket kan videre anses som en aktør gjennom det faktum at treverkets egenskaper krever dialoger og samarbeid: «It invites a dialog with experts who know the material well, a discussion among those can speak on its behalf, and who, with the years, have developed relevant knowledge about it - carpenters, builders, modelmakers (...). Wood is an intrinsically «collaborative» material».²⁰⁴ Gjennom å se treet som et samarbeidsmateriale med agens ved å føre de ulike aktørene sammen i byggeprosessen, tilføyer dette et nytt perspektiv til materialundersøkelsen av Eget hus (Fig. 51).

Eget hus i Trosterudstien blir oppført i samarbeid med snekkerfirmaet Susebakke og entreprenørene Vik & Nilsen. Disse er sentrale aktører i byggeprosessen og arbeidet med treverk gjennom å opptre som diskusjon- og sparringspartnere for arkitektene og kunne bidra med lang og utbredt erfaring med treverk som materiale. Arkitektene trekker senere selv frem det gode og viktige arbeidet Vik & Nilsen har bidratt med, i presentasjon av huset i *Byggekunst* i 1965: «Entreprenørene har vært Vik & Nilsen A/S, som vi på forhånd visste ville levere et godt arbeide, med formann Åserud på byggeplassen, som arbeidet etter muntlig beskrivelse og et hav av tegninger, uforstyrrelig til tross for våre daglige besøk».²⁰⁵ Samarbeidet med entreprenørene foregår som sitatet tilsier både gjennom muntlig diskusjon og tegninger, og det var disse som sto for oppføringen av selve huset. Arkitektene benyttet seg også av Ingeniør Kristian K. Presterud til å beregne dimensjonene av takkonstruksjonene i form av bjelkene som går i motsatt lengderetning av dagligstuen (Fig. 50). Disse viste seg etter hvert å være underdimensjonerte, og en av dem inneholder for mye kvist.²⁰⁶ Dette har ført til at de store skyvedørene blir vanskelig å få opp når det er mye snø på taket.²⁰⁷

Snekkerfirmaet Susebakke var et firma Wenche Selmer pleide å benytte seg av ettersom

²⁰² Carla Ferrer, Thomas, Hildebrand, Celina, Martinez-Cañavate. (red.). *Touch Wood. Material, Architecture, Future* (Sveits: Lars Müller, 2023), 22.

²⁰³ Som et bakteppe for dette materialvalget ligger Wenche og Jens Selmers inngående arbeid og utforskning av treverk over lenger tid. Gjennom sine utdanninger og arkitektpraksis hadde de begge to tilegnet seg en håndverkens forståelse av materialet og konstruksjoner, og dette har selvsagt spilt inn på deres planlegging av utformingen ettersom de hadde nok kunnskap om materialet til å selv kunne regne ut dimensjoner på huset.

²⁰⁴ Ferrer, *Touch Wood*, 22.

²⁰⁵ Selmer, «Eget hus i Trosterudstien», 103.

²⁰⁶ Elisabeth Selmer, personlig e-post korrespondanse, 01.03.2023

²⁰⁷ Bjelken nærmest tegnebordet har en del kvist. Dette hadde gått helt fint hvis bjelken hadde blitt langt med nåværende underside opp slik at kvisten var i overkant og ble presset sammen under tyngde på taket. Slik det er nå er kviten i underkant og vil dermed sprike under mye tyngde på taket. Det betyr at hele bjelken ikke er sterkere enn den tykkelsen som bærer fra øverste del av lengste kvist og opp, og at taket må måkes under snørike vintre for sikkerhets skyld. Det går an å bøte på denne feilen ved å felle en jernbjelke inn i trebjelken på den siden som vender mot veggen bak tegnebordet. Dette er enklere enn å skifte hele bjelken. Med limtrebjelke ville dette vært unngått, men det brukte man ikke på den tiden, og de ville dessuten gitt taket et mindre helhetlig uttrykk.

de var gode på finsnekring, og de var lette å samarbeide med. Susebakkes rolle som samarbeidspartner var særlig sentral etter at bygningskonstruksjonen var på plass, og den uferdige stuen fungerte en liten periode som snekkerverksted imens andre snekkere også arbeidet andre steder i huset. De siste tingene Susebakke ferdigstilte før innflytning var kjøkkeninnredningen, skap og de veggfaste møblene ettersom disse ble laget på stedet. Det foreligger videre en kladd fra Wenche til Ingeniør Martinsen hos Susebakke, der hun legger inn bestilling på tegneskap, skap på bad, sofa, senger og teakplate på kjøkkenbenk.²⁰⁸ (Fig. 57). Susebakke har med andre ord en omfattende rolle i utformingen av husets interiør. Samtalene og samarbeidet mellom snekkerfirmaet Susebakke og arkitektene var særlig sentrale i utformingen av hjemmet uten listverk da de gikk sammen om for å løse på best mulig måte. Susebakke hjalp arkitektene med å sørge for at panelet var helt nøyaktig i underkant og at dermed slapp å benytte seg av list, men taklisten ble løst med en planke med bredde lik bjelkenes høyde.²⁰⁹

3.2.3 Treverk som aktør

Treverket er ikke bare et samarbeidsmateriale, men blir med sine egenskaper også en aktør arkitektene samarbeidet med. Yaneva påpeker at treverk på noen måter har menneskelige kvaliteter og blir behandlet av arkitekter som en aktør heller enn bare et bruksmateriale: «Moreover, in this process wood is treated by many architects as a human actor - it is not just a material, it is form them 'a good partner'. A partner that talks back to designers, manifests its preferences, reveals soft spots and weaknesses, ages slowly, and shows it wrinkles».²¹⁰ Wenche og Jens Selmer så en samarbeidspartner i treverket, og eksperimenterer med utradisjonell bruk av treverk og på hvilken måte materialet forandrer seg. (Fig. 55) I de bygningsanmeldte planene til huset er det oppført veggflis som materiale på badet, men arkitektparet endret tilsynelatende mening og utførte våtrommet inkludert dusjkabinettet med furupanel. Bygningskontrollen besøkte huset i oktober 1964, og ba arkitektene om å erstatte trepanelet på badet med «forskriftsmessig kledning». Jens Selmer derimot tar treverket i forsvar i sitt motsvar til Bygningskontrollen:

Vi er klar over at et furupanel satt opp på vanlig måte medfører risiko for råte-og soppdannelse. Som et forsøk har vi derfor satt panelet opp slik vedlagte tegning viser. Det er impregnerert med butinox og lektet ut på

²⁰⁸ Fig. 57.

²⁰⁹ Noe finsnekring med treverk ble også gjort av arkitektene selv. Jens tegnet og snekret blant annet sofabordet i eik. Jens sto i kjellerstuen i Gustav Vigelandts vei og høvlet trespiler til persiennene for vinduene i tegnekroken og bak sofaen. Spilene kom ferdighøvlet på den ene siden, men måtte høvles ned tilpasse tykkelse. De ferdig høvlete spilene ble levert til et sted som satte dem sammen til persienne etter mål. Persienne i ateliervinduene er skiftet ut med nye smalere trespiler. Persiennen bak sofaen har de originale spilene. Blindrammene til skjermene foran de store vinduene ble laget på et snekkerverksted. Wenche og Jens trakk dem selv med strie liggende på gulvet i Eget husi Trosterudstien ikke lenge før huset var innflyttingsklart rett før jul i 1963.

²¹⁰ Ferrer, *Touch Wood*, 22.

trykkimpregnerte lekter og sløyfer på underlag av 1 lag safalpapp og 1 lag diff. tett papp. Det er således selve panelet som eventuelt blir angrepet og dette er under stadig observasjon.²¹¹

Jens Selmers forsikring om at treverket er under observasjon understreker på hvilken måte arkitektene har en relasjon til treverket, og at furupanelet har agens og påvirkningskraft i måten det reagerer på fuktighet på badet over tid. Wenche mottar svar fra bygningsinspektør Braathen den 16.10.1946 om at deres søknad om å beholde trepanelet på badet innvilges, men det forbeholdes retten til å gi pålegg om utskiftning av furupanel såfremt det skulle oppstå sanitære problemer.²¹² (Fig. 58) På tross av årvåken oppfølging av arkitektene reagerer trepanelet på fuktigheten i dusjkabinettet ved å utvikle en grønnlig farge og råtne.²¹³ Isoleringen hadde likefullt vært suksessfull så det var kun det ytterste trepanelet som hadde reagert på fuktigheten og måtte byttes ut. Wenche og Jens Selmer benytter videre furupanelet i hjemmets interiør som en samarbeidspartner og treverket hadde agens i måten det forandrer seg over tid og oppmuntrer arkitektene til behandling og vedlikehold av treverket. Wenche Selmer hadde gjennom sitt tidligere arkitektoniske virke særlig eksperimentert med ulike beisbehandlinger etter en tradisjon innført av Magnus Poulsson og Knut Knutsen.²¹⁴ Utover i karrieren landet hun på en behandling som besto av karbolineum – et fett tjæreprodukt – som ofte ble brukt som impregneringsmiddel for tre. Behandlingen lot treverket skinne gjennom, og bidro til et organisk uttrykk som løftet frem treverkets estetiske kvaliteter samtidig som det var beskyttende.²¹⁵ Det gulnede furupanelet på innsiden av huset ble vasket med grønnsåpevann med fuktig klut for å rengjøre og lysne.²¹⁶²¹⁷ Eget hus viser en dedikasjon og gjennomgående eksperimentering med treverk som materiale, og arkitektparet uttalte selv sin lovprisning av materialet i takketalen for treprisen i 1969: «Efter vår mening er man best hjulpet med noe så enkelt, billig, praktisk og vakkert som alminnelige norske trematerialer».²¹⁸²¹⁹ (Fig. 56).

3.2.4 Påvirkning fra dansk arkitektur gjennom klinkerfliser

Klinkerfliser og tegl er en av de få andre materialgruppene som er med på å bryte opp bruken av treverk i huset. Materialene er likefullt ikke en slående kontrast mot treverket ettersom disse

²¹¹ Fig. 55

²¹² Bygningskontrollen virker ikke særlig fornøyde med denne typen eksperimentering uten godkjenning på forhånd: det «Man vil også presisere at søknader om unntak fra gjeldende vedtekter og forskrifter skal innsendes før arbeidet er utført. En må ikke regne med at dispensasjon vil bli gitt i alle tilfeller».

²¹³ Treverket må derfor bli erstattet av fliser på 90-tallet etter å ha vært på badet i 30 år.

²¹⁴ Poulsson og Knutsen brukte ulike beisbehandlinger og sjatteringer som et virkemiddel i sin arkitektur.

²¹⁵ Tostrup, *Omtankens*, 37.

²¹⁶ Datteren Elisabeth Selmer har bekre Grønnsåpe har en svakt lutende effekt, noe annen såpe ikke har.

²¹⁷ Wenche og Jens utviklet også gulvbehandlingene bestående av 50% kokt linolje, 50% terpentin/white spirit, rå umbra og ivory black. Denne blandingen ble brukt til å behandle gulvene på de små soverommene, spisebordet, sofabordet og Jens sine selvtegnete stoler brukt på kjøkkenet og i tegnekroken.

²¹⁸ *Treprisen* er en prisbelønning for fremragende arkitektur med bruk av tre som materiale, opprettet i 1961 av Treopplysningsrådet.

²¹⁹ Dag Rognlien, *Treprisen. Ten Norwegian Prize Winning Architects* (Oslo: Arkitektnytt, 1978), 91.

også besitter en naturlig organisk karakter og også utgjøres av jordfarger. I Eget hus i Trosterudstien er alle gulvflater bortsett fra soverommene utført med klinkerfliser produsert av Höganäs Kakel & Klinker i Sverige og dette skapet et spørsmål om hvor inspirasjonen til flisene kom fra.²²⁰ Selv om det også er kjent at Knut Knutsen anvendte fliser fra Höganäs i flere av sine prosjekter, ser det ut til at Jens Selmer fikk veiledning og innflytelse i valget av fliser fra Danmark gjennom sin korrespondanse med arkitekt Halldor Gunnløgsson (1918-1985). Gunnløgsson var en sentral dansk modernist som i likhet med Selmer var inspirert av den svenske arkitekten Gunnar Asplund. Han var også en nær venn og samarbeidspartner med den kjente danske arkitekten Jørn Utzon. Gunnløgsson åpner brevet datert 12.12.1962 med: «Det glæder mig at høre, at De endelig fandt en grund at bygge på». Gunnløgsson fortsetter videre med å dele egne erfaringer med klinkerflisene: «I mitt første hus i Vedbæk lagde jeg sortbrune Hasle-klinker på Lecabeton. De var smukke i farven, men for mørke – hvert trin sås på dem som et støvaftryk». Det er først og fremst det praktiske, slitesterke og anvendelige ved materialet Gunnløgsson vektlegger, men også de estetiske virkningene ved flisene: «Gulvet er uopslideligt, let at holde og blir pænere med tiden. (...) Min kone synes gulvet er meget let at holde. Det støvsuges hver dag og et areal på 2 x 4 kvm skures med sæbevand hver anden dag». (Fig.59).

Eget hus i Trosterudstien har umiskjennelige likhetstegn med Halldor Gunnløgssons Eget hus i Elmevej i Vedbæk (1951-1952) (Fig. 60). Også denne eneboligen har en langstrakt bygningskropp på et plan, besitter utskutte partier i fasaden og er i likhet med Eget hus utført med samme karnapp til spiseplassen med utsikt til hagen. Den danske arkitekturhistorikeren Lisbet Balslev Jørgensen beskriver Gunnløgssons hjem i boken *Den sidste guldalder. Danmark i 1950'erne*: «Facadenes skyvedør fører lige ut i det tungtede græs fra inderummets opvarmede, mangangfarvede Haslekinkegulv»²²¹. Gunnløgssons hus er i likhet med Eget hus oppført med skyvedører og disse bidrar til en flytende overgang mellom inne- og uterommet og en naturintimitet som var uvanlig i en norsk 1950/1960-tallskontekst, men i større grad utbredt i dansk modernistisk arkitektur.²²² Jørgensen påpeker i *Den sidste guldalder. Danmark i 1950'erne* at dansk 1950-talls arkitektur i stor grad var inspirert av Japan, og at flere danske modernistiske eneboliger fra disse årene har japanske trekk i form av en åpen plan med store glass-skyvedører mot hagen.²²³ Arkitekten Jørn Utzons første familiehjem i Hellebæk (1951-52) er utført med de samme vekselvirkningene mellom inne og ute i form av den selvsamme

²²⁰ Elisabeth Selmer, Intervju, 01.03.1963.

²²¹ Lisbet Balslev Jørgensen, *Den sidste guldalder. Danmark i 1950'erne* (København: Arkitektenes Forlag, 2004), 104.

²²² Jørgensen, *Den sidste guldalder*, 104.

