

Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier



KUN350

Mastergradsoppgave i kunsthistorie
vårsemester 2023

«Vi» og «dem» - Frognerkilens forsonende formgivning

En undersøkelse av forholdet mellom estetikk og politikk på Vi Kan-utstillingen

Hannah Stampe

Abstract

During the summer of 1938, a large area along Frongerkilen in Oslo was filled with exhibition halls, restaurants, and a separate amusement section. The occasion was the large handicraft and industrial fair, where Oslo was to show the whole of Norway that «we can.» Through a presentation of new consumer goods and welfare offerings, «We Can» was a demonstration of the modern industrial city of Oslo, as a model for the rest of the country.

«We Can» is part of a series of large industrial fairs that took place internationally from the mid-1800s. The world fairs have been described as reflections of the world and the time in which they took place. For that reason, the fairs provide insight into a country's broader social and political climate at the time. The fairs also played a role in defining what was included in a country's self-image, and what was not. Art, architecture, and design became ways of expressing a set of values, a worldview, or an ideology. In this thesis, the aesthetics of «We Can» are examined through an analysis of Arne Korsmo's architectural design of the exhibition, Aage Storsteins painting, and the exhibition's official poster, designed by Harald Damsleth. This thesis aims to gain a broader understanding of the relationship between aesthetics and politics in the 1930s.

Forord

En stor takk rettes til Tonje Haugland Sørensen og Ingrid Halland, som ga meg motivasjon til å begynne på dette prosjektet da jeg virkelig trengte det. Uten dere hadde jeg ikke skrevet denne oppgaven. Takk til Ingrid som har pushet meg, inspirert meg og veiledet meg gjennom arbeidet med masteroppgaven. Din kunnskap har vært til stor hjelp når jeg har sittet fast eller manglet overblikk. Ikke minst har motiverende ord og anerkjennelse betydd mye i en ellers til tider ensom skriveprosess.

Takk til Oslo Museum og Nasjonalbiblioteket som har vært svært hjelpsomme i innhenting av arkivmateriale.

Takk også til mamma og pappa, og til Kari og Bjørn, som har fått hverdagen til å gå opp i perioder der arbeidet med masteroppgaven kom på toppen av mye annet. Det hadde ikke vært mulig å gjennomføre uten deres hjelp.

Takk til venner og kollegaer som har gitt nødvendige frirom fra tankekjør og grubling. Og takk til gode studievenner som har fylt tiden på Sydneshaugen med gode minner.

Aller mest takk til min kjære Vebjørn, som har lyttet, kastet ball og hjulpet meg med oppgaven når jeg har sittet fast. Takk for all støtten i hverdagen, for at du har tatt ansvar, slik at jeg har kunnet bruke uendelig mange timer på biblioteket og skrive. Og ikke minst, takk for at du har vært der for meg på dager jeg har tvilt og synes ting er vanskelig. Du er min klippe.

Innhold

Kapittel 1: Innledning.....	1
Hypotese	2
Tidligere forskning	2
Oppgavens struktur.....	6
Utstillingshistorie og fremveksten av en utstillingsideologi	8
Norges deltakelse.....	10
Positive utstillinger i mørke tider	11
Hegemoniets triumf.....	12
Kapittel 2: Forbruk og fellesskap på Frogner.....	13
Krisehåndtering i næringslivets interesse	13
En komité bestående av «byens beste menn».....	14
Fra landsutstillinga i øst til Oslo-utstilling i vest.....	15
Økonomisk og politisk støtte til «nøytral» utstilling	18
Det moderne prosjektet og ulike oppfatninger av «det moderne».....	19
Næringslivets definisjonsmakt gjennom klassifisering.....	20
En demonstrativt fraværende brukskunstbevegelse.....	22
En oppfordring til fellesskap og handlekraft	23
Sosialpolitikk på utstilling	25
En omvisning på utstillingsområdet	26
Kapittel 3: Arkitektur: til forandring eller forskjønnelse?.....	30
Offentlig boligpolitikk og drømmen om det gode liv.....	30
Arkitektur etter svensk forbilde.....	31
«Vi» - beskrivelse av utstillingsarkitekturen	33
Funksjonalisme: en filosofi for folket.....	34
Luftig og livlig på budsjett	38
Kniven som skjærer gjennom kaos.....	41
Sosialpolitisk arkitektur eller funksjonalisme til pynt?	42
Kapittel 4: Billedkunst: sosialisme i storskala	45
Samlende kunst for massene.....	45
Offentlig og integrert billedkunst	46
Norges største maleri - beskrivelse av Aage Storsteins monumentalmaleri.....	48
Freskoepoken: nasjonalisme og arbeidsromantikk i storskala.....	49
Det humanistiske monumentalmaleriet	51
Tendenskunst eller sosialromantikk?.....	52
Politisk agitasjonsplakat	54
Kapittel 5: Design: sprikende symboler	58

Reklamens tiår	58
Harald Damsleths nasjonalistiske illustrasjoner	59
Friluft, fart og farger - beskrivelse av Harald Damsleths plakat	60
Retorisk typografi	61
Funksjonalisme i font, form og flagg	63
Blåmalt sosialisme	65
Politisk forsoning som kapitalistisk strategi	66
Kapittel 6: Oppsummering og konklusjon	69
Litteratur	73
Bøker	73
Avhandlinger	75
Tidsskrift	76
Artikler på nett	77
Avisartikler	78
Arkivmateriale	78
Illustrasjoner	79

Kapittel 1: Innledning

Sommeren 1938 ble Frognerstranden fra Filipstad til Skarpsno i Oslo omgjort til et stort og langstrakt utstillingsområde, fylt med utstillingshaller, restauranter, uteområder og en egen fornøylesavdeling. Mellom 12. mai og 18. september kom omtrent én million besøkende for å se den store utstillingen med tittelen «Vi Kan.» På et område som strakte seg 1,2 km langs byens nye strandpromenade ble publikum introdusert for det nyeste innenfor norsk håndverk, industri og sosialpolitikk. Omgivelsene var åpne og luftige, og den arkitektoniske rammen var lys og rettlinjet. Den optimistiske og fremtidspositive utstillingen var initiert av Oslo Håndverks- og Industriforening (OHIF) og 1938 markerte foreningens 100-års jubileum. Utstillingen var et samarbeid mellom OHIF, Oslo kommune og næringslivet, og hadde som hensikt å motvirke den økonomiske krisen som preget nasjonen. Som følge av verdenskrisen var Norge på 1930-tallet preget av fallende omsetning, gjeldskrise, konkurser og arbeidsledighet. Under en stiftelsesfest for OHIF foreslo formann Theodor Platou at foreningen skulle arrangere en utstilling for å øke omsetningen av norske varer på hjemmemarkedet.¹

Vi Kan-utstillingen ble en form for «kjøp norsk»-kampanje, der massene ble oppfordret til å kjøpe norskproduserte forbruksvarer og importere mindre. Samtidig var utstillingen en manifestasjon av mellomkrigstidens moderniseringsprosjekt. Slik føyet Oslo-utstillingen seg i en rekke av flere store industriutstillinger som fant sted nasjonalt og internasjonalt fra andre halvdel av 1800-tallet. Felles var en feiring av nasjonal utvikling, teknologisk såvel som sosial, og i kriseårene hang feiringen av det nasjonale tett sammen med det politisk forsonende. Gjennom utstillingens estetikk fikk arkitekter, kunstnere, designere og andre formgivere mulighet til å tolke moderniseringsprosjektet og utstillingens budskap visuelt.

Denne oppgaven vil ta utgangspunkt i utstillingens arkitektur, kunst og design, gjennom en analyse av Arne Korsmos utstillingsarkitektur, monumentalmaleriet til Aage Storstein og Harald Damsleths utstillingsplakat. Arkitekturen, maleriet og plakaten representerte ulike medier i ulik skala. Felles var likevel at de var bestilt eller godkjent av Vi Kan-utstillingens arrangører, og skulle formidle utstillingens budskap. Hvilket budskap var dette, og hvordan ble de tolket gjennom estetikken? I hvilken grad samsvarte estetikken med arrangørens definisjon av «det moderne»?

Idéhistoriker Brita Brenna har omtalt verdensutstillingene som speil eller montre hvor

¹ Eskeland, Øystein Orre. *Vi Kan utstillingen*. Oslo: Grøndahl & Søns Boktrykkeri, 1939, 6-7.

verden kunne se seg selv.² Hvordan så trettitallet ut i speilbildet av utstillingens arkitektur, kunst og design, og hva kan det fortelle om forholdet mellom estetikk og politikk i denne perioden?

På bakgrunn av disse spørsmålene vil oppgavens problemstilling være som følger:

På hvilke måter var utstillingsarkitekturen, -maleriet og plakaten på Vi kan-utstillingen emblematiske for hvordan politikk, ideologi og økonomi kom til uttrykk i norsk kunst, arkitektur og design på 30-tallet?

En underproblemstilling blir dermed:

I den grad politisk ideologi materialiserte seg i utstillingens estetikk, hvilke ideologier, politiske holdninger og økonomiske interesser kom til uttrykk gjennom utstillingsarkitekturen, maleriet og plakaten?

Hypotese

- 1) Ideen bak utstillingen var drevet av politiske, ideologiske og økonomiske interesser delt av borgerskapet og næringslivet. Utstillingen ble brukt av arrangørene for å styrke markedskreftene og for å definere sitt kulturelle hegemoni.
- 2) Gjennom visualiseringen av utstillingen ble ulike deler av det politiske spekteret representert. Arkitekter, kunstnere og designere tolket på sin måte det moderne prosjektet og ga gjennom estetikken uttrykk for sitt ideologiske eller politiske standpunkt. Slik fikk utstillingens estetikk et uttrykk som i større grad representerte det brede publikum.

Tidligere forskning

Store utstillinger - såkalte *fairs* - har blitt undersøkt innenfor flere fagområder; historie, kulturanthropologi, idéhistorie og kunsthistorie. Bøker som *The Book of the Fairs*, skrevet av Robert Rydell og *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*³, redigert av John Findling og Kimberly D. Pelleav gir en generell oversikt over internasjonale verdensutstillinger i perioden 1851-1988 og forskning som er gjort. Det finnes i hovedsak mest forskning tilknyttet utstillingene fra perioden 1851-1900.

² Brenna, Brita. *Disiplinerte drømmer. Verdensutstillinger i London og Paris 1851-1867*. Hovedfagsoppgave i idéhistorie. Universitetet i Oslo, 1994, 13.

³ En revisjon og oppdatering av boken *A Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions*, som opprinnelig ble publisert i 1990.

I arbeidet med Vi Kan-utstillingen har det vært nyttig å anvende litteratur som omhandler tidligere utstillinger - både internasjonalt og nasjonalt. Jeg har valgt å fokusere på noe utvalgt forskning som tematiserer noen av de samme aspektene som i Vi Kan-utstillingen. Tidligere studier har gitt meg analytiske verktøy og teorier som har vært relevant for dette prosjektet, og som jeg har kunnet anvende for å forstå Vi Kan-utstillingen i sin egen historiske kontekst.

Innenfor utstillingsteori har Brita Brenna, Anders Ekström og Robert Rydell vært sentrale referanser og inspirasjonskilder. Brita Brennans forskning har lagt grunnlaget for mye av forståelsen rundt 1800-tallets utstillingstradisjon. I Brennans undersøkelse av verdensutstillingene har hun lagt vekt på det spesifikke i selve utstillingsformen og undersøkt de som medier for kommunikasjon, med spesifikke regler, prosedyrer og utviklingshistorie. Gjennom boken *Den utställda världen. Stockholmsutställningen 1897* har idéhistoriker Anders Ekström utviklet begrepet om «utstillingsideologi», som kan beskrives som et sett med bevisste og ubevisste holdninger, forventninger og ideer om hva en utstilling skulle tjene.⁴ Dette kan forstås i sammenheng med Brennans forståelse av utstillinger som medier.

Historiker Robert Rydell har i bøkene *World of Fairs. The Century of Progress Expositions*, og *Fair America* skrevet om de store amerikanske utstillingene i perioden 1876-1958. Rydells forskning har vært viktig for min undersøkelse, da utstillingene han undersøker er fra samme periode som Vi Kan-utstillingen. Temaer han har vært spesielt opptatt av er hegemoni og nasjonalisme. Rydell beskriver de amerikanske utstillingene som kalkulererte responser på krisene på 20-tallet og som «blueprints», presentert for amerikanere, av et moderne USA som skulle lede nasjonen ut av depresjonen og mot fremtidig perfeksjon.⁵ Arkitekt Eva Rudbergs bok *Stockholmsutställningen 1930 : Modernismens Genombrott i Svensk Arkitektur* har vært nyttig lesing i forhold til å forstå den skandinaviske tradisjonen Vi Kan-utstillingen var en del av.

I Norge har både historikere og kunsthistorikere arbeidet med verdensutstillinger. Fra et kunsthistorisk perspektiv blir arkitekturhistoriker Elias Cornells *De stora utställningarna. Arkitekturhistoria och arkitektureksperiment* omtalt som en klassiker innenfor utstillingslitteratur og refereres til i en rekke av den tidligere forskningen. Kunsthistoriker Sidsel Marie Gaare Blix har skrevet hovedoppgave om norsk utstillingsarkitektur. Design- og kunsthistoriker Ingeborg Glambeek har skrevet om funksjonalismens gjennombrudd i norsk arkitektur og design, og har dessuten skrevet en rekke artikler om kunsthåndverk, kunstindustri og kunstpedagogikk. Historiker og

⁴ Ekström, Anders. *Den utställda världen. Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*. Nordiska museets Handlingar 119. Nordiska museets förlag, 1994, 57.

⁵ Rydell, Robert. *World of fairs. The century of Progress Expositions*. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1993, 213.

«museumsmann» Erik Rudeng har skrevet en artikkel i *Byminner*, et tidsskrift utgitt av Oslo Bymuseum (nr. 3, 1983), hvor han omtaler verdensutstillingene som «Fremskrittets fester», og blant annet nevner Vi Kan-utstillingen. I samme utgave gjør kunsthistorikere Anne Wichstrøm og Ingeborg Glambek rede for den norske industri- og kunstutstillingen i Kristiania i 1883, som fant sted på Tullinløkka. I *Dugnad* (nr. 1, 1995) skriver idéhistoriker Brita Brenna og Erik Rudeng også om verdensutstillingene, internasjonalt og i Norge. Karen Marie Fjeldstad har skrevet hovedoppgave om 1800-tallets industriutstillinger i Kristiania, Bergen og Drammen, og har bidratt med en artikkel i seminarrapporten «Kollektive identiteter, ting og betydning», hvor hun undersøker norske industriutstillinger klassifikasjonssystemer på 1800-tallet. Ingeborg Glambek har tatt utgangspunkt i verdensutstillingene i sin bok *Det nordiske i arkitektur og design. Sett utenfra*, utgitt i 1997. Her finnes blant annet en beskrivelse av Jubileumsutstillingen i 1914, Stockholmutstillingen i 1930 og en gjennomgang av skandinavisk arkitektur og design i 30-årene. I norsk tradisjon har Jubileumsutstillingen blitt behandlet i flere artikler av både Rudeng og Brenna. Det er også skrevet magister- og hovedfagsoppgaver om Frogner-utstillingen, blant annet av historiker Anne Simonnæs og kunsthistorikere Hilde Areng Skaara, Sylvia Merete Baier Evensen, Nils Messel og Randi Gaustad. I 2014 ble også boken *En forsvunnen by. Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*, skrevet av medieviser Espen Ytreberg, gitt ut.

Vi Kan-utstillingen er noe mindre behandlet enn for eksempel Jubileumsutstillingen. Oslo-utstillingen er, slik tilfellet er med industriutstillinger generelt, i større grad behandlet fra et sosialhistorisk perspektiv. Vi kan-utstillingen er tidligere behandlet av historikere Knut Kjeldstadli, Svein Ivar Angell og Geirr Olav Gram, og kunsthistorikere Astrid Skjerven og Birgitte Wang Schumacher. Arkitekt og professor Christian Norberg-Schulz har også behandlet Vi Kan-utstillingen i sitt arbeid om Arne Korsmo.

Kjeldstadli har skrevet flere bøker om norsk samfunnshistorie, arbeiderbevegelsen og andre sosiale bevegelser. I *Den delte byen* nevnes Vi Kan-utstillingen kort i forbindelse med tema om det «nasjonale» og det «moderne» i mellomkrigstidens kultur. Vi Kan-utstillingen var en del av prosjektet som Kjeldstadli omtaler som «drømmen om den moderne byen» - et forsøk på å bygge opp et nytt bysamfunn «i samsvar med en livsholdning som la vekt på nåtidsorientering, rasjonalitet og individualisme.»⁶ Kjeldstadlis kontekstualisering av perioden og det moderne prosjektet har vært svært hjelpsomt i å forstå utgangspunktet for ideologiske og politiske bevegelser.

I Angells hovedfagsoppgave *Frå splid til nasjonal integrasjon. Norsk nasjonalisme i mellomkrigstida*, analyseres Vi Kan-utstillingen som et uttrykk for en nasjonal

⁶ Kjeldstadli, Knut. *Den delte byen: fra 1900 til 1948. Oslo bys historie bind 4*. Oslo: J.W. Cappelens forlag, 1990, 352-353.

konvergeringsprosess, basert på økende kunnskap om «det moderne.» Ifølge Angell symboliserte utstillingen nye verdier og økende konsensus i samfunnet. Personlig oppfatter jeg Angells analyse som noe forenklet, da han ikke vurderer de ulike aktørenes interesser eller ideologier. Det gjør derimot Geirr Olav Gram i sin masteravhandling *Vi Kan - gå, se og lær*, som har vært av spesielt stor betydning og inspirasjon. Gram tar for seg utstillingen som en tilsynelatende upolitisk affære båret frem av en liten del av samfunnet med delte interesser, både økonomisk og politisk. Hans kritiske refleksjoner og vurderinger omkring de ledende organene som stod bak prosjektet har vært hjelpsom i dechiffreringen av utstillingens offisielle beretninger. Grams grundige gjennomgang av OHIFs arkiver i forbindelse med utstillingen har også vært til stor nytte i arbeidet med denne oppgaven. Grams oppgave tar utgangspunkt i utstillingen som et uttrykk for maktforholdet mellom borger og arbeider og et forsøk på å få gjennomslag for et kulturelt hegemoni. Han argumenterer for at Vi Kan-utstillingen var preget av ulike oppfatninger av modernisme, basert på ulike interesser blant aktørene og at ikke alle fikk like stor plass. Denne delen har jeg selv benyttet som et argument i min egen tekst.

Christian Nordberg-Schulz, Astrid Skjerven og Birgitte Wang Schumacher har alle undersøkt Vi Kan-utstillingen fra et arkitekturhistorisk perspektiv. Schumachers beskriver sin masteroppgave i kunsthistorie som «en semiotisk arkitekturhistorisk studie om hva utstillingsarkitektur kan bety og hvordan den har potensiale til å formidle sitt meningsinnhold.»⁷ Oppgaven fokuserer i hovedsak på konkurranseutkastet «Vi», tegnet av Knut Knutsen, Arne Korsmo og Andreas Nygaard og tar utgangspunkt i Umberto Ecos semiotiske teori.

I boken *The functionalist Arne Korsmo* kaller Norberg-Schulz Korsmo for en poetisk arkitekt og nevner Vi Kan-utstillingen som et eksempel på denne kvaliteten.⁸ I kapittelet om mellomkrigstidens arkitektur i *Norges Kunsthistorie* bind 6, beskriver også Norberg-Schulz utstillingen som en fengslende og medrivende manifestasjon av troen på det nye.⁹ Skjerven gir en beskrivelse av utstillingsarkitekturen i kapittelet «Helhet og deler» i *Arne Korsmo: arkitektur og design*. Vi Kan-utstillingen omtales også av Skjerven som en arena for motsettende forståelser av modernitet, mellom de ulike aktørene og mellom ramme og innhold.¹⁰ Vi Kan-utstillingen omtales

⁷ Schumacher, Birgitte Wang. *Utprøvede arkitektur? En semiotisk studie av vinnerbidraget i arkitektkonkurransen til Vi Kan-utstillingen i Oslo*. Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2017, 1.

⁸ Norberg-Schulz, Christian. *The Functionalist Arne Korsmo*. Vol. 3. Norske Arkitekter. Oslo: Universitetsforlaget, 1986, 27.

⁹ Ibid, 90.

¹⁰ Skjerven, Astrid. «Helhet og deler» i *Arne Korsmo. Arkitektur og Design*, redigert av Brønne, Bøe. Oslo: Universitetsforlaget, 2004, 23-24.

også kort i bøkene *Norsk Funkis*, *Norsk modernistisk arkitektur* og i *Nasjonalmuseet: Høydepunkter: arkitektur*.¹¹

Fra et kunsthistorisk perspektiv er det så vidt meg bekjent ingen som har skrevet oppgaver som utelukkende har omhandlet billedkunst eller design på Vi Kan-utstillingen. Aage Storsteins monumentalmaleri er behandlet av Åse Ødegaard i boken *Aage Storstein: en billedbygger i norsk kunst*. Ødegaard gir en beskrivelse av verket og gjør rede for noe av verkets mottakelse i samtiden. Mellomkrigstidens billedkunst og offentlige utsmykningsprosjekter er behandlet i en rekke bøker, blant annet i Jan Askelands *Freskoepoken: studier i profant norsk monumentalmaleri 1918-1950*. I *The New Typography in Scandinavia* redegjør designhistoriker Trond Klevgaard for utviklingen av mellomkrigstidens «nye typografi.» Jeg har ikke funnet noen direkte behandling av Harald Damsleths utstillingsplakat, men Einar Øklands bok *Damselth: Han Teikna for Norge* har vært nyttig i å forstå Damsleths bakgrunn og virke.

I arbeidet med denne oppgaven har jeg i dtor grad benyttet meg av primærkilder og arkivmateriale. Nasjonalbibliotekets nettbibliotek har vært en svært nyttig kilde for diverse avisartikler, tidsskrift og samtidige beretninger om perioden før, under og etter utstillingen. Det har vært spesielt informativt å lese om de ulike reaksjonene på utstillingens ulike deler. Oslo museum har også vært svært hjelpsom og delt fra sitt arkiv som blant annet inneholder diverse avisutklipp og hele sortimentet til *Vi Kan-bladet*.

I forbindelse med utstillingen ble det også produsert samtidig kildemateriale på trykk: Utstillingskatalogen *Katalog og Oslofører Håndverks- og industriutstillingen i Oslo 1938* og utstillingsmagasinet *Vi Kan-bladet*. Begge ble produsert av arrangørene for å lage et positivt inntrykk av utstillingen og må behandles med det i mente. I tillegg ble det året etter publisert en offisiell beretning, skrevet av presseansvarlig Øystein Eskeland. «Beretningen», som mer presist kan kalles levninger, gir en bred og omfattende beskrivelse av Vi Kan-utstillingen - både fra innsiden og utsiden. Materialet produsert i regi av utstillingens arrangører er selvsagt svært partisk, da det var en del av arrangørenes selvfremstilling, og må leses deretter.

Oppgavens struktur

Oppgaven vil i hovedsak ta for seg perioden 1932-1938 og undersøke Vi Kan-utstillingen gjennom forberedelser, avvikling og mottakelse. Oppgaven er inndelt i seks kapitler, hvorav tre kapitler er analyser av utstillingens arkitektur, kunst og design. *Kapittel 1: Innledning* har gitt en kort

¹¹ Aarønæs, Lars. *Norsk funkis*. Oslo: J.M. Stenersen Forlag, 2007), 79. Findal, Wenche. *Norsk modernistisk arkitektur. Om funksjonalismen*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s., 1996, 148. Berre, Nina, Solbakken, Bente Aass, Yvenes, Marianne. *Nasjonalmuseet: høydepunkter: arkitektur*, Oslo: Nasjonalmuseet, 2016, 72.

introduksjon til utstillingen, definert problemstilling, hypotese og gjennomgått forskningshistorikk. Videre vil oppgaven presentere relevant historisk kontekst fra årene som ledet frem til Vi Kan-utstillingen, med den hensikt om å se utstillingen som del av en internasjonal tradisjon og ideologi.

Kapittel 2: Fellesskap og forbruk på Frogner. I dette kapitlet vil oppgaven presentere bakgrunnen for utstillingens tilblivelse, og deler av forberedelsene i forkant av utstillingssommeren. Hvilke aktører satt med definisjonsmakt i utformingen av utstillingens planer? Hvem var medlem av komiteer, hvordan var utstillingen finansiert, og hvilke aktører fikk gjennomslag for definerende beslutninger om utstillingens form, innhold og budskap? I dette kapitlet vil det også gis en gjennomgang av utstillingsområdet.

Kapittel 3: Arkitektur: til forandring eller forskjønnelse? Det første publikum møtte da de ankom utstillingsområdet på Filipstad var Arne Korsmos 50 meter høye betongfigur, utformet som et knivblad. Arkitektur kan benyttes som et verktøy for å formidle et budskap, og fungerer ofte i en utstillingskontekst som et slags symbol. Dette kapitlet vil inneholde en analyse av utstillingsarkitekturen på Vi Kan, med spesielt fokus på inngangspartiet og «Kniven.» Hvilke holdninger til arkitektur var dominerende i Norge på 1930-tallet? Og hvordan stilte utstillingsarkitektene seg til dette? Var arkitekturen på Vi Kan-utstillingen meningsbærende utover å være en arkitektonisk ramme for utstillingens innhold?

Kapittel 4: Billedkunst: sosialisme i storskala. Også billedkunsten tok opp plass, både i utstillingsrommet og i avisene. Med hele tre paviljonger stilte Oslo kommune som Vi Kan-utstillingens største utstiller, og Aage Storstein fikk i oppdrag å dekorere fasaden på kommunens største paviljong. Da maleriet ble kjent like før utstillingsåpningen, åpnet det for en debatt omkring kunst og politikk. I dette kapitlet vil oppgaven undersøke Storsteins maleri i sammenheng med samtidens utsmykningsprosjekter og deres form og innhold. På hvilken måte ble offentlig billedkunst benyttet i formidlingen av politikk, ideologi og nasjonal identitet? Hva var det ved Storsteins maleri som skapte reaksjoner, og hva betød håndteringen av den følgende debatten?

Kapittel 5: Design: sprikende symboler. Da utstillingssommeren nærmet seg ble det laget en offisiell plakat for Vi Kan-utstillingen som både skulle annonsere for den kommende begivenheten, og samtidig fange essensen av utstillingens budskap. En ny tilnærming til tekstutforming ble benyttet for å mest effektivt formidle utstillingens budskap, og ble utformet av såkalte «reklamemenn.» Trettiårenes reklame hang tett sammen med propagandakunsten, og i begge tilfeller ble en ny typografi benyttet for å selge et standpunkt, en vare eller en ideologi. I hvilken grad kan Harald Damsleths utstillingsplakat anses som en form for reklame eller propaganda? Og for hva?

Utstillingshistorie og fremveksten av en utstillingsideologi

Utviklingen som ledet til de storslagne utstillingene på 1800- og 1900-tallet har sine røtter i opplysningstiden. 1700-tallet var preget av troen på menneskets oppfinnsomhet og rasjonalitet, sammen med ambisjoner om folkeopplysning og samfunnsmessige fremskritt. Samtidig meldte industrialiseringen og masseproduseringen sitt inntog i Vesten. Det er vanskelig å definere hva som regnes som den første industriutstillingen, til dels fordi industribegrepet hadde en langt bredere betydning enn det har i dag.¹² På 1700-tallet ble det arrangert flere utstillinger i London, Wien og Paris. På disse utstillingene viste landet frem sine industriprodukter. Hensikten var å stimulere landets næringsliv,¹³ slik det også var på Vi Kan-utstillingen 200 år senere. Utstillingene var dessuten en anledning for en nasjon til å hevde sin posisjon på det industrielle markedet og vise omverden sin konkurransedyktighet. Paris-utstillingen i 1798 trekkes ofte frem som toneangivende for en utstillingstradisjon der dette var en bevisst idé bak utstillingen.¹⁴

I første halvdel av 1800-tallet ble det arrangert flere nasjonale industriutstillinger i Europa. I 1851 ble ambisjonene flyttet utenfor den nasjonale rammen, da «The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations» ble holdt i London. Utstillingen regnes som den første verdensutstillingen og holdt til i Hyde Park, sentralt i Englands hovedstad. Det ble en overveldende publikumssuksess, med over 6 millioner besøkende. For anledningen ble det på litt over seks måneder reist en enorm bygning av støpejern og glass som fungerte som en utstillingshall for 14 000 utstillere og ble utstillingens hovedattraksjon. «Krystallpalasset» gjorde enormt inntrykk og ble et slags symbol for sin tid, der fremskrittet gikk videre ved hjelp av fornuft og industri. Slik kan utstillingsarkitekturen sies å ha materialisert en form for politisk ideologi, der troen på fremskritt og fornuft stod sentralt.

Anders Ekström hevder at det på slutten av 1800-tallet oppstod en egen «utstillingsideologi.»¹⁵ Sentralt var entusiasmen for nettopp fremskritt og nyvinninger. Dette hadde sammenheng med tanken om en rettlinjet utvikling på vei mot samme mål, som samtidig fungerte som en målestokk for det siviliserte samfunnet. Utstillingene ble en form for presentasjon overfor

¹² Glambek, Ingeborg. *Kunsten, nytten og moralen. Kunstindustri og husflid 1800-1900*. Oslo: Solum forlag a/s, 1988, 16: på 1700-tallet omfattet industrien all foredling av råvarer, og var ikke bare knyttet til massefremstilling ved hjelp av maskiner.

