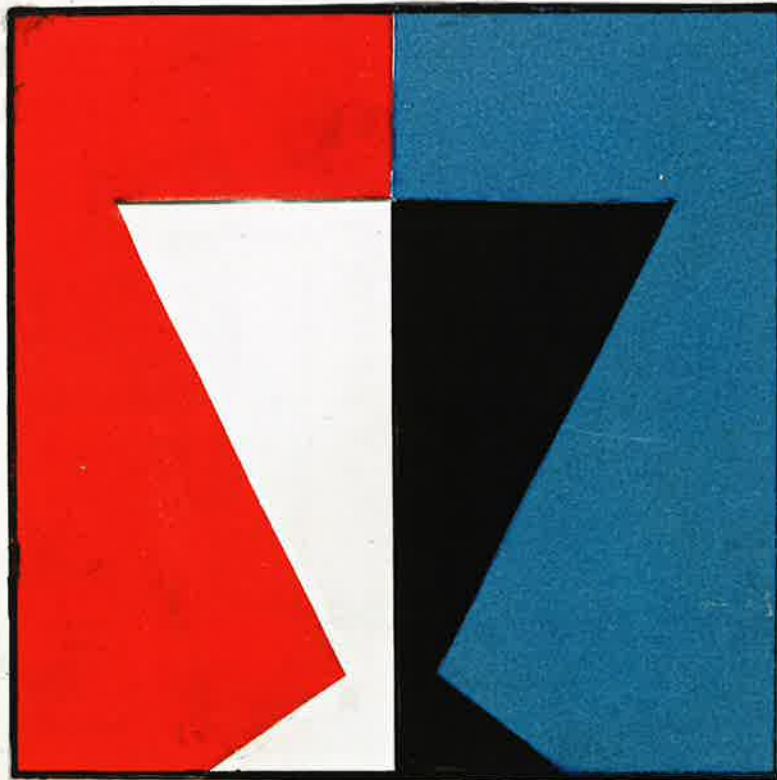


ARKITEKTONISKE  
DRØMMEBILDER  
PÅ TAPT LEKEPLASS:  
**FORM OG FARVE, 1924**

ARCHITECTURAL  
PHANTASMAGORIA ON  
LOST PLAYGROUNDS:  
**FORM OG FARVE, 1924**

MATHILDE SIMONSEN DAHL

# FORM OG FARVE



**UTSTILLINGEN  
AV RUMKUNST ARRANGERT VED  
MALERMESTRENE FORENING  
FORENINGEN BRUKSKUNST OG  
KRISTIANIA HAANDVERKS OG  
INDUSTRIFORENINGES LOTTERI  
TIVOLI APRIL MAI**

FABRITIUS & SOHNEN

TEGNET AV JACOB PRYTZ

Utstillingens plakater, tegnet av Jacob Prytz

Da de tre foreningene Brukskunst, Malermesterenes forening og Kristiania Kunst- og Industriforenings Lotteri gikk sammen i 1924 for å skape en utstilling av *Romkunst* med tittelen *Form og Farve* i Tivolihaven i Kristiania, presenterte de en serie interiører, fra soverom til promenade, bodega og dåpskapell, lik en dreiebok av mystiske arkitektoniske scenebilder.<sup>1</sup> Et bredt spekter av faggrupper var involvert i prosjektet, blant annet snekkere, malere, stukkatorer, vevere, bokbindere, glassmestere, gullmeder, gravører, dekoratører, billedhuggere og rørleggere; dessuten marmor-, tekstil- og innredningsfabrikanter, jernstøperier, glass-, piano- og lampeskjermfabrikker – og arkitekter, som bar ansvaret for den overordnede utformingen og organiseringen. Denne koordinerte innsatsen hadde *helhetsvirkningen* som mål, styrt av et arkitektonisk instinkt. Carl Wille Schnitler (1879–1926), professor i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo og medlem av utstillingskomiteen i Brukskunst, uttrykte denne intensjonen presist i sin artikkel i katalogen til *Form og Farve*: «Arkitektur – det er sansen for likevekt, for det konstruktive, for den store organiske sammenheng. (...) under arkitekturens taktstok maa ifølge sit væsen først og fremst al dekorativ kunst indordne sig.»<sup>2</sup>

1,00 m.