²²³ Jørgensen, *Den sidste*, 104.

vindustripen med tilgang på utsiden gjennom skyvedør, og bruken av samme materialer inne og ute.²²⁴ (Fig. 55) Den hvitgule teglsteinen blir her brukt både på terrassestripen utenfor vinduspartiet, men utgjør videre en fortsettelse innenfor skyvedørene på et lavt platå.²²⁵ Utzons hus ble presentert i *Byggekunst* allerede i 1952²²⁶ og i *Bonytt* i 1953,²²⁷ og det er derfor meget sannsynlig at både Wenche og Jens Selmer kjente til dette huset. Det flislagte gulvet i Eget hus skaper en kontinuerlig flyt og sammenheng ettersom huset er uten listverk, og på samme måte som i de danske forbildene fortsetter flisene ut på terrassestripen foran glasspartiet i stuen og gulv- og bakkenivå på samme plan skaper en sømløs overgang mellom inne og ute.²²⁸

3.3 Mediering mellom inne og ute gjennom glass

«With reinforced concrete, there is no need for a framing wall. The window can run from wall to wall and illuminate them all over» konstaterte Le Corbusier på 1920-tallet.²²⁹ Som kjent var hans ideal i disse årene å løfte huset opp på pilotis og ikke åpne dem opp med store glassflater rett ut mot hagen, mens norske arkitekter som Ove Bang og Arne Korsmo derimot i større grad åpnet sine hus på 1930-tallet ut til hageområdet gjennom terrasser. Glass som materialet har vært særlig innflytelsesrik i arkitekturen til Le Corbusier, men også Mies Van der Rohe fikk mye oppmerksomhet med hans Villa Tugendhat (1928-31) og Edith Farnsworth House (1950) for hvordan bygningene åpnet seg med store glasspartier ut mot hagen og naturen utenfor.²³⁰ Frank Lloyd Wrights serie av Usonian Houses og Richard Neutras Glen House (1959), med sine vekselvirkninger mellom treverk og glass har fellestrekk med Eget hus. Imidlertid ser det ut til at den største inspirasjonen for tanken om å åpne opp huset mot hagen og benytte uteområdet som en forlengelse av huset kom fra California gjennom prosjektet Case Study Houses.²³¹ Wenche Selmer startet sin arkitektoniske karriere i utformingen av småhus med å i større grad benytte seg av tradisjonelle smårutete vinduspartier som sett i tidlige prosjekter som Enebolig for Foyen (1954) og Enebolig for Elsie og Morten Johnsen (1955). Det samme gjelder Jens Selmers kunstnerboliger på Ekely (1951), og i hans boligblokk Helgesens gate 78 (1946)

²²⁴ Jørgensen, *Den sidste*, 104.

²²⁵ Jørn Utzon, Martin Keiding, Kim Dircknick-Holmfeld, *Utzon's Own Houses* (København: Danish architectural Press, 2004)

²²⁶ Jørn Utzon, «Hus ved Hellebæk», *Byggekunst* Vol. 34, nr. 5, (1952): 79-84.

²²⁷ Jørgen Michelsen, «Arkitekt og byggeherre i én person», *Bonytt* nr. 1 (1953), 8.

²²⁸ Flisene tålte ikke kulden og får over årene frostskafer slik at flisdekket sprekker opp. Terrassen hadde et ustabil underlag ettersom det ikke ble bygget et dypt nok fundament i utgangspunktet, og isolasjonen mot frost ble derfor dårlig. Dette har ført til at terrassen i dag består av sprekker og hull. For å restaurere dette må terrassen pigges opp for å kunne grave dypere, og siden isolere etter dagens standard og normer. Videre er det mulig at terrassen burde bli utstyrt med varmekabler under.

²²⁹ Paul Stirton, Tim Benton, «Glass, The Fundamental Material of Modern Architecture» *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* Vol.19, No.2 (2012): 282-308.

²³⁰ Fremskritt innen arkitektonisk konstruksjon på tidlig 1900-tall muliggjorde at veggene ikke lenger nødvendigvis måtte fungere som bærende elementer, og dermed kunne modernistiske bygg utstyres med store glassflater i vegglivet.

²³¹ Wright, *Natural House*, 134.

som vekselvis benytter seg av smårutete og klare vinduspartier.²³² Disse vindusformene står i kontrast til de samtidige PAGON arkitektenes søken etter å åpne husene med store glasspartier.²³³ Mer tradisjonsbærende vindusutforminger var trolig et bevisst valg hos både Wenche og Jens Selmer i årene rundt 1950-1955. Sluttet av 1950-tallet markerte likefullt en overgang i vindusutforming for den øvrige Knutsen-skolen, noe som også gjenspeiles hos Wenche Selmer. Prosjektene Enebolig for Brostrup Breien på Besserud (1959) (Fig. 16) og Enebolig for Narud (1962) (Fig.20) utgjør et tydelig brudd med Wenche Selmers tidligere eneboliger med saltak og smårutete vinduer. Disse introduserer en bruk av glass som i større grad kan klassifiseres som modernistisk og bærer likhet med både de danske og de amerikanske forbildene.

Likefullt ser det ut til at bruken av store glassflater i Eget hus ikke bare er utført med tanke på lysforhold eller utsikt til hagen, men i større grad for å *bruke* uterommet som en forlengelse av stuen. Eget hus er Wenche Selmers første hus som både er utformet med store modernistiske glasspartier, men gjennom bruk av skyvedøren også *bryter* gjennom barrieren mellom inne- og uteområdet som ligger kant til kant på samme nivå. Denne vekselvirkningen mellom inne og ute har referanser til California. Greenbelt House (1945) av Ralph Rapson var et provokativt forslag om å inkorporere naturen i eneboligen, men ble likefullt et forbilde for det tidligere nevnte Case Study Houses gjennom konseptet «indoor-outdoor living».²³⁴²³⁵ Tanken om å åpne opp huset og dagligstuen mot utsiden og naturen ble utbredt, og denne virkningen glasset som materiale kunne tilby ble av Wright beskrevet som: «a super-material only because it holds such amazing means in modern life for awakened sensibilities».²³⁶

3.3.1 Uteområdets utvikling – en levende forlengelse av hjemmet

Store deler av Eget hus' materialvirkninger, konstruksjon og bearbeidelse av tomten ser ut til å være valgt med henblikk på en sammenheng mellom arkitekturen og naturen. Det er opprettet en kontakt mellom inne- og uterommet gjennom bruken av glass både i form av et stort vindusparti og skyvedør, samt forlengelsen av fliseperitet ut på terrassen. I tillegg er tomten bearbeidet *for* at bakkenivå skal ligge kant i kant med det lavtliggende huset. Disse arkitektoniske og materielle valgene forfekter en naturnærhet, men gjør også naturen til en *del* av arkitekturen ved å fungere som en forlengelse av huset. Den flislagte terrassen blir en

²³² Wenche Selmer var også med i dette prosjektet i siste fase.

²³³ Espen Johnsen, "Brytninger mot modernismen: 1945–55", i Espen Johnsen (red.), *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*, 32-65 (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010), 47.

²³⁴ Sarah Bonnemaison, Christine Macy, *Architecture and Nature. Creating the American landscape*, (London: Routledge, 2003)

²³⁵ Bonnemaison, *Architecture and Nature. Creating*, 228.

²³⁶ Frank Lloyd Wright, «In the Nature of Materials: A Philosophy,» i *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, Joan Ockman (red.), 32-41 (New York: Columbia Book of Architecture og Rizzoli, 1993), 33.

forlengelse av dagligstuen under åpen himmel, og en videreføring av idealene fra California. Terrassen ble både brukt som spisested og arbeidskrok i sommermånedene, og det foreligger et fotografi av Jens Selmer der arkitekten har skjøvet fluktstolene på terrassen til side for å trekke frem bordet og benytter seg av det naturlige lyset til å avfotografere en arkitektonisk modell (Fig. 66).

Hagen blir ikke bare brukt som en forlengelse av huset, men arkitektene behandler uteområdet *som* et eget konstruert arkitektonisk rom. Det er altså ikke snakk om en natur der det er gjort minimale inngrep, men et uterom som blir en forlengelse av arkitekturen og som dermed også er konstruert. Glasset fungerer som et medierende ledd mellom hagen og arkitekturen, og utsikten innenfra forandrer seg i takt med transformasjoner på tomten både i form av endringer i værforhold og årstider, men også i form av grep som paret selv har gjort. På tross av naturintimiteten arkitektene forfektet gjennom Eget hus tillot de seg å forandre, bearbeide og transformere hagen over tid. Uteområdets utvikling kommer særlig frem gjennom privatfotografier tatt av arkitektene selv. Et privatfotografi tatt mellom 1970-1975 av Wenche Selmer med hennes eget Minoltakamera viser utsikten mot hagen fra dagligstuen, og hvordan treverket og flisene rammer inn «nærutsikten» som utgjøres av en grønn vegg av løvtrær (fig. 61). Bildet et lite bjørketre som ble bevart fra før sprengingen. Dette vokste seg for stort og ble byttet ut av et grantre som måtte bli beskåret i toppen på grunn av elektriske ledninger langs veien.²³⁷ Alle de må løvtrærne som har vokst opp langs granhekkene vokste inn i den, og ble også fjernet på et senere tidspunkt. Et Teigenfotografi fra 1964 viser hvordan hagen opprinnelig ble organisert etter sprenging med tørrmur, singel og en nyplantet hekk av grantrær (Fig. 14). Et bilde fra samme år viser den nybeisede fasaden, og nyplantede hagen. Et annet fotografi fra året etter viser hvordan hagen har utviklet seg, og den tidligere nevnte fjellrabben forekommer i forgrunnen (Fig. 9). Fjellrabben har tydelig agens ved at den har blitt rensset for gress, mose og jord, og dermed blitt et enda mer fremtredende element i hagen.²³⁸²³⁹ Rognbærene i forgrunnen stammer fra den opprinnelige tomten, og utgjorde sammen med svaberget et skille mellom «nedre» og «øvre» del av tomten. Den nedre delen ble utgjort av plenen foran huset, mens den øvre (nord-østre) delen av tomten forble en naturtomt med ville blomster, langt gress, tornekratt og trær mot naboen. Gjennom en kladd fra Wenche Selmer til Lockwood Meyer datert den 17.06.1967, avdekkes det faktum at Lockwood Meyer oppfattet naturtomten bak huset som ugress og har agens til å forandre hagen gjennom å slå/klippe ned de ville blomstene.

²³⁷ Elisabeth Selmer, personlig e-post korrespondanse, 20.05.2025.

²³⁸ Elisabeth Selmer, personlig e-post korrespondanse, 20.05.2025.

²³⁹ Wenche tok videre med noen blomster som vokste i sprekker i svaberg på Beltesholmen og plantet dem i sprekker i fjellrabben i hagen.

Gjennom kladden avdekkes det at Lockwood forsvarte dette med: «Oppriktig talt synes vi de burde rydde opp i det løvetannsvillnisset deres». Wenche forklarer i kladden at det ikke fantes en eneste løvetann derimot – hundekjeks, soleier, bregner og storkenebb - og at hun har fjernet løvetann og brennesle (Fig. 62).

Et fotografi tatt et par år etter oppføringen av huset viser at hagen har vokst til og gjennomgått forandringer (Fig. 64). Granhekken har vokst tettere, og plenen består av nyplantede frukttrær (to av dem er kirsebærtrær). Treet helt til venstre derimot vokste dårlig og ble fjernet. Et annet fotografi fra vinterhalvåret (Fig. 65) understreker i hvor stor grad årstidene har påvirkning på arkitekturen og hagens fremtoning i kontrast til et fotografi fra cirka 1984 viser et kirsebærtre i full blomst. Treet ble plantet der ettersom septiktanken som opprinnelig sto der ble fjernet og etterlot seg et hull, men ble etter hvert fjernet igjen ettersom fuglene spiste bærene og treet ble for stort (Fig. 18).²⁴⁰ Hagen blir ikke bare utviklet med henblikk på å være en autonom enhet med natur, men innsiden og uten, arkitektur og natur, er i et utvekslingsforhold med hverandre i form av at hagen også blir forandret med henblikk på livsførselen innendørs. Et grantre ble plantet utelukkende for å forhindre lys fra gjenboerens bil og garasje inn stua,²⁴¹ og trærne skjærmer, omkranser og virker nærmest være i et symbiotisk forhold til bygningsstrukturen (Fig. 18). Huset og naturen er i relasjon til hverandre og utgjør et utvekslingsforhold ettersom glassdøren med glassets egenskaper oppfordrer til en kontaktflate mellom inne og ut, mens husets eksteriør med sitt furupanel er i samspill med de omkringliggende trærne. Trærne i hagen, og treverket på huset, er tydelige tidsvektorer i måten de både vokser på, danner årringer og forandrer seg fra årstid til årstid, mens treverket også i overført betydning får årringer og merker etter forandring gjennom aldring, patina og eksponering for vær.²⁴² (Fig. 68). De små endringene og justeringene hagen gjennomgår fra byggeprosessen og over årene vitner om at Wenche og Jens Selmer ikke forfekter en *økonsentrisk* tilnærming til hagen, men at arkitektene har en aktiv rolle i utformingen og at et sentralt aspekt ved uteområdet også er bruksområdet som en forlengelse av arkitekturen.²⁴³

²⁴⁰ Buskene under vinduet ved spisebordet står der fortsatt, men busken og treet ved siden av er tatt vekk

²⁴¹ Elisabeth Selmer, personlig e-post korrespondanse, 20.05.2025.

²⁴² Eget hus i Trosterudstien 1 forble i familien, og gjennomgår derfor liten forandring i både interiør og eksteriør utover 1900- og 2000-tallet. I 2002 søkes det imidlertid om et påbygg til huset utført av Jensen & Skodvin (elever av Wenche) (Fig. 64), men dette blir avslått av (Fig). Eget hus var en del av en fredningssak hos Riksantikvaren, som i 2023 ble avblåst ettersom huset også er en del av den tidligere nevnte reguleringsplanen til Byantikvaren.

²⁴³ Alle middager ble inntatt ute i sommermånedene, og datter Elisabeth Selmer husker hvordan familien på tre satt ved det lille trebordet på terrassen.

Konklusjon

Undersøkelsen i kapittel 1 viser at en prosessuell forståelse av Eget hus kan tilføye nye og sentrale aspekter til forståelsen av arkitekturen. I lys av perspektiver presentert i «Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move» av Bruno Latour og Albena Yaneva ble fire utvalgte stadier av planleggings- og byggeprosessen utforsket med henblikk på hvilke menneskelige og ikke-menneskelige aktører som hadde agens i arkitekturprosessen. Kapittelet avdekket at i det første stadiet var det et sosialt bekjentskap som ga dem tilgang på tomten, og at det andre stadiet utgjøres av besøket på selve tomten. Det var dette besøket som utløste planleggingen og utformingen av det arkitektoniske konseptet, og understreker Wenche Selmers tendens i sitt arkitektoniske virke til å «feste» seg ved et naturelement som blir utgangspunktet for plasseringen av huset. Mine funn avdekket at det var en fjellrabbs agens som dikterte Eget hus' plassering bakerst på tomten mot nord. Gjennom en studie av det tredje stadiet avdekket et ukjent aspekt ved bygget i form av arkitektens omfattende bearbeiding av tomten, og sprengstoffets agens gjennom å planere ut den skrånende topografien. I det fjerde stadiet benyttes Marc Treibs begrep «Inflected landscape» til å beskrive og forklare hvordan arkitektens *syntetiserende* tilnærming til relasjonen mellom arkitektur og landskap, ser ut til å ikke ville skåne topografien eller naturen til enhver pris, men heller vektla tilblivelsen av en «ny natur» som *både* tilpasser seg mennesker, tidligere bebyggelse og skaper gode uterom og samspill mellom inne- og uteområdet. Mine funn har i sin helhet ført til en større og inngående forståelse av hvordan Wenche og Jens Selmer tilnærmet seg arkitektur og topografi, som er mindre *økonsentrisk* og skånsom enn tidligere antatt med henblikk på Eget hus.