¹³ Simonnæs, Anne. *Jubileumsutstillingen på Frogner 1914- en nasjonal feiring med internasjonale motiver? En kulturhistorisk undersøkelse av forarbeidet til industriutstillingen i Kristiania i perioden 1900-1914*. Hovedfagsoppgave i historie. Universitetet i Oslo, 2003, 15.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ekström, *Den utställda världen* (Nordiska museets förlag, 1994), 57.

samtiden av hvor langt kulturen var kommet i denne utviklingen.¹⁶ De skulle dessuten ha en dannende effekt på publikum. Det ble stadig trukket inn nye elementer - som vitenskap, håndverk, kunstindustri, kunst, klær, by- og boligmiljø m.m.¹⁷ Utstillingene utviklet seg til å bli en form for encyclopedi, der all verdens kunnskap skulle samles og vises frem. Det som ikke var inkludert, var heller ikke verdt å vite. På den måten skapte utstillingene en egen pedagogikk.¹⁸

Utstillingene vokste seg stadig større i både dimensjon og besøkstall. Paris-utstillingen i 1900 hadde over 50 millioner besøkende - flere enn det fantes innbyggere i Frankrike på den tiden.¹⁹ Den voldsomme interessen kan til dels forstås i sammenheng med at utstillingene var en begivenhet i seg selv. De presenterte noe nytt, spennende og storslått. Verdensutstillingene var steder der teknologier ble tatt i bruk for å skape oppsiktsvekkende og underholdende opplevelser for de besøkende. Til verdensutstillingen i Paris i 1889 ble Eiffeltårnet reist - et 300 meter høyt tårn, som fra toppen gav utsikt til hele Paris. Espen Ytreberg påpeker den tydelige symbolikken: ved hjelp av moderne teknologi kunne mennesker skaffe seg komplett oversikt over verden. Samtidig var opplevelsen av å stå i toppen av tårnet svimlende.²⁰

Markedsplassen fikk etter hvert en større plass. Særlig gjaldt dette for paviljongene til de ulike produsentene. Utstillingene mottok dermed kritikk for ikke å være dannende og heller fokusere på økonomisk gevinst. Spesielt tydelig ble dette på utstillingen i Paris i 1900. Det var likevel dannelse å gjenfinne i utstillingene, skriver Ekström. Målet om å oppdra massene utviklet seg til en ambisjon om å oppdra dem til å bli borgerlige konsumenter. På den måten bidro utstillingene til å danne grunnlaget for det nye borgerlige-kapitalistiske industrisamfunnet.²¹

Oppsummert har industriutstillingene siden 1700-tallet vært drevet av politiske, ideologiske og økonomiske motivasjoner. Som storslåtte begivenheter med bredt publikum var de samtidig arenaer for dannelse og institusjoner med sterk definisjonsmakt. Krystallpalasset og Eiffeltårnet er eksempler på hvordan estetikk kan materialisere politisk ideologi i en utstillingssammenheng.

¹⁶ Ekström, *Den utställda världen* (Nordiska museets förlag, 1994), 58.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid, 41.

¹⁹ Ytreberg, Espen. *En forsvunnen by. Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*. Oslo: Forlaget Press, 2014, 35.

²⁰ Ibid, 34-35.

²¹ Ekström, *Den utställda världen* (Nordiska museets förlag, 1994), 60.

Norges deltakelse

Norge var blant landene som deltok på 1800-tallets verdensutstillinger (om så i en beskjeden birolle). Under 1851-utstillingen i Krystallpalasset stilte de ut sammen med Sverige og Danmark. Etter hvert begynte også Norge å stille med egne paviljonger.

Samtidig ble det på 1800-tallet arrangert flere nasjonale industriutstillinger i Norge; den første fant sted i Kristiania så tidlig som i 1835. I 1883 arrangerte Kristiania Haandværks- og Industriforening (senere OHIF) en industri- og kunstutstilling på Tullinløkka, midt i byen. Utstillingen ble en suksess, med over 2245 utstillere og omtrent 220 000 besøkende.²²

Det var siden 1880-tallet diskutert tanken om en større, nordisk utstilling - noe som liknet de store internasjonale verdensutstillingene i størrelse og innhold. Rundt århundreskiftet utviklet ideen seg likevel til en stor, nasjonal utstilling på 100-årsjubileet for den norske Grunnloven. Utstillingen fant sted i Frognerparken og på Skarpsno i Oslo mellom mai og oktober 1914, og ble besøkt av 1,5 millioner mennesker. Initiativtakeren bak Jubileumsutstillingen var Kristiania Haandværks- og Industriforening og foruten å skulle virke nasjonalt samlende på Grunnlovens 100 årsjubileum var utstillingen, lik Vi Kan-utstillingen, en «kjøp norsk»-kampanje.²³ Å stimulere norsk økonomi var nødvendig, da Norge omkring 1900, på tidspunktet forslaget til utstillingen ble lagt frem, var inne i en periode med lavkonjunktur.

«Kristianiakrakket» var en finanskrisen eller et børskrakk som fant sted i Kristiania sommeren 1899. Det hele startet med en økonomisk «boom» som fant sted på slutten av 1800-tallet. Lønninger og folketall steg kraftig, stadig flere flyttet inn til hovedstaden og det var en meget aktiv byggevirksomhet. Finansielle tjenester økte og flere nye banker ble etablert, samtidig som nyrike spekulerte i boliger og dannet aksjeselskap. Med en liberal utlånspolitikk var det enkel tilgang på kreditt, og jo høyere risiko - desto høyere avkastning. Krakket ble utløst sommeren 1899 av en av de største konkursene i Norges historie. Chr. Christoffersen & Co²⁴ hadde en samlet gjeld på 14 millioner kroner, som tilsvarte 20% av Norges statsbudsjett på den tiden.²⁵ Som følger av dette måtte alle de seks nystiftede bankene innstilles. Aksjene stupte og boligprisene falt, byggeprosjekter stoppet opp og arbeidsløsheten økte. Kristianiakrakket ruinerte folk og familien på tvers av klassene.²⁶ Få år senere brøt den store depresjonen ut.

²² Ytreberg, *En forsvunnen by* (Oslo: Forlaget Press, 2014), 36-37.

²³ Skaara, Hilde Areng. *Norges Jubileumsutstilling 1914 Kristiania : Kunsthåndverk, Kunstindustri Og Husflid*. Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2007, 19.

²⁴ Christian Christophersen - den anerkjente investoren og industrieieren var en av landets største forretningsmenn.

²⁵ Søbye, Espen. "Kristianiakrakket 1899" *Samfunnsspeilet (Oslo)* 1999, no. 1 (1999): 15-20, 19.

²⁶ *Ibid*, 15-20.

Positive utstillinger i mørke tider

På 1930-tallet ble det avholdt utstillinger internasjonalt og i Norge nesten årlig. Det var mange likhetstrekk mellom utstillingene fra 1800-tallet og de senere utstillingene; både motivet og retorikken var på mange områder den samme.²⁷ Den viktigste forskjellen, hevder Gram, var at utstillingene på 1930-tallet eksisterte i konteksten av den store depresjonen, og hadde derfor som hensikt å motvirke krisen med fokus på forbruksvarer og offentlig velferdspolitik.²⁸

Stockholmutstillingen i 1930 blir ofte nevnt i sammenheng med Vi Kan-utstillingen. Utstillingen ble til på initiativ fra Svenska Slöjdförening (den svenske ekvivalenten til OHIF, nå Svensk Form) og var en arkitektur-, formgivnings- og kunsthåndverksutstilling. Planleggingen fant sted på det optimistiske 20-tallet, men da utstillingen åpnet i 1930 var Sverige rammet av den økonomiske og sosiale krisen. Det sosiale budskapet i modernismen var forenlig med det fremvoksende svenske folkehjemmet og velferdssamfunnet.²⁹ «Det gällde att rationellt och med teknikens hjälp utnyttja de knappa resurserna och de snäva ramarna till en nyttoarkitektur för den stora allmänheten.»³⁰ Svenska Slöjdförening uttalte at utstillingen skulle være en viktig drivkraft for å fremme gode bruksvarer og husholdningsvarer for det brede samfunnet.³¹ Prosjektet mottok økonomisk støtte fra produsenter, stat og kommune. Støtten fra stat og kommune blir av Rudberg beskrevet som helt avgjørende for at prosjektet kunne gjennomføres.³²

I Stockholmutstillingens sosialistiske program, formulert med den svenske kunsthistorikeren Gregor Poulsson og arkitekt Gunnar Asplund i spissen, spilte estetikken en sentral rolle. Utstillingen hadde som mål å skape komfortable og estetiske rammer for enhver, med troen på at den nye stilen skulle realisere drømmen om det gode liv.³³ Slagsordet «Acceptera» oppfordret det svenske folk til å godta den forenklete form, der det ble satt likhetstegn mellom det vakre og det

²⁷ Ekström, *Den utställda världen* (Nordiska museets förlag, 1994), 57.

²⁸ Gram, Geirr Olav Kveim. *Vi Kan - gå, se og lær*. Masteroppgave i historie. Universitetet i Oslo, 2007, 10.

²⁹ Rudberg, Eva. *Stockholmsutställningen 1930 : Modernismens Genombrott I Svensk Arkitektur*. Stockholm: Stockholmia, 1999, 32.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid, 36.

³² Ibid.

³³ Findal, *Norsk modernistisk arkitektur* (Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s., 1996), 56-57.

praktiske. I ettertid omtales Stockholmsutstillingen som funksjonalismens gjennombrudd i Skandinavia.

Hegemoniets triumf

De store utstillingene har av en rekke utstillingsforskere blitt studert med utgangspunkt i begrepet «hegemoni». Begrepet stammer fra Antonio Gramsci og defineres av Gram som:

[...] ikke bare de dominerende tankene, men også normer, holdninger og måter å forholde seg på. Å besitte hegemoniet er å ha makten til formulere de spørsmål, problemer og verdihierarkier som setter rammene for samfunnets livsnorm. Hegemoniet angir dermed en retning, den peker ut en måte å oppfatte og forholde seg til verden og fremstår med en påstand om å svare til en kollektiv vilje.³⁴

I tidligere studier har verdensutstillinger blitt undersøkt «som steder der den dominerende klassens definisjon av virkeligheten ble spredd og akseptert som naturlig.»³⁵ Oppslutningen i samfunnet har vitnet om en «spontan» aksept av den store massen.³⁶ Slik fikk den dominerende gruppen i disse utstillingene definere retningen for utvikling, samtidig som budskapet styrket arrangørens rolle i produksjonen.³⁷ Fordi utstillingene skulle ha en oppdragende rolle og lære folk hvordan de skulle leve livet sitt, hvilke produkter de trengte og hvordan boligen skulle se ut, var ikke utstillingene bare et visningssted, men også et medium for å etablere en ønsket kulturell identitet og atferd. Industriutstillingene kan dermed forstås som uttrykk for samtidens sosialpolitiske klima, og en iscenesettelse av elitens samfunnsutopi.³⁸

Det er all grunn til å undersøke Vi Kan-utstillingen ut ifra samme perspektiv. Som oppgaven vil komme inn på var utstillingens arrangører i stor del representanter fra én del av samfunnet, og med interesser om å påvirke nasjonens fremtidsperspektiv i det moderne prosjektet.

³⁴ Gram, *Vi Kan*, 23.

³⁵ Brenna, Brita. *Verden som ting og forestilling. Verdensutstillinger og den norske*

Deltakelsen. Doktoravhandling. Universitetet I Oslo. Acta Humaniora, Unipub, Oslo, 2002, 35.

³⁶ Ibid.

³⁷ Rydell, Robert. *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, Chicago og London: The University Press of Chicago, 1984, 2.

³⁸ Schumacher, *Uprøvende arkitektur?*, 61.

Kapittel 2: Forbruk og fellesskap på Frogner

Krisehåndtering i næringslivets interesse

Etter Kristianiakrakket, og som følge av den økonomiske verdenskrise, var Norge i 1932 preget av en betydelig arbeidsløshet og lav lønnsomhet. På den årlige stifelsesfesten til OHIF 8. november uttrykte direktør Theodor Platou sin bekymring:

Vi lever i en høist urolig tid. Det gjærer og bobler omkring oss som i en heksegryte. Det kan nok derfor være en meget interessant tid for den som har sterke nerver og sitter fast i sadlen, men for alle en vanskelig og krevende tid.³⁹

Samtidig foreslo han et tiltak: produsere mer norsk, sysselsette fler innenfor produksjon, importere minst mulig og bruke fortrinnsvis norske varer.⁴⁰ Videre silte Platou spørsmålet: Hva kan håndverkets og industriens menn gjøre for å øke sysselsettingen og fremme norske varer?

Jeg drister mig til å fremkaste den tanke til overveielse, om man ikke hånd i hånd med arbeidet for fremme av norsk håndverk og industri og arbeidet for å gi flest mulige norske arbeidere beskjeftigelse, snart burde vi få et virkelig overblikk over hvor langt norsk produksjon har bragt det. Vil det ikke være ganske påkrevet og helt i tråd med alle bestrebelsene for fremme av bruken av norske varer, at vår forening slår til lyd for en landsutstilling for håndverk og industri, sammen med Staten, Oslo kommune, Norges Varemesse og Landsforeningen Norsk Arbeide, Norges Håndverksforbund og Norges Industriforbund.⁴¹

Uttalelsen markerer den offisielle begynnelsen på Vi Kan-utstillingen, og viser samtidig hvordan OHIFs engasjement var drevet av flere sammenfallende interesser. Å «fremme norsk håndverk og industri» og å «gi flest mulige norske arbeidere beskjeftigelse» var et tiltak for å motvirke arbeidsløsheten og den lave lønnsomheten. Gram knytter appellen om å kjøpe norske varer til to sentrale begrunnelser: for å spare utenlandsk valuta og bringe balanse i utenriksregnskapet, og for å skape nye arbeiderplasser.⁴² Samtidig ville det være i medlemmenes interesse å fremme egne produkter og virksomhet.

Metoden Platou la fram i talen, ved å danne «et virkelig overblikk over hvor langt norsk produksjon har bragt det», kan knyttes til en utstillingsideologisk tendens internasjonalt som bunnet i

³⁹ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Sønns Boktrykkeri, 1939), 6.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Gram, *Vi Kan*, 5.

et kappløp i industriell utvikling.⁴³ OHIFs ambisjoner og metoder føyde seg dermed inn i den utstillingstradisjonen Anders Ektrsöm redegjør for i *Den utställda världen*, der utstillingene illustrerte nasjonens delaktighet i den universelle, rettlinjede utviklingen mot et sivilisert samfunn.⁴⁴ I talen skisserte Platou en forberedelsesperiode på ca. 5-6 år, som betød at utstillingsåret ville falle på 1938. OHIF ble grunnlagt i 1838, som gjorde det foreslåtte tidspunktet for en storslått utstilling sammenfallende med foreningens 100-års jubileum. Det ville samtidig være 100 år siden laugsvesenet ble avskaffet i Norge.⁴⁵ Ved å sammenstille feiringen av nasjonens fremskritt med OHIFs jubileum plasserte de seg selv og organisasjonen i forhold til utviklingen.

Vi Kan-utstillingen var ikke landets første «kjøp norsk»-kampanje. Det var blitt arrangert industriutstillinger i Oslo så tidlig som i 1835, og senest i 1914 da OHIF initierte Jubileumsutstillingen. Sistnevnte hadde mange fellestrekk med Vi Kan-utstillingen, blant annet feiringen av fremskrittet og nasjonalt fellesskap. Krisehåndteringen var imidlertid et større tema på 1938-utstillingen. Retorikken omkring Vi Kan-utstillingen var sterkt tilknyttet fellesskapets evne til å løse nasjonens utfordringer, og oppfordret aktivt til handling.

En komité bestående av «byens beste menn»

29. november bestemte OHIFs representantskap at det skulle nedsettes en komité.⁴⁶ Komiteen skulle undersøke mulighetene for å avholde en utstilling, for så å videre utarbeide en plan for arrangementet, finne utstillingsplass og levere overslag over utstillingens kostnader. Forespørselen gikk ut til Handelsdepartementet, Kirke- og undervisningsdepartementet, Oslo kommune, Aker kommune, Norges Håndverkerforbund, Norges industriforbund, Norges Varemesse, Landsforeningen Norsk Arbeide og Foreningen Brukskunst. Komiteen fikk tilslutning fra alle og første møte ble holdt 10. januar 1933.⁴⁷

Foreningen valgte direktør Platou som formann og bakermester H.A. Brun som viseformann. Resten av komiteen bestod av: ekspedisjonssjefene Hillestad og Vigstad, viseordfører Fr. Heiberg, ordfører E. Schiøtz, murmester Arthur Nordlie, direktør Lorenz Vogt, generalkonsul Rickard Bjercke, disponent Rolf Stranger, overlærer Jacob Prytz og skattefogd Brinchmann.⁴⁸

⁴³ Ibid, 30.

⁴⁴ Ekström, *Den utställda världen* (Nordiska museets förlag, 1994), 57.

⁴⁵ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Søn's Boktrykkeri, 1939), 7.

⁴⁶ Ibid, 9.

⁴⁷ Ibid, 9-10.

⁴⁸ Ibid, 10.

Landsforeningen Norske Arbeide, Norges Varemesse og Foreningen Brukskunst bidro til sammen med kunnskap om reklame og utstillinger. De to førstnevnte tilhørte næringslivet, mens Foreningen Brukskunst hadde en mer selvstendig stilling og formål med ønsket om å spre «den gode smak.» Skattefogd Brinchmann bidro med kontinuitet i norsk utstillingstradisjon. Han hadde vært sekretær for Jubileumsutstillingen i 1914 og skrevet beretninger herfra.⁴⁹

Eskeland beskriver komiteen som "byens fremste menn."⁵⁰ Samtlige kom fra øvre middelklasse og representerte på mange måter eliten i samfunnet gjennom yrke og offentlig verv. Flere av medlemmene var industriledere og næringsdrivende. Andre var politikere, byråkrater og håndverkere. Flere var akademikere, særlig jurister, og hadde utdanning fra Oslo Handelsgymnasium. Flere var også aktive medlemmer av Høyre. Det var ingen representanter for arbeidstakere, vitenskap eller kunst blant komiteen.⁵¹ Det var på forhånd delte interesser blant medlemmene av komiteen, da nesten alle hadde verv i organisasjonene i næringslivet eller hos offentlige myndigheter i tilknytning til næringslivet.⁵²

At de fleste medlemmene tilhørte næringslivet gjennom yrke eller organisasjoner kom til å prege utredningsarbeidet om vilkårene for en utstilling. Gram viser til et dokument fra 1934, levert av representantskapet i OHIF. Her gjøres det rede for viktige føringer for valg av utstillingstomt, finansiering og innhold. Vurderingene er gjort uten eksplisitte ideologiske eller politiske argumenter, skriver Gram, og hadde en praktisk og tilsynelatende nøytral tilnærming til utstillingens mål om å motvirke krisen. Men, som Gram understreker, medlemmenes tilsynelatende nøytrale og praktiske tilnærming tok utgangspunkt (og var derfor preget av) kulturelle mønstre og en delt utstillingsideologi. Vurderingene var derfor kulturelt farget av sosiale motsetninger og politiske ønsker om hvilke interesser som skulle tjene på en utstilling. Planene fikk dermed et ideologisk og politisk preg i spørsmål om tomtevalg, klassifisering av innhold og finansiering.⁵³ Et eksempel på dette er i valg av utstillingstomt.

Fra landsutstillinga i øst til Oslo-utstilling i vest

Noe av det første komiteen foretok seg var valg av utstillingsområde. En landsutstilling hadde behov for et stort areal og komiteen hadde en rekke forhold som ble tatt i betraktning. Nødvendig

⁴⁹ Gram, *Vi Kan*, 34.

⁵⁰ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Sønns Boktrykkeri, 1939), 8.

⁵¹ Gram, *Vi Kan*, 33.

⁵² *Ibid*, 34.

⁵³ *Ibid*.

infrastruktur som kommunikasjoner, vann og kloakk måtte være på plass eller påberegnes som ekstra grunnlagsinvesteringer der det manglet. I noen tilfeller ble mulige effekter på byutvikling vektlagt. Det viktigste var likevel hva som kunne tjene utstillingen som prosjekt. Beliggenhet i terrenget med utsikt over landskapet og med visuell eksponering ved inngangspartiet var viktig.⁵⁴ Alternative tomter lå både øst og vest i Oslo. Områder som ble vurdert var blant annet: Frognerarealet, Hengsengen på Bygdøy, Sjursøya, Filipstad, Kontraskjæret, Stålverkets tomt på Kampen, Tøyenarealet, Ekebergsletten og Marienlyst.⁵⁵ En stund så plassen på Tøyen ut til å være den mest gunstige løsningen, men det skulle vise seg at plasseringen på østkanten ble et problem for komiteen.

I et brev fra arbeidsutvalget i komiteen, datert april 1933, ble Tøyenarealet ansett som best egnet.⁵⁶ Som utstillingsområde oppfylte den flere kriterier: det lå innenfor grensen til Oslo, det var et tilstrekkelig stort areal, vekslende terreng, gode kommunikasjonsmuligheter og gode grunnforhold. Det eneste negative med Tøyenarealet var beliggenheten på østkanten. Komiteen antok at dette ville føre til mindre besøk og dermed lavere billettinntekter.⁵⁷

Utstillingen var opprinnelig tenkt som en landsutstilling, i likhet som Jubileumsutstillingen i 1914. En slik utstilling var imidlertid svært kostbar og det ble regnet med et budsjett på 3,5 millioner kroner, hvorav 1 million kroner var garantikapital. Det ble ansett som umulig å skaffe såpass mye garantikapital og planene ble endret fra en landsutstilling til en Oslo-utstilling. I et brev til Oslo kommune høsten 1933 beskrev Theodor Platou endringene i utstillingsplanene. Endringene fra en landsutstilling til en Oslo-utstillings ble forklart som et økonomisk hensyn. Tøyen ble ikke vurdert videre som et aktuelt utstillingsområde, enda de høye kostnadene var tilknyttet omfanget av en landsutstilling og ikke tomten i seg selv.⁵⁸ For en Oslo-utstilling ble det et krav at utstillingen skulle finne sted innenfor byens grenser og de siste to alternativene var Kontraskjæret og Frognerkilen. Kontraskjæret ble valgt vekk da det kom i konflikt med varemessen. Valget falt dermed på Frognerkilen - strekningen fra Filipstad til Skarpsno. 25. april 1933 ble det publisert en artikkel i *Aftenposten*, skrevet av journalist Henry Røsoch. Røsoch skrev:

⁵⁴ Gram, *Vi Kan*, 34.

⁵⁵ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Sønns Boktrykkeri, 1939), 11.

⁵⁶ Gram, *Vi Kan*, 35 / OHIF-arkivet, mappe: Utstillinger V Vi kan-utstillingen I, brev fra arbeidsutvalget til «Komitéen til forberedelse av en Landsutstilling for Håndverk og industri i 1938» til samme komitée, 03.04.33.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid, 36.

Denne utstillingsplass gir anledning til å ta *sjøen* med i utstillingen. Man kunde ha flyvemaskiner liggende for passasjerflyvning, og arrangere meget annet på vannet. Og for de besøkende ville det være noe ganske annet å kunne tilbringe sommerdager og sommerkvelder nede ved Frognerkilen med utsikten til Bygdøy enn å dra opp gjennom byen til Tøyen. Dette området ligger heller ikke slik at det på noen måte vil bli tungvint adkomst for østkantens store publikum. Man er jo allikevel vant til å dra ned til centrum når man skal «ut» – og fra Karl Johan ned til Fillipstad er ikke veien lang.⁵⁹

Kommunikasjonstilbudene var altså ikke ideelle, men det var viktigere å legge utstillingen i et «penere» strøk. Ifølge Røsoch var østkantens publikum dessuten vant til å reise inn til sentrum. I Eskelands beretninger omtales artikkelen som avgjørende for valget av tomt.⁶⁰

I Eskelands beretninger trekkes det frem et annet argument for Frognerkilen: strandpromenaden. Ifølge Eskeland var tiltaket om utbyggingen vedtatt gjennomført, men utbyggingen var satt på vent grunnet den økonomiske krisen. Utstillingen kunne med andre ord bidra til byutvikling på vestkanten.

Hvis utstillingskomiteen kunde få realisert sin plan på dette område, vilde utstillingen ikke bare få en skjønn beliggenhet, men den vilde også bidra til å skaffe byen iallfall en del av den vordende strandpromenade. De penger som her blev nedlagt i terrengarbeider, vilde med andre ord aldri være bortkastet; de vilde tilføre byen blivende verdier.⁶¹

I midten av september 1933 ble det sluttet av arbeidskomiteen at landsutstillingen utgikk og at det i stedet skulle satses fullt og helt på en Oslo-utstilling. I januar 1934 ble det bevilget 50 000 kroner fra kommunen til opparbeidelsen av Strandpromenaden.⁶² Det var nå offisielt: den tiltenkte landsutstillingen ble omgjort til en Oslo-utstilling og skulle avholdes langs Frognerkilen, som samtidig skulle få en flunkende ny og kostbar strandpromenade.

Valg av utstillingsområde er et eksempel på hvordan kulturelle mønstre hos arrangørene virket avgjørende i valg av praktiske vurderinger. Valget av Frognerkilen fremfor Tøyen var farget av klassebestemte preferanser og ideer om hvordan samfunnet burde være utformet. I et notat fra arbeidsutvalget ble det uttrykt bekymring for at billettinntektene ikke ville bli tilstrekkelige dersom Tøyen ble valgt som utstillingsområde. Økonomisk var prosjektet avhengig av billettinntekter, og at publikum besøke utstillingen flere ganger. «Forutsetningen herfor er at utstillingsterrenget ikke

⁵⁹ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Søns Boktrykkeri, 1939), 12.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid, 13.

⁶² Ibid, 15.

alene er vakkert, men at det også ligger i et vakkert strøk.»⁶³ Dessuten mente komiteen at det kunne være vanskelig å skaffe tilstrekkelig garantikapital dersom utstillingen ble avgjort å holdes på Tøyen. Den økonomiske begrunnelsen og argumentet om potensielle problemer med å reise garantikapital bygget på det sosiale og kulturelle skillet mellom øst og vest. Komiteen så trolig for seg at det ville være lite populært å investere kapital i utbygging på østkanten.

Økonomisk og politisk støtte til «nøytral» utstilling

For å i det hele tatt gjennomføre prosjektet var det behov for finansiering. I Eskelands ord: "For å skape en utstilling kreves de samme tre ting som er nødvendige for å føre krig, nemlig penger, penger og atter penger.»⁶⁴ Råbudsjettet som ble oppsatt lå på 1 951 000 kroner. I dette budsjettet ble det regnet med billettinntekter basert på 6 000 besøkende per dag. Dette var beskjedne tall, skriver Eskeland, sammenliknet med Jubileumsutstillingen i 1914 som hadde 12 000 besøkende per dag.⁶⁵

Av statlige organer ble utstillingen økonomisk og politisk sikret med støtte fra NAF (Norges Automobil-Forbund), AFL (Arbeidernes Faglige Landsorganisasjon) og Oslo kommune. Gram understreker at sammensetningen av ledende organer for Vi Kan-utstillingen er illustrerende for hvilke interesser som ønsket å samle støtte for et slikt prosjekt.⁶⁶

Utstillingen skulle finansieres av plassavgifter og inngangsbilletter. Men ettersom inntektene først ville begynne å komme inn etter åpningen av utstillingen fire år senere og det i mellomtiden skulle det bygges for nesten en million kroner var det behov for å låne penger. Styret regnet med å måtte trenge 5-600 000 kroner i lån, og minst halvparten måtte skaffes fra det private. Fra Oslo kommune håpet styret på et lån på 250 000 kroner.⁶⁷

I mai 1934 inviterte styret små og store bedrifter til å bidra. Det kom inn både små og store beløp og kort tid senere var det tegnet private garantier på til sammen 468 200 kroner. Beløpene varierte fra 500 kroner til 30 000 kroner. OHIF tegnet selv 50 000 kroner og Oslo kommune besluttet å tegne en subsidiaer garanti på 250 000 kroner.⁶⁸

⁶³ Gram, *Vi Kan*, 35 / OHIF-arkivet, mappe: Utstillinger V Vi kan-utstillingen I. Udatert maskinskrevet ark fra arbeidsutvalget. Kan være et utkast til dokumentet «Forberedende komité 20.02.34».

⁶⁴ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Sønns Boktrykkeri, 1939), 20.

⁶⁵ Ibid, 16-17.

⁶⁶ Gram, *Vi Kan*, 41.

⁶⁷ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Sønns Boktrykkeri, 1939), 20.

⁶⁸ Ibid, 20-21.

Også pressen ble invitert til å støtte utstillingen økonomisk. *Aftenposten* tegnet 5000 kroner, muligens som følge av et brev Platou sendte i 1934:

Det vilde vel være litt av en skandale om ikke Oslos næringsliv skulde kunne realisere denne plan, men forutsetningen, må da være at tanken vinner almen tilslutning innen erhvervslivet, og at pressen slår et slag for saken. *Aftenposten*, som den største avis i Norge og det ledende Oslo-organ for konservativ politikk regner jeg med som en selvfølgelig meningsfelle. Jeg kan derfor kanskje gå ut fra at *Aftenposten* fra tid til annen også i lederspalten vil gi uttrykk for dette.⁶⁹

Brevet viser tydelig at Platou oppfattet utstillingen som et uttrykk for bestemte politiske interesser. Likevel ble også *Dagbladet* og *Arbeiderbladet* invitert til å tegne garanti, etter at Platou forsikrer dem om at planene hadde

vunnet tilslutning innen de forskjelligste leire. Utstillingen er heller ikke på nogen måte politisk farvet, hvilket særlig kommer til uttrykk derigjennom at vi i Hovedstyret har alle politiske oppfatninger representert.⁷⁰

Platous skiftende begrunnelser vitner om et forsøk på å skaffe oppslutning på ulike premisser til en utstilling han mente var i alles interesse. Utstillingens tilsynelatende upolitiske karakter kom likevel til å bli stilt spørsmål ved senere.

Det moderne prosjektet og ulike oppfatninger av «det moderne»

I en undersøkelse av det særegne ved modernismen som epoke gir Hallvard Tjelmeland en innføring i Marshall Bermans hovedperspektiver i boken *All That is Solid Melts into Air*. «Modernitet» beskrives av Tjelmeland som en delt erfaring av å leve i «ein malstraum av endringer.»⁷¹ I bunnen av disse erfaringene, skriver Tjelmeland, lå grunnleggende prosesser, som bragte med seg fremveksten av naturvitenskap, industrialisering, demografiske endringer, massekommunikasjon, fremveksten av byråkrati og nasjonalstater, massebevegelser. Disse kreftene kaller Berman for «modernisering», og de sosioøkonomiske endringene og erfaringene som ga grunnlag for nye visjoner og verdier, kaller han for «modernisme.»

⁶⁹ Gram, *Vi Kan*, 42 / OHIF-arkivet, mappe: 1. Utstillingen 1938. 31/12-35, brev fra Platou til *Aftenposten*, 15.05.34.

⁷⁰ Ibid, 43 / OHIF-arkivet, mappe: 1. Utstillingen 1938 31/12-35, brev fra Platou til *Dagbladet* og *Arbeiderbladet* (to likelydende brev) begge datert 13.06.34.

⁷¹ Tjelmeland, Hallvard. «Kva er modernisering?» I *Nord-Norges modernisering*, redigert av Jan Eivind Myhre, 1-14. Tromsø: Institutt for samfunnsvitenskap, Historieseksjonen, 1995, 8.