Utstillingens plakater tegnet av Jacob Prytz. Alle illustrasjoner er fra et album etter A.M. Storm, formannen i Malermesterenes forening. Albumet inneholder fotografier, katalog og plakater fra utstillingen samt et klipparkiv. A.M. Storm *Form og farve: Rumkunstutstilling med malerteknisk avdeling: Kristiania 4. april–11. mai 1924*. [Fig. 1]: Exhibition poster designed by Jacob Prytz. All illustrations are from an album made by A.M. Storm, the head of the Malermesterenes forening. Storm's album contains photographs of the exhibition, the exhibition catalogue and poster, and an archive of press clippings covering its reception. *Form og farve: Rumkunstutstilling med malerteknisk avdeling: Kristiania 4. april–11. mai 1924*. Nasjonalbiblioteket (National Library of Norway).



Mens utstillingen skulle uttrykke en «organisierende vilje», kunne arrangørene ikke ha funnet en mer kontroversiell plassering.<sup>3</sup> Tivolihaven, som allerede hadde et tvilsomt rykte, var omringet av arbeiderstrøket i Vika som var preget av slum, og der saneringen allerede var i gang. Tivoli, som skulle lide samme skjebne i 1936 for å gi plass til et nytt, moderne bysentrum, var en av de livligste og mest brukte parkene i byen. Den inneholdt blant annet opptil fem scener og flere kafeer og restauranter:

der ungdommen svermet og moret seg under trærne, der russen holdt vårfester, sangerne stevnet, der artistene tumlet seg og teatergrupper dro inn og ut i en stadig strøm. Alltid når fremmede trupper kom på besøk var det rom for dem på Tivoli, hver gang et nytt, optimistisk teaterforetagende skulle grunnlegges ble det Tivolihaven som skaffet lokalet.<sup>4</sup>

Tivoli ble utvilsomt valgt fordi parken var så populær, og taktikken slo til: Utstillingen trakk rundt 30 000 besøkende i løpet av de fem ukene den pågikk. Omgivelsene kan imidlertid ha påvirket mer enn bare besøkstallet. Fire år tidligere hadde Brukskunst arrangert utstillingen *Nye Hjem* i det

Utstillingens eksterior. I bakgrunnen ses gårdene i Vinkelgata/Bakkegaden, gamle Vika. [Fig. 2]: Exhibition exterior, with apartment buildings from Vinkelgata/Bakkegaden, old Vika, in the background. Photo: O. Væring.

nye boligområdet Ullevål Hageby. Etter Schnitlers mening var den blitt hemmet av de ordnede forholdene i de nye leilighetene som omga den. Dette hadde gjort utstillingen til et visuelt kaos av enkeltgjenstander uten romlig sammenheng. Sommerteaterets åpne rom i Tivolihaven bød derimot på nye frigjørende muligheter. Det var den perfekte bakgrunnen for å åpne publikums øyne for en konsentrert og helstøpt kunstnerisk visjon.<sup>5</sup>

## UTSTILLINGSKOMITEEN:

*Opnevnt av Malermestrenes Forening.*A. M. STORM  
malermester. Formand.W. KROGH-FLADMARK  
malermester Viceformand.H. M. J. JENSEN  
malermesterTHEO. L. WILBERG  
Overlærer.*Opnevnt av foreningen Brukskunst*T. B. KIELLAND  
Konservator.S. PETTERSEN  
Maler.J. T. PRYTZ  
Overlærer.*Opnevnt av Kra. Haandverk- og Industriforenings utstillingsutvalg:*A. DAVID-ANDERSEN  
Juveler.ANDER. H. BJERCKE  
Arkitekt.G. N. HUSEBY  
Mobelarkitekt.*Opnevnt av Kristiania Elektricitetsverk.*R. STEEN  
Direktør.

Komiteens sekretær: O. STOKKE

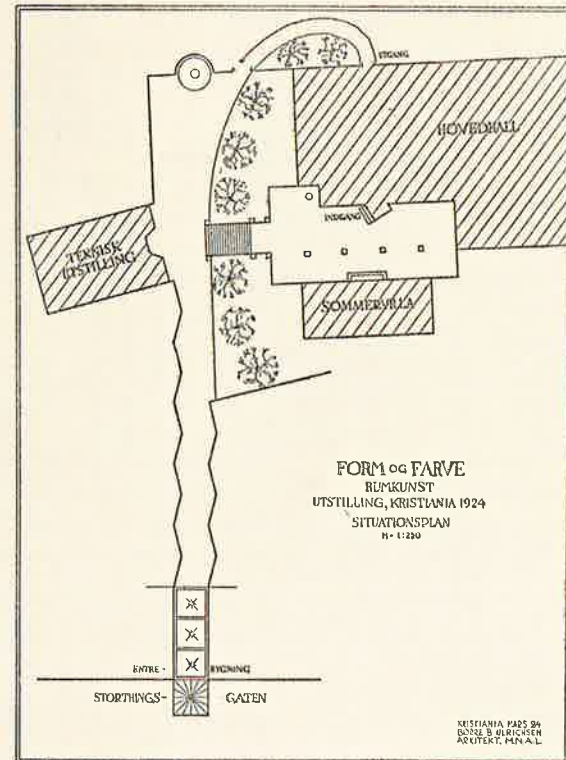
Arbeidsutvalg:

W. KROGH-FLADMARK      T. B. KIELLAND      J. T. PRYTZ  
Formand.

Utvalget for den tekniske avdeling:

A. STEIVER  
Malermester. Formand.H. EGEBERG  
Disponent.A. HARBERG  
Lærer ved Malernes forskole.THEO. L. WILBERG  
Overlærer.

## PLAN OVER UTSTILLINGEN



UTSTILLINGENS EKSTERIØR. Bekostet av Alf Bjerckes farvehandel. Arkitekt: Børre Ulrichsen.

ENTREPENØRER. Snekkermestrene Dobak og Viik, tapetserermester Ungersnæs &amp; Co.

MALERARBEIDET utført ved malermesternes forening. Farvene (temperatin) levert av Alf Bjerckes farvehandel.

SØILEFONTÆNE utført av Ulefos Jernstøperi efter tegning av arkitekterne Ander. Bjercke og G. Eliassen, skulpturen av Professor Wilhelm Rasmussen.

Ideen om at arkitekturen måtte gjøres til den ledende kunstformen, ble først presentert av Schnitler i artikkelen «Arkitekturkritikk», som ble trykt i *Byggekunst* fem år før *Form og Farve*-utstillingen.<sup>6</sup> I denne artikkelen appellerer han til arkitekter om å delta i samfunnsdebatten utenfor profesjonens lukkede krets. Ifølge Schnitler var en kunnskapsbasert kritikk av arkitektur fullstendig fraværende i det offentlige ordskiftet, noe som hadde alvorlige følger: «Uten arkitektonisk instinkt – d.v.s. sans for forhold, ballanse og organisk sammenheng – ingen sikker kunstnerisk kultur.»<sup>7</sup> Flettet sammen med utstillingens estetiske målsetting finner vi dermed også målet om å skape økt kunstnerisk bevissthet blant publikum – med arkitektoniske midler. Dette fremgår av oppsummeringen av utstillingen som Brukskunst trykte i årsberetningen for 1924: «Utstillingen vakte megen oppmerksomhet og den livlige kampagne, kan man næsten si, den avfødte i pressen, viser bedst at baade utstillingen som helhet og de enkelte rom bar frem et fast og bestemt program.»<sup>8</sup>

I stedet for å studere utstillingsgjenstandene i *Form og Farve* og deres stilistiske og historiske referanser vil jeg i denne artikkelen hevde at Tivoli – både i egenskap av kulisse i sentrum for en urban transformasjon, og som teaterscene – hadde den største betydning for hvordan utstillingen formet, og var ment å påvirke, det offentlige ordskiftet.<sup>9</sup> Et blikk på forholdet mellom utstillingen og utstillingsstedet kan resultere i nye lesninger av *Form og Farves* mangfoldige og mystiske interiører.