Kapittel 2 var todelt, men foretok i sin helhet en studie av samarbeidet og arbeidsfordelingen mellom Wenche og Jens Selmer og dette aspektet har ikke vært utforsket i forskningen tidligere. Den første delen besto av en studie av samspillet mellom Wenche og Jens Selmer gjennom tegning. Mine funn avdekket at arkitektene ofte samarbeidet på et tidlig konseptuelt stadium ved å sitte ved samme arbeidsflate, og skissere sammen som eksemplifisert gjennom den første konseptuelle skissen av Egen hytte på Beltesholmen. Andre del tok for seg en studie av et knippe utvalgte tegningstyper og tegninger tilknyttet Eget hus, og hvordan disse representasjonsformene og objektene i lys av William Whytes perspektiver påvirker den arkitektoniske utformingen. Whytes begrep «oversettelse» innebærer at arkitektur ikke har én immanent betydning eller fremtoning, men at det arkitektoniske konseptet også påvirkes av verktøyet det formidles gjennom og dermed blir preget av transformasjonen gjennom ulike medium. Mine funn har avdekket at plantegningen var den *første* tegningen som ble utført i planleggingsprosessen til Eget hus, og dermed har agens til å påvirke resten av den

arkitektoniske utformingen gjennom at bygget er planlagt innenfra- og ut med hovedvekt på gode rom- og sonevirkninger og funksjonelle løsninger. Videre bidro mine funn til å avdekke at det var Wenche som tegnet ut plantegningene etter dialog med mannen, mens det var Jens som i dette tilfelle og ofte deres i deres øvrige samarbeid, tegnet ut perspektivtingene. Dette har vært et ukjent og uklart aspekt ved deres samarbeid, ettersom de ofte signerer med begge navn. Denne representasjonsformen har som Ackerman påpeker en større grad av overtalelsesmoment i seg enn plantegningen. Perspektivtegningene påvirker den arkitektoniske utformingen ved at arkitektene benytter seg av denne tegningstypen til å visualisere ulike løsninger i interiøret på forhånd som for eksempel utformingen av peisen, og har en så stor grad av overbevisning at det ferdige innredete hjemmet nærmest blir en blåkopi av perspektivtegningene. «Hybridtegningen» illustrer på hvilken måte en tegning i seg selv kan ha agens ved å påvirke og overbevise myndigheter og bygningsinstanser, men også hvordan huset og tegningen ikke er estetiske statiske objekter, men er utformet av ulike faktorer som den omkringliggende vegetasjonen, kulturelle normer, sosiale aspekter, samarbeidet mellom arkitektene, papirets materialitet og økonomiske hensyn.

Kapittel 3 tok for seg en studie av Eget hus i Trosterudstiens enkle materialpallett bestående glass, fliser, og treverk og har bidratt til en større forståelse av valgene bak materialene, materialenes agens og hvilke innflytelser som påvirket utformingen av Eget hus. Undersøkelsen viste at arkitektene eksperimenterte med eksponering av naturmaterialer og det tradisjonelle norske trehuset oversatt til et modernistisk formspråk. Videre avdekker materialstudiet at treverk kan anses som et «samarbeidsmateriale» ettersom dets særegenheter har agens i form av å føre snekkere, entreprenører og arkitekter sammen i dialog. Studien har avdekket at det i dette tilfelle var det entreprenørfirmaet Vik & Nilsen og snekkerne Susebakke, hvorav sistnevnte bidro med utføring og finskrekring av mye av det plassbygde møblementet. Treverket utgjør en samarbeidspartner i seg selv ved å opptre som en menneskelig aktør, mens klinkerflisene i hjemmet blir gjennom mine funn satt i en dansk sammenheng gjennom innflytelse fra de danske modernistene Halldor Gunnløgsson og Jørn Utzon. Det store glasspartiet har en modernistisk utforming som settes i sammenheng med den øvrige Knutsenskolen, og Wenche Selmers, modernistisk dreining og tolkes som et ønske om naturintimitet ettersom glasspartiet åpner seg opp mot hagen gjennom skyvedøren. Hagen er ikke bare en statisk utsikt å betrakte innenfra, men det avdekkes gjennom mine funn at Wenche og Jens Selmer uformer og forandrer den aktivt over årenes løp. Dette er et sentralt funn som bidrar til en ny oppfattelse av deres tilnærming til arkitekturen, og viser mindre skånsomhet ovenfor topografien, landskapet og hagens originale tilstand enn tidligere antatt. Arkitektene

behandler hagen som en forlengelse av det arkitektoniske rommet, og konstruerer aspekter ved den over tid. Materialene og den arkitektoniske utformingen ser likefullt ut til å bli valgt på bakgrunn av en sammenheng mellom inne og ute, og spiller særlig på hverandre gjennom trepanelets samspill med de voksene trærne.

Valget av metode ble tatt på bakgrunn av Latours annerkjennelse av ikke-menneskelige aktørers agens sett i sammenheng med særlig Wenche Selmers arkitektoniske tilpasning og skånsomhet til naturen. Metoden har likefullt krevet en nærsynt tilnærming og derfor utelukket en større grad av arkitektoniske- og arkitekturhistoriske aspekter, og hadde i retrospekt kunne gjort seg enda mer gjeldene i et større prosjekt med flere aktører og transformasjoner. Bruno Latours prosess-relasjonelle metode har likefullt vist seg effektiv gjennom å samle ukjent (privat og offentlig) arkivmateriale, i å avdekke ukjente bakenforliggende valg, prosesser og aktører til hvorfor Eget hus ble utformet slik den ble. Studien gir i sin helhet et inntrykk av at det i stor grad *har* vært et ønske om en nærhet til naturen som utgjør bakgrunnen for både materialvalg og arkitektonisk utforming, men at Wenche og Jens Selmer ikke har en like stor grad økonsentrisk tilnærming til byggeoppgaven som tidligere antatt, men forfeftet et i *samspill* med den menneskeskapte- og urørte naturen.

Bibliografi

Bøker og artikler i bøker

- Aalto-Alanen. Heikki. *Aino + Alvar Aalto*. New York: Phaidon, 2023.
- Berlanda, Tomá. *Architectural Topographics. A Graphic Lexicon of How Buildings Touch the Ground*. London: Routledge, 2014.
- Berre, Nina. «Verk og representasjon» i Nina Berre (red.), Bente Aass Solbakken (red.) og Marianne Yvenes (red.), *Nasjonalmuseet: Høydepunkter: Arkitektur*, 13-22. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2016, 13-14.
- _____”Reserved Reservoir” i Berre, Nina och Mari Lending (red.). *Villa Engen*. Are Vesterlid (asBUILT 11 Classic, Oslo: Pax Forlag, 2014) 19.
- Bingham, Neil. *100 years of architectural drawing: 1900-2000*. London: Laurence King Publishing, 2013, 31.
- Bonnemaison. Sarah, Christine, Macy. (red.). *Architecture and Nature. Creating the American landscape*. London: Routledge, 2003.
- Coleman, Nathaniel. *Materials and meaning in architecture: essays on the bodily experience of buildings*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2020.
- Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- _____«On Architecture, Production and Reproduction». I *Architectureproduction*, redigert av Joan Ockman og Beatriz Colomina, 7-23. New York: Princeton Architectural Press, 1988.
- _____ *Domesticity at War*. Massachusetts: MIT press, 2007.
- Fallan, Kjetil. *Ecological by Design: A History from Scandinavia*. Massachusetts: MIT press,

- 2022.
- Ferrer, Carla, Thomas, Hildebrand, Celina, Martinez-Cañavate. (red.). *Touch Wood. Material, Architecture, Future*. Sveits: Lars Müller, 2023.
- Findal, Wenche. *Mindretallets mangfold. Kvinner i norsk arkitekturhistorie*. Oslo: Abstrakt, 2004.
- Goldhagen, Sarah Williams, Rèjean Legault. (red.). *Anxious Modernisms: experimentation in Postwar Architectural*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Johnsen, Espen. *Erling Viksjø. Eksperimenter i form og betong*. Oslo: Pax, 2020.
- _____. «Brytninger mot modernismen: 1945–55», i Espen Johnsen (red.), *Brytninger: Norsk arkitektur 1945–65*, 32-65 (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010), 47.
- Hambly, Maya. *Drawing instruments, 1580-1980*. London: Royal Institute of British Architects, 1982.
- Hoffman, Alice. «Reliability and Validity in Oral History». I *Oral History: An Interdisciplinary Anthology*, redigert av David K. Dunaway og Willa K. Baun, 87-93. Walnut Creek: AltaMira Press, 1996.
- Jørgensen, Lisbet Balslev. *Den sidste guldalder. Danmark i 1950'erne*. København: Arkitektenes Forlag, 2004.
- Kiss, Daniel, Simon, Kretz. (red.). *Relational Theories of Urban Form. An Anthology*. Basel: Birkhauser, 2021.
- Kirkham, Pat. *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century*. Massachusetts: The MIT press, 1995.
- Latour, Bruno, Albena, Yaneva. «Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's view of Architecture» I *Architectural Theories of the Environment. Posthuman Territory*, redigert av Ariane Lourie Harrison, 103-111. London: Routledge, 2012.
- Leatherbarrow, David. *Topographical Stories: Studies in Landscape and Architecture*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005
- Leding, Julie. «Knut Knutsen og hans epigoner: En arkitekturhistorisk studie av Knutsen-skolen som diskursivt felt, orientert rundt fire arkitekter og fire eneboliger». Upublisert masteroppgave. Universitetet i Oslo. 2017.
- Loos, Adolf. *Ornament and Crime*. London: Penguin Classics, 2019.
- Lund, Kjell. "Norge," i *Nordiske småhus*, Helge Abrahamsen (red.), 138-210. Oslo: Nordisk byggedag VII, 1958).
- Lund, Nils-Ole. *Nordisk Arkitektur*. København: Arkitektens forlag, 1991.
- Mock, Elisabeth. *Built in USA: 1932-1944*. New York: The Museum of Modern Art, 1944.
- Norberg-Schulz, Christian. «Fra gjenreisning til omverdenskrise. Norsk arkitektur 1945-80». I *Norges kunsthistorie: inn i en ny tid*, redigert av Knut Berg, 7-92. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983.
- Rognlien, Dag. *Treprisen. Ten Norwegian Prize Winning Architects*. Oslo: Arkitektnytt, 1978.
- Sauge, Birgitte. *Arkitekturtegnning og kontekst. Arkitektkonkurranse om Norges Rederforbunds kontorbygning, 1930*. Doktoravhandling. Universitetet i Bergen. 2003.
- Selmer, Wenche. «Ideer fra himmelen». I *Arkitektthøgskolen i Oslo 1945-1995 Årbok*, Et intervju med Wenche Selmer av Beate Hølmebakk og Tanja Lie, 20-25. Oslo: Arkitektthøgskolen i Oslo, 1995.
- Sjølie, Mette. *Sosial boligbygging i Norge 1945-1980. Jens Selmers arbeider*. Oslo: Norsk arkitekturmuseum Oslo, 1989.
- Sletholt, Kjersti. «Sverre Fehn: Bøler samfunnshus. En prosessuell og arkitekturhistorisk analyse». Upublisert masteroppgave. Universitetet i Oslo. 2017
- Skjerven, Astrid. *Arne Korsmo. Designvirksomhet i etterkrigstiden*. Doktorgradsavhandling.

- Universitetet i Oslo. 1996.
- Solbakken, Bente Aas. «Artefakter fra arkitektkontoret» *I Brytninger: Norsk arkitektur 1945-65*, red. av Espen Johnsen, 198-206. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010.
- Suominen-Kokkonen, Renja. *Aino and Alvar Aalto - A Shared Journey*. Santa Monica: Ram Publications, 2008.
- Stepanova, Maria. *In Memory of Memory*. London: Fitzcarraldo Editions, 2017.
- Treib, Marc. *Landscapes of Modern Architecture: Wright, Mies, Neutra, Aalto, Barragán*. Connecticut: Yale Press, 2017.
- Tostrup, Elisabeth. Wenche Selmer. *Arkitekt Wenche Selmer (1920-1998). Omtankens Arkitektur*. Oslo: Gaidaros forlag, 2002.
- Tvedten, Arne Sigmund, Bengt Espen, Knutsen. (red.). *Knut Knutsen (1903-1969): en vandrer i norsk arkitektur*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1982.
- Utzon, Jørn, Martin, Keiding, Kim, Dircknick-Holmfeld. (red.). *Utzon's Own Houses*. København: Danish architectural Press, 2004.
- _____. «Hus ved Hellebæk». *Byggekunst* Vol. 34, nr. 5, (1952): 79-84.
- Yaneva, Albena. *Latour for Architects*. London: Routledge, 2022.
- _____. *Crafting History. Archiving and the Quest for Architectural Legacy*. New York: Cornell University Press, 135.
- Pallasmaa, Juhani. *Arkitekturen og sanserne*. København: Arkitektens Forlag, 2014.
- _____. *The thinking hand: Existential and embodied wisdom in architecture*. Chichester: Wiley, 2009.
- Vandenberg, Maritz. *Farnsworth House. Ludwig Mies van der Rohe*, London: Phaidon, 2023.
- Wiles, Therese Veronica. «Arkitim och Atriumshusene I Furubergveien – Om arkitektteamet, bostäder, rymliga element och materialitet». Upublisert masteroppgave. Universitet i Oslo. 2021
- Wright, Frank Lloyd. *The Natural House*. New York: Bramhall House, 1954.

Tidsskriftartikler

- Colomina, Beatriz. «Collaborations: The Private Life of Modern Architecture». *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 58, nr. 3 (1999): 462-471.
- _____. »Introduction: On architecture, production and reproduction», Beatriz Colomina (red.) *Architectureproduction*, 7-23. New York: Princeton Architectural Press, 1988, 10, 17
- Evans, Robin. "Translations from drawing to building". *AA Files*, nr. 12 (1986): 3-18. URL: <http://www.jstor.org/stable/29543512>
- Fallan, Kjetil. «Architecture in action: Traveling with actor-network theory in the land of architectural research». *Architectural theory review* Vol. 13, nr. 1 (2008): 80-86.
- Fehn, Sverre. «Hommage au Japon». *Byggekunst*, Vol.46, nr. 8 (1964): 208-2011.
- Goldhagen, Sarah Williams. «Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style» *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 64, nr. 2 (2005): 144-167.
- Harman, **Graham**. «Buildings are not Processes: A Disagreement with Latour and Yaneva» *Ardeth*, nr. 1 (2017): 113-122.
- Herbert, Daniel M. «Graphic Processes in Architectural Study Drawings». *Journal of architectural education* Vol. 46, nr.1 (1984).
- Johnsen, Espen. «Pardesign som form. Form som pardesign». *Kunst og kultur* Vol.93, Nr.2 (2010):74-77. <https://www.idunn.no/doi/10.18261/ISSN1504-3029-2010-02-02>
- Hewitt, Mark A. «The Imaginary Mountain: The Significance of Contour in Alvar Aalto's Sketches». *Perspecta* Vol.58 (1989): 162-177.
- Knutsen, Knut. «Arkitektens oppgave». *Byggekunst*, nr. 8 (1953): 195-197.