I *Den delte byen* gjør Knut Kjeldstadli rede for hvordan det på slutten av 1920-tallet oppstod en bevegelse, et felles prosjekt «som kan kalles drømmen om den moderne byen.»⁷² Det moderne prosjektet kan omtales som et forsøk på å bygge opp et nytt bysamfunn basert på nåtidsorientering, individualitet og rasjonalisme. Modernistene var orientert mot samtiden og fremtiden – ikke mot fortiden. De hadde en rasjonalistisk framtidstro på at problemer kunne løses bedre enn tidligere. Ifølge Kjeldstadli hvilte det høye ambisjonsnivået på en tiltro til vitenskap og teknologi. «Vitenskapen gav nye redskaper. Og vitenskapen var upartisk, nøytral «saklig»»⁷³ Slik kan det moderne prosjektet ses fra et klasseforsonende perspektiv. Mange modernister hadde et dypt sosialt engasjement. «Det gamle, skitne, mørke og usunne klassesamfunnet i Kristiania skulle vekk. Et nytt reint, lyst og hygienisk Oslo skulle bygges for alle.»⁷⁴

Bevisstheten om «det moderne» kom til uttrykk ved Vi Kan-utstillingen på flere måter. Utstillingen fokuserte sterkt på hvordan industri, vitenskap, teknologi og offentlig byråkrati (resultatet av en moderniseringsprosess) skulle bidra til utvikling og vekst. En utstilling av «det moderne» skulle gi samfunnet tilbake troen på fremtiden, og denne ideologien var delt av aktørene. Det er likevel mulig å skille mellom ulike fortolkninger av hva «det moderne» var og hadde av betydning. I Grams tekst skisserer han tre former for modernisme, som på hver sin måte var representert på Vi Kan-utstillingen: en teknisk-økonomisk, en sosialestetisk og en sosialpolitisk modernisme. De ulike oppfatningene av modernitet var knyttet til ulike aktører og interesser, men ikke alle fikk like stor plass i utstillingens budskap.⁷⁵

Næringslivets definisjonsmakt gjennom klassifikasjon

I februar 1934 presenterte den forberedende komiteen sitt forslag for inndeling av innholdet på utstillingen. Forslaget ble tatt i bruk med små endringer, og delte mellom sektorene håndverk og industri. Andre kategorier som ytterligere tematiserte håndverk og industri ble sideordnet og representerte følgende: håndverkets og industriens fagskolevesen, teknisk vitenskapelig forskning, statistikk, fabrikk og verkstedshygiene og arbeidsvern. I tillegg var det skissert en avdeling for Oslo kommune.⁷⁶ Deltakelsen ble begrenset til Oslo og Akershus fylke. For at næringer med direkte representasjon utenfor Oslo skulle få anledning til å bidra, ble det også opprettet en egen temporær

⁷² Kjeldstadli, *Den delte byen* (Oslo: J.W. Cappelens forlag A/S, 1990), 352.

⁷³ Kjeldstadli, *Den delte byen* (Oslo: J.W. Cappelens forlag A/S, 1990), 353.

⁷⁴ Ibid, 354.

⁷⁵ Gram, *Vi Kan*, 20.

⁷⁶ Ibid, 37.

avdeling for kortvarige utstillinger til for eksempel landbruk, skogbruk, hvalfangst osv.⁷⁷ Videre skulle avdelingene deles inn i grupper og gruppene deles inn i klasser.

Måten å dele opp og ordne innhold på er sjeldent tilfeldig og kan ha langt større betydning enn først antatt. «Klassifikasjonen skal skape orden ut av kaos, men går lenger enn det», skriver Brita Brenna og refererer til *Report on the Classification* som ble laget i forkant av Philadelphia-utstillingen i 1876.⁷⁸ Her drøfter Brenna hvilken betydning klassifikasjonssystemer hadde for verdensutstillingene på 1800-tallet. Klassifikasjonssystemene var det som skapte rammeverket for utstillingen, gjorde den meningsfull og ga den dens form og karakter, skriver Brenna. Systemene var verktøy for å lage oversikt - både før, under og etter utstillingen. Det dannet grunnlag for kataloger og skriftlige oversikter. Og fra det todimensjonale systemet til det tredimensjonale var det med på å påvirke organiseringen av rommene innholdet ble utstilt i. Samtidig var det et redskap for å legge føringer for hva som ble stilt ut og hvilket narrativ som ble formidlet, blant annet ved å legge til rette for hva slags innhold som var aktuelt å påmelde på en utstillingen. På den måten var klassifikasjonssystemet et verktøy for å legge premissene for hvordan utstillingen skulle se ut og hva den skulle inneholde.⁷⁹

På 1930-tallet var både industrien og håndverket gjennomgått en moderniseringsprosess og blitt mer spesialisert og spisset. Dette ble et viktig poeng i utstillingen, og kom blant annet til uttrykk i måten utstillingen var sortert. Den moderne utviklingen ble vist i kontrast til historien, der det på den ene siden ble fremvist ny kunnskap, nye teknikker og nye maskiner gjennom det mest moderne innenfor norsk håndverk og industri i utstillingsåret. Parallellt var fortiden på utstilling. Rørleggerne viste frem et badeværelse fra 20-25 år tilbake som kontrast til de mest moderne sanitæranleggene fra samtiden. Møbelsnekkere viste også frem gamle møbler og skomakerne viste en modell av et gammelt verksted med «Den gamle skomaker. Han som ble ved sin lest.»⁸⁰ Resultatet var en utstilling drevet av en fremskrittshistorie, der det moderne ble synonymt med teknisk utvikling. På den måten plasserte OHIF seg selv i forhold til den nasjonale moderniseringen, og presenterte sine virksomheter som sentrale roller i utviklingen.

Dette kan tolkes som et eksempel på hvordan OHIFs teknisk-økonomiske form for modernisme formet utstillingen, og dominerte andre former for modernisme. Hadde utstillingen for eksempel hatt et annet fokus eller et annet klassifikasjonssystem, ville meningen blitt en annen.

⁷⁷ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Sønns Boktrykkeri, 1939), 16.

⁷⁸ Brenna, *Verden som ting og forestilling*, 81.

⁷⁹ Ibid, 82-83.

⁸⁰ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Sønns Boktrykkeri, 1939), 70.

Andre forslag ble også drøftet av komiteen, blant annet hvorvidt det skulle arrangeres en brukskunstutstilling som egen avdeling - slik det var blitt gjort i både Bergen (1928) og Gøteborg (1923), eller om utstillingen helt eller delvis skulle arrangeres som en «Hjem-utstilling» med formål om å fremme «den gode smak.»⁸¹ Hadde komiteen i Vi Kan-utstillingen valgt å gå for en «Hjem-utstilling» ville det trolig vært andre kategorier og klasser som hadde dekket over den moderne utviklingen som OHIF ønsket å fremme.⁸² Men slik ble det altså ikke, til brukskunstbevegelsens fortvilelse.

En demonstrativt fraværende brukskunstbevegelse

Foreningen Brukskunst var den norske ekvivalenten til Svenska Slöjdförening og ifølge Astrid Skjerven hadde Vi Kan-utstillingen potensiale til å bli en norsk parallell til den programmatisk Stockholmsutstillingen i 1930.⁸³ Slik ble det ikke, og Vi Kan-utstillingen var fra arrangørens side tenkt som en helt annen type utstilling, som i større grad fulgte en mer tradisjonell utstillingsform.⁸⁴ Det fantes likevel krefter som ønsket et annet ideologisk fokus, og som nok skulle ha sett at hovedstadsutstillingen hentet mer inspirasjon fra svenskene. Astrid Skjerven beskriver Vi Kan-utstillingen som «en arena for motsetninger mellom to forskjellige modernitetsoppfatninger.» Arrangørene av Vi Kan-utstillingen utgjorde den ene siden, og arkitektene og «den demonstrative fraværende brukskunstbevegelsen» den andre.⁸⁵

Foreningen Brukskunst var formelt involvert i forberedelsene gjennom medlemmer i komiteer og juryer, og hadde et ønske om å prege Vi Kan-utstillingen i sin helhet.⁸⁶ Foreningen var den fremste representanten i Oslo for den sosialeestetiske bevegelsen, og hadde lik Svenska Slöjdförening som mål å påvirke både konsument og produsent til å forene maskinalderens muligheter til masseproduksjon med evnen til å produsere enkle, billige og vakre bruksgjenstander.⁸⁷ Jacob Prytz, direktør i Forening Brukskunst og medlem av hovedstyret i Vi Kan-utstillingen, ble i 1936 direktør for Håndverks- og Kunstindustriskolen og ba i den forbindelse

⁸¹ Gram, *Vi Kan*, 38.

⁸² Gram, *Vi Kan*, 38.

⁸³ Skjerven, «Helhet og deler», 23.

⁸⁴ *Ibid*, 23.

⁸⁵ *Ibid*, 23.

⁸⁶ Gram, *Vi Kan*, 54.

⁸⁷ *Ibid*.

om å bli fritatt for arbeidet i utstillingskomiteen. I en følgende brevutveksling mellom Prytz, Platou og Stranger, hvor Prytz blant annet foreslo visepresident i Brukskunst Thor Kielland som sin overtaker, kom det frem at det sosialestetiske programmet til Brukskunst var av liten interesse for OHIF.⁸⁸ Brukskunst hadde allerede hatt planer om en større utstilling etter forbilde fra Stockholmsutstillingen, og hadde en ambisjon om at Vi Kan-utstillingen skulle få en sosialestetisk målsetting i form av propaganda for den gode smak og kvalitet. En slik målsetting sammenfalt ikke med hva OHIF hadde planer om. De var opptatt av å fremme næringsinteresser, omsetning, teknisk utvikling og å fokusere på Oslo som bysamfunn.⁸⁹ Brukskunst forble representert gjennom Kielland i hovedstyret, men ikke i arbeidsutvalget. Han ble også del av juryen i arkitekturkonkurransen.⁹⁰ Fordi Brukskunst og OHIF ikke kunne forenes om hvilken rolle Brukskunst skulle spille på utstillingen ble de som Skjerven skriver «demonstrativt fraværende.» Gram omtaler utviklingen som en utpressing av Brukskunst. «De to formene for modernisme; sosialestetisk og teknisk-økonomisk lot seg ikke forene.»⁹¹

En oppfordring til fellesskap og handlekraft

Et viktig virkemiddel i utstillingens selvframstilling var dets offisielle motto. Oslo-utstillingens slagord ble valgt gjennom en offentlig konkurranse der alle kunne sende inn forslag. Det ble bedt om «et kort motto eller slagord som dekker formålet samtidig som den har tidens raske rytme.»⁹² Totalt 565 forslag ble vurdert av juryen som bestod av representanter for OHIF, president i Norges presseforbund Knut Domaas og president i Norges Reklameforbund Thor Biørn Schyberg.⁹³ Eksempler på forslag som ble vurdert var den tradisjonelle «Produksjonsutstilling» og den mer rytmiske «Oslo-yrke – kunst & styrke.» På andreplass kom «Syn for sagn» og tredjeplass gikk til «Oslo IDAG.»⁹⁴ De innsendte forslagene forteller mye om hvilke egenskaper som ble forbundet

⁸⁸ Ibid, 55.

⁸⁹ Gram, *Vi Kan*, 56.

⁹⁰ Ibid, 58.

⁹¹ Ibid.

⁹² Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Søns Boktrykkeri, 1939), 21.

⁹³ Gram, *Vi Kan*, 60.

⁹⁴ Informasjon hentet fra Gram, *Vi Kan*, 60. Gram har basert seg på arkivfunn fra OHIF-arkivet. Andre innsendte forslag til motto: Ånd og hånd, Hvad vi evner, Hånd og maskin, Yrke sjå, Norsk fremtid, Norge i Arbeid, Farve – form & Fart, Syn for Sagn, Laboremus, Liv og rørelse, Ved Rikets port, Ohoi, Arbeidets verdi, Framtia, Nyttige never, Hånd

med den kommende utstillingen av håndverk og industri i Oslo. Gjennomgående var et uttrykk for samhold, stolthet og fremtidsoptimisme.

Det var typograf Sverre Ørn-Evensen som fant på det seirende slagordet. To korte ord ble vurdert som det beste forslaget, og at valget falt på nettopp disse forteller mye om hva slags budskap arrangørene av Vi Kan-utstillingen ønsket å formidle. «Vi kan» viste til en fremtidsoptimisme og en ambisjon om å øke selvtilliten og håpet blant det norske folk i en krisetid. De to ordene både motiverte og inspirerte til handling, og ga uttrykk for en tro på fellesskapets egenskap til å utgjøre en forskjell. Sentralt var nettopp fellesskapet. Det samlende «vi» gjorde utstillingens målsetting til et felles prosjekt, på tvers av samfunnslag, politikk og geografi.

Samtidig var det udefinerte «vi» et nyttig redskap. Ordet er flertydig og henvendte seg på en og samme tid til flere grupper: arbeiderne, næringslivet, byen og landet. Til sammenlikning fikk Stockholmsutstillingen i 1930 mottoet «Acceptera.»⁹⁵ Dette ble også nevnt i programmet til arkitektkonkurransen til Vi Kan-utstillingen. Tonen i det svenske mottoet var noe mer passivt - «aksepter» kan oppleves som en mindre handlekraftig og samlende innstilling enn «Vi kan», som viser til felles handling. Å akseptere noe eller godta noe kan tolkes som en måte å gi opp kampen mot noe. «Acceptera» leses også som en slags instruks eller ordre fra én part til en annen, til forskjell fra «Vi kan» som oppleves som et felles utrop. I forbindelse med Stockholmsutstillingen ble det også publisert et manifest på 200 sider med samme tittel. Manifestet fokuserte på et samfunn i endring og avsluttet med en oppfordring om å slutte seg til kreftene som drev frem de nye kulturelle endringene og «se fremtiden i øynene og akseptere den.»⁹⁶

Vi Kan-utstillingens motto var dens viktigste retoriske grep. De to ordene ble gjentatt landet over, i ulike sammenhenger og i ulike grupper, og uavhengig av hvilken type mening ordene var ladet med, refererte mottoet alltid tilbake til utstillingen. Mottoet ble utstillings fremste form for markedsføring. For den visuelle markedsføringen ble det også arrangert en konkurranse for utformingen av et emblem, hvor det kom inn 144 forslag.⁹⁷ Vinnerutkastet var laget av tegneren Einar Johnsen (signert JONS). Setningen «Moderne midler på tradisjonens grunnlag» var plassert sammen med en mannsfigur med hevet hammer, et tannhjul og tre stjerner (fig. 36). Slagordet ble

– Ånd – Arbeide, Jeg vil bygge mitt land, Oslo, alltid fremover. To andre forslag som ikke nådde opp ble likevel kjøpt inn for bruk i propaganda: «Følg pilen til Frognerkilen» og «Kongestranden».

⁹⁵ Tostrup, Elisabeth. "Stockholmsutstillingen : Innflytelse på utviklingen av funksjonalismen og modernismen i norsk etterkrigsarkitektur." *Kunst og kultur* 80, nr. 4. (1997): 210-227, 214.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Søns Boktrykkeri, 1939), 43.

ikke inkludert videre og ble i stedet byttet ut med «Vi kan.» Emblemet ble også inkludert i utstillingens offisielle plakat, som vil undersøkes nærmere i kapittel 5.

Utstillingens retorikk konsentrerte seg i stor grad om fellesskap og samarbeid. Det kommer til uttrykk i utstillingens motto, men også i kommunens deltakelse.

Sosialpolitikk på utstilling

Samarbeid mellom arbeid og kapital og mellom offentlig og privat, var grunntanken bak utstillingsideen som en form for krisehåndtering. Forsoning mellom politiske sider mot et felles mål var definerende for 1930-tallets politiske linjeskifte og innføringen av Arbeiderpartiets krisepolitikk. Utstillingen kan dermed studeres som et ledd i en bredere politisk utvikling.⁹⁸

Den største enkeltutstilleren på Vi Kan-utstillingen var Oslo kommune. En stor del av Vi Kan-utstillingens identitet var den felles «Oslosaken» og «vi»-et. Grunlaget for fellesskapsånden lå i samarbeidet mellom utstillingen og Oslo kommune. Kommunen var involvert helt siden 1933, den gangen styrt av Høyre (da Arbeiderpartiet overtok i 1934 hadde det ingen praktiske følger for samarbeidet) og ordføreren i Oslo var utstillingens president. I 1934 ble det bevilget penger til utfylling av utstillingsarealer og opparbeidelse av strandpromenaden og kommunen stilte samme år med 250 000 som en sekundær økonomisk garanti. At kommunen viste støtte både praktisk og økonomisk viser at de hadde tro på effektene av utstillingen. Borgermester Hartmann skrev i sin innstilling til formannskapet i januar 1934:

Jeg er på det rene med at det er av stor betydning for Oslo å realisere den foreliggende utstillingsplan så sant det kan skje med økonomiske ofre fra kommunens side som står i rimelig forhold til de fordeler som byen kan vente av en sådan utstilling. Den vil således ha meget reklameverdi og dessuten skaffe midlertidig beskjeftigelse for mange.⁹⁹

Til planleggingen av Oslo Kommunes paviljong nedsatte kommunen en komité med ordfører Trygve Nilsen som formann. Arkitekt Knut Knutsen skulle bistå kommunen, og foreslo at utstillingens hovedhensikt burde være «å gi publikum et bredest mulig bilde av den kommunale virksomhet og av de myndigheter som styrer denne.»¹⁰⁰ I en lengre utredning skisserte Knutsen

⁹⁸ Gram, *Vi Kan*, 14.

⁹⁹ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Søns Boktrykkeri, 1939), 16.

¹⁰⁰ Gram, *Vi Kan*, 116 / Oslo Byarkiv, Boks Dd-0181, arkiv: Byarkitekten, se dokument «Oslo Kommunes avdeling på «Vi – Kan» utstillingen 1938.», 1.

hovedtrekkene for kommunens utstilling, og trakk frem hvilke sammenhenger som særlig burde vektlegges i fremstillingen. Forslagene ble godtatt av Oslo kommune og det ble ikke gjort vesentlige endringer i planene deres. I planforslaget til kommunen understreker Knutsen et ønske om bred representasjon:

Det må være et lite kursus i kommunalkunnskap. [...] Å utstille bare de kommunale bedrifter som driver håndverk og industriell virksomhet vil gi et fullstendig skjevt bilde av Kommunens arbeide, som i allfall på det nuværende tidspunkt av samfunnsutviklingen hovedsakelig er av uproduktiv art.¹⁰¹

I sin avhandling påpeker Gram at Knutsen vektla sosialpolitikk i sitt forslag, og at dette kan ha vært motivert av politiske oppfatninger, da Knutsen selv var sosialist. Han hadde tidligere engasjert seg i Østkantutstillingen som arbeidet for «å skape nye og bedre livsvilkår for arbeiderklassen.»¹⁰² Utformingen av Oslo kommunes paviljonger gav Knutsen muligheten til å arbeide for sine politiske oppfatninger.

Kommunen var representert gjennom tre paviljonger. Den største var en stor bygning fordelt på to etasjer og bestod av en gjennomgang av byens historie, kommunens administrasjon, bedrifter og velferdsordninger. En mindre bygning viste kommunens boligbygging i regi av OBOS og på en flåte i Frognerkilen lå den siste paviljongen, som tok for seg friluftsliv. Samlet viste kommunens paviljonger politisk, sosial og økonomisk utvikling. Samarbeidet mellom kommunen og næringslivet var samtidig et samarbeid mellom borgerskapet og arbeiderbevegelsen, da kommunen i 1938 var representert av Arbeiderpartiet. Deres deltakelse introduserte en ny form for modernisme til utstillingen: sosialpolitikk. Passende nok var dette også tema for Aage Storsteins monumentalmaleri som dekket fasaden på den ene paviljongen.

En omvisning på utstillingsområdet

Utstillingsterrenget strakk seg fra Mathiessens bananmodneri i øst til Skarpsno jernbanestasjon i vest, med en samlet lengde på rundt 1200 meter. Bredden var imidlertid liten, så det totale arealet var på ca. 55 mål. Herav var 15 mål bebygget. Hovedinngangen til utstillingen lå ved den nye Filipstadvei som gikk ut fra Munkedamsveien, og i det publikum rundet hjørnet ved

¹⁰¹ Ibid / Oslo Byarkiv, Boks Dd-0181, arkiv: Byarkitekten, arkitekt Knutsens utredning, 1.

¹⁰² Gram, *Vi Kan*, 117 / Tvedten og Knutsen 1982, s. 13.

bananmodneriet kom de frem til en stor åpen plass fremfor inngangen. Her møtte publikum den 50 meter høye «Kniven» - utstillingens emblematiske inngangsskulptur.

Etter å ha passert billettkontor og kontroll entret publikum selve utstillingsområdet. Til venstre for hovedinngangen var administrasjonen samlet i en egen bygning. Rett frem lå butikk-gaten med en rekke utstillingsvinduer og utsalg for tobakk, sjokolade, aviser, husflid og fotografier. Her lå det også et lotterikontor og en stor demonstrasjonsavdeling for spennende ny teknologi, som oppvaskmaskiner, kjøleskap og liknende. I enden lå bakernes og konditorenes arbeidende verksted. På baksiden av denne bygningen lå Fornøyelsesavdelingen og seilskuten «Lingard» med restaurant på dekk. I Fornøyelsesavdelingen var det berg- og dalbane, eventyrtoget og strømlinjeformede rakettbiler.

Til høyre for hovedinngangen lå en lang rekke med utstillingsbygninger, som strakk seg nesten uavbrutt fra Filipstad til Skarpsno. Først kom publikum inn i industrihallene, hvor de forskjellige grenene av byens industri hadde kollektive eller individuelle utstillinger. Industrien var representert gjennom alt fra trikotasje og skotøy, til radio og elektrisitet, og til jerbane.

Ved enden av industrihallene førte en bred rampe opp til den nyombygde Framnesbroen, som gikk over til Skillebekk. I enden av butikk-gaten på venstre side, like før bro-overgangen, lå konditoriet. Under broen, på venstre side, lå brannstasjonen, og på høyre side fortsatte utstillingshallene. Etter industrihallene kom avdelingen for nærings- og nytelsesmidler, yrkesopplæring og arbeidervern, etterfulgt av ungdommenes egen avdeling «Jeg vil bli til noe» og en liten barnehage.

Videre lå tekstil- og håndverksthallen, hvor avslutningen ble dannet av Vi Kan-trykkeriet. Like ved overgangen til «Kongen» lå Festplassen, hvor det blant annet lå en musikktribune og en rekke utsalg for suvenirer og forfriskninger. Videre fantes Handelens store paviljong, og midt på plassen gikk heisen uavbrutt opp og ned det høye utstiktstårnet. Ut i sjøen gikk den lange trebroen ut til «Kongen», som var sterkt utvidet og innlemmet i utstillingen, og like ved lå hurtiggående motorbåter som kunne ta med besøkende på en rundtur på fjorden.

Til høyre for musikktribunen fortsatte utstillingshallene med skipsfarten og reiselivets avdelinger. Deretter kom Hovedrestauranten og Kongresshallen. I restauranten var det bodega og bar samt en stor uteservering. I Kongress- og Banketthallen, som rommet ca. 1500 mennesker, ble det gjennom hele sommeren holdt møter, konserter, fester og kongresser.

Store næringsvirksomheter hadde egne paviljonger, som på storslagne og underholdende måter presenterte sine produkter. På den åpne plassen mellom Kongress- og Banketthallen lå for eksempel

Oslo-bryggeriene sin stand - et skumtoppet ølglass på 3000 liter og en stor modell der publikum kunne følge prosessene i et moderne bryggeri, samtidig som en instruktiv lydfilm forklarte hvordan det hele gikk til. Neste paviljong tilhørte Margarincentralen. Også her ble fabrikkasjonen vist på en modell med miniatyrmaskiner, mens innsiden av paviljongen fungerte som en kinosal.

Videre fulgte Glassmagasinets tre sammenhengende paviljonger og tobakkindustriens åpne stand. Rett ovenfor lå kunsthallen, bodegaen og Emil Moestues «korthus» - fylt med alle slags trykksaker. På hjørnet av bodegaen lå Nora Fabrikkers paviljong. Her hang blant annet en svær Solo-flaske som skjenket innholdet i et like enormt glass, som aldri ble tomt. Midt på plassen møtte publikum så en stor, roterende reklamesøyle. Søylene lyste opp, og på toppen kunne publikum finne Freias Marabu. Et lite stykke rett frem stod en liknende roterende reklamesøyle kledd i Kiellands drops sin logo.

Mellom de to søylene lå Oslo kommunes paviljong. Paviljongen bestod av to store bygninger. Den største av paviljongene fra Oslo kommune var dekorert av Aage Storstein og var viet byens administrasjon og alle de tiltakene den stod i spissen for. En gangbro forbandt paviljongen med bygningen på den andre siden. Denne delen tok for seg boligsaken og var et samarbeid med OBOS og Oslo arkitektforening. Ute i vannet lå en friluftsavdeling, som skulle vise publikum hva kommunen gjorde for å skaffe borgerne adgang til skog og strand.

Forbi Oslo kommunes paviljonger møtte publikum først Kiellands reklamesøyle. På venstre side, langs Strandpromenaden, lå en lang rekke med enkeltstående paviljonger. På paviljongen til Globoid fabrikerte en automatmaskin endeløse mengder med tabletter.

Til venstre for Kiellands reklamesøyle, etter Oslo kommunes paviljonger, lå melkebaren. Ved siden av lå Norges Melkeprodusenters Landsforenings avdeling, hvor publikum kunne studere moderne meierimaskiner såvel som melkens betydning for landbruket og for konsumentene. Her var også Husmorsforeningen representert med to typer idealkjøkken.

Helt i enden av hovedgaten, ved Skarpsno, sto en svær kjeksboks fra Sætre og avsluttet paviljongrekken mot sjøen. Inn mot byen og jernbanelinjen lå den store Temporærhallen, med en gulvflate på 200 kvadratmeter. Her ble det holdt en rekke forskjellig skiftende utstillinger, bl.a. Nordisk Bygningsdag og hvalfangstutstillingen.

Temporærhallen markerte utstillingsområdet ende i vest. Dersom publikum ønsket å se det hele igjen, kunne de hoppe på Lilleputt-toget eller sitte på med ponnien Anitra for å vende tilbake til hovedinngangen i øst. På turen kunne tilbake, blant høye tårn, morsomme paviljonger og storslåtte

reklamer, ble de presentert med et overblikk over alt det de som konsumenter hadde behov for og som ville gjøre en moderne hverdag bedre.¹⁰³

¹⁰³ Beskrivelsene av utstillingsområdet er basert på Øystein Eskelands beretninger i *Vi Kan utstillingen* fra 1939 og katalogen *Håndverks- og industri-utstillingen i Oslo* fra 1938, sammen med fotografier fra Oslo Museums nettarkiver.

Kapittel 3: Arkitektur: til forandring eller forskjønnelse?

Offentlig boligpolitikk og drømmen om det gode liv

I norsk arkitekturhistorie blir mellomkrigstiden ofte oppsummert med fremveksten av en offentlig boligpolitikk og utviklingen av «den moderne form.» Etter Kristianiakrakket skjedde det en endring i holdningen til boliger og byutvikling, skriver arkitekter Johan-Ditlef Martens og Ketil Moe i *Hva er en god bolig?*¹⁰⁴ Med bitre erfaringer fra 1899 vegret det private seg for å risikere kapital i boligbygging. Privat boligbygging stoppet opp, parallelt med at industrialiseringen og tilflytningen til byene skapte enorme boligproblemer. Kommunene ble i mellomkrigstiden en drivende kraft i arbeidet med å skaffe boliger til arbeider- og middelklassen og etter stiftelsen av Oslo og Omland Bolig og Sparelag (OOBOS, senere OBOS) i 1929 ble også boligkooperasjonen en stadig viktigere aktør.¹⁰⁵

Parallelt med fremveksten av «det moderne liv» fulgte en gjennomgripende ny livsstil og en ny ideologi, med behov for en ny type arkitektur. Dette innebar bedre levestandard og boliger med lys, luft og grønne omgivelser. Men den nye arkitekturen ble ikke bare tilknyttet boligen. I boken *Norsk modernistisk arkitektur* gjør kunsthistoriker Wenche Findal rede for hvordan å leve et moderne liv krevde møteplasser, der mennesker kunne leve ut sine fritidsbehov.¹⁰⁶ I bykjernen ble det reist underholdningsarkitektur med danserestauranter, kunstgallerier, teatre og kinoer, mens badeanlegg, friluftskafeer og nye idrettsarenaer ble lagt i rimelig kjøreavstand fra sentrum.¹⁰⁷

Idealleiligheter var et mye brukt virkemiddel i mellomkrigstidens utstillinger, spesielt blant den sosialestetiske bevegelsen. Foreningen Brukskunst innredet 17 idealleiligheter ved Nye Hjem-utstillingen i 1920. Østkantutstillingen benyttet seg av samme utstillingspraksis gjennom hele mellomkrigstiden og på Stockholmsutstillingen i 1930 var det en stor avdeling med idealboliger hvor bl.a. den svenske arkitekten Uno Åhrén tegnet og oppførte en svært rimelig enebolig til en liten familie med lav inntekt. I forbindelse med Vi Kan-utstillingen ble det diskutert en felles utstilling mellom håndverkere og Oslo arkitektforening.¹⁰⁸ Tanken bak fellespaviljongen «Moderne

¹⁰⁴ Martens, Johan Ditlef. *Hva er en god bolig?* (2. Utgave) Oslo: Universitetsforlaget, 2021, 121.

¹⁰⁵ Ibid, 139.

¹⁰⁶ Findal, *Norsk modernistisk arkitektur* (Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s., 1996), 48.

¹⁰⁷ Ibid, 10-11.

¹⁰⁸ Gram, *Vi Kan*, 67.

bygg» var en todelt utstilling som skulle vise såkalte «formålstjenelige leiligheter» som allerede var å finne på markedet, og samtidig inneholde en avdeling med eksperimentell leilighetsarkitektur etter en konkurranse.¹⁰⁹ Forslaget kom fra Korsmo, men prosjektet ble aldri realisert.¹¹⁰ Ifølge Gram handlet det om en interessekonflikt mellom arkitektene og håndverkerne, der sistnevnte var mer opptatt av å vise frem egne produkter, og la mindre vekt på å koble sitt eget håndverk til det eksperimentelle innenfor arkitektur og formgivning.¹¹¹

Det ble ingen boligutstilling med oppsatte hus på Vi Kan-utstillingen, men det ble likevel gjennomført en temporær bygningsutstilling som presenterte moderne konstruksjoner, elementer og andre byggt tekniske løsninger. Som en del av Oslo kommunes paviljong ble det også vist et eksempel på en moderne kommunal leilighet.¹¹² Den overordnede utstillingsarkitekturen var dessuten utformet på prinsipper om «den gode boligen.» I tråd med «det moderne livets» behov for møteplasser og samtidens prosjektering av underholdningsarkitektur, ble det bygget flere restauranter, barer, uteservering, konsertscene og banketthall - og ikke minst en hel fornøylesavdeling. Byggingen av den langstrakte strandpromenaden, som ble gjennomført i forbindelse med (men ifølge Eskeland ikke utelukkende for) utstillingen, var på samme måte et grep i prosjekteringen av en moderne byplanlegging med vektlegging av friluft og grøntområder.