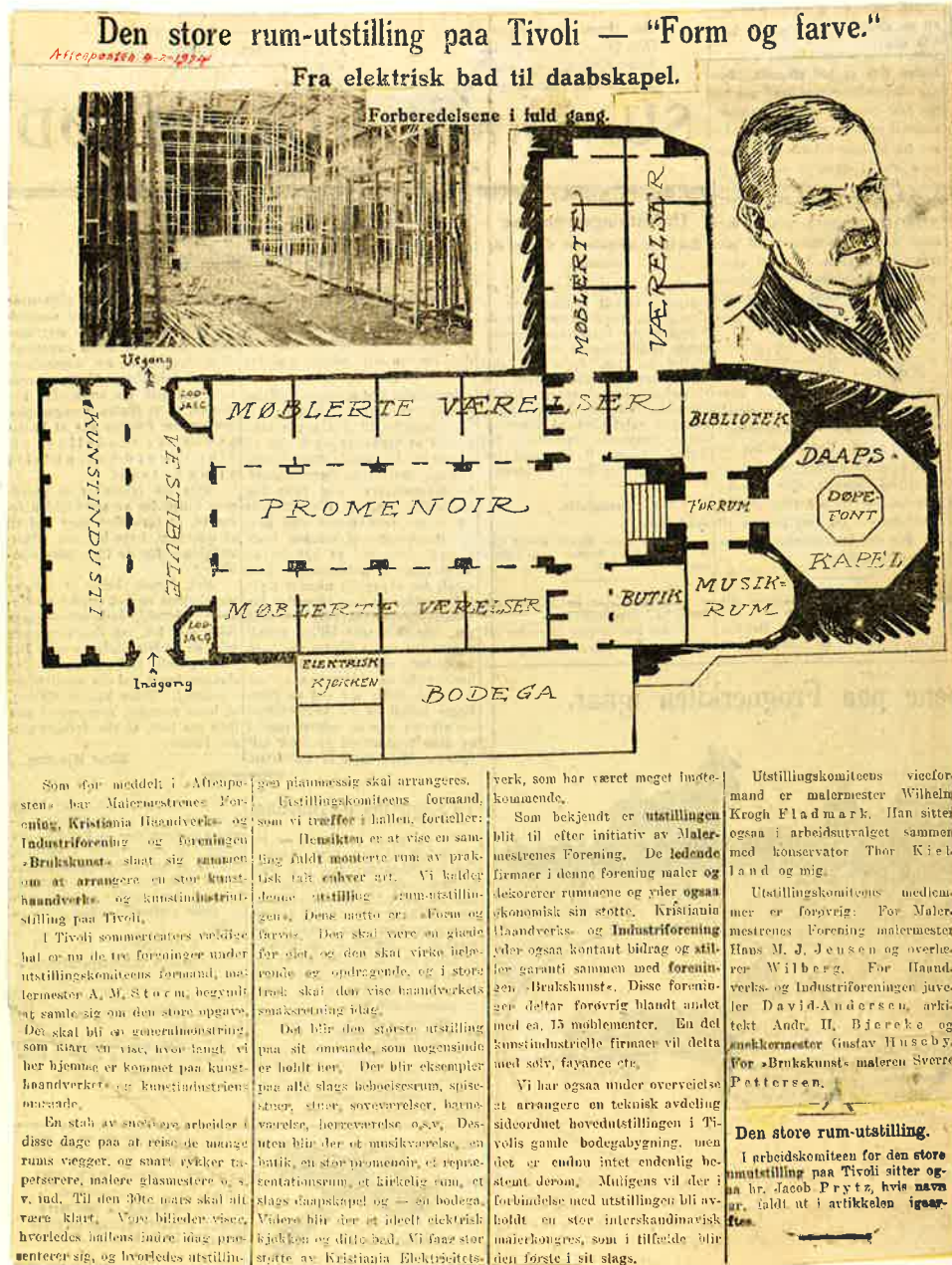


Foto og plan fra planleggingen av utstillingen i hovedhallen. [Fig. 4]: Photo and plan from the planning of the exhibition in the main hall. *Aftenposten* February 24th, 1924.



D. Yvering fot

## FORM OG FARVE

For å komme til Tivolihaven måtte man gå gjennom en passasje i revyteateret Chat Noir, som lå overfor Nationaltheatret i Stortingsgaten 12. Den overordnede utstillingsplanen kan beskrives som to sammenflettede sekvenser av kontrasterende form-uttrykk. Parken, som til vanlig besto av gangveier, blomsterbed, fontener, restauranter og teaterbygg, var for anledningen avstengt ved hjelp av gule skjerm Brett som ledet de besøkende langs en fast rute fra inngangen til de ulike utstillingsbygningene: hovedsalen tegnet av Herman Munthe-Kaas og Jens Dunker, sommerhuset av Munthe-Kaas og Gudolf Blakstad og salen med en teknisk maleutstilling ved Malermesterenes forening under

ledelse av arkitekt Eyvind Mostue. Skjerm Brettene dekket også hovedsalen utvendig, noe som ga det hele et «reklamemessig» uttrykk ifølge Anders Bugge, som skrev en glødende anmeldelse av utstillingen i mai 1924:

Naar man fra indgangen kom op gennem gaten av de gule skjerm Brett som saa at si veg tilside mens man avancerte og stillet en ansigt til ansigt med utstillingssalens gule og røde frontvæg og den lille kokette orientiserede kuppel, da var det ikke til at undgaa at bevisstheden om at man stod paa Tivolis grund uvægerlig førte tanken hen paa kulisser.<sup>10</sup>

Inngangspartiet fra Stortingsgaten 12. [Fig. 3] Entrance from Stortingsgaten 12. Photo: O. Yvering.