- _____» Mennesket i sentrum». *Byggekunst* nr. 4 (1961): 141-143.
- Kronborg, Anne-Kristine. «Tak over hodet – Kunstnerhjemmet i velferdsstaten». *Kunst og kultur* Vol.97, Nr.4 (2014), 257-260.
- Latour, Bruno, «Pragmatogonies: A Mythical Account of how Humans and Nonhumans Swap Properties». *The American behavioral scientist* Vol. 37, nr. 6 (1949): 791-808.
- Lexau, Siri Skjold. «Poetisk realisme?». *Byggekunst*, nr. 6 (2002): 8-9.
- Norberg-Schulz, Christian. «Norsk arkitektur gjennom 50 år». *Byggekunst*, nr. 3 (1961): 57-102.
- Luscombe, Desley. «Drawing the Barcelona Pavilion: Mies van der Rohe and the implications of perspectival space». *The Journal of Architecture* Vol.21, nr. 2 (2016): 210-243.
- Michelsen, Jørgen. «Arkitekt og byggeherre i én person». *Bonytt* nr. 1 (1953), 8.
- Murphy, Kevin. «The Villa Savoye and the Modernistic Historic Monument». *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 61, Nr.1 (2002): 68-89
- Osman, Michael, Daniel, M. Abramson. «Evidence and Narrative». *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 76, No.4 (2002): 443-445.
- Park, Jin-Ho. «House growing out of site: The case of Rudolph m. Schindler», *Journal of Asian architecture and buildings engineering*. Vol.14, nr. 3 (2015): 513-520.
- Pérez-Gómez, Alberto. «Architecture as drawing», *JAE*, vol. 36, nr. 2 (1982): 5.
- Tostrup, Elisabeth. «Norwegian Wood – Wenche Selmer Style». *Nordisk Arkitekturforskning*, nr. 4 (2000): 69-81.
- _____«Opposites on Common Ground: Two Norwegian Architects Houses». *Nordisk Arkitekturforskning*, nr. 3 (2002): 71-86.
- _____«Modifikasjoner i landskap: Tre små Selmerhus». *I Brytninger: Norsk arkitektur 1945-65*, red. av Espen Johnsen, 198-206. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010.
- _____«To hus. Kontraster på felles grunn». *Arkitektur N* nr. 3 (2002): <https://old.arkitektur-n.no/artikler/to-hus>
- Treib, Marc. «Inflected Landscape». *Places* Vol. 1, nr.2 (1983).
- Sano, Junichi. «Relationship Between Perspective Drawing and Plan of the Brick Country House by Mies Van Der Rohe». *Journal of Architecture and Planning* Vol. 77, Nr.72 (2012).
- Seip, Elisabeth. «Profil 6: Wenche Selmer». (Fra en samtale mellom Wenche Selmer, Anne Sæterdal og Elisabeth Seip i august/oktober 1980). *Byggekunst* 1980: 370-373
- Selmer, Wenche. «Eget hus i Trosterudstien». *Byggekunst*, Vol. 47, nr.4 (1965): 102-104.
- Stead, Naomi «Architectural Affections: On Some Modes of Conversation in Architecture, Towards a Disciplinary Theorisation of Oral History». *Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, vol. 24, nr. 2 (2014), 156-177.
- Stirton, Paul, Benton Tim. «Glass, The Fundamental Material of Modern Architecture». *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* Vol.19, No.2 (2012): 282-308.
- Whyte, William. «How do buildings mean? Some issues of interpretation in the history of architecture». *History and theory*, vol. 45, nr. 2 (2006): 153-177.
- Yaneva, Albena. «Making the Social Hold: Towards an Actor-Network Theory of Design». *Designing and Culture*, nr. 1 (2009).

Avisartikler

Dagbladet

Ukjent forfatter.»Pris for enkel og nennsom arkitektur: Treprisen -69 til arkitektene Wenche

og Jens Selmer". Dagbladet. 29.01.1970: 4.

Morgenposten

Erling Viksjø. "Betongtavlen". Morgenposten. 26.05.1961: 5.

Adresseavisen

Ukjent forfatter. "Første norske "Trepris" til arkitekt Knut Knutsen, Oslo. Hedret for fremragende arkitektur". Adresseavisen. 26.05.1961: 1

Elektroniske kilder

Anker, Nils. «Jens Selmer». *Store Norske Leksikon*. Oppsøkt 01.12.2023.

https://nbl.snl.no/Jens_Selmer.

Eldal, Jens Christian. «Einar Peine». *Store Norske Leksikon*. Oppsøkt 01.12.2023.

https://nkl.snl.no/Einar_Piene.

____ «Sverre Poulsen.» *Store Norske Leksikon*. 01.12.2023 https://nkl.snl.no/Sverre_Poulsen

Findal, Wenche. «Molle Cappelen» og «Per Cappelen». Norsk Biografisk Leksikon.

https://nbl.snl.no/Molle_Cappelen og https://nbl.snl.no/Per_Cappelen. Oppsøkt

01.12.2023

Rygh, Per. «Bèton brut». *Store Norske Leksikon*. Oppsøkt 01.12.2023.

https://snl.no/b%C3%A9ton_brut

Seip, Elisabeth. «Wenche Selmer». Norsk Kunstnerleksikon.

https://nkl.snl.no/Wenche_Selmer. Oppsøkt

01.12.2023

Arkitekturmuseets tegningsarkiv

Selmer, Wenche. *Enebolig for familien Brostrup Breien*. NAMT.wse017

_____ *Eget hus i Trosterudstien*. NAMT.wse016

_____ *Enebolig for Knut Foyn*. NAMT.wse007

_____ *Enebolig for direktør Odd Narud*. NAMT.wse023.

Nasjonalmuseets bibliotek og dokumentasjonsarkiv

Nasjonalmuseet, forelesningsnotater, Wenche Selmer, D-LOOO2, 1990.

Muntlige kilder

Selmer, Elisabeth. Samtale og Intervju 01.03.2023

Illustrasjonsliste

Figur 1

Jens og Wenche Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Eksteriør. Fotograf: Teigens Fotoatelier (1963-65). Eier: Arkitekturmuseet. NAMF.00043.006.
<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMF.00043.006>

Figur 2

Wenche og Jens Selmer. *Brev fra Jens Selmer til Oslo Sparebank*. Datering: Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 3

Einar Piene. *Huset i midten er Trosterudstien 2A* (1961). Flyfotografi. Fotograf: Widerøe Flyselskap (1961). Eier: Oslo byarkiv: A-20027/Uc/0001/432.
<https://digitalmuseum.no/011012642644/huset-i-midten-er-trosterudstien-2a-flyfoto>

Figur 4

Wenche Selmer, *Hus til Helene Grønvold* (1983). Byggeprosess. Fotograf: Jens Selmer. (1983). Privat eie: Elisabeth Selmer.

Figur 5

Wenche og Jens Selmer. *Strandhus Hoveneset* (cirka 1965). Eksteriør og trær. Fotograf: Jens Selmer (1965). Privat eie: Elisabeth Selmer.

Figur 6

Wenche og Jens *Beltesholmen* (1957) Beltesholmen under konstruksjon. Fotografi: Jens Selmer (1957). Privat eie: Elisabeth Selmer.

Figur 7

Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963) Perspektiv. Eier: arkitekturmuseet. NAMT.wse026.01.0.jpg.

Figur 8

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963) Eksteriør. Eier: Arkitekturmuseet: NAMT.wse026.001. Stiftelsen Arkitekturmuseet:
<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.wse026.001>

Figur 9

Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Fotografi. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 10

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Situasjonkart. Eier: Plan og bygg.
<https://innsyn.pbe.oslo.kommune.no/saksinnsyn/showfile.asp?jno=2014112224&fileid=5598530>

Figur 11

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Langsnitt. Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.wse026.049. Eier: Arkitekturmuseet.

Figur 12

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Utsprengt steinmasse på tomten. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 13

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Septiktank på tomten. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 14

Jens og Wenche Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Hagen under planering. Teigens fotoatelier. Eier: Arkitekturmuseet. NAMF.00043.002.

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMF.00043.002>

Figur 15

Wenche Selmer. *Villa Narud* (1962). Eksteriør. Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.wse023

Figur 16

Wenche Selmer. *Enebolig for Brostrup Breien* (1959). Skissetegning av sydfasaden. Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.wse017.001.

Figur 17

Wenche og Jens Selmer. *Egen hytte på Beltesholmen* (1957). Fotograf: Jens Selmer (1957) Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 18

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Hage i full blomst. Fotograf: Jens Selmer (1984). Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 19

Wenche Selmer. *Enebolig for Foyn* (1954). Fasade. Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.wse007

Figur 20

Wenche Selmer. *Enebolig for Brostrup Breien* (1959). Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.wse017.

Figur 21

Magnus og Anton Poulsson. *Trosterudstien 4* (1948). Fasadetegning. Eier: Plan og bygg.

Figur 22

Einar Piene. *Trosterudstien 2a* (1951). Fasade, snitt og plan. Eier: Plan og bygg.

Figur 23

Sverre Poulsen. *Trosterudstien 31* (1954). Kombinert fasade, snitt, plan. Eier: Plan og bygg.

Figur 24

Lockwood Meyer. *Brev fra Lockwood Meyer til Wenche og Jens Selmer* (1963). Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 25

Lockwood Meyer. *Brev fra Lockwood Meyer til Wenche og Jens Selmer* (1963). Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 26

Grete Prytz Kittelsen. *Skisse til ulike brosjer* (1950). Eier: Arkitekturmuseet.
NAMT.ako041.004.001.

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.ako041.004.001>

Figur 27

Wenche Selmer. *Wenche og Jens Selmer i samarbeid*. Fotograf: Espen Collett. Datering: 1962. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 28

Wenche og Jens Selmer. *Egen hytte på Beltesholmen* (1957). Perspektiv, fasade og plan. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 29

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963) Snitt, fasade og plan. Eier: Plan og bygg.

Figur 30

Mies van der Rohe. *Brick Country House* (1964). Plantegning. Eier: MoMA. 998.1965.
<https://www.moma.org/collection/works/780>

Figur 31

Are Vesterlid. *Villa Engen* (1961). Plantegning. Eier: Arkitekturmuseet.

Figur 32

Molle og Per Cappelen. *Enebolig for Strømsøe* (1965). Plantegning. Eier: Arkitekturmuseet.
NMK.2014.0044.021.001.

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NMK.2014.0044.021.001>

Figur 33

Wenche Selmer. *Hytte på Ringkollen* (1952). Plantegning. Eier: Arkitekturmuseet.

NAMT.wse002.001. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.wse002.001>

Figur 34

Wenche Selmer. *Forelesningsnotater fra AHO* (1990). Eier: Nasjonalmuseets bibliotek og dokumentasjonsarkiv.

Figur 35.

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus Trosterudstien 1* (1963). Fotografi. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 36

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus Trosterudstien 1* (1963). Fotografi. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 37

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus Trosterudstien 1* (1963). Fotografi. Eier: Arkitekturmuseet.
NAMF.00043.014. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMF.00043.014>

Figur 38

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus Trosterudstien 1* (1963). Fotografi. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 39

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Plantegning. Eier: Arkitekturmuseet. Namt.WSE026.023

Figur 40

Wenche og Jens Selmer. *Trosterudstien 1* (1963). Kjøkkenskjema. Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.wse026.019

Figur 41

Mies van der Rohe. *Barcelonapaviljongen* (1928-29). Interiørperspektiv. Eier: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/87528>

Figur 42

Wenche og Jens Selmer. *Egen hytte på Beltesholmen* (1957). Perspektivtegning. Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.wse013.001. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.wse013.001>

Figur 43

Knut Knutsen. *Norges ambassade* (1950). Perspektivtegning. Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.kkn389.001. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.kkn389.001>

Figur 44

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Perspektivtegning. Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.wse026.002. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.wse026.002>

Figur 45

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Perspektivtegning. Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.wse026.003. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.wse026.003>

Figur 46

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Perspektivtegning. Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.wse026.006. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.wse026.006>

Figur 47

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Fasade, snitt, situasjonskart. Eier: Arkitekturmuseet. NAMT.wse026.053.

Figur 48

Lockwood Meyer. *Brev fra Lockwood Meyer til Wenche og Jens Selmer*. Datering: 26.11.1962. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 49

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Fotografi. Eier: Arkitekturmuseet. NAMF.00043.016. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMF.00043.016>

Figur 50

Kristian K. Prestrud. *Brev fra Kristian K. Presterud til Jens Selmer*. Datering: 29.05.1963. Foto: Elisabeth Selmer.

Figur 51

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Dagligstuen. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 52

Molle og Per Cappelen. Enebolig for Lindboe (1960). Eksteriør. Fotograf: Teigens Fotoatelier (1962). Eier: Norsk Teknisk Museum. DEX_T_4725_021.

<https://digitaltmuseum.no/021016768964/lindboe-r-dir-midtasen19?aq=text%3A%22midtåsen%22%2C%2219%22+owner%3A%22KFS%22&i=20>.

Figur 53

Wenche Selmer. *Forelesningsnotater fra AHO*. Datering: 1990. D-LOOO2. Eier: Nasjonalmuseets bibliotek og dokumentasjonsarkiv.

Figur 54

Are Vesterlid. *Villa Engen* (1963). Fotografi. Fotograf: Carl Normann (1961). Eier: Norsk Teknisk Museum.

Figur 55

Jens Selmer. *Brev fra Jens Selmer til Oslo Bygningskontrollen*. Datering: 1963. Eier: Plan og bygg.

Figur 56

Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Fotografi. Datering: 1963-65. Eier: Arkitekturmuseet. NAMF.00043.009.

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMF.00043.009>

Figur 57

Wenche Selmer. *Skisse til brev fra Wenche Selmer til Susebakke*. Datering: Ukjent. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 58

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Baderom. Fotografi. Datering: 1963-65. Eier: Arkitekturmuseet. NAMF.00043.015.

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMF.00043.015>

Figur 59

Halldor Gunnløgsson. *Brev fra Halldor Gunnløgsson til Jens Selmer*. Datering: 1963. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 60

Halldor Gunnløgsson. *Eget hus i Elmevej* (1952). Fotografi. Datering: 1952. Eier: arkitekt Halldor Gunnløgsson fond.

Figur 61

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Dagligstuen med utsikt til hagen. Eier: Elisabeth Selmer

Figur 62

Wenche Selmer. *Utkast til brev fra Wenche Selmer til Lockwood Meyer*. Datering: 17.06.1967. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 63

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Dagligstuen. Eier: Arkitekturmuseet. NAMF.00043.012.

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMF.00043.012>

Figur 64

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963) Huset sett fra hagen. Datering: Ukjent. Eier: Elisabeth Selmer

Figur 65

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Huset sett fra hagen. Datering: ukjent. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 66

Wenche og Jens Selmer. *Jens Selmer tar bilder av modell*. Jens Selmer tar bilde av modell. Datering: ukjent. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 67

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Huset sett fra hagen med nyplantet granhekk. Datering: 1963-64. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 68

Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Huset fra hagen. Datering: Ukjent. Eier: Elisabeth Selmer.

Figur 69

Skodvin & Jensen. *Forslag til påbygg til Trosterudstien 1*. Plan. Datering: 2002. Eier: Plan og bygg.



Fig. 1.
Jens og Wenche Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Fotograf: Teigens Fotoatelier. Datering: 1963-65. Eier: Arkitekturmuseet.

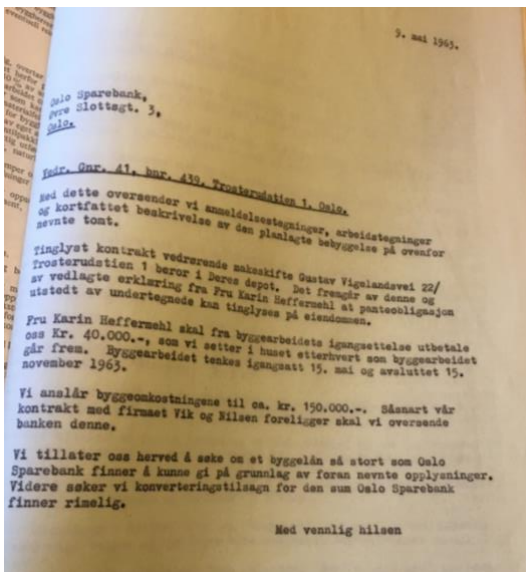


Fig. 2
Wenche og Jens Selmer. *Trosterudstien 1* (1963). Brev til Oslo Sparebank. Datering: 09.05.1963. Eier: Elisabeth Selmer.



Fig. 3
Einar Peine. *Trosterudstien 2A* (1951). Flyfotografi av Trosterudstien 2A. Fotograf: Widerøe Flyselskap. Datering: 1961. Eier: Oslo byarkiv.