Arkitektur etter svensk forbilde

Mens arkitektur i andre sammenhenger først og fremst skulle tilpasses etter byggets funksjon, var de store utstillingene anledninger for en friere eksperimentering. I en utstillingssammenheng hadde arkitekturen en rolle som formidler av et budskap, og spilte en viktig rolle i visualiseringen av faglig modernitet og nasjonal identitet. Dessuten var utstillingens arkitektoniske formgivning utformet med tanke på å vekke oppmerksomhet, og skulle derfor være original og oppsiktsvekkende. Arkitekturen utgjorde på denne måten en del av utstillingenes tiltrekningskraft og reklameverdi. Utstillingene fungerte også som rom for eksperimentering og testing av nye ideer og teknologier. Paviljongene var som regel temporære bygninger og fri for strenge bygningstekniske og konvensjonelle krav. Resultatet var ofte spektakulære og innovative bygninger.¹¹³

¹⁰⁹ Gram, *Vi Kan*, 68.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid, 70.

¹¹² Schumacher, *Utprøvende arkitektur?*, 31.

¹¹³ Ibid, 28.

Vi Kan-utstillingens arkitektoniske ramme ble bestemt gjennom en arkitekturkonkurranse. Konkurransen ble utlyst 11. desember 1934 og invitasjonen utgikk utelukkende til medlemmer av Oslo arkitektforening eller arkitekter uteksaminert fra Norges Tekniske Høiskole bosatt i Oslo, Aker, Bærum og Asker.¹¹⁴ Årsaken er usikker, men Gram påpeker i sin oppgave at det økte sannsynligheten for et modernistisk uttrykk, da de fleste av arkitektene i Oslo arbeidet med dette formspråket.¹¹⁵ I juryen satt reguleringsjef Harald Hals som formann, arkitektene Carl Berner, Georg Eliassen og Herman Munthe-Kaas, disponent Thor Kielland, direktør Platou, og disponent Stranger.¹¹⁶ Berner, Kielland, Platou og Stranger representerte OHIF. Foruten Berner og Stranger som var tradisjonister, utgjorde juryen et flertall av modernister og tilhengere av den funksjonalistiske arkitekturen.¹¹⁷

I konkurranseprogrammet ble det ikke opplyst hvem eller hva som skulle stilles ut og konkurransen etterlyste kun en overordnet idé. Det ble informert om det nyvalgte mottoet «Vi Kan» og det ble trukket linjer til tidligere utstillinger i Sverige og Norge:

Man minner i den forbindelse om arkitekt Bobergs utstilling i Stockholm i et slags spansk renessanse, prof. Asplunds opsiktsvekkende utstilling i Stockholm i 1930, hvor nye veier blev betrått, foruten om våre egne utstillinger i Bergen, Drammen, Sarpsborg og Trondheim. Slagordet for Stockholmsutstillingen var *Acceptera*.¹¹⁸

At Stockholmsutstillingens arkitektur og slagord ble trukket frem som et forbilde, kan tolkes som et ønske om en utstillingsarkitektur i samme tradisjon. Sverige blir ofte fremhevet som det arkitektoniske foregangsland i Norden på 1920- og 30-tallet, blant annet av design- og kunsthistoriker Ingeborg Glambek.¹¹⁹ Som diskutert i kapittel 1 var den svenske utstillingen sterkt programmatisk og drevet av ideen om at gode estetiske rammer skulle føre til bedre liv og mindre forskjeller. Sjefsarkitekt Gunnar Asplunds utforming av utstillingsområdet, med sine enkle geometriske former og nakne konstruksjoner i jern og glass, avvek sterkt fra tradisjonell utstillingsarkitektur. Stockholmsutstillingen opplevde stor suksess, både i antall besøkende og i

¹¹⁴ Schumacher, *Uprøvende arkitektur?*, 35.

¹¹⁵ Gram, *Vi Kan*, 59.

¹¹⁶ Schumacher, *Uprøvende arkitektur?*, 35.

¹¹⁷ Gram, *Vi Kan*, 59.

¹¹⁸ Schumacher, *Uprøvende arkitektur?*, 37 / Industriforening, *Program for arkitektkonkurranse om Håndverks- og Industri-Utstillingen i Oslo 1938*.

¹¹⁹ Glambek, Ingeborg. «Funksjonalismens glederålende smil,» *Byggekunst*. 62, nr. 3/4 (1980): 128-130, 128.

resepsjon. Ønsket om en arkitektur etter svensk tradisjon kan tolkes som et ønske om en norsk utstilling med liknende suksess.

Over 50 arkitekter skal ha hentet konkurranseprogrammet til Vi Kan-utstillingen, enda juryen kun mottok 33 forslag. Ifølge Eskeland hadde frafallet å gjøre med at det smale terrenget gjorde oppgaven vanskelig å løse.¹²⁰ Førsteplassen gikk til forslaget «Vi», tegnet av arkitektene Arne Korsmo, Knut Knutsen og Andreas Nygård.¹²¹ Det er noe uklart hvordan rollene var fordelt dem i mellom: I arkitektmonografien om Knut Knutsen skrevet av Arne Sigmund Tvedten og Bengt Espen Knutsen, omtales arbeidsfordelingen mellom Knutsen og Korsmo som likeverdig.¹²² I Christian Norberg-Schulzs bok om Arne Korsmo deler han arbeidet ulikt. Ifølge Nordberg-Schulz stod Knutsen for Oslo kommunes paviljong, mens Nygaard omtales som en slags sekretær eller assistent. Korsmo stod for utstillingens hoveddisposisjon, i tillegg det som senere kom til å bli utstillingens symbol: nemlig kniven.¹²³ Det er sistnevnte deler av utstillingsarkitekturen som vil oppta fokus i denne oppgaven, og jeg har derfor valgt å forholde meg til Korsmo som initiavtakeren bak arkitekturens ideologi og uttrykk.

«Vi» - beskrivelse av utstillingsarkitekturen

I det vinnende konkurranseutkastet «Vi» er utstillingsområdet langstrakt og smalt. I en av konkurransetegningene (fig. 1) er området gjengitt i tre felt som skaper hver sin linje. I øverste del av tegningen vises utstillingsområdet som et sammenhengende fasadeparti sett fra sjøen. I midten vises noen utvalgte fasadepartier. Nederst vises hele utstillingsområdet sett ovenfra, og utgjør en linje fra vest som omtrent halvveis svinger nordover før det retter seg ut i øst. Fra dette perspektivet kan området likne en svak S-form. Rett vest for hovedinngangen, på sjøsiden, er det også tegnet opp et område for fornøylesavdelingen. Fra et horisontalt perspektiv danner utstillingsområdet en rett linje, der bygningene har en jevn og nokså lav etasjehøyde. Den jevne linjen brytes omtrent i midten og i begge ender av området, hvor tre konstruksjoner strekker seg vertikalt, som tre landemerker. Konstruksjonen i midten av utstillingsområdet er kringkastingstårnet. I vestre ende, ved Skarpsno-inngangen står en søyle og ved hovedinngangen på Filipstad står «Kniven.» I de to øverste tegningene er flere av fasadene farget i rødt, gult, blått og grønt. Dette kommer også frem i en annen tegning (fig. 2), som blant annet viser fasaden til hovedrestauranten og kongresshallen.

¹²⁰ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Sønns Boktrykkeri, 1939), 26.

¹²¹ Schumacher, *Utprøvende arkitektur?*, 41.

¹²² Tvedten, Arne Sigmund, Knutsen, Bengt Espen. *Knut Knutsen : 1903-1969 : en vandrer i norsk arkitektur*. Oslo: Gyldendal, 1982, 13.

¹²³ Norberg-Schulz, *The Functionalist* (Oslo: Universitetsforlaget, 1986)

Horisontale linjer i rødt, gult og blått dekker delvis restaurantbygningen. Kongresshallen består av kortere og bredere vertikale partier i lyst blått. Den samme fargepaletten kommer ytterligere frem i en tegning der utstillingsområdet er gjengitt i isometrisk perspektiv (fig. 3).

I en tredje konkurransetegning avbildes utstillingens inngangsparti på Filipstad (fig. 4). Til venstre i tegningen er det skissert inngangspartiets plan, fasade og snitt. Høyre del viser en perspektivtegning av hovedinngangen, utført i akvarell, gouache og penn på tykk papp. Mest iøyenfallende er den store hvite «kniven» som skjærer gjennom en rekke geometriske figurer i rødt, blått, gult og nyanser av grått, brunt og svart. Den hvite figuren strekker seg vertikalt og trer frem mot en kontrasterende mørk himmel. «Knivbladet» har en svungen linje som speiler formen på Frognerstranden, som vist i tegningene av utstillingsområdet. Figuren er flankert av to brungrå rektangler (parabelstempler), deretter to svarte sylindre, to lyseblå speil, to røde kuber og til slutt en rød kule helt i enden, ved tuppen. Langs sjøsiden strekker det seg et langt galleri med en gul vegg og et blått gitter dekker kortsiden. Opp fra taket på galleriet, bak den knivbladliknende figuren, løfter det seg brune parabelbuer, sammenkoblet av røde bjelker. På andre siden av «kniven» åpner inngangspassasjen seg som en vinklet bue, også malt i gul og ved siden av passasjen, mot byen, ligger enda et lavt galleribyg, dekket i rødt gitter og blå vinduer. Foran denne er et høyt rødt skilt.

Ifølge konkurranseprogrammet skal tegningen av hovedinngangen vise inngangspartiet til utstillingsområdet. Den vinklede buen som utgjør selve inngangspassasjen forsvinner likevel i bakgrunnen av kniven, som i skissen utgjør både tegningens midtpunkt og høydepunkt. «Kniven», som kun er en markør for inngangen, er i fokus og oppleves som viktig. Foruten den store skalaen er figuren likevel beskjeden i sitt uttrykk. Den inneholder ingen ornamenter eller annen dekor og utgjør mer en abstrakt skulptur enn en bygning i tradisjonell forstand.

Funksjonalisme: en filosofi for folket

I tiden etter unionsoppløsningen søkte nordmenn etter en arkitektur som kunne uttrykke nasjonal selvstendighet og tilhørighet.¹²⁴ Norske Arkitekters Landsforbund hadde i 1919 fått sitt eget tidsskrift, *Byggekunst*, som i løpet av 1920-årene ble en arena for en langvarig stildebatt.¹²⁵

I en utgave av *Byggekunst* fra 1980 med tittel og tema «Funksjonalisme» skriver Christian Norberg-Schulz at 1926 står som merkeåret da de norske arkitektene ble kjent med den moderne arkitekturen. Nordberg-Schulz sikter til en artikkel i en tidligere utgave av *Byggekunst*, der arkitekt Edvard Heiberg omtalte fjorårets verdensutstilling i Paris, og trakk spesielt frem Le Corbusiers

¹²⁴ Findal, *Norsk modernistisk arkitektur* (Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s., 1996), 10.

¹²⁵ Ibid, 29.

«Pavillon de L'Esprit Nouveau» (fig. 5). Bygget, oppkalt etter arkitektens «puristmagasin», var en standardleilighet for «vanlige mennesker» og var en demonstrasjon av Le Corbusiers «helsefremkallende» arkitektoniske prinsipper. Le Corbusiers «fem punkter for en ny arkitektur» ble for første gang presentert i 1922 gjennom en presentasjon av en bygning han kalte Citrohan-huset, publisert i *L'Esprit Nouveau*. Huset inneholdt fem trekk, som til sammen utgjorde et programutkast for det han mente var den funksjonelle bolig¹²⁶:

- 1) Bygningen skulle reises på søyler.
- 2) Planløsningen skulle være fri, med et skjelettsystem i betong som gjorde bærende vegger overflødige.
- 3) Ytterveggene skulle ikke ha noen bærende funksjon, som gjorde det mulig å ha sammenhengende vindusrekken over hele veggens lengde.
- 4) Fasaden skulle være fri for ornamentikk.
- 5) Huset skulle prosjekteres med takterrasse for å utnytte takets areal og gi rom for sol, lys og luft.¹²⁷

Året etter publiserte Le Corbusier essaysamlingen *Vers une architecture* eller «modernistbibelen», som forfatter av boken *Norsk Funkis* Lars Aarønæs kaller den.¹²⁸ Sentralt for Le Corbusier var tanken om at arkitektur, og spesielt boligen, hadde sterk påvirkning på menneskers fysiske og psykiske helse.¹²⁹

På et møte i Oslo arkitektforening i 1927 holdt arkitekt Johan Ellefsen et innlegg for den nye arkitekturen, som kort tid etter ble trykket som en artikkel i *Byggekunst*. Wenche Findal omtaler artikkelen som «den norske modernismens manifest.»¹³⁰ Mye tyder på at Ellefsen var kjent med Le Corbusiers «fem punkter for en ny arkitektur» som nettopp var blitt publisert i katalogen til Weissenhof-utstillingen (1927).¹³¹ Ellefsens forslag til fem punkter for en ny norsk arkitektur var:¹³²

¹²⁶ Aarønæs, *Norsk funkis* (Oslo: J.M. Stenersen Forlag, 2007), 17.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid, 19.

¹²⁹ Norberg-Schulz, Chrstian. «Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940.» I *Mellomkrigstid*, bind 6 av *Norges kunsthistorie*, redigert av Knut Berg, 7-111. Oslo: Gyldendal, 1983, 48.

¹³⁰ Findal, *Norsk modernistisk arkitektur* (Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s., 1996), 32.

¹³¹ Ibid, 33.

¹³² Ibid, 33-34.

- 1) Hensyn til klima og terreng
- 2) Hensyn til konstruksjon og materialer
- 3) Hensyn til materialmessige krav
- 4) Økonomiske hensyn
- 5) Arkitektens personlige innsats

Da Lars Backers Restaurant Skansen sto ferdig samme år som Weissenhof-utstillingen, og året Ellefsen holdt sitt innlegg, ble den betraktet som Norges første funksjonalistiske bygning. Den gulmalte betongbygningen på Kontraskjæret i Oslo hadde en enkel geometrisk form, med en rektangulær hovedkropp og en halvsylindrisk inngangsfasade mot vest. Byggets karakteristiske vindusbånd, takterrasse og mangelen på ornamentikk vitner om Le Corbusiers innflytelse.¹³³ Året etter Restaurant Skansen (fig. 6) stod ferdig, var tre større funksjonalistiske bygninger oppført, og mer enn 50 funksjonalistiske bygninger var prosjektert eller under oppføring.¹³⁴ Etter 1930 ble nesten alle nybygg utformet i funksjonalistisk stil.¹³⁵

Om mellomkrigstiden arkitektur og design benyttes ofte begrepene «modernisme», «funksjonalisme» og «funkis» om hverandre. Wenche Findal gir en god definisjon i *Norsk modernistisk arkitektur. Om funksjonalismen*: «Modernisme» er en samlebetegnelse for en større gjennomgripende historisk forandring som for alvor ble synliggjort tidlig på 1900-tallet, og brukes av Findal som en epokebetegnelse innen arkitekturhistorie, i perioden fra omkring 1910.¹³⁶ «Funksjonalisme» betegner et sett med verdier og er ofte brukt som stilbetegnelse for en arkitektur med en formgivning som er basert på rasjonelle og funksjonelle løsninger, hvor «formen følger funksjon.» I nordisk sammenheng knyttes betegnelsen til arkitektur fra perioden 1927-1940.¹³⁷ Etter Stockholmutstillingen ble «funkis» en populær forkortelse i dagligtalen, men fikk etter hvert negative konnotasjoner. Dette vil jeg komme tilbake til senere i kapittelet.

Funksjonalismen utviklet seg som en reaksjon på jugend-stilen eller art nouveau, som preget århundreskiftet. Jugendstilens formspråk beskrives ofte som drømmende og dekorativ og bestod av

¹³³ Norberg-Schulz, «Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme», 49-50.

¹³⁴ Hansen, Lars Emil. «Oslofunkis. En utstilling om arkitektur og livsstil i Oslo i 1925-1940.» *Byminner*. 57, nr. 4 (2012): 2-33, 7.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Findal, *Norsk modernistisk arkitektur* (Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s., 1996), 8.

¹³⁷ Ibid, 9.

grasiøse og buede linjer, inspirert av naturen. Jugend-formen var en forlengelse av Arts and Crafts-bevegelsens idealer og vektla håndverkstradisjonen.¹³⁸ Jugend-stilen var også motivert av en tanke om hvordan kunsten skulle virke i det moderne industrisamfunnet, men tilnærmingen var en annen. Norberg-Schulz forklarer kontrasten mellom art nouveau's «poetiske vesen» og den «mer prosaiske» tiden etter første verdenskrig som et behov for en mer saklig og nyttebetonet arkitektur, grunnet gjenoppbyggingen og den økonomiske krisen.¹³⁹

I boken *Moderne tider: 1900-tallets stilarter i norsk arkitektur, kunstindustri og design*, beskriver skribent og kunsthistoriker Kaare Stang funksjonalismen som en helhetlig filosofi:

Ideologisk ser man at retningens fremvekst ved inngangen av 1930-årene hang nøye sammen med det øvrige tidsbilde i Europa. Arbeidsløshet, lave lønninger, fattigkasse og sosial nød skapte voldsomme konflikter i de fleste land. Fabrikkestreiker og demonstrasjonstog ble hyppige våpen i kampen for rettferdighet og større utjevning. [...] I mange europeiske land søkte folk inn til byene for å skaffe seg arbeid. Befolkingskonsentrasjonen i byene økte raskere enn tilveksten av nye boliger. Husmangelen ble etter hvert til et stort gap, og lavere samfunnsklassen bodde trangt. Utfordringen lå derfor i å finne arkitektoniske løsninger som både kunne redusere de store klasseskillene og skape et verdigere liv for flere.¹⁴⁰

Funksjonalismen hadde med andre ord en sterk sosialpolitisk side, og baserte seg på en tanke om at arkitekturen kunne bidra til økt livskvalitet og mindre klasseskiller. I Oslo ble det blant annet bygget ut blokkområder på Marienlyst (fig. 7), Sinsen, Iladalen og rundt Carl Berner. Blokkene ble bygget i funksjonalistisk stil, og med moderne fasiliteter som bad og wc, sentralvarme, små, effektive «laboratoriekjøkken», tilgang til fellesvaskeri med vaskemaskiner og søppelsjakter i oppgangen. Noen steder fulgte det med elektrisk komfyr eller kjøleskap. I tillegg realiserte de nye blokkene det funksjonalistiske idealet med frittliggende lamellebebyggelse i grønne omgivelser.¹⁴¹ Funksjonalistiske idealer ble også dyrket bak fasaden, både i planløsning, møbler og inventar. Arealeffektive boligløsninger var en måte å holde byggekostnadene nede og effektivisere dagliglivet.¹⁴²

Som nevnt var det i mellomkrigstiden også et økt fokus på menneskers fritid og offentlige møteplasser. Som med boligen sprang tanken ut ifra en idé om at rekreasjon og friluft hadde en

¹³⁸ Stang, Kaare. *Moderne tider : 1900-tallets stilarter i norsk arkitektur, kunstindustri og design*. Oslo: Cappelen, 1996, 18.

¹³⁹ Norberg-Schulz, «Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme», 8.

¹⁴⁰ Stang, *Moderne tider* (Oslo: Cappelen, 1996), 56.

¹⁴¹ Hansen, «Oslofunkis», 18.

¹⁴² *Ibid*, 19.

positiv effekt på menneskers helse. Et godt eksempel er Ingierstrand bad (fig. 11), tegnet i 1931 av arkitektene Ole Lund Schistad og Eyvind Moestue, og ferdigstilt i henholdsvis 1933 og 1934.¹⁴³ Badeanlegget lå tolv kilometer fra hovedstaden og kunne ta imot opptil 60 000 badende. Det ble en stor suksess og et utfartsmål for hele Østlandet, og i løpet av kort tid ble det besluttet å bygge en danse- og spiserestaurant på stedet.¹⁴⁴ Både stupetårnet og restaurantbygningen fulgte en dynamisk, funksjonalistisk form med flatt tak og takterasse, en generøs glassvegg mot sjøsiden og et sirkulært dansegulv, båret av en frittstående «soppkonstruksjon» i jernforsterket betong.¹⁴⁵ Det lyse og luftige badeanlegget inviterte til en omfavelse av fritidens tilbakelente og festfylte aktiviteter.

Som det kommer frem i eksemplene over var funksjonalismen som filosofi basert på en politisk ideologi forankret i sosialisme, og troen på at god form kunne føre til forandring. Det betyr likevel ikke at all arkitektur utført i funksjonalistisk stil var politisk motivert.

Luftig og livlig på budsjett

Ved å studere arkitektenes skisser for utstillingsområdet (fig. 1-4), identifiseres flere funksjonalistiske kjennetegn. Den overordnede planen for utstillingsområdet bestod av rette linjer og geometriske former, flate tak og var plassert direkte på bakken. Utstillingsarkitekturen var tegnet uten særlig form for dekorasjon eller ornamentikk, men hadde innslag av skarpe farger som brøt med den ellers nøytrale og lyse arkitekturen. Generelt er det i tegningene et fravær av monumentalitet og utstillingsarkitekturen fremstår som helhetlig, nøytral og balansert. Åpne uteområder og tilgang til sjøen ble prioritert langs hele utstillingsområdet og sett ovenfra (fig. 1) er det også tydelig hvordan utstillingsarkitekturen ble tilpasset området langs Frognerkilen. Linjene fulgte landskapets kurver og fremstod som en naturlig del av terrenget. Foruten de tre vertikale tårnene fremstår utstillingsområdet som langstrakt, lavt og horisontalt. En skisse av en udefinert fasade (fig. 12.) og en perspektivtegning av inngangspartiet til fornøyelsesavdelingen (fig. 13) viser hvordan arkitekturen bestod av en rekke bærende søyler og store, sammenhengende vindusrekker, slik Le Corbusier definerte som funksjonalistiske trekk. Det samme kan sees i en skisse av utstillingens interiør (fig. 14) og i et nærmere utsnitt av Kongresshallens inngangsparti (fig. 15).

Mange av de samme elementene er å gjenkjenne i skisser til andre prosjekter fra samme tid. I Korsmos skisse av den norske paviljongen til verdensutstillingen i Paris 1937 (fig. 16) finnes en liknende vertikalitet, som ved inngangspartiet til Vi Kan-utstillingen. I skissen er paviljongen på

¹⁴³ Schumacher, *Uprøvende arkitektur?*, 53.

¹⁴⁴ Findal, *Norsk modernistisk arkitektur* (Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s., 1996), 52.

¹⁴⁵ Ibid.

samme måte satt sammen av geometriske former, rette linjer, sammenhengende vindusrekker og et fravær av ornamentikk. Samtidig har Korsmo på liknende måte benyttet elementer av friske farger som en form for dekorasjon og brytning med det ellers nøytrale uttrykket.

Den arkitektoniske utformingen av Vi Kan-utstillingen har også en rekke likheter med Stockholmsutstillingen i 1930. Om utstillingsarkitekturen i Stockholm skriver Eva Rudberg at det monumentale ikke var etterstrebet, men at hallene i stedet var tenkt som en nøytral bakgrunn til det som skulle stilles ut, og var utformet for å best mulig fremheve dette.¹⁴⁶ Innslag av friske farger spilte en liknende rolle, som i Vi Kan-utstillingens arkitektur, og har blant annet blitt omtalt av arkitekturhistoriker Alan Colquhoun som «karnevalaktig.»¹⁴⁷ Videre skriver Rudberg at sjefsarkitekt Asplund ikke ønsket at utstillingen skulle stemples med «tysk saklighet.» Han ønsket tvert imot å skape feststemning, og kravet om skjønnhet var minst like stor hos «oss funksjonalister» som hos andre arkitekter, mente han:

Den nordiska utställningstypen som vi gått in för är något helt annat. Den har så att säga ett dubbelt ansikte: dels att ge en knuff åt utvecklingen, dels att tillgodose kravet på skönhet och festivitas. Det är därför vår varmaste förhoppning att denna utställning inte bara skall föra arkitekturen ett stort steg framåt utan också göra sommaren till en enda stor Stockholms-fest.¹⁴⁸

I sine beretninger beskriver Eskeland området på Vi Kan-utstillingen som lyst og muntert, med farger som var livlige uten å bli skrikende. «Pastellblått og grått danner en rolig bakgrunn for mer fremtredende kombinasjoner.»¹⁴⁹ I det senere arbeidet med Haldenmessen uttrykte Korsmo: «En slik utstilling er det virkelig moro å arbeide med. Der kan man boltre seg i farver i særdeleshet – og så har man den store fordel et det hele kan rives ned igjen. Arkitekturen er ikke gravalvorlig ved en slik utstilling, men munter i hele sitt vesen.»¹⁵⁰

I arkitektenes konkurranseprogram det ble påpekt at det skulle tas hensyn til omgivelsene og kun reises bygninger i én etasje. Det skulle ikke reises bygg som tok sjøutsikten ifra de bakenforliggende villaene.¹⁵¹ Schumacher tolker dette som et uttrykk for en streng økonomi, da

¹⁴⁶ Rudberg, Eva. *Stockholmsutställningen 1930 : Modernismens Genombrott I Svensk Arkitektur*. Stockholm: Stockholmia, 1999, 60.

¹⁴⁷ Colquhoun, Alan. *Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, 194.

¹⁴⁸ Rudberg, *Stockholmsutställningen* (Stockholm: Stockholmia, 1999)

¹⁴⁹ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Søns Boktrykkeri, 1939), 69.

¹⁵⁰ Skjerven, «Helhet og deler», 160.

¹⁵¹ Schumacher, *Utprøvende arkitektur?*, 37.

høyere bygninger ville kreve et sterkere reisverk og fundament for å tåle belastningen av flere etasjer.¹⁵² Samtidig samsvarer hensyn til økonomi og terreng med Ellefsens punkter for en modernistisk arkitektur. I programmet kom det også frem at byggene skulle oppføres så enkelt som mulig, direkte på bakken og i lette trekonstruksjoner. Oljet lerret ble benyttet som tak i stedet for glass for å slippe inn overlys. Ifølge Schumacher var denne byggemåten i strid med gjeldende byggelover (det måtte søkes om dispensasjon) men var langt mer økonomisk.¹⁵³ Konstruksjonene og materialene brøt med funksjonalismens idealer,¹⁵⁴ men tilrettela for en funksjonalistisk form med glatte vegger og flatt tak. Byggene *fremstod* altså funksjonelle og solide (i tråd med stilretningens idealer), men var gjennomført med en strammere økonomi. I en artikkel i det danske tidsskriftet *Tilskueren*, publisert i *Vi Kan-bladet*, kom arkitekt Viggo Sten Møller med bemerkelse: «Den burde nok ha vært bygget noe mere stabilt, for de regnværsdager jeg var der, led tak og vegger megen skade. Seilduk var anvendt i vel stor utstrekning.»¹⁵⁵ Det kan argumenteres for at idealet om ærlighet i arkitekturen på den måten forsvant, samtidig må arkitekturen forstås i konteksten av en kortvarig utstilling.

En mindre funksjonell, men solid bygning var den 30 meter høye konstruksjonen som markerte utstillingens hovedinngang. Den knivbladliknende figuren var oppført som en betong- og trekonstruksjon, kledd med harde fiberplater og sprayet med aluminiumsmaling. Den abstrakte formen hadde en slett overflate uten påskrift, ornamenter eller annen dekor og var fritatt for enhver praktisk funksjon. Figuren inneholdt ingen form for informasjon i form av skrift eller illustrasjon og utgjorde mer en abstrakt skulptur enn en arkitektonisk bygning i tradisjonell forstand. Selv uten noen arkitektonisk funksjon oppfylte figuren flere av funksjonalismens krav, både i form av dens enkle geometriske linjer, mangel på ornamentikk og i materialbruk.

Som en abstrakt, funksjonsløs figur kan «Kniven» sammenliknes med Eiffeltårnet. Tårnet ble tegnet av Gustave Eiffel til verdensutstillingen i Paris i 1889 og var på samme måte som Crystal Palace en demonstrasjon av fremtidens tekniske muligheter for glass og støpejern. Dette hadde en økonomisk hensikt, da arkitekturen fungerte som reklame for hva de ulike landene kunne utføre gjennom nye materialer og teknikker. Bygget hadde ingen praktisk funksjon, men står igjen som et monument og et symbol for tiden.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Schumacher, *Uprøvende arkitektur?*, 39 / Industriforening, Program for arkitektkonkurranse om Håndverks- og Industri-Utstillingen i Oslo 1938, 4.

¹⁵⁴ En enkel trekonstruksjon samsvarer ikke med funksjonalismens krav om sterkt betongskjelett.

¹⁵⁵ *Vi Kan-bladet*, nr. 17, 1938, 12.

Kniven som skjærer gjennom kaos

Basert på fotografier fra utstillingsområdet ser utstillingen ikke ut til å ha hatt annen form for skilt eller tydelig tegn på hva som var å forvente på innsiden av utstillingsområdet. Den langstrakte betongfiguren ved utstillingens inngangsparti ble den eneste indikasjonen på hva som ventet seg innenfor anlegget. Dette styrket konstruksjonens symbolinnhold.

Figuren fikk sitt kallenavn av Korsmo og kom til å bli symbolet for selve utstillingen. I en presentasjon av arkitekturens idé, publisert i *Aftenposten* i 1936, navngir arkitekten den langstrakte figuren, samtidig som han forklarer at ideen var inspirert av utstillingens motto:

Ved konkurransen gav vi ordet en tolkning gjennom «kniven», d.v.s håndverk som teknikk, alt menneskeliv kjemper mot kaos, derfor søker vi å rubrisere våre inntrykk, ordne, finne ide. Menneskenes vilje til å finne ideen er det klareste uttrykk for dets ånd, dets vilje til å seire over kaos. Fysikken, det primære, setter alle krefter inn på denne åndens trang, og vilje – klar som den stigende, skarpe knivsegg skjærer den gjennom kaos mot ideens mål – orden.¹⁵⁶

Knivens symbolisme ble formulert av Korsmo allerede ved innsendelsen av konkurranseutkastet. I den skriftlige beskrivelsen av konkurranseforslaget forklares figuren av Korsmo som «den menneskelige energi» som «skjærer gjennom kaos.»¹⁵⁷ Nøyaktig hva Korsmo mente med «menneskelig energi» og «kaos» er uvisst. For pressesjef Eskeland ble Kniven tolket i retning menneskelig handlekraft, et felles grep, i ånd med utstillingens motto:

Tvers gjennom kaos skjærer den menneskelige energi sig, i tro på at han av sitt overskudd skaper verden i sitt billede. Energi er blodet, kulen er den sterkeste konsentrasjon. Viljen til å forfølge idéen er blendende hvit og skjærer tvers gjennom de primære drifter: kulen, cylinderen, det flate – den viljesterke motstand, det blå svermeri, den sorte mistanke og den sølvklare bestikkelse...¹⁵⁸

På den andre siden kan det trekkes en parallell til modernismens ideologi. «En stor epoke har begynt», var Le Corbusiers berømte åpningsfase i det første nummeret av *L'Esprit Nouveau* (1920).¹⁵⁹ Findal beskriver perioden etter første verdenskrig som et arkitektonisk tidsskifte, der den nye tidsåndens viktigste referanse var den klassiske antikken. Det var ikke den greske kunsten konkret som var ønsket tilbake, skriver Findal, men modernistene søkte balansen i gresk ånd og

¹⁵⁶ Arne Korsmo ««Vi Kan»-utstillingens idé» *Aftenposten*. 21.09.1936, 7.

¹⁵⁷ Schumacher, *Uprøvende arkitektur?*, 86. Under «vedlegg» har Schumacher gjengitt «Arkitektens beskrivelse av konkurranseutkastet,» basert på arkivfunn hos Oslo Byarkiv.

¹⁵⁸ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Sønns Boktrykkeri, 1939), 29.

¹⁵⁹ Findal, *Norsk modernistisk arkitektur* (Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s., 1996), 18.

dens sans for mål og orden.¹⁶⁰ Korsmos beskrivelse av kniven som «skjærer gjennom kaos» kan slik tolkes som et uttrykk for en estetisk ideologi, eller som et symbol for modernismens seier.

Kniven i seg selv gir en rekke assosiasjoner og er et tegn med tung symbolikk. Det er noe voldelig med kniven, da den kan brukes som våpen. Samtidig er den et verktøy og gir assosiasjoner til arbeid. Den kan dermed tolkes som et uttrykk for støtte til arbeiderbevegelsen og den politiske venstresiden.

Sosialpolitisk arkitektur eller funksjonalisme til pynt?

I Grams analyse argumenterer han for at Vi Kan-utstillingen inneholdt tre ulike former for modernisme: en sosialestetisk, en teknisk-økonomisk og en sosialpolitisk, representert ved henholdsvis utstillingsarkitektene og Foreningen Brukskunst, OHIF og til slutt Oslo kommune.¹⁶¹ De to førstnevnte formene for modernitet kan overføres til forholdet mellom «funksjonalisme» og «funkis.»

Kortversjonen av «funksjonalisme» var et låneord fra svensk språk, som først ble brukt i forbindelse med Stockholmsutstillingen. Begrepet ble raskt en del av dagligtalen, men fikk negative konnotasjoner i arkitektmiljøet. Ordet ble forbundet med noe overfladisk og vulgært, og noe som ikke gikk dypere inn i de faglige problemstillingene.¹⁶² Mange av funksjonalismens byggverk hadde felles trekk: flate tak, ofte hvite veggflater uten ornamentikk og vinduer samlet i vindusbånd. Dette var trekk som var lette å etterlikne, og ble anvendt i «dårlige», overfladiske etterlikninger av byggverk i funksjonalistisk stil. Funkis ble altså opprinnelig brukt som et skjellsord.¹⁶³

Forholdet mellom funksjonalisme og funkis er en nyttig inngang til å forstå hvordan aktører forholdt seg til estetikk og politikk i denne perioden, og hvordan dette påvirket Vi Kan-utstillingen. Konfliktene som oppstod mellom Foreningen Brukskunst og arkitektene på den ene siden, og OHIF på den andre, kan føres tilbake til en spenning mellom to oppfatninger der estetikken enten var til forandring av samfunnet eller forskjønnelse av det eksisterende.

Et stort antall funksjonalistiske arkitekter var politisk aktive på venstresiden. Disse var ofte meget dyktige til å formulere sine meninger i skrift og tale, og i årene 1933-36 gav de uttrykk for sine synspunkter i tidsskriftet *Plan*. Bladet ble gitt ut av Sosialistiske Arkitekters Forening i Oslo og

¹⁶⁰ Ibid, 18-19.

¹⁶¹ Gram, *Vi Kan*, 20.

¹⁶² Hansen, «Oslofunkis», 4.

¹⁶³ Aarønæs, *Norsk funkis* (Oslo: J.M. Stenersen Forlag, 2007), 226.

redaksjonen bestod av unge arkitekter med bakgrunn i *Mot Dag*.¹⁶⁴ Blant deltakerne var Eyvind Alnæs, Carsten Boysen, Gunnar Øvergaard Jørgen, Frode Rinnan og Erik Rolfsen. Dette er personer som senere i livet kom til å ha stor innvirkning på norsk boligpolitikk.¹⁶⁵ Gruppen med unge marxister støttet funksjonalismen samtidig som den kritiserte motarkitekturen, og påpekte at grunnleggende problemer innen faget bare kunne løses under sosialismen.¹⁶⁶ Klarest er dette uttrykt i «Vårt program» i *Plans* første nummer fra 1933:

Funksjonalistenes» bestrebelse for planmessighet og hensiktsmessighet i byggevirksomheten er ikke bare en teknisk oprydningssprosess. I virkeligheten er det en reaksjon - i allefall en ubevisst reaksjon - mot planløsheten i det kapitalistiske samfund.¹⁶⁷

«Det er likevel for enkelt å si at funksjonalismen var sosialdemokratiets arkitekturretning»,¹⁶⁸ skriver Glambek. For mange funksjonalistiske arkitekter var det hverken sosiale problemer eller politisk ideologi som stod i sentrum. De var estetikere og opptatt av «ren» arkitektur.

«For dem var ikke arkitektur et redskap for å realisere politiske ideer. Snarere tvert imot. De brukte politiske ideologier som redskap for å skape en spesiell arkitektur» skriver Glambek.¹⁶⁹ Plan ga Le Corbusier mye av skylden for det de så som funksjonalismens feilskjær, den såkalte «maskinromantikken.» Glambek omtaler Le Corbusier som «først og fremst kreativ arkitekt» som brukte politiske ideologier for å «sukre sine arkitektoniske utopier»¹⁷⁰

Som illustrert i dette kapitlet var det arkitektoniske formspråket i utstillingen basert på funksjonalistiske prinsipper, rent estetisk. Og selv om Korsmo ikke var politisk aktiv, spesielt opptatt av sosial boligbygging¹⁷¹ eller medlem av tidsskrift som *Plan*, er det mulig å tolke Kniven som en form for politisk protest, eller frustrert utrop, mot utstillingens arrangører og næringsborgerskapets ideologi. Korsmo uttrykte senere sin frustrasjon:

¹⁶⁴ Martens, *Hva er en god bolig?* (Oslo: Universitetsforlaget, 2021), 131.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Glambek, Ingeborg. «Kunst, industri og folkeoppdragelse. Om forholdet mellom kunst, industri og vitenskap på de store verdensutstillingenes tid.» *TMV*, nr. 87 (1995), 230.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Skjerven, «Helhet og deler», 19.

Vi kan-utstillingens symbol var mer mitt fortvilte utrop mot en borgerstands absolutte samfølelse om hva er praktisk, hva er fornuftig, hva er økonomisk i det lille kritiske øyeblikk denne fiktive vurdering foregår.¹⁷²

Utstillingsarkitektene opererte med en sosialestetisk modernisme og en ide om at arkitekturen kunne føre til forandring i samfunnet. OHIF, derimot, var først og fremst opptatt av å fremme næringsinteresser, omsetning og teknisk utvikling. Det var den samme interessekonflikten som skjøv Foreningen Brukskunst ut av Vi Kan-utstillingen, og som stoppet prosjektet «Moderne Bygg.» Arrangørene av utstillingen var mest opptatt av funksjonalismens estetiske sider, og kan dermed sies å ha benyttet funksjonalismen som «pynt», uten ytterligere mening. Samtidig er det elementer som peker på at det kan ha ligget en underliggende betydning i arrangørens valg av funksjonalistisk arkitektur, noe oppgaven vil utforske nærmere.

¹⁷² Korsmo, Arne. «Til unge arkitektsinn» *A5*, nr 1-2, (1956): 45.

Kapittel 4: Billedkunst: sosialisme i storskala

Samlende kunst for massene

I 1911 uttalte kunsthistoriker (og grunnleggeren av foreningen Kunst på Arbeidsplassen) Harry Fett noen refleksjoner over forholdet mellom kunsten og samfunnet i Norge. Fett mente at dersom samfunnet hadde bruk for kunsten og kunsten også for samfunnet, så gjaldt det å finne veier for et fruktbringende samarbeid.¹⁷³

[...] Kunst vil man ha der folk møtes, de store masser samles. Man merker, hvorledes litt efter litt en sådan kunst vil vokse fram - skoler og kirker, hospitaler og jernbane-stationer, raadhus og kommunelokaler vil smykkes [...]¹⁷⁴

Skulle kunsten få utført sin misjon, måtte den nå ut til massene. Monumental kunstnerisk utsmykning, særlig av de mange offentlige bygninger som i seg selv var produkter av det moderne, borgerlige, samfunn, var spesielt egnet til dette oppdraget.¹⁷⁵ I løpet av 1800-årene ble det i de fleste europeiske land reist en rekke offentlige bygninger: skoler, universiteter, biblioteker, teatre, sykehus og bygninger for den offentlige administrasjonen. Etter løsrivelsen fra Sverige var dette også tilfellet i Norge og prosjekteringen av et nytt rådhus i hovedstaden ble periodens mest symboltunge offentlige bygnings- og utsmykningsprosjekt. Monumental utsmykning kunne på én og samme tid løse flere oppgaver: kunsten ble tilgjengelig for alle, den kunne knyttes direkte til fellesskapets funksjoner, og dessuten gi offentlige bygg et vakkert preg. Ved sitt stadige nærvær ville den samtidig fremme kunstforståelsen og virke oppdragende på det brede folk.¹⁷⁶

Ved gjennomgangen av «Maleriet i mellomkrigstiden», i sjette bind av *Norges kunsthistorie* gjør Trygve Nergaard rede for hvordan de store industriutstillingene siden midten av 1800-tallet skulle gi en mest mulig omfattende oversikt over det samfunnsmessige liv og virke - et samlende bilde av samfunnet. Med stadig mer spesialiserte områder og næringsgrener ble likevel dette inntrykket splittet. Det ble dermed behov for noe som kunne binde det hele sammen, og til dette ble det brukt arkitektur og kunst.¹⁷⁷ Ideen om at kunst er det medium som er best egnet til å tolke og gi

¹⁷³ Askeland, Jan. *Norske malerier: fra hellelmaleriet til i dag*. John Grieg Forlag, 1992, 191.

¹⁷⁴ Sørensen, Gunnar. «Kunst på arbeidsplassen – 40 år» *Kunst og kultur* 73, nr. 2 (1990): 66-84, 71-72.

¹⁷⁵ Nergaard, Trygve. «Maleriet i mellomkrigstiden» i *Mellomkrigstid*, vind 6 av *Norges kunsthistorie*, redigert av Knut Berg, 112-258. Oslo: Gyldendal, 1983, 148.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid, 112.

konkret uttrykk for abstrakte forestillinger om nasjonal egenart og fellesskap, er omtrent like gammel som ideologien bak de store utstillingene, skriver Nergaard.¹⁷⁸

Tanken om at kunsten spilte en viktig rolle i bestrebelsene på å etablere en norsk, nasjonal identitet, og troen på kunst som velferd, var de samme ideene som ledet til etableringen av institusjoner som Kunst på Arbeidsplassen, som ble stiftet i 1950, og opprettelsen av Utsmykningsfondet i 1976 (som i 2006 skiftet navn til KORO – Kunst i offentlige rom). Ideologien var grunnleggende sosialpolitisk.

Da det kilometer lange utstillingsområdet på Frognerstranden sommeren 1938 ble fylt med næringslivets maskiner og industrivarer, fungerte Oslo kommunes paviljong som en representant for det offentlige og for det nasjonale. Paviljongens rette linjer og slette fasade fungerte dermed ypperlig som lerret for en samlende monumentalkunst til massene. Da Aage Storsteins monumentalmaleri ble avdekket hadde den likevel snarere motsatt effekt.

Offentlig og integrert billedkunst

Kunsten på Vi Kan-utstillingen var representert i to hovedgrupper: den offisielle kunstutstillingen som ble arrangert av Bildende Kunstners Styre, og den som var anvendt som en inkorporert del av utstillingens arkitektur og landskap. Kunstutstillingen har blitt lite dekket i etterkant, men ble i sin samtid kritisert av kunstner og kunsthistoriker Else Christie Kielland. Til kunstutstillingen ble det sendt ut invitasjon til stemmeberettigede malere i Oslo og omegn, og hver maler kunne sende inn to bilder. Ifølge Kielland var det så få gode bilder at «utstillingen med en gang var dømt til å bli en middelmådig mønstring.»¹⁷⁹

Det var uansett den integrerte kunsten som vakte størst oppmerksomhet, kanskje på grunn av dens tilgjengelighet. Sammenliknet med for eksempel Jubileumsutstillingen var kunsten på Vi Kan-utstillingen i større grad synliggjort for massene, også for det mer «passive» publikum som ikke direkte oppsøkte den. En slik utstillingsteknikk kan som nevnt knyttes til samtidens ideologi om at kunsten og samfunnet skulle tjene hverandre, og at kunsten mest effektivt utførte sin oppgave da den nådde massene. Staffelimaleriet hadde en økonomisk begrensning, om det ikke rent unntaksvis havnet i en offentlig samling. Men det var tradisjonelt bestemt for den enkelte, isolerte betrakter.¹⁸⁰

Arkitekturen la til rette for dekorativ kunst i form av veggmalerier og skulpturer både utvendig og innvendig. Fasaden på industrihallen var dekorert av maleren Karl Høgberg og i

¹⁷⁸ Nergaard, «Maleriet i mellomkrigstiden», 112.

¹⁷⁹ Kielland, Else Christie. «Kunsten på «Vi Kan». Så slett står det ikke til i norsk bildende kunst idag!» *Oslo Illustrerte* 4, 6 (1938)

¹⁸⁰ Nergaard, «Maleriet i mellomkrigstiden», 148.

industrigården stod en gipsfigur av Ørnulf Bast og en kulestøter av fargelagte jernplater, laget av Folke Jansson. Avdelingen for arbeidsvern var dekorert av maleren Holthe og livsforsikringssekskapenes avdeling var dekorert med malerier av Guy Krohg og skulptur av Thorbjørn Jacobsen. På plassen utenfor var det oppført en skulptur i fargebelagte jernbånd som fremstilte en narr og var utført av Stinius Fredriksen. På handelens store paviljong hadde billedhugger Kværner laget en Merkurfigur av bøyede stålplater, mens fasaden mot festplassen var dekorert av maleren Tiedemand Johansen. På terrassen utenfor hovedrestauranten sto en lysegrønn gipsfigur utført av Ørnulf Bast. Veggene på hovedrestauantens første etasje var dekorert av maleren Klemetsrud, mens Zaitzow sto for utsmykningen av baren og maleren Strømme for dekorasjonene i hovedrestauranten annen etasje. I kongresshallen var fondveggen og salens dekorasjonsfelter utført av Krohg-Fladmark, og over podiet hang det mye omtalte utkastet av Per Krohgs maleri, som i fremtiden skulle pryde OHIFs festsal. På plassen foran kunsthallen sto en æresmast, hvis bekroning var utført av Ørnulf Bast, såvel som skulpturer av Gustav Vigeland og Maja Refsum i forbindelse med kunstutstillingen. Hele kunsthallens gavlvegg var dekorert av elever ved Akademiet og sydfasaden på en av Oslo kommunes paviljonger var dekorert av Aage Storstein. I den vestlige enden av utstillingsområdet, ved Skarpsnoingangen, sto en kjempebyste - et mannshode i gips utført av Nic. Schjøll.¹⁸¹

En liknende tilnærming til kunst og arkitektur gjenkjennes blant annet i «Nordstjernen» (fig. 17-18), et utkast til Norges paviljong ved verdensutstillingen i New York, samme år som Vi Kan-utstillingen. I skissen har Korsmo latt billedkunsten inngå som en viktig del av konseptet. Utkastet ble upremiert og Korsmo tapte til fordel for Odd Brachmanns stiliserte utgave av Gokstadskipet, som ble tolket som en kraftig reaksjon mot funksjonalismen.¹⁸² «Nordstjernen» er likevel et eksempel på hvordan kunstnere og arkitekter i første del av 1900-tallet søkte etter et samspill mellom kunst og arkitektur - også i utstillingssammenhenger.

På Jubileumsutstillingen i 1914 hadde billedkunsten en sentral plass i den unge nasjonens feiring av seg selv, skriver Trygve Nergaard i kapitlet om mellomkrigstidens maleri i *Norsk Kunsthistorie, bind 6*.¹⁸³ Jubileumsutstillingen inneholdt to separate kunstavdelinger: en retrospektiv og en moderne («De 14»), og blir av Espen Ytreberg beskrevet som:

¹⁸¹ Nygård, Andreas, Knutsen, Knut og Korsmo, Arne. «Håndverks- og industriutstillingen i Oslo 1938». *Byggekunst* 20 (1938): 95-04, 100.

¹⁸² Berre m.fl, *Nasjonalmuseet* (Oslo: Nasjonalmuseet, 2016), 77.

¹⁸³ Nergaard, «Maleriet i mellomkrigstiden», 112.

en utvidelse og oppsummering av hva den (les: Jubileumsutstillingen) handlet om - et visuelt argument for selve den norsk-nasjonale egenarten som noe mangfoldig, men likevel unikt. Slik bød Kunstavdelingen på en parallell til hva utstillingen søkte å si om norskhet på de politiske, industrielle og næringslivsmessige områdene.¹⁸⁴

Mens billedkunsten på Jubileumsutstillingen bød på en parallell til budskapet utenfor kunstavdelingene, ble budskapet på Vi Kan-utstillingen direkte integrert i utstillingens arkitektur. Dette var spesielt tydelig i Aage Storsteins dekorasjon av fasaden på Oslo kommunes paviljong.

Norges største maleri - beskrivelse av Aage Storsteins monumentalmaleri

Ferdig utført dekket Storsteins maleri (fig. 19) en flate på 220 kvadratmeter og målte 21 meter bredt og 11 meter høyt. I et intervju med *Arbeiderbladet* kunne Storstein fortelle at arbeidet hadde tatt en måneds tid og at han hadde fått svært kort tid på seg.¹⁸⁵ I *Dagbladet* ble den omtalt som Norges største maleri.¹⁸⁶ Utkastet til den store dekorasjonen (fig. 20) viser to hovedmotiver. Den venstre delen viser en mannsfigur sittende på en steilende, hvit hest, ikledd antrekk, hodeplagg og frisyre som antyder at han tilhører det 16. eller 17. århundre. Bak figuren skimtes spisse, gylne stjerner mot en mørk blå nattehimmel og på hestens midtparti kan det skimte konturen av Akershus festning. I venstre hjørne (fig. 21), under rytteren og hesten, står tre mindre menneskeskikkelser. Figurene er ikledd langt enklere bekledding og har kortklippede frisyrer. I hendene holder de ulike typer langstrakte redskap som gir inntrykk av at de er arbeidere. De vender seg mot rytteren og hesten med blikket rettet skrått oppover, åpen munn og hevet hånd i en blanding av måpende ærefrykt og halvt skjult redsel. Høyre del av motivet viser enda en mannsfigur, parallelt med rytteren. De er gjengitt i samme store størrelse og vender kroppen og blikket mot hverandre og flatens midtre. Mannen til høyre har kortklippet, lyst hår og er kledd i en grønn skjorte med oppbrettede ermer og en enkel mørk bukse. I den ene hånden holder han en murspade og i den andre holder han en murstein. Ved mannens venstre skulder er det malt en stor, skinnende sol i form av en syvtakket stjerne og fra navelen og ned kan det anes silhuetten av rådhusets østre og vestre tårn. I høyre hjørne (fig. 22), under mannen, er det gjengitt enda en liten gruppe med mennesker. På samme måte som bøndene er de av mye mindre størrelse enn figuren over. Gruppen består av tre mennesker og en hest. På hestens rygg sitter en mann i hvit uniform med gulldetaljer som kan tolkes som en form for militær tjenestemann. Til høyre for hesten står en mann med lang mørk frakk og svart flosshatt - en mann fra et moderne samfunnets høyere sjikt. Til venstre i gruppen står en tredje mann, også med lang

¹⁸⁴ Ytreberg, *En forsvunnen by* (Oslo: Forlaget Press, 2014), 123-24.

¹⁸⁵ ««Storsteins bilde vekker raseri» *Arbeiderbladet*. 22.04.1938, 16.

¹⁸⁶ «Norges største maleri til Vi Kan» *Dagbladet*. 13.04.1938, 1.

mørk frakk og flosshatt, men med en hvit krage som tilsier at han er en prest. Også denne gruppen vender seg med blikket rettet mot den ruvende figuren over. De to hovedfigurene i den ferdige dekorasjonen utgjorde mer enn to mannshøyder og strakk seg 8 meter.

Freskoepoken: nasjonalisme og arbeidsromantikk i storskala

I boken *Freskoepoken. Studier i profant norsk monumentalromantikk 1918-1950* gjør kunsthistoriker Jan Askeland rede for hvordan offentlig utsmykning ble prioritert økonomisk og kulturelt i mellomkrigstiden. Mellomkrigstiden har av flere kunsthistorikere, inkludert Askeland, fått kallenavnet «freskoepoken.» Årsaken er at en stor del av de mange utsmykningsprosjektene av offentlige bygninger på den tiden ble utført som veggmalerier i fresko-teknikk. Storsteins maleri ble utført i olje på lerret, men hadde det ikke vært for at anledningen var en temporær utstilling som skulle reises i løpet av kort tid for så å rives ned, kan det tenkes at Storstein ville utført arbeidet som en freske, direkte på bygningen.

I norsk sammenheng kan utsmykningen av offentlige bygninger grovt fordeles i to perioder: Den første begynner med kirkedekorasjoner av Emanuel Vigeland og Eilif Peterssen og nådde sitt høydepunkt og sin avslutning i 1916 med innvielsen av Gerhard Munthes utsmykning av Håkonshallen i Bergen og Edvard Munchs dekorasjoner i Universitetsaulaen i Oslo. Den andre begynte to år senere, i 1918, med at Axel Revold vant konkurransen om utsmykningen av Bergen Børs, og den ble avsluttet med innvielsen av rådhusdekorasjonene i Oslo i 1950. Det er sistnevnte periode som ofte blir omtalt som «freskoepoken.» De tre som primært utmerket seg innenfor den såkalte «freskoepoken» fikk kallenavnet «freskobrødrene» og bestod av Axel Revold, Per Krohg og Alf Rolfsen. Senere sluttet Aage Storstein seg til trioene og ble regnet som den fjerde i rekken. ¹⁸⁷

Mellomkrigstidens største og mest prestisjefylte utsmykningsprosjekt var det nye rådhuset i Oslo. Prosjekteringen av det nye rådhuset ble et symbol på nasjonsbygging og en markering av byens 900-års jubileum i 1950, som var året det var planlagt å stå ferdig. Basert på ideen om at kunsten på best måte kunne uttrykke nasjonal egenart og fellesskap, som diskutert i kapittel 2, ble utsmykningen av rådhuset svært viktig.¹⁸⁸ 1937 ble det utlyst en konkurranse. Resultatet av konkurransen skapte en så stor begeistring blant juryen at det ble enstemmig bestemt å utvide utsmykningsplanen fra å gjelde bare Sentralhallen og de to galleriene til også å omfatte formannskapssalen, bystyresalen, festsalen og festgalleriet.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Askeland, Jan. *Freskoepoken : studier i profant norsk monumentalromantikk 1918-1950*. Oslo: Gyldendal: 1965, 11.

¹⁸⁸ Grønvold, Ulf, Anker, Nils og Sørensen, Gunnar. *Rådhuset i Oslo : nasjonens storstue*. Oslo: Aschehoug, 2000, 265-266.

¹⁸⁹ Ødegaard, Åse. *Aage Storstein : en billedbygger i norsk kunst*. Oslo: Bonytt, 1992, 84.

«I det moderne norske freskomaleriet møtes egentlig tre kunstarter: malerkunsten, arkitekturen (som bildet utføres i) og litteraturen, fordi freskene alltid i utpreget grad er fortellende», skriver Jan Askeland i *Norske malerier: fra hellemaleriet til i dag*.¹⁹⁰ Ifølge Askeland kan freskomalerne forstås som diktere eller forfattere, der det de i hovedsak diktet om var samtidens Norge.¹⁹¹ Men hvordan ble samtidens Norge uttrykt av freskomalerne?

Alf Rolfsens 265 kvadratmeter store freske (fig. 23) over Sentrallhallens inngangsparti viser norsk arbeidsliv representert gjennom fiskeren, industriarbeideren, sjømannen, kornhøstersken, nybrottsmannen og skogsarbeideren. Arbeiderne flankeres av Fridtjof Nansen og Bjørnstjerne Bjørnson som symboliserer nasjonens søken «utover» og «innover».¹⁹² Arbeideren og industrien går igjen iblant annet Reidar Aulies maleri *Arbeiderbevegelsens utvikling i Oslo*, plassert på østveggen i Sentralhallen og Axel Revolds fresker *Fiske og jordbruk* og *Skipsfart og industri* i Festgalleriet. Handel, sagbruk og sjøfart er også til stede i Kåre Jonsborgs tepper, som også henger i Festgalleriet.

Aage Storstein bidro med to forslag i utsmykningskonkurransen for rådhuset: ett til Sentralhallen med motto «Eventyret» og ett til Østre galleri med motto «Menneskerettighetene.» Utkastet til Sentralhallen ble ikke innkjøpt, men belønnet med en pengepremie. «Menneskerettighetene» ble innkjøpt, men ble heller foreslått utført i Vestre galleri.¹⁹³ Utkastet bestod av tre deler: «Eidsvoldsverket», «Den franske revolusjon» og «Den hellige allianse og det undertrykte folk»¹⁹⁴. I «Eidsvoldsverket» (fig 56.) vises tilblivelsen av grunnloven.

Felles for rådhusets fresker, og en rød tråd i mellomkrigstidens veggmalerier, var innflytelsen av moderne, internasjonale strømninger som beveget seg vekk fra naturalistisk gjengivelse og som vektla flatevirkning, stramt og geometrisk komposisjon og forenklet figurfremstilling. I *Norsk kunsthistorie* beskriver Nergaard malerkunsten i mellomkrigstiden som en syntese av koloristiske bilder med nasjonale og dekorative preg på en side, og tydelige franske impulser på den andre siden. Spesielt nevner Nergaard de franske malerne Cézanne og Matisse.¹⁹⁵ I Storseins utkast av «Menneskerettighetene» (fig. 29) er den kubistiske inspirasjonen tydelig, både i

¹⁹⁰ Askeland, *Norske malerier* (John Grieg Forlag, 1992), 90.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Grønvold m.fl. *Rådhuset i Oslo* (Oslo: Aschehoug, 2000), 2.

¹⁹³ Ødegaard, *Aage Storstein* (Oslo: Bonytt, 1992), 84-87.

¹⁹⁴ senere Den norske veggen, Den franske veggen og Vinternatt

¹⁹⁵ Nergaard, «Maleriet i mellomkrigstiden», 114.

bildets komposisjon og abstraksjon. Figurgrupper og naturelementer er forenklet i klare, rene farger og strukturer antydes via linjer og grunnformer.

Innholdsmessig var et gjennomgående motiv blant mellomkrigstidens freskomalere den anonyme arbeideren. Askeland betegner freskobrødrenes uttrykksform, med den programmessige hyllesten til «den unge, sterke arbeider» som en form for arbeidsromantikk eller «sosialromantikk.»¹⁹⁶ Ikke som et partisk innlegg i en sosial kamp eller som propaganda for et sosialistisk syn, skriver Askeland, men som en lovprisning av det daglige arbeide og den ærlige innsatsvilje, slik det også kom til uttrykk i litteraturen fra denne perioden.¹⁹⁷ I Storsteins rådhusfreske har sosialromantikken fått et historisk og politisk perspektiv gjennom en fremstilling av folkestyrets gjennombrudd, spredning og velsignelse.¹⁹⁸ Selv om Storstein aldri uttalte seg om politikk, går hans sosial-humanitære syn som en rød tråd gjennom hans verk i 1930-årene. Dette kommer til uttrykk også i Vi Kan-utsmykningen, men ikke bare i motivvalg.

Det humanistiske monumentalmaleriet

I *Foredrag om malerkunst i brakke 12*, holdt våren 1943 på Grini, ga Per Krohg uttrykk for sitt perspektiv om målet for den humanistiske bevegelsen innen norsk kunst: «Kunsten for de fleste mulige, hvor motivet legges helt forståelig frem for publikum.»¹⁹⁹ Krohg stiller den humanistiske bevegelsen i kontrast til surrealismen, som han kaller «egoistisk kunst.»²⁰⁰

I likhet med mellomkrigstidens fresker, var Storsteins Vi Kan-dekorasjon utført i monumentalt format, og med en klar og logisk oppbygning. Basert på Storsteins skisser, er maleriet bygget opp av skarpe geometriske former, kombinert med mer naturlige linjer. Formene består av klart definerte, avgrensede fargeplan i kontrasterende valører av ulike jordtoner, som forsterker det geometriske og skaper en kantete overflate. De geometriske formene og vekslingen mellom lyse og mørke toner er overlappende og utgjør noe som likner en collage eller et lappeteppe. Vekslende bruk av lyse og mørke fargeplan danner et spill av lys og skygge, trass den kantete og strengt geometriske komposisjonen. Storstein har forkastet sentralperspektivet og utelatt noe form for landskap. De geometriske formene og vekslingen mellom lys og skygge er likevel med på å skape rom og dybde i motivet, samtidig som veggen fremstår som nettopp en vegg.

¹⁹⁶ Askeland, *Freskoepoken* (Oslo: Gyldendal: 1965), 199.

¹⁹⁷ *Ibid*, 199-200.

¹⁹⁸ *Ibid*, 199.

¹⁹⁹ Krohg, Per. *Foredrag om malerkunst i brakke 12*. Oslo: J.W. Cappelens forlag, 1945, 129.

²⁰⁰ *Ibid*, 128.

Det strengt geometriske, men samtidig plastiske uttrykket til Storstein har tydelige røtter i kubismen, som ble født i Paris og introdusert for norsk publikum via de norske Matisse-elevene. En av dem, Per Krohg, omtalte Storstein senere som Norges eneste kubist.²⁰¹ I hovedverker fra 1930-årene som «Storrenjøring» (fig. 30) og «Fisketorvet» (fig. 31) vist på Statens høstutstilling i 1933 og 1934 er de forenklete figurene abstrahert og bygget opp av en blanding av naturlige former og rendyrket geometri i kontrastfull koloritt. «Storrenjøring» vekket spesielt stor oppsikt da det ble vist på høstutstillingen, og i omtalen av verket var det i hovedsak formspråket som skapte reaksjoner. I en artikkel i *Dagbladet* uttrykte Pola Gauguin sin begeistring:

Hans farge har nådd en klarhet og en uttrykksfullhet som er aldeles enestående. I 'Storrenjøring' har det lyktes ham å gi en romvirkning i et tomt rom hvor menneskene virker nesten mystisk plastiske [...] Abstraksjon bli for tilskueren uvesentlig, den naturalistiske sammenligning komplett likegyldig, for dem som vil se. Hovedsaken, bildets indre liv, dirrer i hvert trekk fra kunstnerens pensel.²⁰²

I Storsteins skisse av av Vi Kan-dekorasjonen deler en rett, vertikal linje motivet i to like store deler, med en tydelig venstre og høyre side. Døren (som i skissen er malt der den virkelige inngangen til bygningen ville være på det endelige bygget) markerer ytterligere midten av motivet og understreker maleriets delte komposisjon. Figurenes plassering, alle vendt mot motivets midtdele, underbygger inntrykket av et skille: et «vi» og «dem.» Størrelsesforholdet og plasseringen av figurgruppene i forhold til hverandre gir inntrykk av et visst hierarki, der de større figurene fremstår både viktige og mektige i forhold til de mindre gruppene, som er plassert både under og bak rytteren og arbeideren. Den enkle komposisjonen, med en venstre og en høyre side, skaper også en kronologi i motivet, og formidler et narrativ om en «fortid» og «nåtid.»