Fig. 4.
Wenche Selmer. *Hus til Helene Grønvold* (1983). Fotograf: Jens Selmer. Datering: 1983. Eier: Elisabeth Selmer



Fig. 5 Wenche og Jens Selmer. *Strandhus på Hoveneset* (1965).
Fotograf: Jens Selmer.
Datering: 1965. Eier: Elisabeth Selmer.



Fig. 6 Wenche og Jens Selmer. *Egen hytte på Beltesholmen* (1957).
Fotograf: Jens Selmer.
Datering: 1957. Eier: Elisabeth Selmer

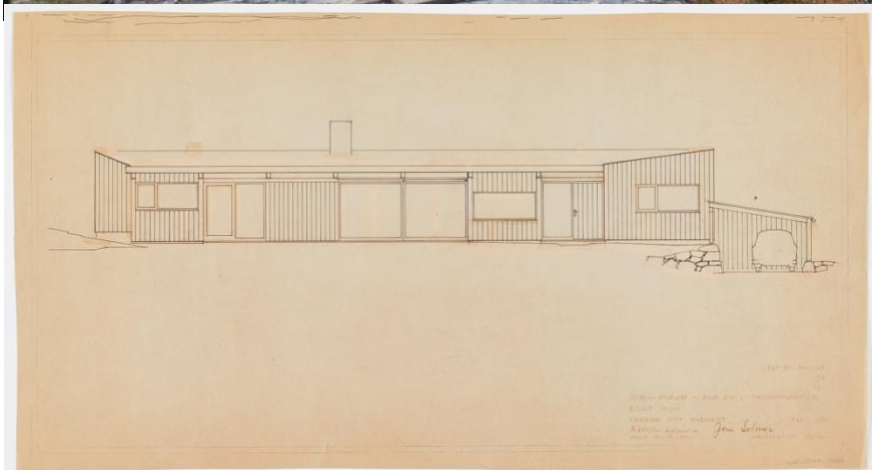


Fig. 7. Wenche og Jens Selmer. *Eget hus Trosterudstien 1* (1963).
Fasade. Datering: 20.04.1963. Teknikk og materiale: Blyant på transparent papir. Eier: Arkitekturmuseet.



Fig. 8. Wenche og Jens Selmer. Eget hus Trosterudstien 1 (1963). Perspektivtegning av fasaden. Datering: ukjent. Teknikk og materiale: Blyant på transparent papir. Eier: Arkitekturmuseet.



Fig. 9. Wenche og Jens Selmer. Eget hus i Trosterudstien 1 (1963). Inntrukket terrasse med baldakin og glassvegg med glassdører i syd. Fotograf: Jens Selmer. Datering: 1964. Privat eie: Elisabeth Selmer.

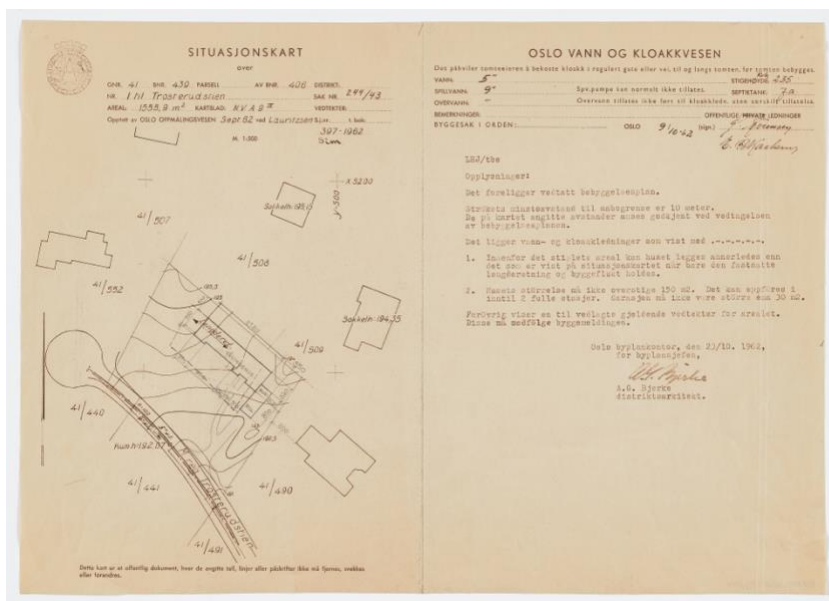


Fig. 10 Wenche og Jens Selmer. Trosterudstien 1 (1963). Situasjonskart. Datering: 23.10.1962. Teknikk og materiale: Blyant og penn på transparenspapir. Eier: Plan og Bygg.

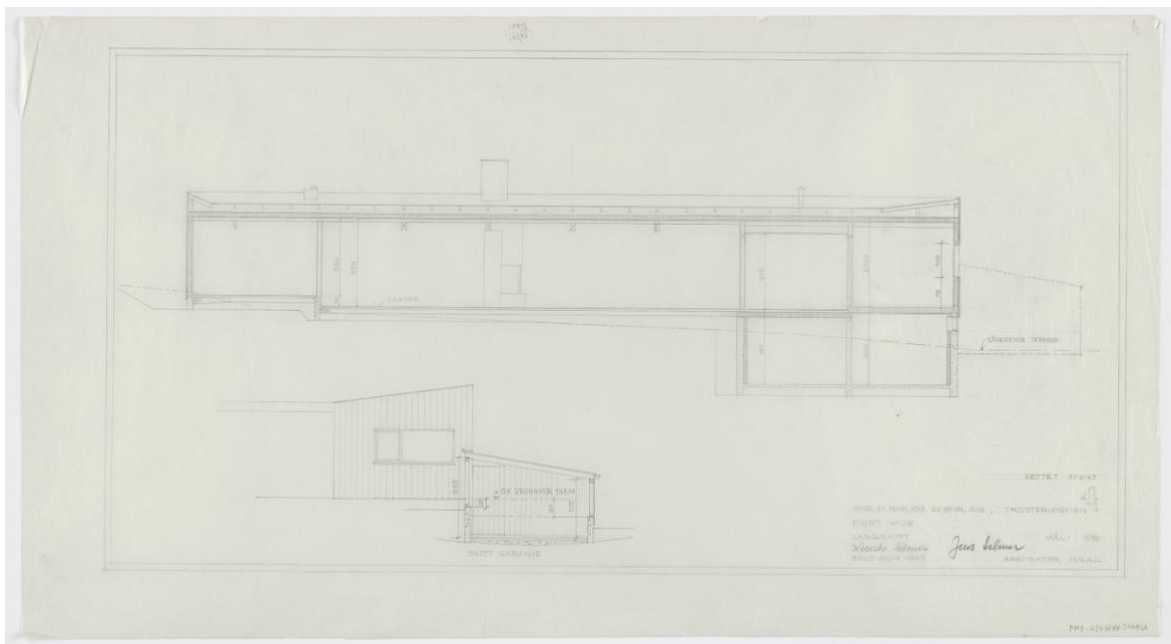


Fig. 11. Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Langsnitt av fasaden. Datering: 20.04.1963. Teknikk og materiale: Blyant på transparent papir. Eier: Arkitekturmuseet.



Fig. 12. Wenche og Jens Selmer. *Eget hus Trosterudstien 1* 1963). Utsprengt steinmasse. Datering: 1963. Eier: Elisabeth Selmer



Fig. 13 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963) Septiktank. Datering: 1963. Eier: Elisabeth Selmer.



Fig. 14. Jens og Wenche Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Fotograf: Teigens Fotoatelier. Datering: 1963. Eier: Arkitekturmuseet.

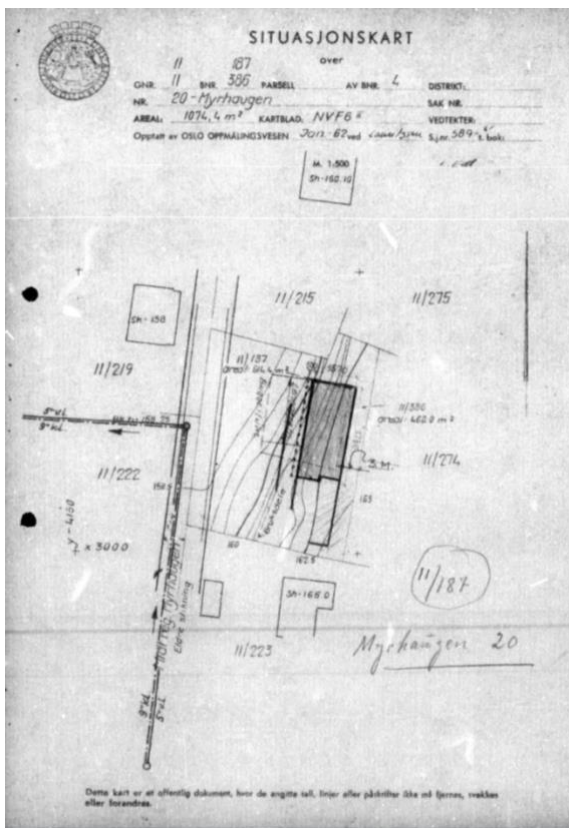


Fig. 15. Wenche Selmer. *Enebolig for Narud* (1962). Situasjonskart. Datering: 27.01.1962. Teknikk: Gråblyant på papir. Eier: Arkitekturmuseet.



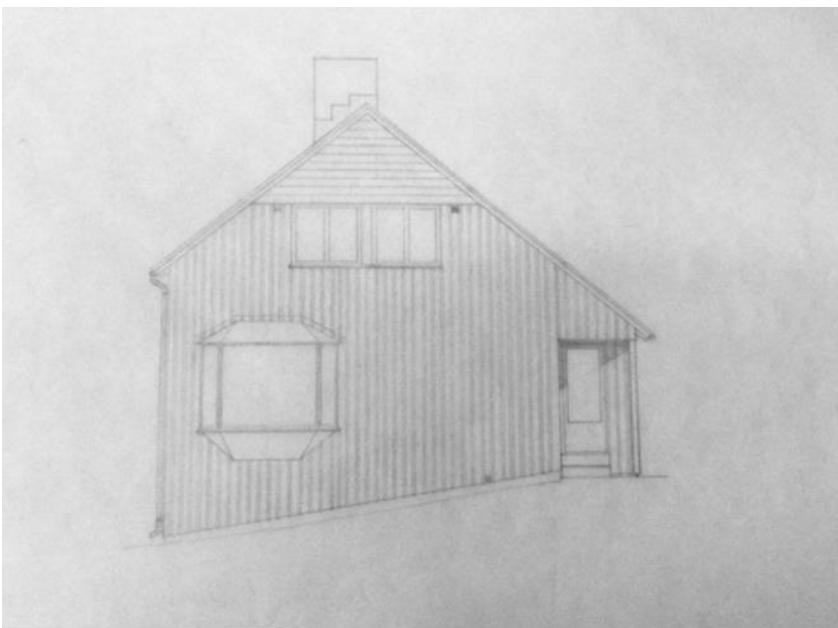
Fig. 16. Wenche Selmer. *Enebolig for Brostrup Breien* (1959). Skissetegning av sydfasaden. 262 x 493 mm. Teknikk og materiale: Kull på transparent papir. Udatert og usignert. Eier: Arkitekturmuseet.



Figur. 17. Wenche og Jens Selmer. *Egen hytte på Beltesholmen* (1957).
Fotograf: Jens Selmer.
Datering: 1957. Eier: Elisabeth Selmer.



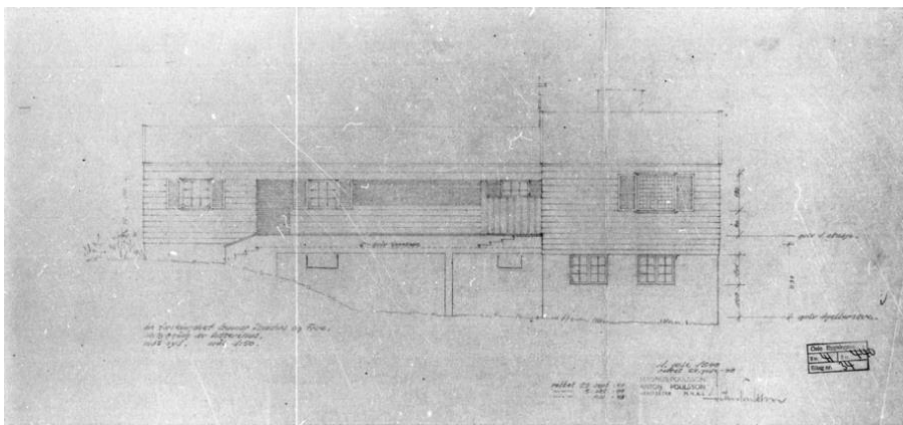
Figur. 18. Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963).
Fotograf: Jens Selmer.
Datering: 1984. Eier: Elisabeth Selmer.



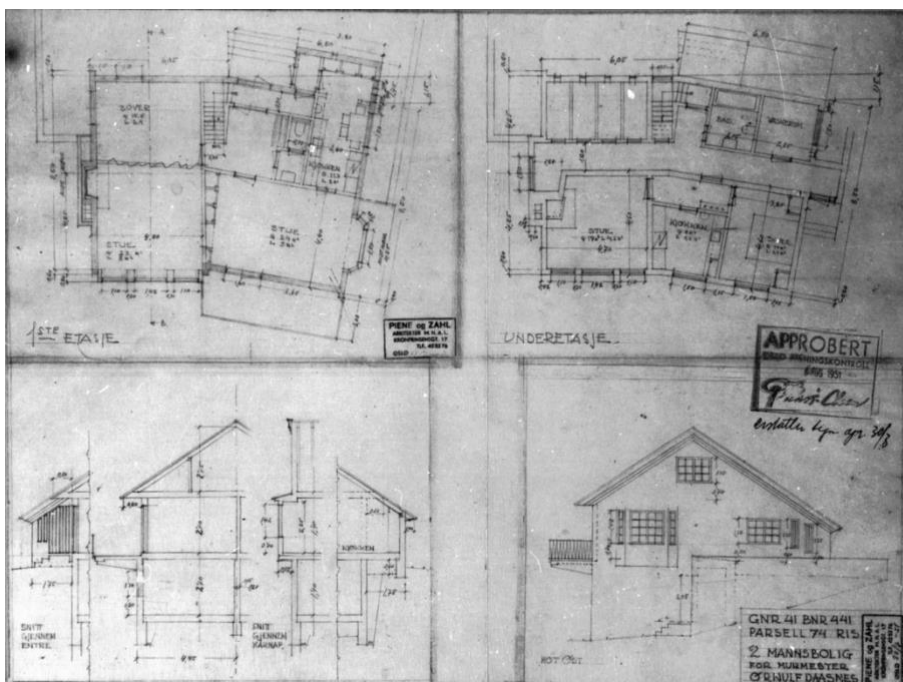
Figur. 19. Wenche Selmer. *Enebolig for Foyn* (1954).
Utsnitt av vestfasaden.
Datering: 17.08.1954, sist korrigert 20.11.1954. Eier: Arkitekturmuseet.