Basert på de formale egenskapene ved Storsteins maleri oppfyller det Krohgs betingelser om en humanistisk kunst, både i format, figurfremstilling og komposisjon. Plassert på hovedstadens nye møteplass sommeren 1938, oppfylte maleriet sin oppgave i å nå ut til massene på en klar og tydelig måte. Men hvilken historie ble fortalt?

Tendenskunst eller sosialromantikk?

Storsteins maleri bestod av få elementer og kan i likhet med hans senere utsmykning av rådhuset leses som en fortelling. Motivet har blitt tolket flere ganger, både i sin samtid og senere, og med generell bred enighet. Rytteren i motivets venstre del gjenkjennes som den dansk-norske kongen

²⁰¹ Ødegaard, *Aage Storstein* (Oslo: Bonytt, 1992), 50.

²⁰² Gauguin, Pola. «Høst-utstillingen» *Dagbladet*. 17.10.1933, 5.

Christian IV²⁰³ og konturen av Akershus festning understreker at han er grunnleggeren av Christiania. De måpende figurene som står bak, eller under, den steilende hesten er fremstilt som arbeidere og kan tolkes som det norske folk. Plasseringen og størrelsesforholdet gjør det tydelig hvem som sitter med makten. Høyre del fremstår som en slags motsetning: hovedfiguren fremstiller samtidens arbeider, som understrekes med konturen av det nye rådhuset og murerverktøyene han bærer. Under arbeideren er embetsmennene representert av en prest, en offiser og en borger, også gjengitt små og uanselige. Bak den gamle kongen er det natt, mens det bak den stolte og sterke arbeideren skinner kraftige solstråler utover bildet. Venstre del fremstiller den forbigåtte fortiden, mens høyre del symboliserer samtiden (og fremtiden?) Symbolikken er tydelig: Christian IV grunnla Christiania, men arbeideren bygger den nye tiden. Paviljongens fasade var vendt mot sjøen, og venstre del pekte dermed vestover, mens høyre del var vendt mot øst. Det kan ha vært en tilfeldighet, men plasseringen av Christian IV og den stolte arbeideren kan også ses i sammenheng med øst/vest-problematikken som eksisterte i Oslo på 1930-tallet.

Det sosialistiske motivvalget var ikke nytt for Storstein. Tidligere staffelimalerier, som nevnte «Storrenngjøring», «Fisketorvet» og senere «Steinkjøring» (fig. 32) viste på samme måte motiver fra arbeidslivet. Da *Fisketorvet* ble presentert på Høstutstillingen var Reidar Kjellberg en av dem som festet seg mer ved innholdet enn ved det formale. Kjellberg så på Storstein som en del av mellomkrigstidens tendenskunst, på lik linje med Arne Ekeland og Gert Jynge.²⁰⁴ 1930-tallets «tendenskunst», som var en videreføring av realismens sosiale skildringer fra 1880-årene, viste seg blant annet i utstillinger som rettet særlig oppmerksomhet mot arbeiderklassen. Flere kunstnere tok også aktiv del i det organiserte fredsarbeidet, som etter hvert fikk en klar antifascistisk og antikapitalistisk karakter.²⁰⁵

I *Freskoepoken* drøfter Jan Askeland forskjellen mellom freskobrødrene og 1930-tallets tendenskunstere. «Til en viss grad er også denne 1930-årenes tendenskunst en slags sosialromantikk», skriver Askeland. Det som likevel skiller de, skriver han, er en slags selvfølelse:

Den yngre sosialromantikks helter var undertrykte folk som kjempet forbitret for sine menneskelige rettigheter, mens freskobrødrenes arbeider er folk som utfører sin daglige gjerning i trygg selvbevissthet.²⁰⁶

²⁰³ Blant annet omtalt av Dagbladet, da utkastet ble fremlagt: «Norges største maleri til Vi Kan», 1.

²⁰⁴ Ødegaard, *Aage Storstein* (Oslo: Bonytt, 1992), 48.

²⁰⁵ Nergaard, «Maleriet i mellomkrigstiden», 218.

²⁰⁶ Askeland, *Freskoepoken* (Oslo: Gyldendal: 1965), 200.

Sammenliknet med den litt yngre tendenskunsten, kan altså mellomkrigstidens fresker karakteriseres med et mer optimistisk helhetspreg. I Storsteins bidrag på Vi Kan-utstillingen kan fortellingen om maktutviklingen i landet tolkes som et lyst og positivt budskap, en hyllest, snarere enn et kamprop. Da maleriet ble avdekket, var det likevel ikke slik det ble tolket.

Politisk agitasjonsplakat

Da utkastet til Storsteins dekorasjon ble kjent, skapte det overskrifter i flere små og store aviser. I ukene før utstillingens åpning ble området åpnet for deler av pressen.²⁰⁷ 13. april kunne *Dagbladet* melde at de etter å ha sett Storsteins utkast «trygt tør spå den mektige dekorasjonen vil vekke diskusjon også for innholdets skyld.»²⁰⁸ Spesielt i den tradisjonelt konservative borgerpressen ble bildet gjenstand for forargelse. En uke etter *Dagbladets* artikkel var *Morgenbladets* forside trykket med tittelen: «Partipolitikken smugles inn på «Vi Kan-utstillingen», etterfulgt av setninger som «Vi lette forgjeves eter sigden. Det er kanskje en forglemmelse at den ennå ikke er påført billedet.»²⁰⁹ Dagen etter ble det hevdet av *Aftenposten* at motivets nattehimmel var dekket av Sovjet-stjerner.²¹⁰

I et intervju med *Aftenposten* ble Storstein spurt om når han mente «folket tok ledelsen i sin by» og om dette skjedde «først da Arbeiderpartiet fikk flertall i Oslo ved kommunevalget i 1931?»²¹¹ Med andre ord, om «folket» etter Storsteins oppfatning var identisk med Arbeiderpartiet og sosialistene? På dette spørsmålet svarte Storstein at hans bilde «jo er rent historisk» og at han ikke siktet absolutt til Arbeiderpartiet, samtidig som han påpekte at maktforskyvningen de seneste årene hadde gått i retning av Arbeiderpartiet. Videre ble han spurt om han mente det var historisk riktig at presteskaper og offiserene hadde undertrykt folket her i landet. Storstein svarte at presten og offiseren ikke måtte oppfattes bokstavelig og at det ikke var dem som i alle tilfeller hadde representert undertrykkelsen, men at det var uniformerte personer og dermed billedmessig anvendelige til å uttrykke det han ville ha frem.²¹²

Min ide var som jeg har sagt å skildre utviklingen fra middelalderen frem til den nyere tid. Fasaden skulde antyde det som bygningen rummet. Den skal gi en oversikt over de sociale tiltak i de senere år, de får iallfall en bred plass, og det var naturlig for mig å utstyre fasaden råd en måte. (...) Jeg har ikke inntrykk av at Høyre har bestrebe sig så meget for sociale tiltak, men det er kanskje en personlig opfatning.²¹³

²⁰⁷ «Første mai plakaten på «Vi Kan»» *Morgenbladet*. 23.04.1938, 5.

²⁰⁸ «Norges største maleri til Vi Kan», 1.

²⁰⁹ «Partipolitikken smugles inn på «Vi Kan-utstillingen» *Morgenbladet*. 22.04.1938, 1.

²¹⁰ «En utfordring», 2.

²¹¹ «Er det bare sosialistene som utgjør «folket?»» *Aftenposten*. 23.04.1938, 3.

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid.

Intervjuet ble avsluttet med følgende ord fra journalisten:

At det vil bli følt som en krenkelse og en utfordring av alle andre enn dem som sogner til Arbeiderpartiet, det vil hverken han (les: Storstein) eller hans tilhengere innrømme. Men det er ikke desto mindre et faktum. Det skal både komiteen for Oslos paviljong og utstillingsstyrj være oppmerksom på.²¹⁴

En liknende advarende tone var å spore i morgenutgaven samme dag, da journalisten stilte følgende spørsmål:

Har styret tenkt over hvilke konsekvenser det kan få? Og har styret tenkt over at Oslo kommune øyensynlig bevisst legger an på å sjikanere de «bestborgere» - det er visst en hel del av dem - som deltar i utstillingen, som finansierer den og som når den åpner skal utgjøre en vesentlig del av dens publikum? Det kunne jo tenkes at der fantes grenser for dette publikums tålmodighet og lojalitet.²¹⁵

Konsekvenser fikk det. En uke senere ble det utsendt en meddelelse til Oslo-pressen av ordfører Trygve Nilsen, som også var formann i utstillingskomiteen i kommunen:

Det er fra Morgenbladets og Aftenpostens side satt i gang en voldsom agitasjon i anledning av maler Storsteins bilde på Oslo bys paviljong på «Vi kan»-utstillingen. Hensikten med denne politiske agitasjon har åpenbart vært å ramme Oslo kommune, men resultatet er blitt at det er «Vi kan»-utstillingen og dens arrangører som er kommet op i store vanskeligheter. Så vidt jeg forstår har utstillingen ingen anledning til å nekte Oslo kommune å benytte Storsteins bilde uforandret på sin egen paviljong, men utstillingen selv er kommet op i store vanskeligheter på grunn av de to avisers aksjon, og det er meget beklagelig. Selv om det er betenkelig å bøie unna for en aksjon som det her dreier sig om, har jeg av hensyn til de store interesser som står på spill for «Vi kan»-utstillingen idag underrettet direktør Platou om at jeg har konferert med Storstein om en bearbeidelse av bildet, dog således at dets ide bibeholdes.²¹⁶

I et intervju med *Dagbladet* fortalte Platou at presset kom fra utstillere, som opplevde bildet som politisk og dermed stred mot utstillingens ide. Selv om ordføreren ikke ønsket å kommentere dette nærmere, kunne *Dagbladet* melde at de fra andre hold erfarte at en rekke utstillere blankt nektet å delta hvis bildet ble værende som det var og at det først og fremst var hvalfangerne som hadde stilt denne trusselen.²¹⁷ Komiteen for Vi Kan-utstillingen måtte dermed gi etter for kravet om endring av

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ «En utfordring» *Aftenposten*. 23.04.1938, 2.

²¹⁶ «Aage Storstein blir tvunget til å endre kjempebildet på «Vi Kan»» *Dagbladet*. 04.05.1938, 12.

²¹⁷ Ibid.

bildet, og løsningen ble at den delen som skapte reaksjoner skulle overmales. Det førte til at nederste høyre hjørne ble sløyfet i sin helhet og erstattet med et hvitt felt (fig. 33).

Handlingen skapte igjen motreaksjoner. I en av *Dagbladets* petitartikler skrev forfatter Johan Borgen (under pseudonymet Mumle Gåsegg): «Hadde dette med Aage Storsteins bilde på Vi Kan-utstillingen hendt for la oss si 20 år siden, ja kanskje bare for 10 år siden, vilde det fremkalt et vulkanutbrudd fra landets kunstnere.»²¹⁸ Per Krohg var den sinteste, påstod Borgen i artikkelen.

Hans far [Christian Krohg] vilde spist sin egen hatt av raseri over et slikt overgrep mot en fremragende kunstner: by ham å stryke ut en del av et bilde, slik at det velter billedets komposisjon og forfuske ideen i det, fordi noen pengemektige menn truer en utstilling litt.²¹⁹

Storsteins motivvalg ble tatt i forsvar av *Arbeiderbladet*, som kalte det «en helt korrekt fremstilling av den historiske utvikling» og samtidig påpekte hvordan det tidligere var embetsstanden som hadde regjert i kraft av sine privilegier, mens det med stemmerett og folkestyre ble folket selv som styrte.²²⁰ «Ingen kan bestride denne utvikling, men den forarger høre, har alle dager gjort det og gjør det den dag i dag.»²²¹

Monumentalmaleriet formidler en sosialistisk fremskrittshistorie, en historie som ble symbolsk for det som ble presentert på innsiden av paviljongen: nemlig Arbeiderpartiets sosialpolitikk. Det ble trukket en parallell mellom maleriets fortelling og kommunens arbeid, som på dette tidspunktet var representert gjennom Arbeiderpartiet. Storsteins bilde på utvikling ble slik brukt av Oslo Kommune som et retorisk verktøy, fordi fremskrittet i seg selv ble til et argument for at Arbeiderpartiets politikk skapte en lysere fremtid. På den måten kunne Storsteins fremskrittfortelling brukes for å mobilisere tilskuerne for tilslutning til det politiske prosjektet til Arbeiderpartiet.

Det er noe ironisk over Storsteins verk, for debatten som motivet skapte, og konsekvensene av den, veltet hele meningsinnholdet i maleriet og satte Storsteins presentasjon av samtidens maktforhold på hodet. Dette blir poengtert i en artikkel i *Dagbladet*: «Sant å si har jo også hele affæren vist at han ikke hadde rett i at folket har den endelige makten. Det viste sig i aller høyeste grad at det var kapitalen som hadde makten!»²²² Per Krohg siteres i samme artikkel:

²¹⁸ Mumle Gåsegg (Johan Borgen). «Ukens portrett» *Dagbladet*. 07.05.1938, 7.

²¹⁹ Mumle Gåsegg (Johan Borgen). «Ukens portrett», 7.

²²⁰ «Dagens nytt idag» *Arbeiderbladet*. 05.05.1938, 4.

²²¹ Ibid.

²²² «Overgrepet mot Storstein og ytringsfriheten på «Vi Kan» i dets rette lys» *Dagbladet*. 05.05.1938, 2.

Hadde dette gjeldt mig vilde jeg resonnert som så: Hvis jeg tar vekk dette feltet og maler det over i skinnende hvitt - ja så vil bildet iallfall virke så mye sterke politisk. Aksjonen er fullstendig feilslått. Nå blir det plutselig en stor seier både for Storstein og Arbeiderpartiet.²²³

Gikk det sosialistiske innholdet i Storsteins maleri over hodene på utstillingens borgerlige arrangører? Da Storstein fikk oppdraget, ble det levert et utkast til en komité med representanter fra alle partiene. Utkastet ble godkjent.²²⁴ Det kan likevel spekuleres i hvorvidt det sosialistiske innholdet kan ha blitt brukt, ikke bare av Arbeiderpartiet for tilslutning til sitt politiske prosjekt, men også av arrangørene bak utstillingen, for tilslutning til *sitt* prosjekt.

²²³ Ibid.

²²⁴ Ødegaard, *Aage Storstein* (Oslo: Bonytt, 1992), 82.

Kapittel 5: Design: sprikende symboler

Reklamens tiår

I boken *Reklamebildet* omtaler Jorunn Veiteberg og Einar Økland 1930-årene som den tegnede reklamens tiår.²²⁵ Den norske ukepressen fikk bedre teknisk utstyr og en rekke moderne medier ble brukt for å nå ut til forbrukersamfunnet, deriblant kino, radio og neonlys. Minst like viktig var likevel den mer tradisjonelle avisen. I 1939 var hele 44% av *Aftenpostens* sider dekket av reklameannonser.²²⁶ På slutten av 1800-tallet dukket de første reklameplakatene opp i Europa og USA, som til å begynne med først og fremst var knyttet til forlystelseslivet. Da næringslivet innså hvilken slagkraft disse plakatene hadde, begynte de snart å benytte seg av plakater som reklame for sine produkter.²²⁷ Reklamen ble på 30-tallet et av midlene bedriftene grep til som svar på de økonomiske krisene, skriver Kjeldstadli.²²⁸ For selv under «de harde trettiåra» fantes det kjøpere og en mulighet for å øke omsetningen.

I anledningen Vi Kan-utstillingen ble det opprettet en egen reklamekomité i mai 1934 med disponent Rolf Stranger valgt som formann. Arbeidsutvalget bestod av Stranger, disponent Olaf Hallan, Philip Hedén, utstillingens generalkommissær Mowinkel-Larsen og pressesjef Eskeland.²²⁹ På Riksmessen i Trondheim i 1935 hadde Vi Kan-utstillingen en stor reklamesøyle som kunne fortelle publikum på varemessen om den store, kommende utstillingen i hovedstaden. Her ble det også delt ut pamfletter i to farger, som var den første trykksaken for utstillingen. Senere ble det trykket opp brevkort med bilder av forskjellige deler av utstillingen, også i farger og med tekst på norsk, engelsk, tysk og fransk. Disse ble utdelt gratis gjennom hoteller og reisebyråer. Senere kom en folder på fransk og engelsk. Den franske var synlig plassert på Norges avdeling på verdensutstillingen i Paris²³⁰ og den engelske ble distribuert via reiselivets ulike institusjoner.²³¹ Ved årsskiftet 1937/1938 ble det trykket opp en brosjyre på 20 sider bestående av flere fotografier

²²⁵ Veiteberg, Jorunn og Økland, Einar. *Reklamebildet. Norske annonsar og plakatar frå århundreskiftet til i dag*. Oslo: Det norske samlaget, 1986, 28.

²²⁶ Kjeldstadli, Knut, «Propaganda og reklame.» *Norgeshistorie*. 25.11.2015. URL: <https://www.norgeshistorie.no/forste-verdenskrig-og-mellomkrigstiden/1612-propaganda-og-reklame.html>.

²²⁷ Opstad, Jan-Lauritz. «Litt om reklame og utstillingen «Ikke bare reklame»» i *Ikke bare reklame*, Trondheim: Trondheim Markedsforening, 1989: 4-12, 7.

²²⁸ Kjeldstadli, «Propaganda og reklame.» *Norgeshistorie*. 25.11.2015. URL: <https://www.norgeshistorie.no/forste-verdenskrig-og-mellomkrigstiden/1612-propaganda-og-reklame.html>.

²²⁹ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Søns Boktrykkeri, 1939), 42-43.

²³⁰ Det presiseres ikke av Eskeland hvilket år, men jeg antar at det er i 1937.

²³¹ Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Søns Boktrykkeri, 1939), 43.

og et omslag i fire forskjellige farger. Brosjyren fungerte som en form for reklame for Norge som turistland, med et spesielt fokus på Oslo. Den inneholdt informasjon om reiseruter til Norge og hva tilreisende kunne se og gjøre under oppholdet; deriblant Vi Kan-utstillingen.²³² Videre ble reklame for utstillingen spredt via postvesenet, både i Norge og til utlandet. All post sendt fra Oslo, Bergen og Trondheim fikk stempelen «Vi Kan-utstillingen Oslo 1938, 12. mai-18. september.»²³³ Det ble også utformet en variant av utstillingsmotivet på baksiden av konvolutter, benyttet av utstillingens administrasjon. I Eskelands beretninger fortelles det også om hvordan turistskip ble møtt med «vakre unge piker» som delte ut buketter med blomster og et kort hvor det stod «Welcome to Oslo and the We Can-Exhibition.»²³⁴ Budsjettet fra februar 1937 og regnskapet juni 1939 viser at utstillingskomiteen budsjetterte 85 000 kroner for «reklame, trykksaker, annonser», men endte med å overskride budsjettet med over 40% og brukte i alt 120 435 kroner.²³⁵ Det er tydelig at komiteen så reklameverdien i en slik kampanje, og at den ble ansett som et viktig ledd i utstillingens suksess.

Vi Kan-utstillingen var som nevnt en form for kampanje for norske varer og produkter. Samtidig var utstillingen i seg selv en vare. Målet med den omfattende reklamekampanjen var å tiltrekke utstillingen størst mulig publikum. Dette kan enkelt begrunnes økonomisk, da utstillingens inntekt var basert på solgte inngangsbilletter. Men var det mer enn inngangsbilletter som utgjorde utstillingens vareverdi?

Harald Damsleths nasjonalistiske illustrasjoner

Til utformingen av utstillingsplakat ble det mottatt 36 forslag, men ingen ble vurdert verdig førstepremien. En omkonkurranse mellom de to beste forslagene gav heller ikke et tilfredsstillende resultat. Fire av Oslos mest anerkjente reklamebyråer ble dermed invitert til å levere inn utkast. Tegningen som ble valgt til førsteplassen var tegnet av Harald Damsleth.²³⁶

Damsleth var på 1930-tallet nyutdannet tegner og illustratør, men hadde allerede etablert seg på det norske markedet. I løpet av 1930-årene arbeidet han blant som illustratør for en rekke forlag, deriblant Aschehoug, Damm og Gyldendal. Han tegnet også postkort og forsiden av en rekke magasiner, som Aschehougs luksuspregete interiør- og livsstilsmagasin *Vi selv og våre hjem* og Gyldendals *Hus og have*. Begge publikasjonene var rettet mot den moderne, stilbesvisste

²³² Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Søns Boktrykkeri, 1939), 43-44.

²³³ *Ibid*, 44.

²³⁴ *Ibid*.

²³⁵ *Ibid*, 125.

²³⁶ *Ibid*, 43.

middelklassen, og ofte kunne Damselths tegninger gjenkjennes av unge, friske kvinner i utendørs omgivelser. Figurene var ofte sporty og i fysisk aktivitet, eller tilbaketrent i en hage eller på en strand. Samtlige var blonde og blåøyde, hadde spiss hake og en smal fasong. Frem til 1940 benyttet fotoboken *Gløtt av Norge* konsekvent Damsleths illustrasjoner som forsideomslag, med motiver som viste scener fra norsk natur og den samme lyse kvinnen. Gjennomgående var tradisjonelle nasjonale symboler som bunad, reinsdyr og ski, men de var ofte i kombinasjon med elementer av fart, eksempelvis propellflyet.²³⁷

Etter den tyske okkupasjonen av Norge fikk Damsleth en rekke oppdrag fra Nasjonal Samling. Damsleth var selv medlem av NS og ble senere deres ledende propagandategner.²³⁸

Friluft, fart og farger - beskrivelse av Harald Damsleths plakat

Damsleths plakat for Vi Kan-utstillingen viste emblemet sammen med den store, hvite kniven og et perspektiv over det langstrakte utstillingsområdet i farger mot en blå bakgrunn (fig. 37). I plakaten utgjør emblemet tegningens midtpunkt og figuren med den hevede hammeren er farget blå, mens stjernene er hvite og tannhjulet er rødt. Emblemet er plassert slik at det inngår som en del av arkitekturen, og banneret i nedre del, med ordene «vi kan» speiler parabelbuene over butikkgangen. Like til høyre for emblemet, og langs nesten hele høyden av plakaten, strekker Korsmos kniv seg. Bygningen, som opptar halve flaten, er gjengitt i overdreven stor skala og opptar mye av fokuset. Ved knivens spisse fot hviler en stor rød kule. I tegningen fremstår kniven så høy at den når opp og forbi luftbanen til det som fremstår som et lite propellfly, sammenliknet med bygningens enorme størrelse. Både flyet og knivens hvite overflate kontrasterer mot den ellers mørkere bakgrunnen og bidrar ytterligere til at figurene fremheves. Damsleth har også inkludert flere typer båter, som er plassert langs vannet i venstre del av plakaten. Videre er det langstrakte utstillingsområdet fylt med folkemengder, gjengitt i så liten størrelse at de fremstår som små fargerike maur, spredt utover området. Menneskene er med på å forsterke utstillingsområdets skala og bidrar dessuten til å skape et inntrykk av liv og bevegelse. Den høyre delen av plakaten, som ikke er en del av utstillingsarealet, er gjengitt helt uten detaljer og fremstår som en tom flate farget med en gradering fra mørk blå til en lys sandfarge. Arkitekturen som vendes mot dette området oppløses også gradvis. Utstillingsarkitekturen fremstår generelt som enkle konturer bestående av lys og skygge og med innslag av farger i rødt, blått og gult.

²³⁷ Økland, Einar. *Harald Damsleth. Damsleth : han teikna for Norge*. Bergen: Vigmostad & Bjørke, 2008.

²³⁸ Barkhatova, Elena, Büchten, Daniela, Solovjov, Denis og Salthe, Vibece. *Propaganda! : Russiske Og Norske Plakater 1920-1939*. Oslo: Nasjonalbiblioteket Press, 2013, 46.

Retorisk typografi

I *Reklamebildet* gjør Veiteberg og Økland rede for hvordan norske reklamer i tiden etter første verdenskrig gikk fra å bli produsert av anonyme typografer på trykkerier til å utføres av signerte reklametegnere.²³⁹ Tittelen er i dag utgått, men reklametegnerne var et foregangsykke for dagens grafiske designere. Parallelt med utviklingen av modernismens formspråk innenfor kunst og arkitektur, fant reklamen på trettitallet sitt eget uttrykk. I sitt mastergradsessay om mediering av modernistisk arkitektur i mellomkrigstiden knytter kunsthistoriker Ingrid Anette Lien den trykte reklamen til arkitekturens tendenser. Funksjonalismens prinsipper om rasjonalitet, rene former og et sosialt budskap påvirket også det typografiske og kunstneriske uttrykket i reklamen, som på 1930-tallet kjennetegnes med en enkelhet med omriss, klare farger, diagonaler og geometriske former. I en butikkplakat fra 1930-årene (fig. 38) kombineres idealet om tempo og teknologi, med funksjonalismens rette linjer, diagonaler og groteske skrifter. Lien påpeker også hvordan formgivere i mellomkrigstiden var kjent med godt etablerte fargeteorier og -system for å skape harmoni. Fargebruk ble benyttet som verktøy for å skape en særegen signatur eller uttrykk og for å vekke visse følelser hos betrakteren. Fargen var samtidig et effektivt virkemiddel for å tiltrekke oppmerksomhet gjennom synlighet og blikkfang.²⁴⁰

I mellomkrigstiden ble også tekstens utforming viet en ny oppmerksomhet. Tidlig i det 20. århundre skjedde det et skifte i tilnærmingen til kalligrafi, fonter og typografi som brøt med fortidens litterære konvensjoner. I *The New Typography in Scandinavia* redegjør designhistoriker og grafisk designer Trond Klevgaard for utviklingen av mellomkrigstidens «nye typografi.» Klevgaard gjør rede for hvordan italienske futurister tidlig på 1900-tallet begynte å eksperimentere med komposisjon og form og skapte grobunn for et århundre med utforskning av typografiens mange muligheter.²⁴¹ Som en reaksjon på futurismen vokste det frem enda en typografisk retning, *Die Neue Typographie*, som for første gang ble omtalt av Lászlo Moholy-Nagy i 1923, i en tekst publisert i katalogen for den første Bauhaus-utstillingen i Weimar.²⁴² Fremveksten av «den nye typografien» eller «den elementære typografien» var, på samme måte som nye stilretninger innenfor andre formgivningsfag, en reaksjon på mellomkrigstidens tekniske utvikling. I 1928 oppsummerte den tyske typografen Jan Tschichold de nye strømningene i et oppslagsverk titulert etter Moholy

²³⁹ Veiteberg m.fl., *Reklamebildet*. (Oslo: Det norske samlaget, 1986), 55.

²⁴⁰ Lien, Ingrid Anette. *Sol og vann og Ingierstrand – mediering av modernistisk arkitektur I mellomkrigstiden. Aktører, medier og virkemidler*. Mastergradsessay i kunsthistorie og visuelle studier. Universitet i Oslo, 2021, 34-35.

²⁴¹ Klevgaard, Trond. *The New Typography in Scandinavia : Modernist Design and Print Culture. Cultural Histories of Design*. London, UK: Bloomsbury Visual Arts, 2021, 15.

²⁴² *Ibid*, 14.

Nagys betegnelse. Tschichold presenterte bevegelsens retningslinjer og nesten over natten tilpasset typografer og trykkerier denne måten å jobbe på for et stort spekter av trykksaker, fra visittkort og brosjyrer til magasiner, bøker og annonser. To nøkkelpunkter var: asymmetri som komposisjonsprinsipp og utelukkende groteske skrifter, dvs. fonter uten seriffer.²⁴³

Den nye typografien fremmet fornuft, klarhet og enkelhet i formgivningen, og kan dermed forstås som en del av funksjonalistiske ideologien. For de funksjonalistiske typografene skulle formen framfor alt bestemmes ut ifra tekstens innhold, funksjon og bruksnytte. På denne måten ville tekstens budskap kommuniseres tydelig ovenfor leseren. Stockholmsutstillingen omtales ofte som en katalysator, ikke bare for funksjonalismens arkitektur, men også for funksjonalismens typografi i Skandinavia. Første gang funksjonalisme ble nevnt i sammenheng med typografi var i 1928 av Stockholmsutstillingens reklamesjef Einar Lenning. I en anmeldelse av «Pressa» (International Press Exhibition, avholdt i 1928 i Köln) kommenterte han på den «såkalte elementære typografien», og beskrev den som «en form for parallelt fenomen til den moderne funksjonalismen i arkitekturen.»²⁴⁴ Selv om funksjonalismen og den nye typografien ble ansett som separate bevegelser, var det forbindelser mellom dem. I januar 1927 ble *Byggekunsts* nøkterne sentrerte omslagsdesign erstattet med didonebokstaver²⁴⁵ asymmetrisk komposisjon, et logisk meningshierarki, sans-serif font og fotografisk illustrasjon. Toppsaken i september-utgaven samme år var ferdigstillingen av Restaurant Skansen.

Funksjonalismens idealer ble også benyttet i politisk propaganda - et begrep som for øvrig ikke hadde de samme negative konnotasjonene før annen verdenskrig. Ifølge kunsthistoriker Daniela Büchten ble begrepet i mellomkrigstiden benyttet om reklame i videre forstand, hadde en nøytral betydning, og ble hyppig diskutert i reklameforeningens tidsskrift *Propaganda*.²⁴⁶ I 1934 skrev arbeiderpartiet-politiker Haakon Lie *Håndbok i agitasjon og propaganda*, om hva som var nødvendig for vellykket propaganda.²⁴⁷ Ifølge kunsthistoriker Daniela Büchten bar håndboken preg av nødvendigheten av å fornye det grafiske uttrykket i funksjonalistisk ånd. «Grotesk skift,

²⁴³ Klevgaard, *The New Typography in Scandinavia* (London, UK: Bloomsbury Visual Arts, 2021), 47.

²⁴⁴ *Ibid*, 137.

²⁴⁵ Didone er en sjanger av serif-skrifttyper som dukket opp på slutten av 1700-tallet og var standardstilen for generell utskrift i løpet av 1800-tallet.

²⁴⁶ Barkhatova m.fl., *Propaganda!* (Oslo: Nasjonalbiblioteket Press, 2013), 41.

²⁴⁷ *Ibid*.

asymmetrisk komposisjon, klare farger og store flater skulle brukes, gjerne ordnet i firkantede blokker.»²⁴⁸

Det var reklameplakatens kommunikative egenskaper og evne til å selge et produkt, en begivenhet eller en ideologi, som knyttet den til politisk propaganda. I løpet av 30-årene skjedde det en betraktelig økning i arbeiderbevegelsens fokus på propaganda og i 1933 ble det av Arbeiderpartiet brukt 281 000 kroner på «agitasjon», som var fire ganger så mye som i 1927.²⁴⁹ I Niels Røhders antikrigsplakat «Ned med våbnene!», (fig. 39) utgitt i 1930, vises en rødfarget knyttneve som slår ned og knuser en haug med geværer og kanoner. «Den sterke arm har vært et viktig symbol for arbeiderbevegelsen»,²⁵⁰ skriver Büchten. Senere ble hammermerket, etter sovjetisk forbilde, valgt som sentralt symbol.

Såkalte «reklamemenn» anvendte altså den nye typografien, basert på funksjonalistiske idealer, i både økonomisk og politisk motiverte sammenhenger. I grunnen kan det sies å ha handlet om det samme: å selge et produkt eller en ideologi.

Funksjonalisme i font, form og flagg

I utstillingens plakat har Damsleth benyttet få, men klare farger og minimalistiske illustrasjoner. Fremstillingen av utstillingsområdet er forenklet og legger vekt på det mest nødvendige, og ikke mye mer. Deler av arkitekturen er kun gjengitt i form av konturer, lys og skygge og arealet utenfor utstillingsområdet er fullstendig abstrahert. Samtidig er perspektivet klart og oversiktlig og fremhever utstillingsområdets lengde og størrelse. Deler av teksten og utstillingsarkitekturen er svært overdimensjonert og fremstår dermed viktigere enn andre. Dette er spesielt tilfelle med den svært overdrevne størrelsen på kniven. Det kan trekkes en parallell til Tschicholds definisjon av den nye typografien og kravet om meningshierarki, som på denne måten fremhever elementers viktighet. Tekstutformingen nederst på plakaten kan også knyttes til den nye typografien, og består utelukkende av groteske skrifter uten seriffer i en asymmetrisk komposisjon. I teksten, som leser «Oslo håndverks- og industriutstillingen 19 mai - 18 september 1938» er noen av ordene fremstilt i en mørk blå farge, mens det resterende er fremstilt i en grålig tone. Ordet «Oslo» er gjengitt i en langt større skala enn resten av teksten, og opptar omtrent halve bredden av plakaten nedre del. Skriftstørrelsen og den mørke og kontraherende blåfargen gjør at navnet på hovedstaden, på samme måte som kniven, umiddelbart tiltrekker seg betrakterens blikk. Ved første øyekast kan plakaten

²⁴⁸ Ibid, 43.

²⁴⁹ Barkhatova m.fl., *Propaganda!* (Oslo: Nasjonalbiblioteket Press, 2013), 41.

²⁵⁰ Ibid.

oppleves som en ren Oslo-plakat, og vil ha fungert som et ledd i en bredere turistreklame for hovedstaden, slik det ble gjort med Jubileumsutstillingen.

I anledning Jubileumsutstillingen i 1914 ble det også laget en offisiell plakat. Den ble utført etter en tegning av maleren Brunjulf Larsson (fig. 30) og viste maskiner i form av kraner og hjul mot en bakgrunn av en skipsmast, to furutrær og et fyrårn.²⁵¹ Larssons plakat skulle spre interesse om utstillingen hjemme og i utlandet, og ifølge Simonnæs ble det av Presse-, Reklame- og innkvarteringskomiteen bestemt at det skulle «legges sterk vekt på utstillingens nasjonale og patriotiske karakter hvor reklamen i utlandet mest mulig kom til å bli et ledd i den alminnelige turistreklame.»²⁵² Mens Larssons motiv var malerisk, eventyrlig og detaljrik, var Damsleths plakat renere og mer forenklet i sitt uttrykk. Skribent og forfatter av en rekke bøker om norsk design, Mats Linder, beskriver Damsleths formspråk på 30-tallet som funksjonalistisk, med kraftige farger, store fargeflater og distinkte diagonaler.²⁵³ Dette er spesielt tydelig i en propagandaplakat for Fedrelandslaget, tegnet i forbindelse med stortingsvalgkampen i 1930 (fig. 31). Bruken av grotesk font, den dynamiske komposisjonen, diagonalen og den minimalistiske fargebruken plasserer plakaten i en tydelig funksjonalistisk tradisjon. I plakaten har Damsleth også inkludert det norske flagget. Büchten beskriver valget av billedspråk som uvanlig, da dette uttrykket nesten alltid ble assosiert med den politiske venstresiden.

At det ikke dreier seg om en plakat for et sosialistisk parti, er først tydelig ved andre blikk, når man forstår sirkelen i bakgrunnen som et sitat av det norske flagg - og blått som en typisk farge brukt av den politiske i høyresiden (i motsetning til den sosialistiske kombinasjonen av svart og rødt).²⁵⁴

Sett bort ifra elementene av gult, kan Vi Kan-utstillingens plakat gi assosiasjoner til det norske flaggets farger. Det nasjonale kan tolkes i samme retning som Larssons plakat: et uttrykk for utstillingens patriotiske karakter, og et ledd i en bredere turistreklame.

Flagget var også inkorporert i de offisielle utstillingsplakatene til Stockhomsutstillingen i 1930. Tegneren Lewerentz laget to offisielle plakater for den svenske utstillingen. Den ene bestod av tallet 1930, utformet med en dybdeeffekt, blåst opp og plassert diagonalt over mesteparten av

²⁵¹ Simonnæs, *Jubileumsutstillingen*, 93.

²⁵² Simonnæs, *Jubileumsutstillingen*, 80.

²⁵³ Linder, Mats. «Reklamens pionerer – slagkraftig propaganda under 1930-tallet – del 4.» *Mats Linder. Scandinavian Design*. 29.11.2016. URL: <https://www.matslinder.no/2016/11/29/reklamens-pionerer-slagkraftig-propaganda-under-1930-tallet-del-4/>

²⁵⁴ Barkhatova m.fl., *Propaganda!* (Oslo: Nasjonalbiblioteket Press, 2013), 45.

plakatflaten. Den andre versjonen (fig. 32) bestod av det som kom til å bli Lewerentz symbol for utstillingen: det stiliserte og abstraherte skarpe vingspennet (også kjent som lommekniven). Det ble plassert mot en bakgrunn av et kart over Stockholm og konturtegnede bygg og objekter fra utstillingen. Et bånd med flaggets farger dekket øverste del av begge plakater.²⁵⁵ Likhetstrekkene mellom Damsleth og Lewerentz utstillingsplakater er mange. Begge er utført i funksjonalistisk stil, og inneholder både flagget, utstillingsområdet og en kniv. En ting skiller de likevel. I plakaten til den svenske utstillingen som vektla sosialestetikk er bakgrunnen farget rød. I Damsleths plakat har han latt en annen av flaggets tre farger dominere.

Blåmalt sosialisme

I utstillingsplakaten sammenstilles allerede eksisterende symboler med Damsleths egne. Knivens assosiasjoner er allerede diskutert og kan som nevnt tolkes i ulike retninger: både som symbol for arbeiderbevegelsen og den politiske venstresiden, men også som uttrykk for skaperkraft og progressivitet. I plakaten er den massive betongfiguren, som av Damsleth er ytterligere overdreven i størrelse, sammenstilt med propellfly og båter, og kan gis enda en mening: et uttrykk for teknologisk utvikling. Utstillingsbyen fremstår som et moderne produksjonsland. Fartøyene kan også tolkes som tegn på reiseli, som igjen gir plakaten et preg av turistreklame. Elementene av luft og sjøliv, kombinert med moderne fartøy og bevegelse, kan gi assosiasjoner til Damsleths tidligere portretteringer av «det nasjonale», som *Gløtt av Norge*-omslagene. Bildet av hovedstaden samsvarer med en teknisk-økonomisk modernisme. Samtidig gir andre symboler sprikende assosiasjoner.

Einar Johnsens emblem ble også et symbol på Vi Kan-utstillingen. Figuren med den hevede hammeren, som i Damsleths plakat utgjør motivets midtpunkt, kan gi assosiasjoner til en tradisjonell håndverker som en smed eller en snekker. Figuren bærer et historisk hodeplagg som antyder at håndverkeren representerer en tid før industrialiseringen på 1930-tallet. Kombinasjonen av den historiske håndverkeren og tannhjulet, med sine klare assosiasjoner til industrien forente tradisjon og arbeidslyst. Det kan tenkes at OHIF opplevde at dette var egenskaper som reflekterte organisasjonens identitet i anledning deres 100-årsjubileum. Det var også en anledning til å binde foreningens egen historie sammen med utstillingens budskap.

Samtidig kan figuren med den hevede hammeren gi kommunistiske assosiasjoner. Som tidligere nevnt ble hammeren på 30-tallet adoptert av den norske arbeiderbevegelsen som deres offisielle symbol, og hyppig benyttet i politisk propaganda.²⁵⁶ Den femkantede stjernen er også et

²⁵⁵ Rudberg 1999, s. 79

²⁵⁶ Barkhatova m.fl., *Propaganda!* (Oslo: Nasjonalbiblioteket Press, 2013), 43.

kjent symbol for sosialismen og kommunismen.²⁵⁷ I *Propaganda!* hevder Büchten at hammeren som symbol muligens kan tilskrives Ørn-Evensen og plakaten «Ungdommen skal i arbeid», som ble laget for Arbeiderens Ungdomsfylking til stortingsvalget i 1936. Et foto viser to unge menn som sitter på bjelker av en takkonstruksjon. Den ene sager, mens den andre slår inn en spiker med en hammer. Fotografiet er tatt nedenfra og opp og motivet er klippet ut og limt mot en lyseblå bakgrunn. «Valget av motiv er symbolsk på flere plan», skriver Büchten. «Her hjelper ungdommen til med å konstruere ‘det norske hus’, basert på Arbeiderpartiets grunnfestede idealer. [...] Bare himmelen setter en grense for ambisjonene til sosialistisk ungdom.»²⁵⁸

De samme symbolene gjenkjennes i en rekke av Arbeiderpartiets plakater fra samme periode. I en plakat fra 1934 gjenkjennes både knyttneven og hammeren fra Vi Kan-emblemet (fig. 33). Den rødfargede knyttneven mot det gule og svarte minner samtidig om Røhders antikrigsplakat. I en annen plakat, to år senere og i anledning stortingsvalget i 1936, har Erling Nielsen gjengitt smeden med den hevede hammeren, i selskap med andre arbeidere. (fig. 34)

En tydelig detalj skiller likevel den sosialistiske propagandaen og Vi Kan-plakaten. Selv om Damsleths utstillingsplakat kan gi assosiasjoner til det norske flagget, er blåfargen sterkt dominerende. Blåfargen kan gi assosiasjoner til friluft og sjøliv, men er også tradisjonelt forbundet med den politiske høyresiden. Den borgerlige referansen er ikke usannsynlig, med tanke på at Damsleths politiske tilhørighet.

Politisk forsoning som kapitalistisk strategi

Selv om utstillingen fikk oppslutning som et upolitisk prosjekt, slik Platou uttalte i brevutvekslingen med *Dagbladet* og *Arbeiderbladet*,²⁵⁹ har oppgaven vist at utstillingen var både politisk og ideologisk, og dette i borgerlig retning. Som Gram skriver:

Tanken om en utstilling var et prosjekt preget av borgerlige verdier og som et alternativ til mer radikale løsninger som revolusjon eller offentlige inngrep i økonomien. Utstillingen var et privat initiativ fra «håndverket og industriens menn» som preget utstillingen i tråd med sine verdier og oppfatninger. Dette til uttrykk i vurderingene knyttet til praktiske forhold som valg av utstillingstomt, klassifisering av innholdet på utstillingen og finansiering av prosjektet.²⁶⁰

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Barkhatova m.fl., *Propaganda!* (Oslo: Nasjonalbiblioteket Press, 2013), 43.

²⁵⁹ Gram, *Vi Kan*, 42.

²⁶⁰ Ibid, 47-48.

Som vi har sett var utstillingen likevel i dominerende grad utformet med en estetikk som tradisjonelt var tilknyttet den politiske venstresiden. Unntaket er utstillingsplakaten, som gir en presentasjon av hovedstaden som turistdestinasjon og teknologisk fremskrittby – i tråd med den teknisk-økonomiske modernismen delt av utstillingens arrangører. Men selv her har sosialistiske tegn fått plass. Hvorfor?

Damsleths plakat illustrerer et element ved Vi Kan-utstillingen som kan tenkes å ha veid tungt, og som kan forklare valget av en estetikk tradisjonelt forbundet med den politiske venstresiden: en politisk forsoning. Den i utgangspunktet blå plakaten inneholder også venstrepolitiske symboler, og kan slik tolkes som en forlengelse av utstillingens estetiske strategi: gjennom estetikken talte næringslivet til samfunnets flere lag – og spesielt til den delen av samfunnet de selv ikke representerte.

Svein Ivar Angell kaller Vi Kan-utstillingen en «nasjonal integreringsprosess» mellom arbeiderbevegelsen og den borgerlige siden i politikken. Angell knytter utstillingen til en bredere politisk utvikling, der partienes fokus i større grad handlet om å samles omkring nasjonens felles interesser.²⁶¹ I denne perioden utviklet det seg en bredere politiske enighet om enkelte tema. Angell skriver:

Slik la de ifrå før så uforsonlege aktørane på samfunnsarenaen i større grad ein sams retorikk til grunn for politikken sin. Desse mekanismane verka i interaksjon med og vart forserte ved at det norske samfunnet utetter mellomkrigsåra i aukande grad kunne samla seg ikring fleire opplevingar av fellesskap. Forbruksvarer og industriprodukt vart etterkvart tilgjengelege for fleire, folk fekk meir fritid og kommunikasjonane hadde vorte utbetra.²⁶²

Denne «nasjonale integreringsprosessen» og etableringen av et nasjonalt fellesskap med felles mål og interesser på tvers av politiske sider, var i arrangørene av Vi Kan-utstillingens interesse. En politisk forsoning ville skape en bredere målgruppe til «kjøp norsk»-kampanjen, ved å gjøre den til en felles sak, uavhengig av politisk tilhørighet. Næringslivet, og markedskreftene som typisk slutter seg til høyresiden i politikken, hadde en åpenbar interesse i denne kampanjen. Men ettersom arbeiderne utgjorde en stor del av målgruppen (det norske folk, de som faktisk skulle handle) var næringslivet og markedskreftene helt avhengig av å få de på sin side. Med en slik ambisjon var næringslivet avhengig av støtte fra arbeiderbevegelsen, som var de politiske stemmene på venstresiden. Uten en politisk forsoning kunne venstresiden stemple hele Vi Kan-utstillingen og

²⁶¹ Angell, Svein Ivar. *Frå splid til nasjonal integrasjon. Norsk nasjonalisme i mellomkrigstida*. Hovedoppgave i historie. Universitetet i Bergen, 1994, 140.

²⁶² *Ibid.*

«kjøp norsk»-kampanjen som et forsøk på at markedskreftene skulle hente ut enda mer penger av arbeiderne. Venstresiden kunne rent politisk argumentert for sine velgere at utstillingen først og fremst var motivert av penger, heller enn arbeidernes beste, og en slik debatt ville næringslivet naturligvis unngå.

Som diskutert i innledningen av denne oppgaven var prosjektet avhengig av det offentlige i form av finansiering og tillatelser, for å i det hele tatt realiseres. Samtidig ville støtte fra det offentlige gi prosjektet legitimitet. Gjennom økt offentlig engasjement ville også utstillingens budskap om nye forbruksvaner forplante seg i større deler av samfunnet, og «kjøp norsk» ville bli en naturlig forlengelse av hva det offentlige allerede argumenterte for. Slik ville Vi Kan-utstillingens forbrukskampanje få større legitimitet og oppslutning ved at det støttet seg på ideer som allerede ble fremmet av det offentlige. Vi Kan-utstillingen ville dermed virke mer samfunnsnyttig enn kun en reklamekampanje.

Utstillingens estetikk kan dermed tolkes som ett av flere tiltak for å nå målsetningen om politisk forsoning. Arrangørene brukte en estetikk som tradisjonelt ble benyttet av den politiske venstresiden og forente seg med arbeiderbevegelsen for å gi prosjektet legitimitet og oppslutning. Slik hadde de bedre forutsetninger for å få gjennomslag for «kjøp norsk»-kampanjen, som ville tjene næringslivet økonomisk og samtidig opprettholde borgerskapets definisjonsmakt over «det moderne.»

Kapittel 6: Oppsummering og konklusjon

Denne oppgaven har analysert Vi Kan-utstillingens arkitektur, kunst og design, med utgangspunkt i Arne Korsmos utstillingsarkitektur, Aage Storsteins monumentalmaleri og Harald Damsleths utstillingsplakat, og basert på forholdet mellom estetikk og politikk. De overordnede problemstillingene som ble stilt innledningsvis var: *På hvilke måter var utstillingsarkitekturen, maleriet og plakaten på Vi kan-utstillingen emblematiske for hvordan politikk, ideologi og økonomi kom til uttrykk i norsk kunst, arkitektur og design på 30-tallet? Og: I den grad politisk ideologi materialiserte seg i utstillingens estetikk, hvilke ideologier, politiske holdninger og økonomiske interesser kom til uttrykk gjennom utstillingsarkitekturen, maleriet og plakaten?*

Vi Kan-utstillingen føyer seg i den samme utstillingstradisjonen som The Great Exhibition i London i 1851, Paris-utstillingen i 1889 og Stockholmsutstillingen i 1930. Utstillingene var feiringer av fremskritt, og en presentasjon av hvor langt kulturen var kommet i denne utviklingen. Samtidig var utstillingene speilbilder av egen selvforståelse og verdenssyn. En undersøkelse av de store utstillingene kan dermed være inngangen til en bredere forståelse av et samfunns økonomiske situasjon, politiske klima, ledende ideologier og sosiale forhold på et gitt tidspunkt.

Som oppgaven har vist var utgangspunktet for Vi Kan-utstillingen allerede preget av ideologiske og økonomiske motiver. Formelt var utstillingens ambisjon å stimulere næringslivet for å «få hjulene i gang» i norsk økonomi. Løsningen på krisen, slik den ble presentert av arrangørene, var økt forbruk. Publikum ble omtalt som forbrukere og viktigheten av næringslivet ble sterkt fremhevet. På den måten oppfordret utstillingen til en ny forbrukeradferd, i næringslivets interesse. Dette var interesser som sammenfalt med medlemmer av OHIFs egne, da målet om å gjøre publikum til forbrukere og styrke markedskreftene ville ha direkte innvirkning på deres virksomheter. I tillegg plasserte OHIF seg og sine virksomheter i forhold til fremskrittfortellingen, og som en del av løsningen på nasjonens sosiale og økonomiske krise.

Selv om Vi Kan-utstillingen fikk oppslutning som et upolitisk prosjekt som skulle virke politisk forsonende, var den store utstillingen allerede under forberedelsene farget av politikk og ideologi. I komiteer satt representanter fra næringslivet, øvre samfunnslag og den politiske høyresiden. Tilnærmingen til løsningen på den nasjonale krisen var dermed kulturelt farget av sosiale motsetninger og politiske ønsker om hvilke interesser utstillingen skulle tjene - og hvordan nasjonens fremtid skulle formes. Planene fikk dermed et ideologisk og politisk preg i valg og vurderinger, som utstillingstomt, finansering og klassifisering. Næringslivet gav publikum instruksjoner om nye livsmønstre, basert på hva som var rett, definert ut ifra borgerskapets kultur.

Samtidig har oppgaven vist hvordan Vi Kan-utstillingen var en del av en bredere politisk utvikling, der det i større grad foregikk et samarbeid mellom det private næringslivet og staten. Kommunens støtte spilte en avgjørende rolle i gjennomføringen av Vi Kan-utstillingen, og ble et symbol på samarbeid mellom offentlig og privat sektor. Gjennom kommunens paviljong ble det demonstrert hvordan sosiale problemer skulle løses gjennom økt offentlig engasjement. Den Arbeiderparti-styrte Oslo kommune og det sosialpolitiske innholdet ble også et symbol på en politisk forsoning mellom borgerskapet og arbeiderbevegelsen. Forsoningen ble knyttet til utstillingens budskap om felles interesser, på tvers av politiske forskjeller. Det moderne prosjektet, definert gjennom «kjøp norsk»-kampanjen, ville bringe nasjonen ut av krisen og dermed tjene hele befolkningen.

Den politiske venstresiden var sterkt representert gjennom utstillingens estetikk. Utstillingens arkitektur, tegnet av Arne Korsmo, Knut Knutsen og Andreas Nygård, skilte seg fra tradisjonell utstillingsarkitektur og gjenspeilet samtidige idealer i det moderne samfunnet. Et «moderne liv», med stadig flere tilflyttere i byene, krevde en ny tilnærming til arkitektur. I løpet av 1930-tallet ble det i bykjernen reist bygninger og møteplasser hvor mennesker som ellers tilbrakte tid i mørke fabrikker, skulle få leve ut sine fritidsbehov. Parallelt vokste det også frem en offentlig boligpolitikk, som i likhet med fritidsarkitekturen var drevet av sosialpolitiske idealer. Denne typen arkitektur - boligblokker, såvel som badeanlegg, restauranter og teatre - ble reist etter funksjonalismens prinsipper, med rette linjer, ornamentløse fasader, vindusbånd, søylerekker og flate tak.

Utstillingsarkitekturen på Vi Kan ble utformet etter samme prinsipper, og kunne dermed assosieres med den øvrige sosialistiske holdningen til arkitektur og samfunn. Funksjonalismen som bevegelse var rotfestet i en bredere filosofi som omhandlet mer enn estetikk, og bygget på ideen om at «god form» kunne føre til sosial utjevning med like og riktige estetiske standarder for alle. Stockholmsutstillingen fra 1930 er et eksempel på hvordan funksjonalismens form og filosofi ble anvendt som et ledd i den sosialestetiske bevegelsen. Basert på Korsmos tegninger av utstillingsområdet, og den opprinnelige ideen om det urealiserte prosjektet «Moderne bygg», hadde Vi Kan-utstillingen potensiale til å bli en norsk versjon av den programmatisk Stockholmsutstillingen. Betongkniven kan tolkes som et sosialistisk symbol og en hyllest til arbeiderbevegelsen. Men den kan også tolkes som en voldelig protest mot arrangørens ideologier om politisk forsoning.

I praksis ble estetikken tilsidesatt av OHIF til fordel for økonomiske interesser. Resultatet var en arkitektur som mer passende kan omtales med begrepet «funkis», fordi den i praksis oppfylte funksjonalismens estetiske krav, men ikke de sosiale. Funksjonalismen ble sosialistisk «pynt», men tappet for noen reell mening.

Da Storstein fikk i oppdrag å utsmykke Oslo kommunes paviljong, var bygningen allerede blitt gitt et sosialpolitisk innhold. Bygningens innside ble videre speilet i Storsteins humanistiske monumentalkunst. Det 21 meter høye og 11 meter brede maleriet ble tilgjengeliggjort for massene, både gjennom skala, plassering og gjennom en klar og tydelig figurfremstilling og komposisjon. Motivet kunne dermed tydelig identifiseres som fortellingen om maktskiftet fra embetsstanden til det folkevalgte demokratiet. Reaksjonene det skapte, og diskusjonen som fulgte, gir et mer realistisk bilde av det politiske klimaet som fant sted under Vi Kan-utstillingen, og i samfunnet generelt på 1930-tallet. Hendelsen står i kontrast til utopien om fellesskap og klasseforsoning som ble formidlet gjennom utstillingen. Men selv om Storstein skapte overskrifter med monumentalmaleriet, var maleriet ikke ulikt annen offentlig utsmykning fra samme periode. I det nye rådhuset, som var Storsteins neste prosjekt etter Vi Kan-utstillingen, var den stolte arbeideren minst like tilstedeværende. At motivet ble overmalt, tilsynelatende som følger av press fra næringsborgerskapet, avslører hvilke interesser som veide tyngst på Vi Kan-utstillingen.

Da utstillingens budskap skulle uttrykkes gjennom en offisiell plakat, ble den utformet etter samme prinsipper som samtidig reklame og propaganda. Den nye typografien, basert på funksjonalismens idealer om klarhet og fornuft, ble anvendt for å mest mulig effektivt selge et budskap, en vare eller en ideologi. I plakaten ble begge sider av politikken samlet på en felles flate. JONS emblem og Kormos utstillingsarkitektur var sosialistiske symboler og viste til arbeiderbevegelsen, den politiske venstresiden og en sosialpolitisk og sosialestetisk modernisme. Damsleths blåfarge, kombinert med nye byggeteknikker og moderne fartøy ga assosiasjoner til den politiske høyresiden, turisme og en teknisk-økonomisk modernisme. Kombinasjonen gir uttrykk for politisk forsoning. Alle deler av det politiske spekteret var representert i visualiseringen av «hele Norges utstilling.» Var plakaten en materialisering av Vi Kan-utstillingens overordnede strategi?

Som oppgaven har vist ble Korsmos klasseforsonende, sosialistiske arkitektur tømt for mening og benyttet som pynt, og Storsteins hyllest til arbeideren og demokratiet ble sensurert. Til syvende og sist var Vi Kan-utstillingen en kampanje for næringslivet, forkledd i sosialpolitiske symboler. Var Vi Kan-utstillingens estetikk kapitalistisk rødvasking?

Innledningsvis presenterte oppgaven en hypotese om at Vi Kan-utstillingen var drevet av næringsborgerskapets politiske, ideologiske og økonomiske interesser og at utstillingen ble anvendt for å styrke markedskreftene og hegemoniets kulturelle hegemoni. Oppgaven presenterte også en hypotese om at utstillingens estetikk likevel ga uttrykk for et bredere politisk spekter blant aktørene. Oppgaven har bekreftet disse hypotesene, og samtidig illustrert hvordan estetikken ble benyttet av utstillingens arrangører i en strategi for politisk forsoning og bred oppslutning, motivert av økt omsetning og definisjonsmakt. Dette er et perspektiv som ikke har blitt behandlet tidligere, og som

gir en bredere forståelse av Vi Kan-utstillingen, men også forholdet mellom estetikk og politikk på 1930-tallet.

Utstillingen skulle tjene næringsinteresser, men fikk legitimitet ved å appellere til fellesskap. Venstrepolitikkens estetikk ble benyttet for å oppnå politisk forsoning og for å få oppslutning til næringslivets «kjøp norsk»-kampanje. Ved å appellere til hele det politiske spekteret kunne næringslivet skape enda flere forbrukere og danne nye livsmønstre, bestemt ut ifra borgerskapets idé om hva som var rett. Estetikken ble benyttet som agn, men tømt for mening. Det hele vitner om det motsatte av forsoning: et splittet samfunn, bestående av «vi» og «dem».

Litteratur

Bøker

Aarønæs, Lars. *Norsk funksis*. Oslo: J.M. Stenersen Forlag, 2007.

Askeland, Jan. *Freskoepoken : studier i profant norsk monumentalmaleri 1918-1950*. Oslo: Gyldendal: 1965

Askeland, Jan. *Norske malerier: fra hellemaleriet til i dag*. John Grieg Forlag, 1992.

Barkhatova, Elena, Büchten, Daniela, Solovjov, Denis og Salthe, Vibece. *Propaganda! : Russiske Og Norske Plakater 1920-1939*. Oslo: Nasjonalbiblioteket Press, 2013.

Berre, Nina, Solbakken, Bente Aass, Yvenes, Marianne. *Nasjonalmuseet: høydepunkter: arkitektur*, Oslo: Nasjonalmuseet, 2016.

Brenna, Brita. *Verdensutstillinger: Å se er å lære*, i Museer i fortid og nåtid. Essays i museumskunnskap, Novus forlag, Oslo, 2003.

Colquhoun, Alan. *Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Cornell, Elias. *De stora utställningarna. Arkitekturhistoria och arkitektureksperiment*. Stockholm: Natur och kultur, 1952.

Ekström, Anders. *Den utställda världen. Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*. Nordiska museets Handlingar 119. Nordiska museets förlag, 1994.

Eskeland, Øystein Orre. *Vi Kan utstillingen*. Oslo: Grøndahl & Søns Boktrykkeri, 1939.

Findal, Wenche. *Norsk modernistisk arkitektur. Om funksjonalismen*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s., 1996.

Findling, John E. og Pelleav, Kimberly D. *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. Jefferson, North Carolina og London: Mc Farland & Co, 2008.

Glambek, Ingeborg. *Det nordiske i arkitektur og design sett utenfra*. Oslo: Norsk arkitekturforlag, 1997.

Glambek, Ingeborg. *Kunsten, nytten og moralen. Kunstindustri og husflid 1800-1900*. Oslo: Solum forlag a/s, 1988.

Grønvold, Ulf, Anker, Nils og Sørensen, Gunnar. *Rådhuset i Oslo : nasjonens storstue*. Oslo: Aschehoug, 2000.

Håndverks- og industriutstillingen i Oslo 1938. *Katalog og Oslofører*. Oslo, 1938.

Kjeldstadli, Knut. *Den delte byen: fra 1900 til 1948. Oslo bys historie bind 4*. Oslo: J.W. Cappelens forlag, 1990.

Klevgaard, Trond. *The New Typography in Scandinavia : Modernist Design and Print Culture. Cultural Histories of Design*. London, UK: Bloomsbury Visual Arts, 2021.

Krohg, Per. *Foredrag om malerkunst i brakke 12*. Oslo: J.W. Cappelens forlag, 1945.

Martens, Johan Ditlef. *Hva er en god bolig? (2. Utgave)* Oslo: Universitetsforlaget, 2021.

Nergaard, Trygve. «Maleriet i mellomkrigstiden» i *Mellomkrigstid*, vind 6 av *Norges kunsthistorie*, redigert av Knut Berg, 112-258. Oslo: Gyldendal, 1983.

Norberg-Schulz, Christian. «Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940.» I *Mellomkrigstid*, bind 6 av *Norges kunsthistorie*, redigert av Knut Berg, 7-111. Oslo: Gyldendal, 1983.

Norberg-Schulz, Christian. *The Functionalist Arne Korsmo*. Vol. 3. Norske Arkitekter. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.

Opstad, Jan-Lauritz. «Litt om reklame og utstillingen «Ikke bare reklame»» i *Ikke bare reklame*, Trondheim: Trondheim Markedsforening, 1989: 4-12.

Rudberg, Eva. *Stockholmsutställningen 1930 : Modernismens Genombrott I Svensk Arkitektur*. Stockholm: Stockholmia, 1999.

Rydell, Robert. *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, Chicago og London: The University Press of Chicago, 1984.

Rydell, Robert. *Fair America: World's Fairs in the United States*. Washington, D.C.: Smithsonian Books, 2000.

Rydell, Robert. *World of fairs. The century of Progress Expositions*. Chicago og London: The University of Chicago Press, 1993.

Skjerven, Astrid. «Helhet og deler» i *Arne Korsmo. Arkitektur og Design*, redigert av Brønne, Bøe. Oslo: Universitetsforlaget, 2004.