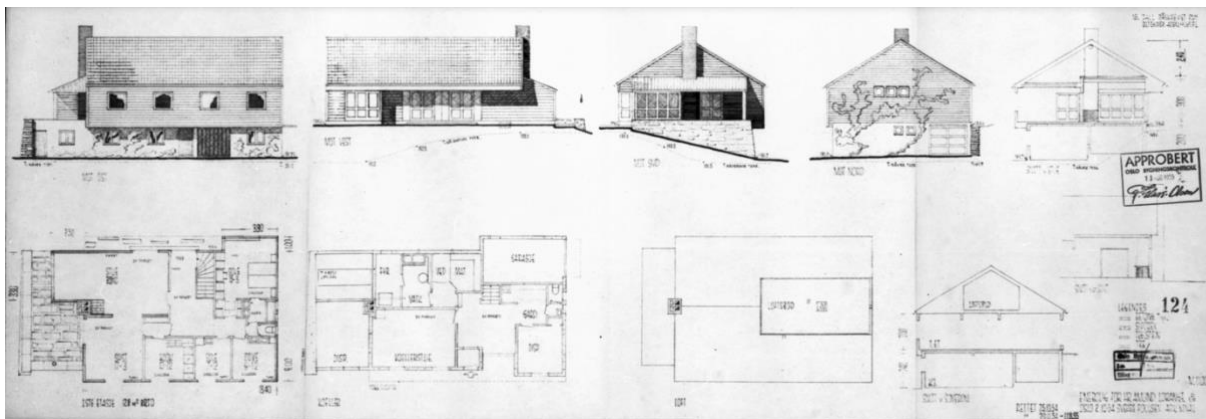
Figur. 20 Wenche Selmer. *Enebolig for Narud* (1962). Perspektivtegning. Teknikk: Blyant og vannfarger på papir. Udatert og usignert. Eier: Arkitekturmuseet.



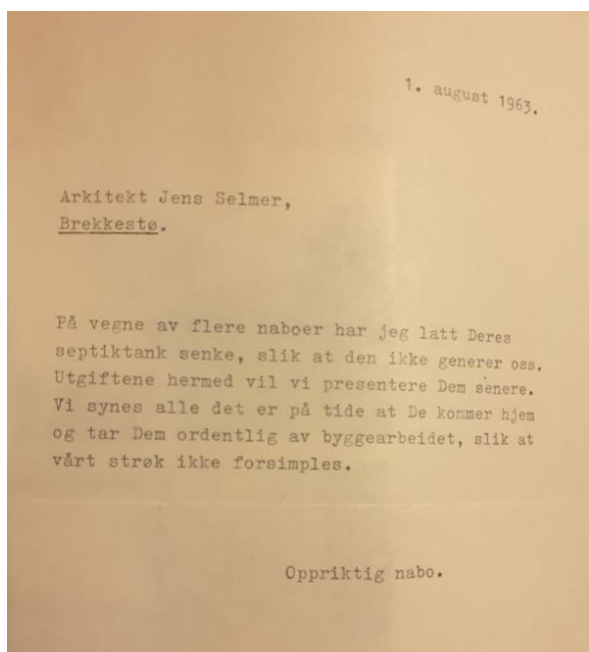
Figur. 21 Magnus og Anton Poulsson. *Trosterudstien 4* (1948). Fasadetegning. Mål 1: 50. Datering: 1948. Teknikk: Blyant på transparenspapir. Eier: Plan og bygg.



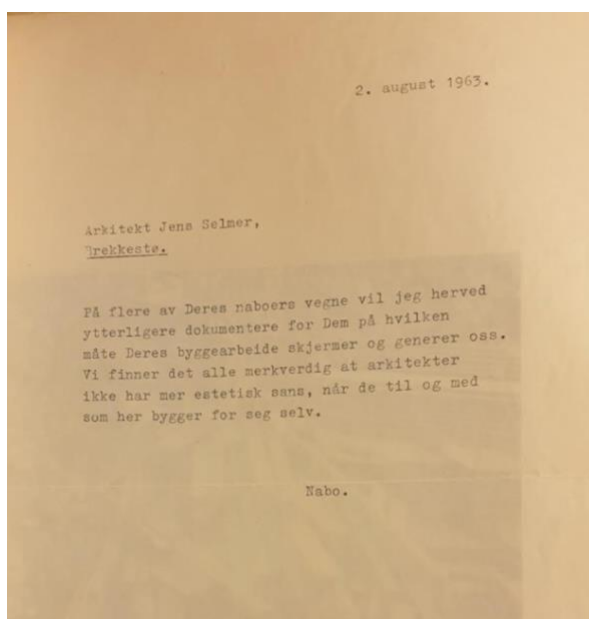
Figur. 22 Einar Piene. *Trosterudstien 2a* (1951). Kombinert fasade, snitt og plan. Datering: August 1951. Teknikk: Blyant på transparenspapir. Eier: Plan og bygg.



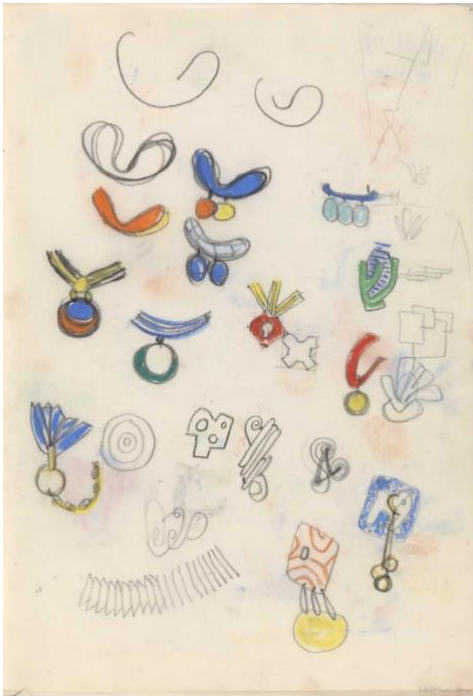
Figur. 23 Sverre Poulsen. *Trosterudstien 31* (1954). Kombinert fasade, snitt, plan. Datering: 1954. Teknikk: Blyant på transparenspapir. Eier: Plan og bygg.



Figur. 24
Lockwood Meyer *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963) Brev fra Lockwood Meyer til Wenche og Jens Selmer. 01.08.1963
Foto: Elisabeth Selmer.



Figur. 25.
Lockwood Meyer *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963) Brev fra Lockwood Meyer til Wenche og Jens Selmer. 02.08.1963
Foto: Elisabeth Selmer.



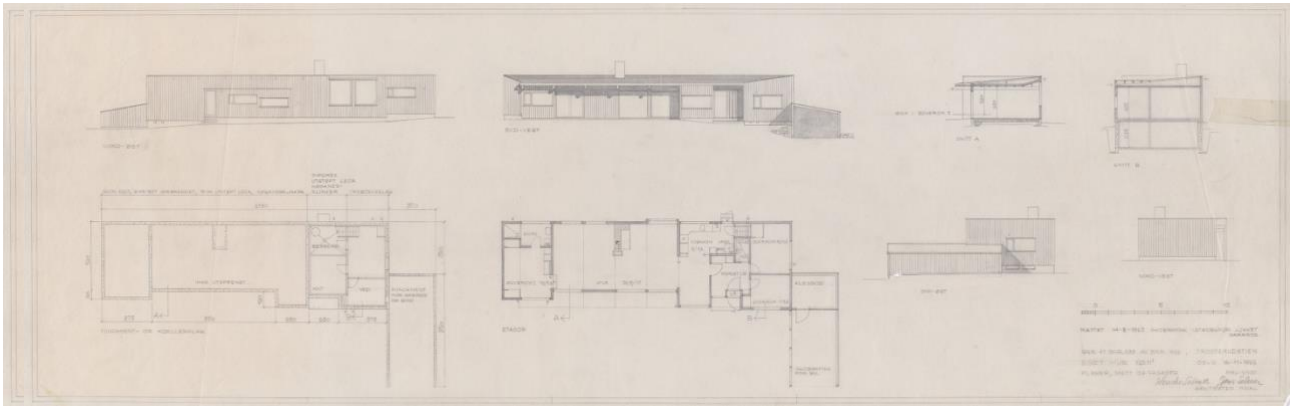
Figur. 26 Grete Prytz Kittelsen. *Skisse til ulike brosjer*. Skisse. Datering: 1950-tallet. Blyant på fettstift på gult transparenspapir. Eier: Arkitekturmuseet.



Figur. 27 Wenche og Jens Selmer. *Gustav Vigelands vei 22*. Wenche og Jens Selmer i samarbeid. Fotograf: Espen Collett. Datering: 1962. Eier: Elisabeth Selmer.



Figur. 28 Wenche og Jens Selmer. *Egen hytte på Beltesholmen* (1957). Perspektiv, fasade og plan. Teknikk: Blyant og vannfarger på papir. Datering: juni 1956. Eier: Elisabeth Selmer.



Figur. 29 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963) Snitt, fasade og plan. Teknikk: Blyant på transparenspapir. Datering: 18.11.1962. Eier: Plan og bygg.

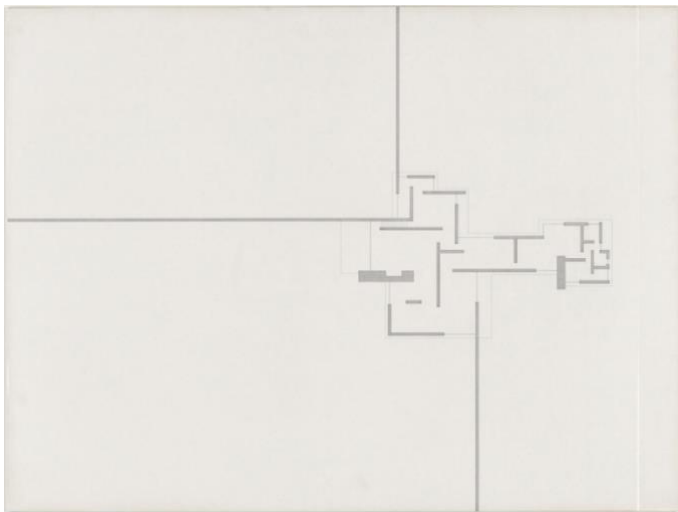


Fig. 30 Mies van der Rohe. *Brick Country House* (1964). Plantegning. Datering: 1964. Teknikk: Blekk på transparenspapir. 76 x 101 cm. Eier: MoMA.

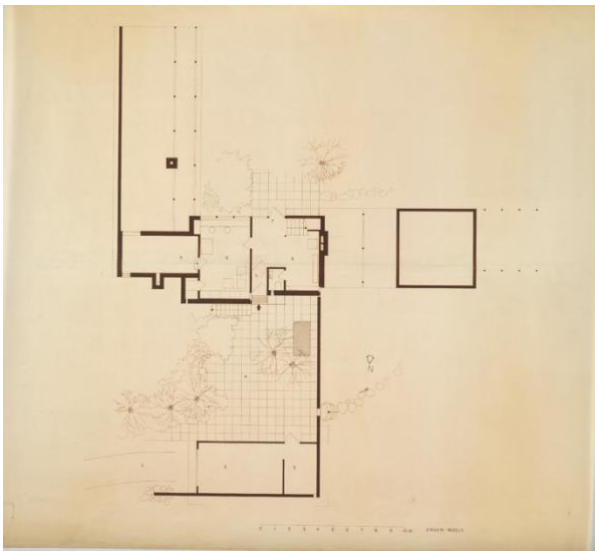


Fig. 31 Molle og Per Cappelen. *Enebolig for Strømsøe* (1965). Plantegning. Datering: 1955. Teknikk: blekk og blyant på transparenspapir. Eier: Arkitekturmuseet

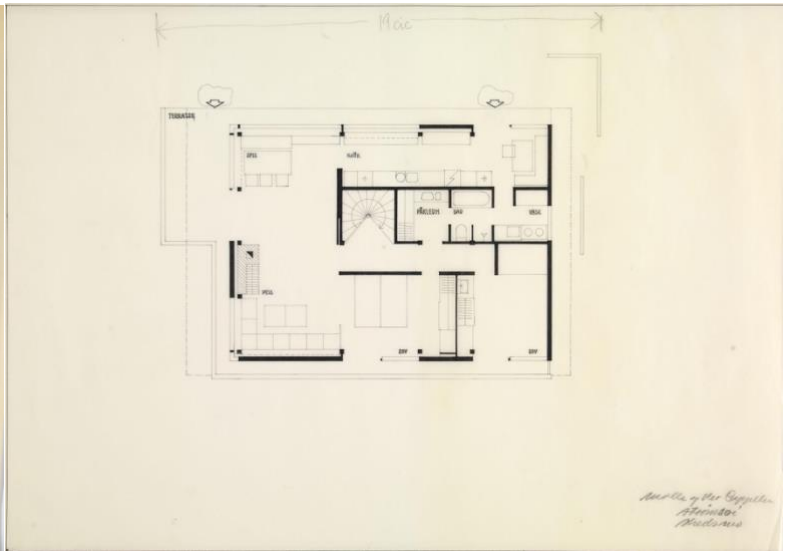


Fig. 32 Are Vesterlid, *Villa Engen* (1961). Plantegning. Datering: 1961. Teknikk: blekk på transparenspapir. Eier: Arkitekturmuseet.

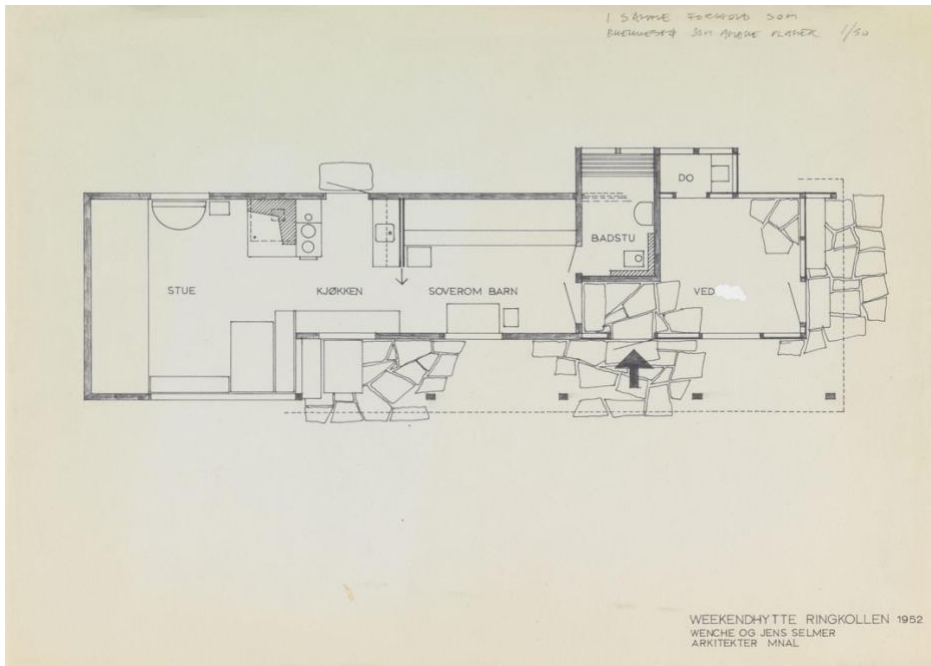


Fig. 33 Wenche Selmer. *Hytte på Ringkollen* (1952). Plantegning. Teknikk: tusj, penn og blyant på papirkopierte transpennpapir. Datering: 1952. Eier: Arkitekturmuseet.