Stang, Kaare. *Moderne tider : 1900-tallets stilarter i norsk arkitektur, kunstindustri og design*. Oslo: Cappelen, 1996.

Tjelmeland, Hallvard. «Kva er modernisering?» I *Nord-Norges modernisering*, redigert av Jan Eivind Myhre, 1-14. Tromsø: Institutt for samfunnsvitenskap, Historieseksjonen, 1995.

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

Veiteberg, Jorunn og Økland, Einar. *Reklamebildet. Norske annonsar og plakatar frå århundreskiftet til i dag*. Oslo: Det norske samlaget, 1986.

Ytreberg, Espen. *En forsvunnen by. Jubileumsutstillingen på Frogner 1914*. Oslo: Forlaget Press, 2014.

Ødegaard, Åse. *Aage Storstein : en billedbygger i norsk kunst*. Oslo: Bonytt, 1992.

Økland, Einar. *Harald Damsleth. Damsleth : han teikna for Norge*. Bergen: Vigmostad & Bjørke, 2008.

Avhandlinger

Angell, Svein Ivar. *Frå splid til nasjonal integrasjon. Norsk nasjonalisme i mellomkrigstida*.

Hovedoppgave i historie. Universitetet i Bergen, 1994

Blix, Sidsel Marie Gaare. *Norge på utstilling. Norges arkitektoniske bidrag ved internasjonale og nasjonale utstillinger i perioden 1867-1939*. Hovedoppgave I kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 2005.

Brenna, Brita. *Disiplinerte drømmer. Verdensutstillinger i London og Paris 1851-1867*.

Hovedfagsoppgave i idéhistorie. Universitetet i Oslo, 1994.

Brenna, Brita. *Verden som ting og forestilling. Verdensutstillinger og den norske Deltakelsen*. Doktoravhandling. Universitetet I Oslo. Acta Humaniora, Unipub, Oslo, 2002.

Evensen, Sylvia Merete Baier. *Norges jubileumsutstilling 1914, Kristiania: en undersøkelse av utstillingsarkitekturen*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1998.

Fjeldstad, Karen Marie.»*Nu skal Slaget atter stande: Som paa Hafursfjordens vande...*» *En kulturhistorisk undersøkelse av tre norske industriutstillinger 1873-1898.* Hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo, 1998.

Gaustad, Randi. *Foreningen Brukskunst 1918 - 1930: Program, utstillinger og kritikk.* Hovedoppgave til magistergrad i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1973.

Gram, Geirr Olav Kveim. *Vi Kan - gå, se og lær.* Masteroppgave i historie. Universitetet i Oslo, 2007.

Lien, Ingrid Anette. *Sol og vann og Ingierstrand – mediering av modernistisk arkitektur I mellomkrigstiden. Aktører, medier og virkemidler.* Mastergradsessay i kunsthistorie og visuelle studier. Universitet i Oslo, 2021.

Messel, Nils. *Karstens bilder og bildet av Karsten. En monografisk og historiografisk undersøkelse.* Mastergradsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1979.

Schumacher, Birgitte Wang. *Uprøvende arkitektur? En semiotisk studie av vinnerbidraget i arkitektkonkurransen til Vi Kan-utstillingen i Oslo.* Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2017.

Simonnæs, Anne. *Jubileumsutstillingen på Frogner 1914- en nasjonal feiring med internasjonale motiver? En kulturhistorisk undersøkelse av forarbeidet til industriutstillingen i Kristiania i perioden 1900-1914.* Hovedfagsoppgave i historie. Universitetet i Oslo, 2003.

Skaara, Hilde Areng. *Norges Jubileumsutstilling 1914 Kristiania : Kunsthåndverk, Kunstindustri Og Husflid.* Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2007

Tidsskrift

Angell, Svein Ivar. «Nasjonal klasseforsoning og optimistisk modernitet – «Vi kan»- utstillinga i Oslo 1938.» *TMV*, nr. 74, 1994.

Brenna, Brita. «Verdensutstillingenes eventyrlige fortellinger», *Dugnad*. 21, nr. 1. (1995): 5-30

- Fjeldstad, Karen Marie. «På jakt etter ideologiske spor. En undersøkelse av norske industriutstillingerens klassifikasjonssystemer på 1800-tallet» I *Kollektive identiteter, ting og betydninger*, redigert av Karen Marie Fjeldstad og Brita Brenna, *TMV*, nr. 24 (1997): 89-108.
- Glambek, Ingeborg. «Funksjonalismens gledestrålende smil,» *Byggekunst*. 62, nr. 3/4 (1980): 128-130.
- Glambek, Ingeborg. «Kunst, industri og folkeoppdragelse. Om forholdet mellom kunst, industri og vitenskap på de store verdensutstillingenes tid.» *TMV*, nr. 87 (1995).
- Hansen, Lars Emil. «Oslofunkis. En utstilling om arkitektur og livsstil i Oslo i 1925-1940».
Byminner. 57, nr. 4 (2012): 2-33.
- Kielland, Else Christie. «Kunsten på «Vi Kan». Så slett står det ikke til i norsk bildende kunst idag!» *Oslo Illustrerte* 4, 6 (1938)
- Korsmo, Arne. «Til unge arkitektsinn» *A5*, nr 1-2, (1956): 45.
- Nygård, Andreas, Knutsen, Knut og Korsmo, Arne. «Håndverks- og industriutstillingen i Oslo 1938». *Byggekunst* 20 (1938): 95-04.
- Rudeng, Erik. «Fremskrittets fester», *Byminner* 1983, nr. 3. (1983): 2-8.
- Rudeng, Erik. «Internasjonale utstillinger og norske særtrekk», *Dugnad* 1995, nr. 1. (1995): 31-56.
- Søbye, Espen. "Kristianiakrakket 1899" *Samfunnsspeilet (Oslo)* 1999, no. 1 (1999): 15-20.
- Sørensen, Gunnar. «Kunst på arbeidsplassen – 40 år» *Kunst og kultur* 73, nr. 2 (1990): 66-84.
- Tostrup, Elisabeth. «Stockholmsutstillingen : Innflytelse på utviklingen av funksjonalismen og modernismen i norsk etterkrigsarkitektur.» *Kunst og kultur* 80, nr. 4. (1997): 210-227.
- Wickstrøm, Anne. «Den norske industri- og kunstutstilling i Christiania 1883», *Byminner* 1983, nr. 3. (1983): 9-28.

Artikler på nett

Kjeldstadli, Knut, «Propaganda og reklame.» *Norges historie*. 25.11.2015. URL:
<https://www.norgeshistorie.no/forste-verdenskrig-og-mellomkrigstiden/1612-propaganda-og-reklame.html>.

Linder, Mats. «Reklamens pionerer – slagkraftig propaganda under 1930-tallet – del 4.» *Mats Linder. Scandinavian Design*. 29.11.2016. URL: <https://www.matslinder.no/2016/11/29/reklamens-pionerer-slagkraftig-propaganda-under-1930-tallet-del-4/>

Avisartikler

Arne Korsmo «Vi Kan»-utstillingens idé» *Aftenposten*. 21.09.1936.

Gauguin, Pola. «Høst-utstillingen» *Dagbladet*. 17.10.1933.

Mumle Gåsegg (Johan Borgen). «Ukens portrett» *Dagbladet*. 07.05.1938.

«Aage Storstein blir tvunget til å endre kjempebilledet på «Vi Kan»» *Dagbladet*. 04.05.1938.

«Dagens nytt idag» *Arbeiderbladet*. 05.05.1938

«Er det bare socialistene som utgjør «folket»?» *Aftenposten*. 23.04.1938.

«En utfordring» *Aftenposten*. 23.04.1938.

«Første mai plakaten på «Vi Kan»» *Morgenbladet*. 23.04.1938.

«Norges største maleri til Vi Kan» *Dagbladet*. 13.04.1938.

«Overgrepet mot Storstein og ytringsfriheten på «Vi Kan» i dets rette lys» *Dagbladet*. 05.05.1938

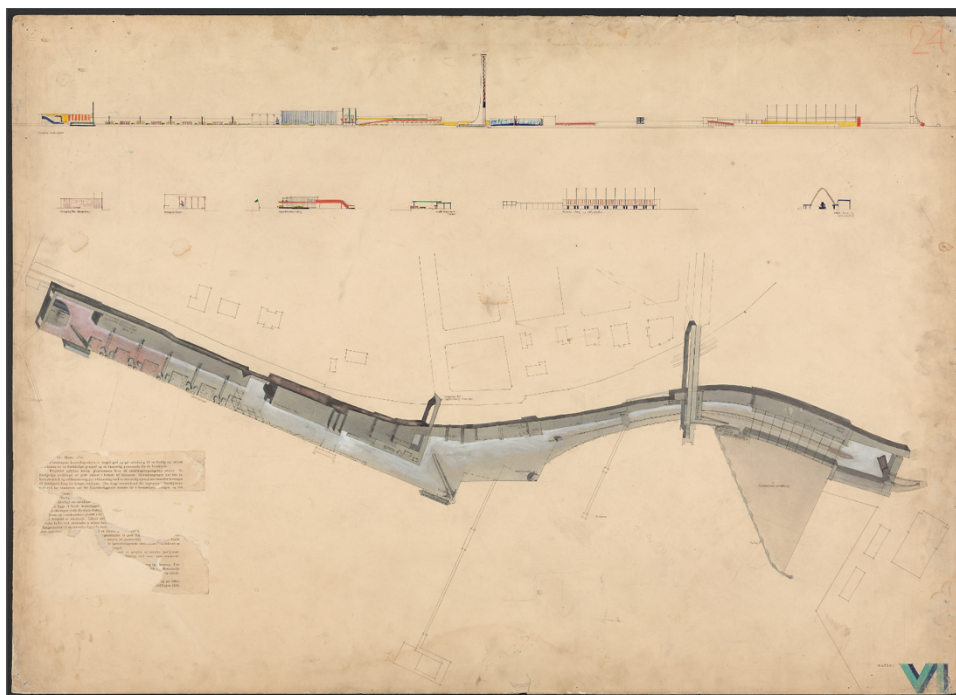
«Partipolitikken smugles inn på «Vi Kan-utstillingen»» *Morgenbladet*. 22.04.1938.

«Storsteins billede vekker raseri» *Arbeiderbladet*. 22.04.1938.

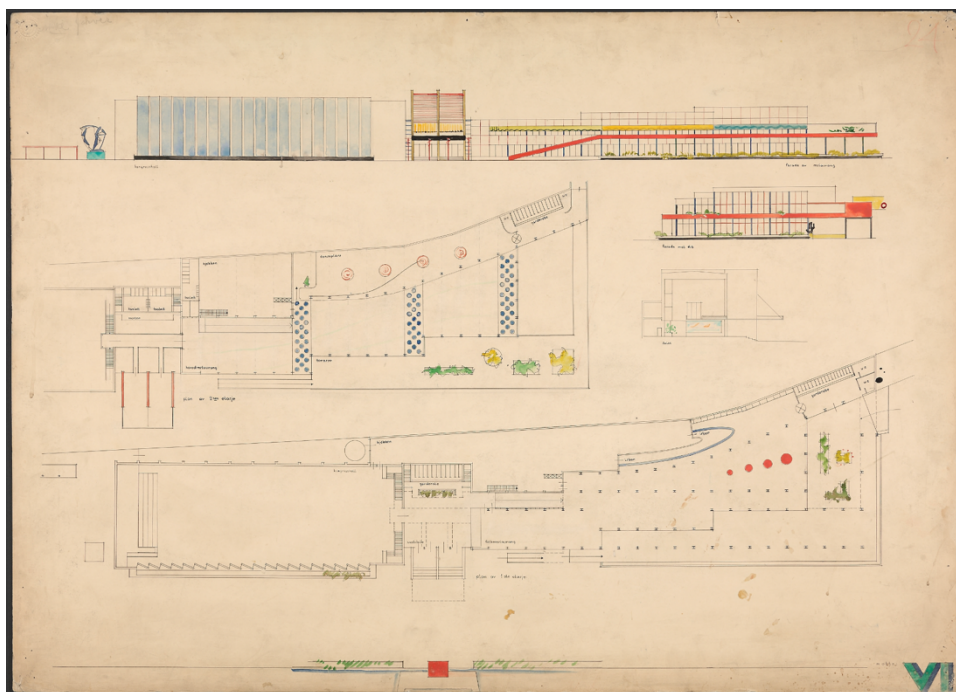
Arkivmateriale

Vi Kan-bladet, nr 1-19, 1938. (Oslo Museum)

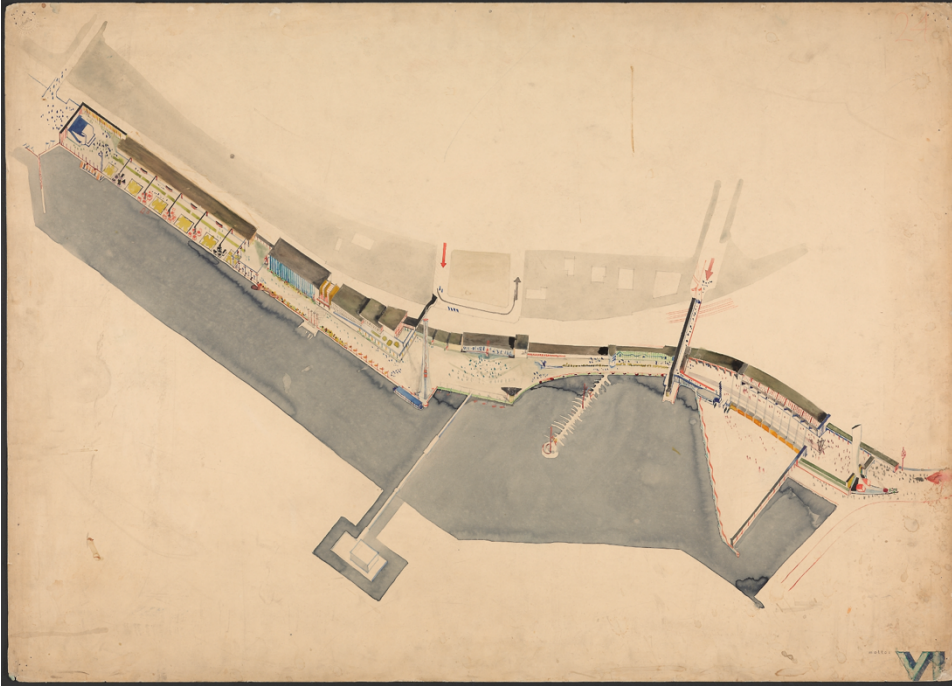
Illustrasjoner



Figur 1: Konkurransutkast «Vi» Vi Kan-utstillingen, Situasjonsplan, fasadeoppriss og snitt, 1935, Arne Korsmo, Knut Knutsen, Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene. Hentet fra: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.ako032.003>



Figur 2: Konkurransutkast «Vi» til Vi Kan-utstillingen, Hovedrestaurant i plan, fasade og snitt, og kongressal i fasade, 1935, Arne Korsmo, Knut Knutsen, Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene. Hentet fra: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.ako032.002>



Figur 3: Konkurransoutkast «Vi» til Vi Kan-utstillingen, isometrisk perspektiv over den samlede utstillingen sett fra sjøsiden, 1935, Arne Korsmo, Knut Knutsen, Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene. Hentet fra: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.ako032.004>



Figur 4: Konkurransoutkast «Vi» til Vi Kan-utstillingen, Hovedinngangsparti i perspektiv, plan, fasade og snitt, 1935, Arne Korsmo, Knut Knutsen, Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene. Hentet fra: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.ako032.001>



Figur 5: *Pavillon de l'esprit nouveau*, Paris, Frankrike, 1924, Le Corbusier. Fondation Le Corbusier. Foto: Ukjent. Hentet fra: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?svsId=13&IrisObjectId=5061&svsLanguage=en-en>



Figur 6: *Restaurant Skansen*, 1927, Lars Backer. Oslo Museum. Foto: Ukjent (ca. 1928-1930). Hentet fra: <https://digitaltmuseum.no/011014476323/oslo-skansen>



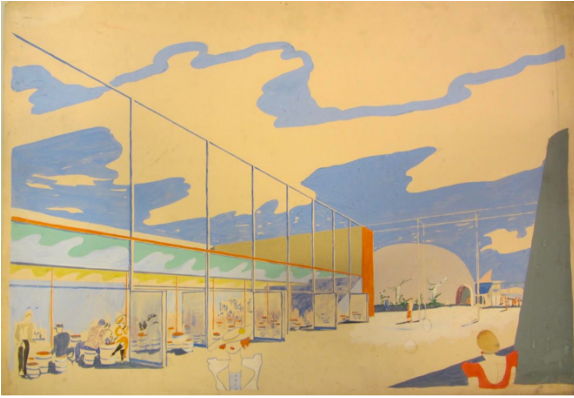
Foto: Wilse, Anders Beer

Oslo Museum

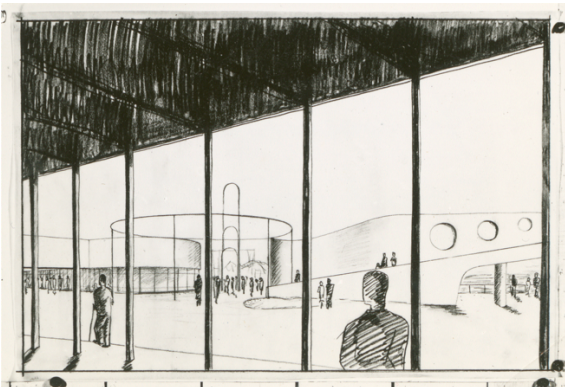
Figur 7: Boligblokker på Marienlyst, Oslo Museum. Foto: Anders Beer Wilse (1937). Bilde hentet fra: <https://digitaltmuseum.no/011014878901/sinsen>



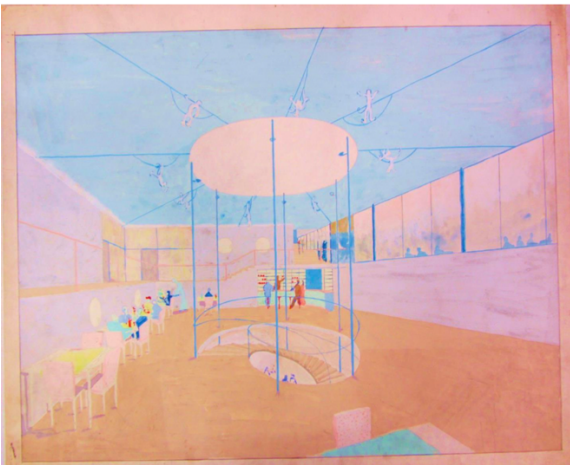
Figur 8: Ingierstrand bad og restaurant, 1933, Ole Lind Schistad og Eyvind Moestue. Oslo Museum. Foto: Teigens Fotoatelier. Bilde hentet fra: <https://digitaltmuseum.no/011012600262/ingierstrand-bad-og-restaurant>



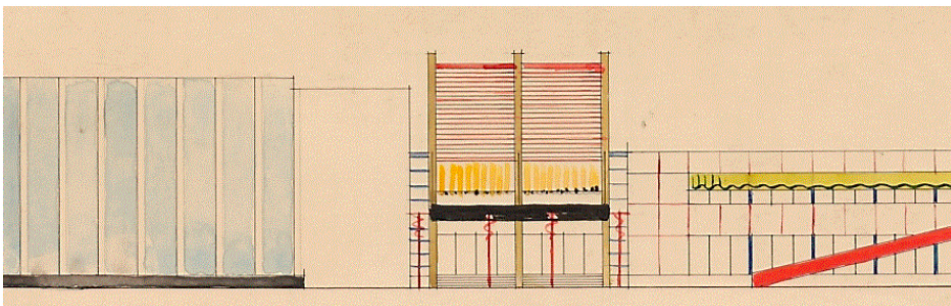
Figur 9: Skisse av fasade til Vi Kan-utstillingen, udatert, Arne Korsmo. Illustrasjon hentet fra Schumacher, *Uprøvende arkitektur?*, 118.



Figur 10: Perspektivskisse, inngangsparti til fornøyelsesavdelingen på Vi Kan-utstillingen, 1936, Arne Korsmo. Illustrasjon hentet fra Schumacher, *Uprøvende arkitektur?*, 112.



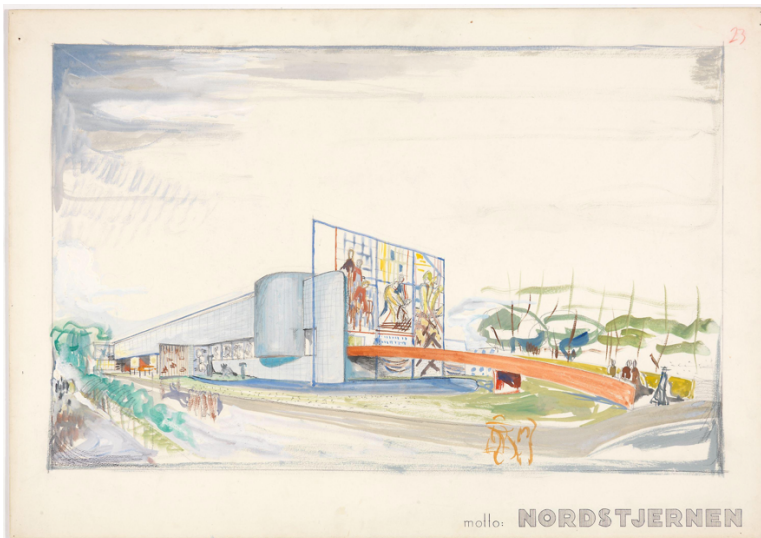
Figur 11: Skisse av interiør fra Vi Kan-utstillingen, udatert, Arne Korsmo. Illustrasjon hentet fra Schumacher, *Uprøvende arkitektur?*, 114.



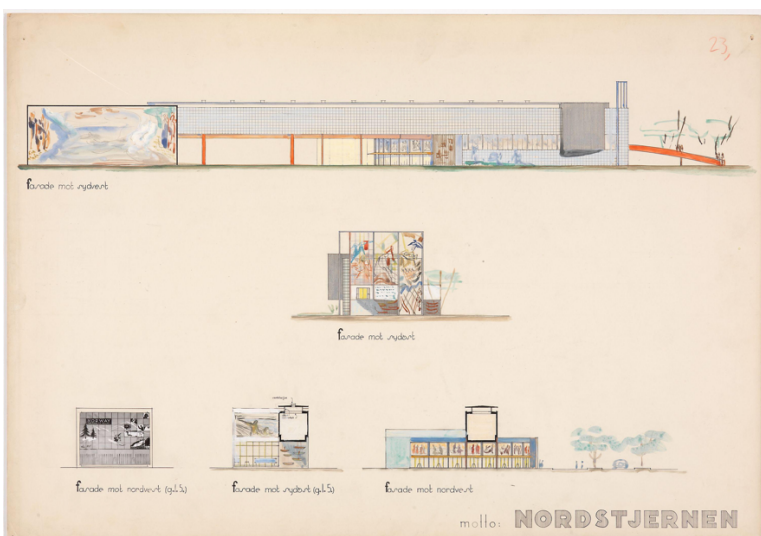
Figur 12: Inngangspartiet til Kongressalen og Restauranten, utsnitt fra figur 2



Figur 13: Utkast til Norges paviljong på verdensutstillingen i Paris, 1937, Arne Korsmo. Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene. Illustrasjon hentet fra: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.ako036.001>



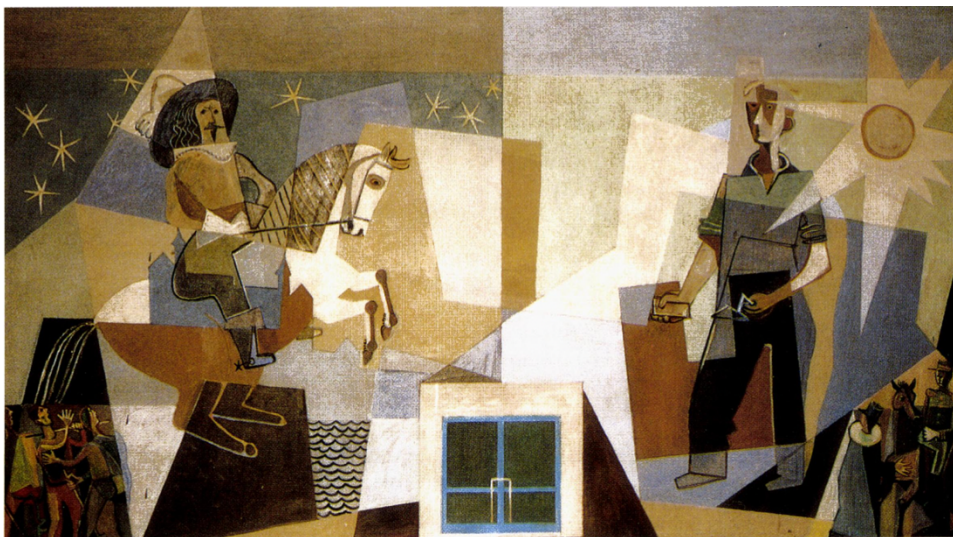
Figur 14: Eksteriørperspektiv av Nordstjernen, utkast til paviljong til verdensutstillingen i New York, 1938, Arne Korsmo. Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene. Illustrasjon hentet fra: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.ako029.005>



Figur 15: Fasadeoppriss av Nordstjernen, utkast til paviljong til verdensutstillingen i New York, 1938, Arne Korsmo. Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene. Inventarnummer: Illustrasjon hentet fra: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMT.ako029.003>



Figur 16: Fasade på Oslo kommunes paviljong med utsmykning av Aage Storstein. Oslo Museum. Foto: Mittet & Co AS. Bilde hentet fra: <https://digitaltmuseum.no/011014600725/vi-kan-utstillingen-oslo-1938>



Figur 17: Utkast til Oslo kommunes paviljong, 1938, Aage Storstein. Bilde hentet fra Ødegaard, *Aage Storstein* (Oslo: Bonytt, 1992), 83.



Figur 18 (t.v): Utkast til Oslo kommunes paviljong, detalj venstre hjørne, 1938, Aage Storstein. Bilde hentet fra Ødegaard, *Aage Storstein* (Oslo: Bonytt, 1992), 83.



Figur 19 (t.h): Utkast til Oslo kommunes paviljong, detalj høyre hjørne, 1938, Aage Storstein. Bilde hentet fra Ødegaard, *Aage Storstein* (Oslo: Bonytt, 1992), 83.



Figur 20: *Arbeidets Norge fra de drivende garn til skovene i øst*, Sentralhallen/Rådhushallen, Oslo Rådhus, 1938–50, Alf Rolfsen. Oslo Kommunes Kunstsamling. Bilde hentet fra: <http://okk.kunstsamlingen.no/collections/32358/kunsten-i-oslo-radhus/objects/images;jsessionid=4186D687895B50F4395F3C101E3216ED?page=2#>



Figur 21: *Menneskerettighetene. Utkast til konkurranse*, 1938, Aage Storstein. Oslo Kommunes Kunstsamling. Bilde hentet fra: <http://okk.kunstsamlingen.no/objects/11244/menneskerettighetene;jsessionid=4322C76505F47AE3EFB078744495D2F9>



Figur 22: *Storrenjøring*, 1931/33, Aage Storstein. Bilde hentet fra: Ødegaard, *Aage Storstein* (Oslo: Bonytt, 1992), 9.



Figur 23: *Fisketorvet*, 1934, Aage Storstein. Nasjonalmuseet. Bilde hentet fra: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.02587>



Figur 24: *Steinkjøring*, 1937, Aage Storstein. Bilde hentet fra: Ødegaard, *Aage Storstein* (Oslo: Bonytt, 1992), 64.



Figur 25: *Aage Storsteins maleri etter at høyre hjørne ble overmalt. Oslo kommunes paviljong, Vi Kan-utstillingen.* Nasjonalmuseet, Arkitektursamlingene. Foto: Ukjent (1938). Bilde hentet fra: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NAMF.00887.008>



Figur 26: Emblem for Vi Kan-utstillingen, 1934, Einar Johnsen. Bilde hentet fra: Eskeland, *Vi Kan utstillingen* (Oslo: Grøndal & Sønns Boktrykkeri, 1939), 1.



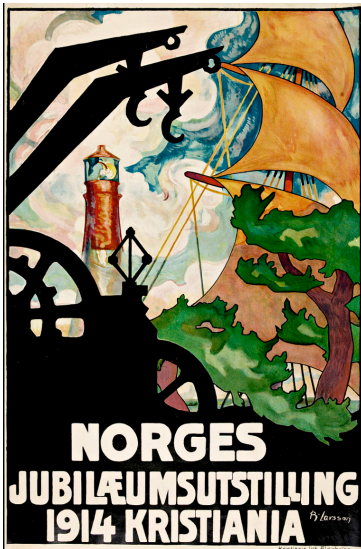
Figur 27: Offisiell plakattil Vi kan-utstillingen, 1938, Harald Damsleth. Nasjonalmuseet, Designsamlingene. Bilde hentet fra: <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/OK-17524>



Figur 28: Butikkplakat fra 1930-årene. Ukjent tegner, men Veiteberg foreslår Alf Ellingsen. Bilde hentet fra: Veiteberg m.fl., *Reklamebildet* (Oslo: Det norske samlaget, 1986), 29.



Figur 29: Ned meg våbnene! Antikrigsplakat for Det Norske Arbeiderparti, 1930, Niels Røhder. Bilde hentet fra: Barkhatova m.fl., *Propaganda!* (Oslo: Nasjonalbiblioteket Press, 2013), 41.



Figur 30.: Offisiell utstillingsplakat for Norges Jubileumsutstilling, 1914, Brunjulf Larsson. Nasjonalmuseet, Stiftelsen Kunsthindustrimuseet. Bilde hentet fra: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/OK-17679>



Figur 31: Vis din farve, plakat for Fedrelandslaget, 1930, Harald Damsleth. Bilde hentet fra: Økland, *Harald Damsleth. Damsleth* (Bergen: Vigmostad & Bjørke, 2008), 33.



Figur 32: Offisiell plakat til Stockholmsutstillingen, 1930, Sigurd Lewerentz. Bilde hentet fra: Rudberg, *Stockholmsutstillingen* (Stockholm: Stockholmia, 1999).



Figur 33: *Fram på ny, for arbeid, brød og frihet. Det norske arbeiderparti*, 1934, Ukjent tegner. Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek. Bilde hentet fra: <https://digitaltmuseum.no/021019489516/plakat-dna-fram-pa-ny-for-arbeid-brod-og-frihet-det-norske-arbeiderparti>



Figur 34: *Hele folket i arbeide, plakat for Det Norske Arbeiderparti*, 1933, Erling Nielsen. Arbeiderbevegelsens Arkiv og Bibliotek. Bilde hentet fra: <https://digitaltmuseum.no/021019489510/plakat-dna-by-og-land-hand-i-hand-hele-folket-i-arbeide-det-norske-arbeiderparti>