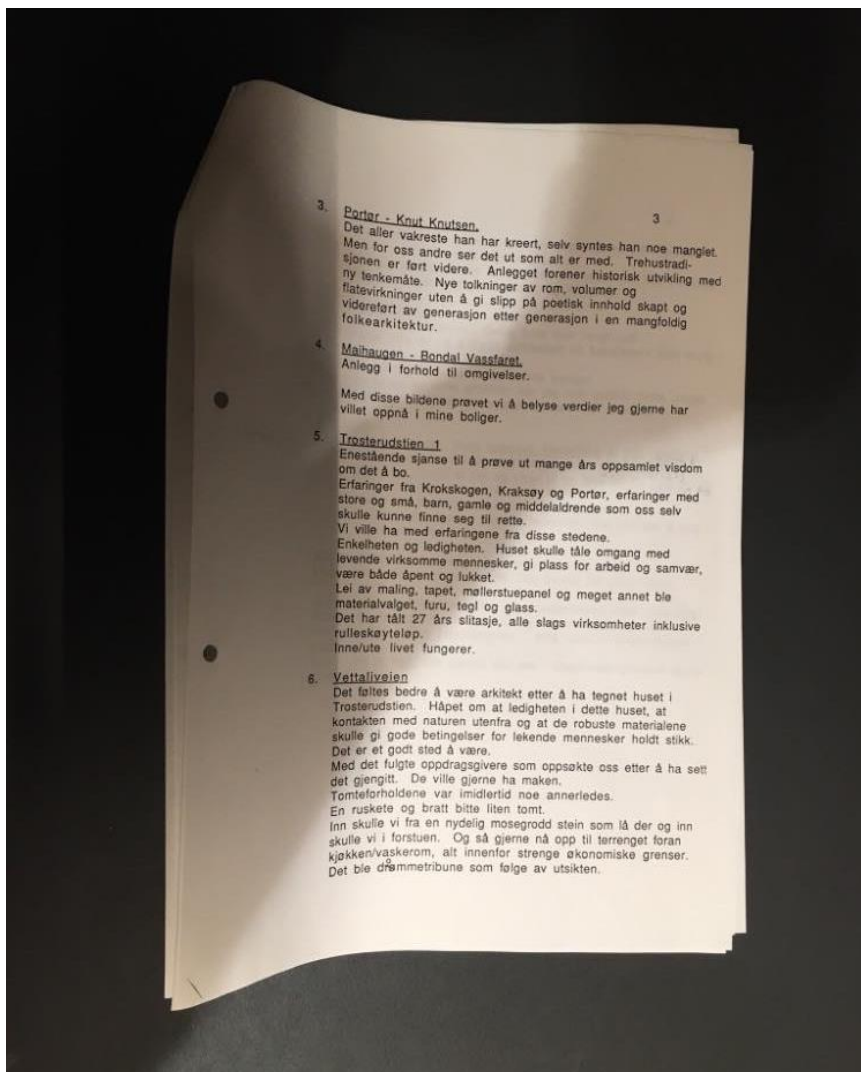


Fig. 34 Wenche Selmer. Forelesningsnotater fra AHO. Datering: 1990. D-LO002. Eier: Nasjonalmuseets bibliotek og dokumentasjonsarkiv.



Fig. 35 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus Trosterudstien 1* (1963). Spisekroken. Datering: Ukjent. Fotograf: Wenche eller Jens Selmer. Eier: Elisabeth Selmer.



Fig. 36 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus Trosterudstien 1* (1963). Arbeidskroken. Datering: Ukjent. Fotograf: Jens Selmer. Eier: Elisabeth Selmer.

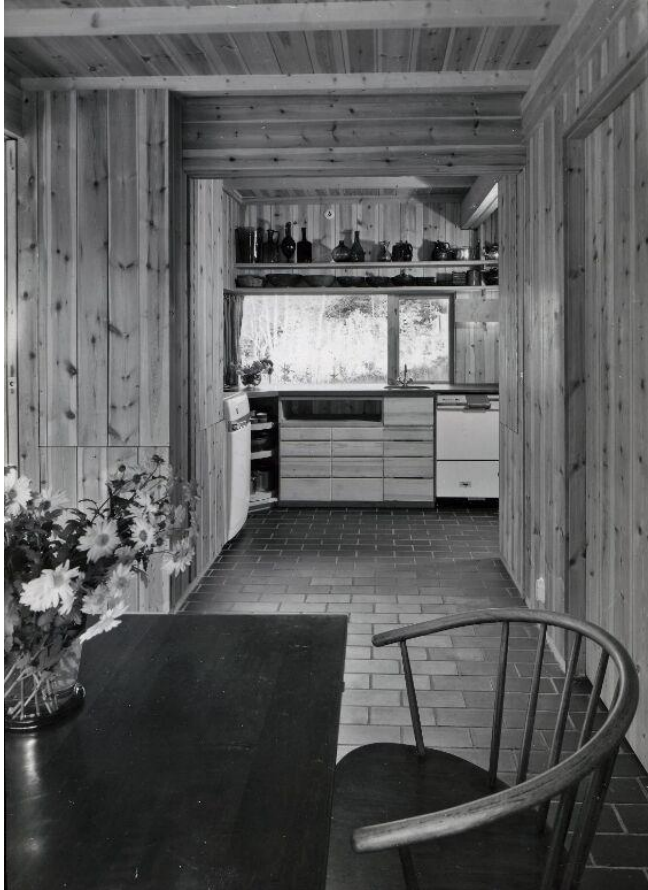


Fig. 37 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus Trosterudstien 1* (1963). Siktlinje fra spisekrok mot kjøkken. Datering: 1964. Fotograf: Teigen fotogalleri. Eier: Arkitekturmuseet.



Fig. 38 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus Trosterudstien 1* (1963). Siktlinje gjennom stuen. Datering: Ukjent. Fotograf: Jens Selmer. Eier: Elisabeth Selmer.

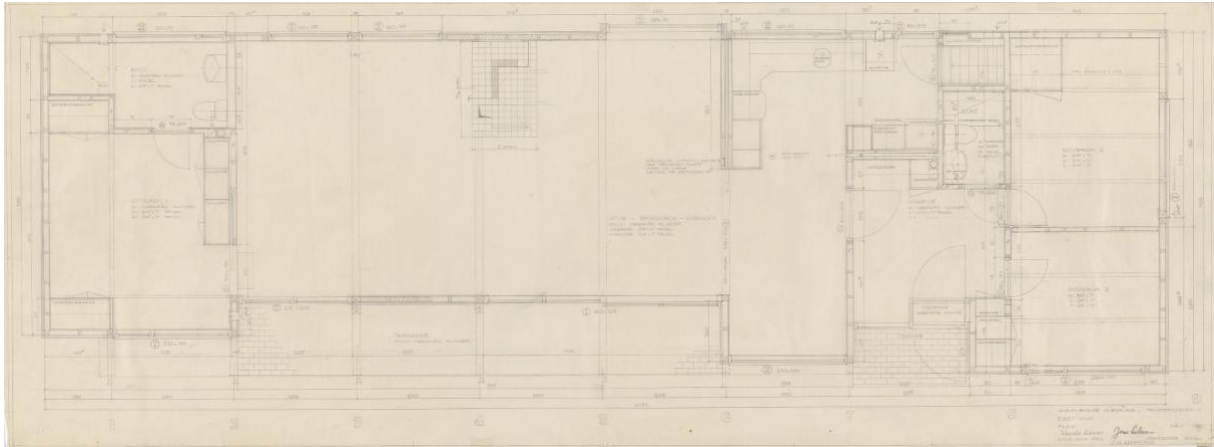


Fig. 39 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Plantegning. Teknikk: blyant på transparenspapir. Datering: 20.04.1963. Eier: Arkitekturmuseet. Namt.WSE026.023

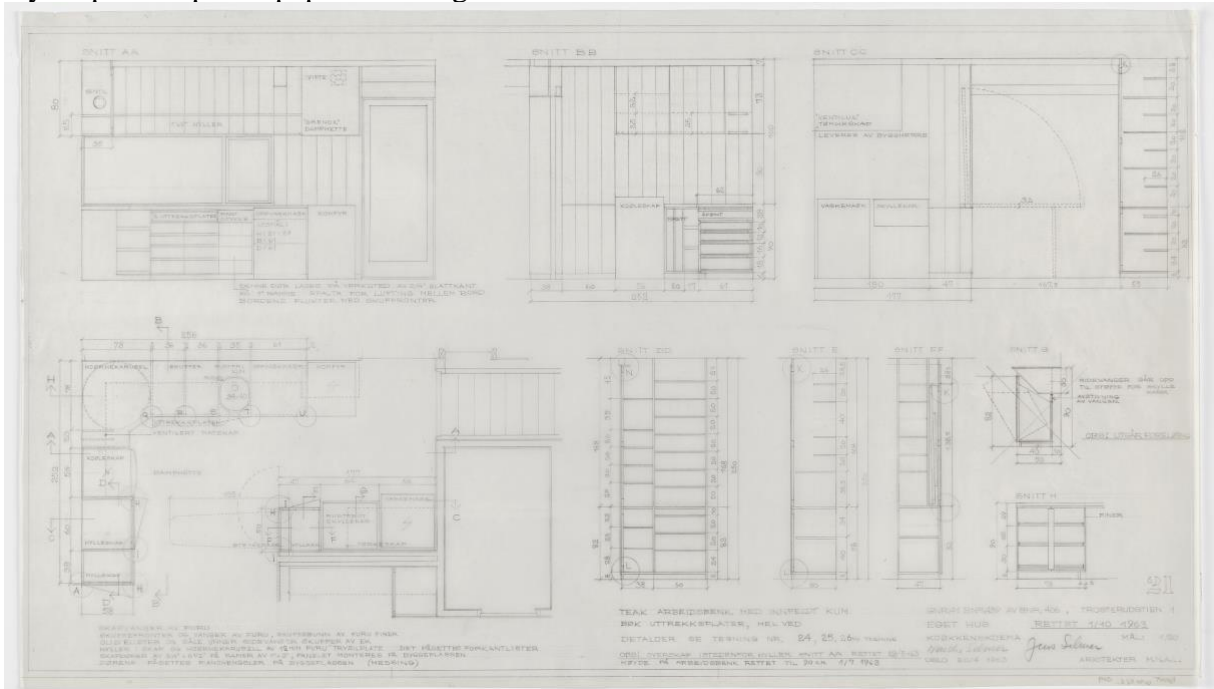


Fig. 40 Wenche og Jens Selmer. *Trosterudstien 1* (1963). Kjøkkenskjema. Teknikk: blyant på transparenspapir. Datering: 20.04.1963. Eier: Arkitekturmuseet.

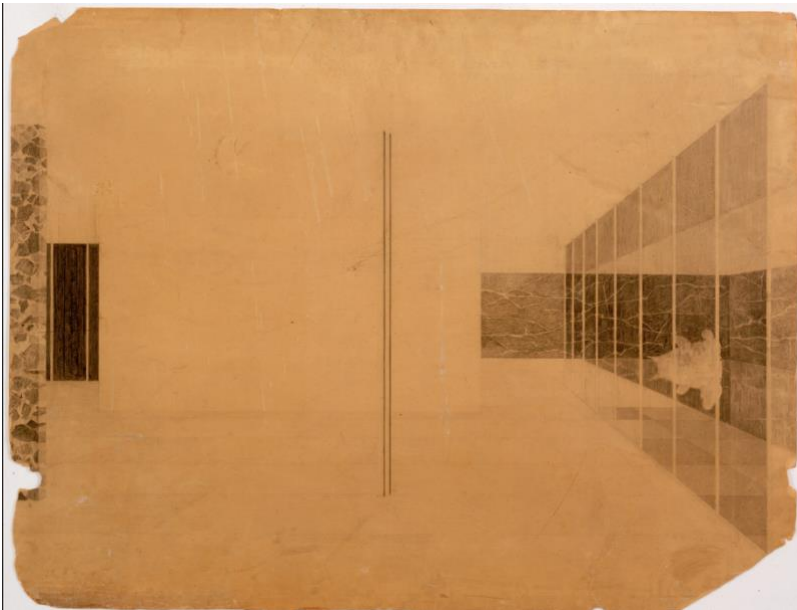


Fig. 41 Mies van der Rohe.
Barcelonapaviljongen (1928-29).
Interiørperspektiv. Teknikk:
Grafitt på transparenspapir.
Datering: 1928. Eier: MoMA.



Fig. 42 Wenche og Jens Selmer.
Egen hytte på Beltesholmen
(1957). Perspektivtegning.
Teknikk: Grå- og fargeblyant på
transparenspapir. Datering: 1956.
Eier: Arkitekturmuseet



Fig. 43 Knut Knutsen. *Norges
ambassade* (1950).
Perspektivtegning. Teknikk:
Pastell på transparenspapir.
Datering: 1950. Eier:
Arkitekturmuseet

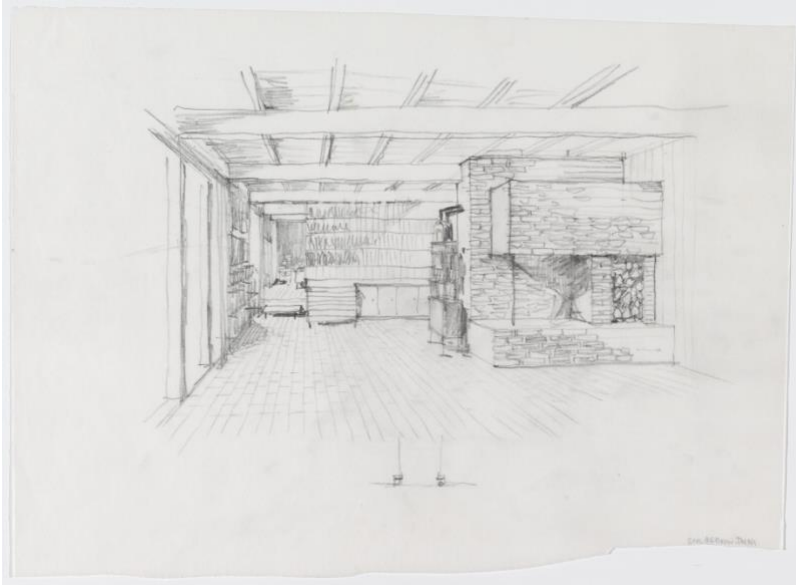


Fig. 44 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Perspektivtegning. Teknikk: Gråblyant på transparenspapir. Datering: 1963. Eier: Arkitekturmuseet



Fig. 45 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Perspektivtegning. Teknikk: Gråblyant på transparenspapir. Datering: 1963. Eier: Arkitekturmuseet



Fig. 46 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Perspektivtegning. Teknikk: Gråblyant på transparenspapir. Datering: 1963. Eier: Arkitekturmuseet

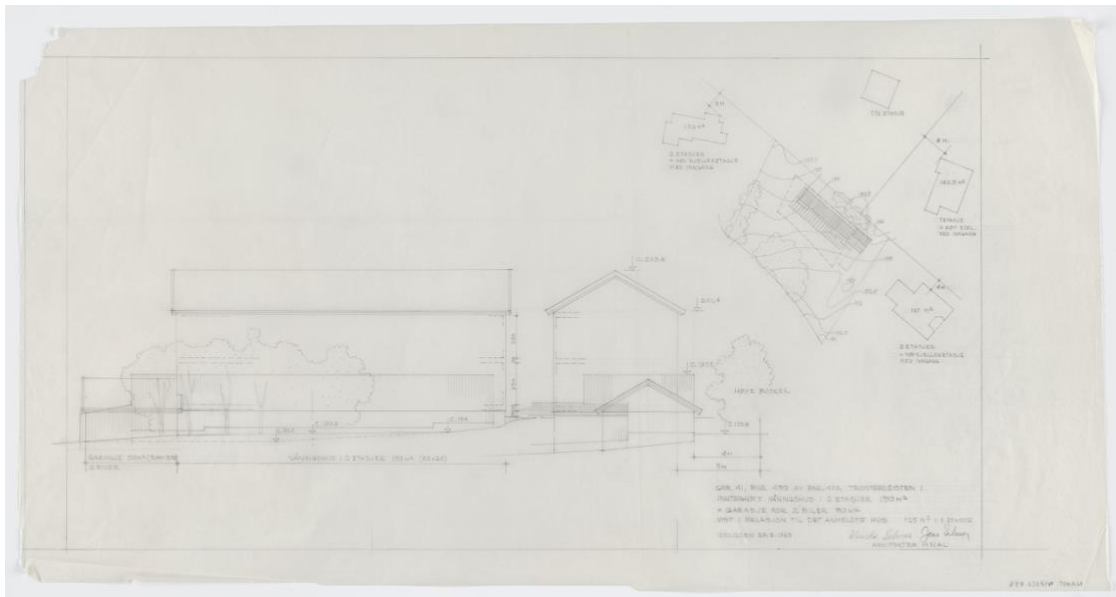


Fig. 47 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Fasade, snitt, situasjonskart. Teknikk: Gråblyant på transparenspapir. Datering: 28.02.1963. Eier: Arkitekturmuseet

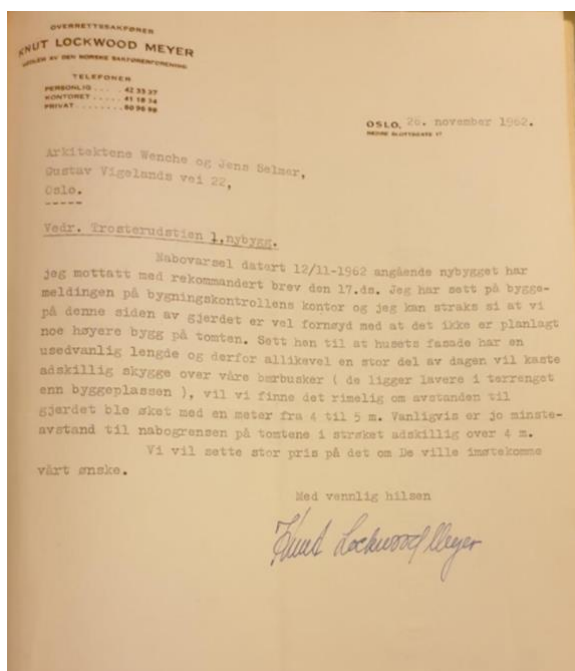


Fig. 48 Lockwood Meyer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Brev fra Lockwood Meyer til Wenche og Jens Selmer. Datering: 26.11.1962. Foto: Elisabeth Selmer.



Fig. 49 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Eksponert konstruksjon. Fotograf: Teigens Fotoatelier. Datering: 1963-1965. Eier: Arkitekturmuseet.

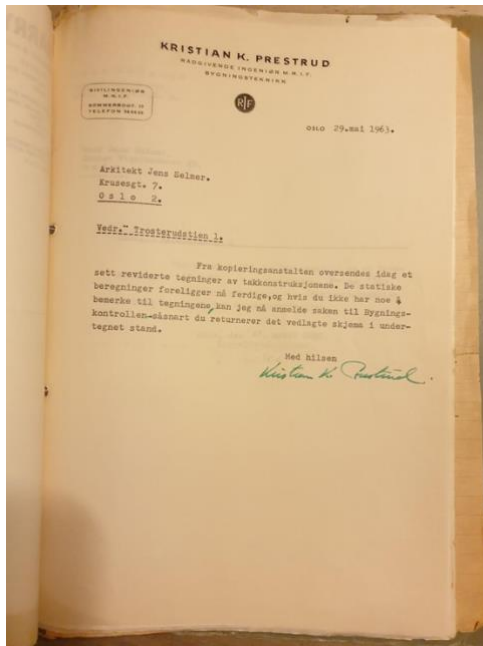


Fig. 50 Kristian K. Prestrud. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963).
Brev fra Kristian K. Presterud til Jens Selmer. 29.05.1963.
Foto: Elisabeth Selmer.

Fig. 51 Wenche
og Jens Selmer.
*Eget hus i
Trosterudstien 1*
(1963).
Dagligstuen.
Fotograf: Jens
Selmer.
Datering: 1970.
Eier: Elisabeth
Selmer.



Fig. 52. Molle og Per Cappelen. Enebolig for
Lindboe (1960). Øst- og sydfasaden. Fotograf:
Teigens Fotoatelier. Datering: 1962. Eier: Norsk
Teknisk Museum.

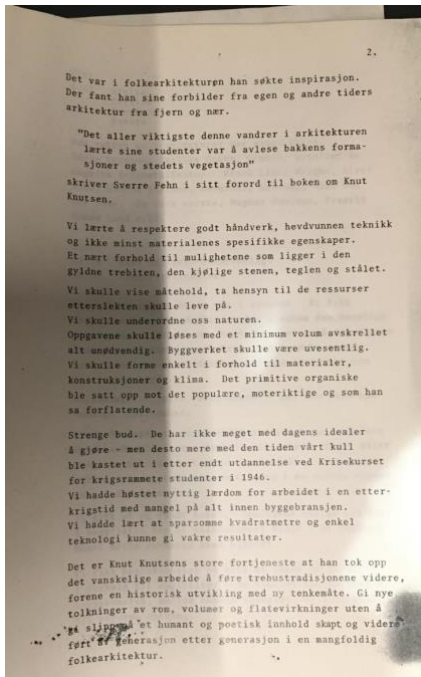


Fig. 53 Wenche Selmer. Forelesningsnotater fra AHO. Datering: 1990. D-LO002. Eier: Nasjonalmuseets bibliotek og dokumentasjonsarkiv



Fig. 54 Are Vesterlid. Villa Engen (1961). Utsikt fra terrassen og inn i dagligstuen. Fotograf: Carl Normann. Datering: 1961 Eier: Digitalt museum.



Fig. 56 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Dagligstuen. Fotograf: Teigens Fotoatelier. Datering: 1963-65. Eier: Arkitekturmuseet.

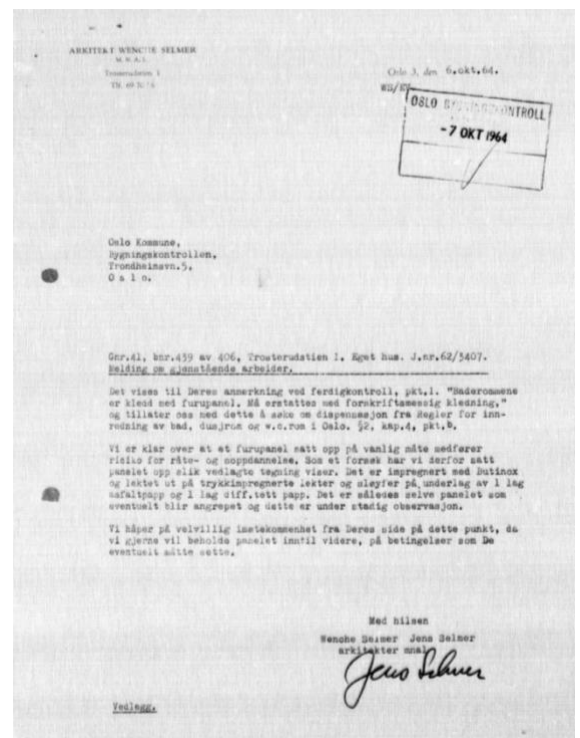


Fig. 55 Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Brev fra Jens Selmer til Oslo Bygningskontrollen. Eier: Plan og bygg.

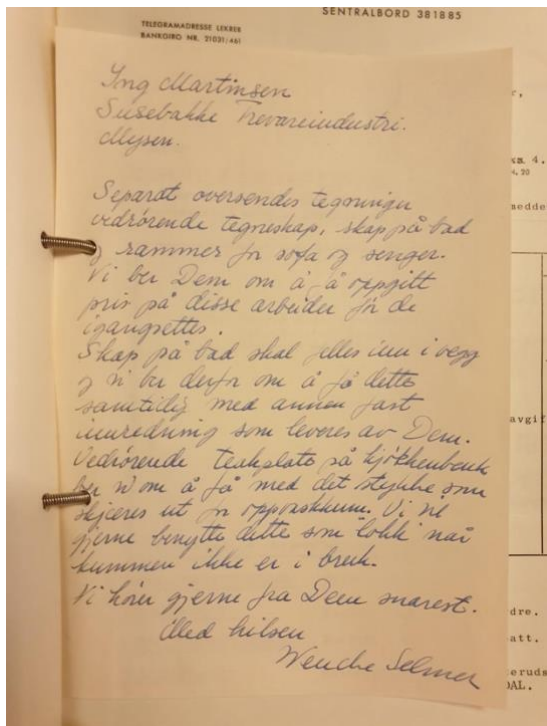


Fig. 57 Wenche Selmer. *Eget hus i Trosterudstien I* (1963). Skisse til brev fra Wenche Selmer til Susebakke. Datering: Ukjent. Eier: Elisabeth Selmer.

Fig. 58 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus I Trosterudstien I* (1963). Baderommet. Fotograf: Teigens Fotoatelier. Datering: 1963-65. Eier: Arkitekturmuseet.

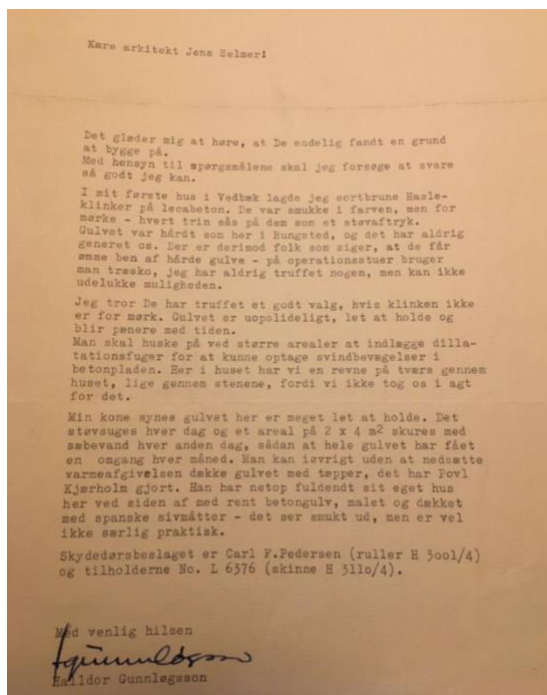


Fig. 59 Halldor Gunnløgsson. *Eget hus i Trosterudstien I* (1963). Brev fra Halldor Gunnløgsson til Jens Selmer. Datering: Ukjent. Eier: Elisabeth Selmer.

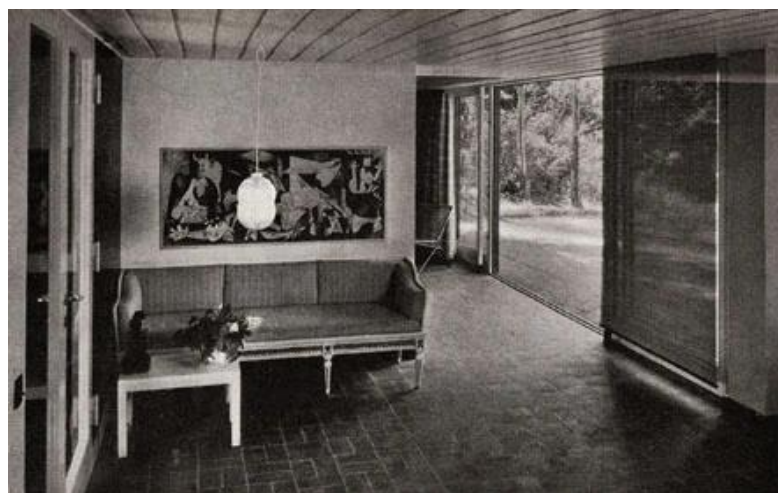


Fig. 60 Halldor Gunnløgsson. *Eget hus i Elmevej* (1952). Dagligstue, fliser og skyvedører ut. Fotograf: Ukjent. Datering: 1952. Eier: arkitekt Halldor Gunnløgsson fond.



Fig. 61 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963).

Dagligstuen med utsikt til hagen.
Fotograf: Wenche Selmer. Datering: 1970-75. Eier: Elisabeth Selmer.

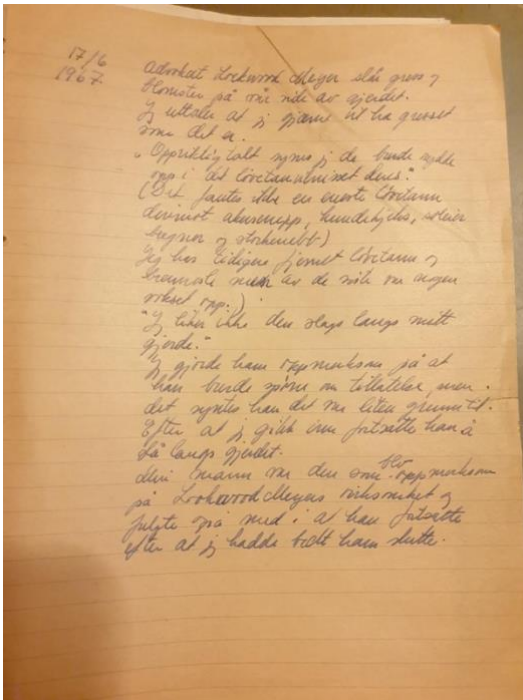


Fig. 62 Wenche Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Utkast til brev fra Wenche Selmer til Lockwood Meyer. Datering: 17.06.1967. Eier: Elisabeth Selmer.

Fig. 63 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Dagligstuen. Fotograf: Teigens Fotoatelier. Datering: 1963-65. Eier: Arkitekturmuseet.





Fig. 64 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Huset sett fra hagen. Fotograf: Jens Selmer. Datering: ukjent. Eier: Elisabeth Selmer



Fig. 65 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Huset sett fra hagen med snø. Fotograf: Jens Selmer. Datering: ukjent. Eier: Elisabeth Selmer



Fig. 66 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Jens Selmer tar bilder av modell. Fotograf: Wenche Selmer. Datering: ukjent. Eier: Elisabeth Selmer



Fig. 67 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Huset sett fra hagen med nyplantet granhekk. Fotograf: Jens Selmer. Datering: 1963-64. Eier: Elisabeth Selmer



Fig. 68 Wenche og Jens Selmer. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Huset sett fra hagen med nyplantet granhekk. Fotograf: Jens Selmer. Datering: Ukjent. Eier: Elisabeth Selmer

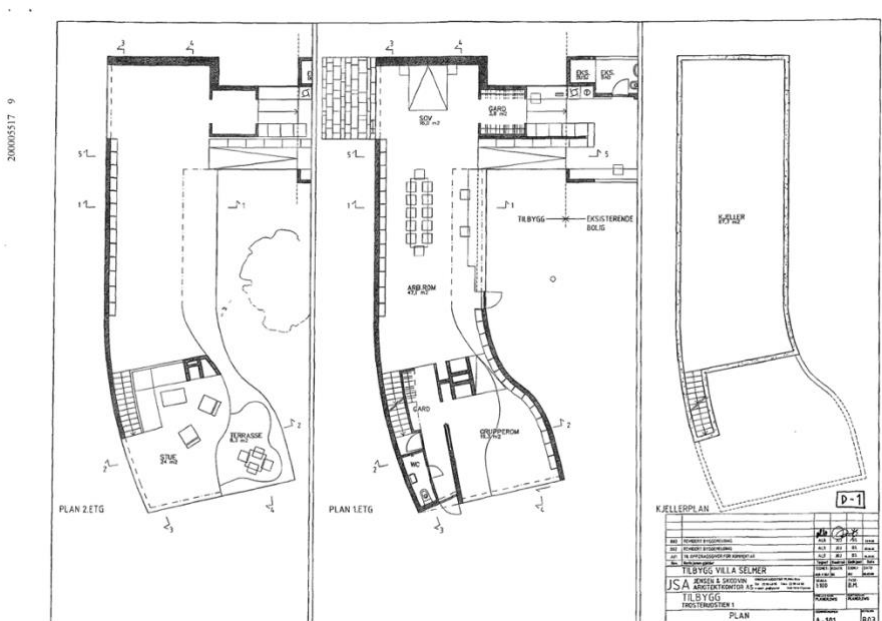


Fig. 69 Skodvin & Jensen. *Eget hus i Trosterudstien 1* (1963). Forslag til tilbygg. Plan. Datering: 2002. Eier: Plan og