## ELEKTRICITET I HJEMMENE.

**F**ra 1. januar iaar er Elektricitetsprisen i Kristiania som vel alle vet — nedsat til 180.— kroner for 1000 watt, dag og nat i et aar. Det gjælder nu, at Kristianiahjæmmene sikrer sig den elektriske strøm som de synes de har raad til. Nøgterne folk som indgaaende har studert den økonomiske side av elektriciteten, hævder, at det er regningssvarende i en almindelig, enkel husholdning at bruke omkring 1500 watt som altsaa skulde komme paa 270.— kroner om aaret. Med denne elektriske energi har man fulstændig nok til lys, kokning, varmtvandsopvarming, strykejern, støvsuger eller lignende og endda til litt opvarming.

Samtidig med at man abonnerer paa mere strøm bør man besøke *Elektricitetsverkets Utstilling, Rosenkrantzgaten 7*, for at gjøre sig op en mening om, hvorledes man bedst skal utnytte kraften i aarets 8760 timer.

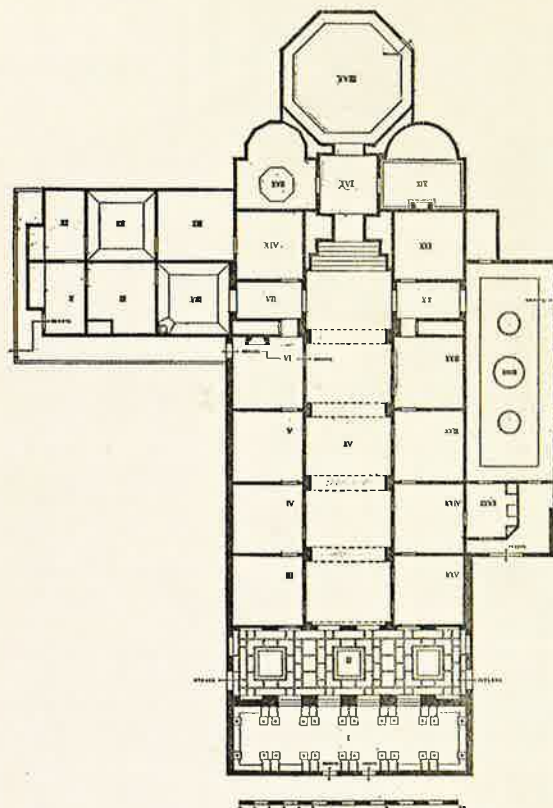
De fleste mennesker har jo allerede anskaffet sig kokeplater og strykejern, men for at utnytte strømmen helt, specielt om natten, bør man kjøpe sig en stor automatisk fyldende varmtvandsbeholder, hvis man da ikke har en vandgryte av anseelig størrelse som kan brukes paa kokeplate om natten. Desuten bør man anvende natstrømmen til litt opvarming. Specielt er elektrisk opvarming av sanitære grunde paa sin plads i soveværelset eller barneværelset, og i denne bolignødens tid kan man indspare adskillig plads ved at opvarme et rum elektrisk og kaste ovnen ut.

Der er nylig utgit en liten brochure som enhver kan faa gratis utlevert fra Elektricitetsverkets kontorer, kioskerne og fra de kommunale bad. En husmor vil ha stor interesse av at studere den. Den gir en masse gode raad og vink, ikke bare om elektricitet, men ogsaa om kjøkkenets indredning og om praktisk husstel. Brochuren er instruktiv og letlæst, har ingen avskrækkende tekniske kapitler og en hel del ypperlige fotografier.

Det gjælder i vor tid at gjøre husarbeidet saa hurtig og let som mulig. Tjenerhjælp forbyr sig selv av mange grunde, hvorav de viktigste er, at den er dyr, at man har trangt om plads og at tjenerne ikke lenger er saa villige og fromme som i de gode, gamle dage. Elektriciteten kan her være til stor hjælp i huset, likesom den har været og er det i industrien og verkstederne, hvor man forlængst har fundet ut, at det lønner sig at bruke elektricitet selv om anlagsomkostningerne kan synes høie. Litt efter litt faar man nok ogsaa i hjemmene raad til at anskaffe alle de nødvendige apparater. De er jo heller ikke saa dyre og i mange forretninger kan man faa arangeret sig saaledes at de kan overtas paa avbetaling.

15

## PLAN AV HOVEDHALLEN



UTSTILLINGENS PLAN er utarbeidet av arbeidsutvalget i samarbeide med arkitekterne H. Munthe-Kaas og J. Dunker

ENTREPRENØRER: Snekkermester Joh. Martinsen, H. Brodahl, tapetsermestrene Palm og Andresen.

DET ELEKTRISKE ANLÆG er utført og delvis bekostet av Kristiania elektricitetsverk.

MONTERINGEN er utført og bekostet av Elektrisk Bureau A/s.

16

Hovedkatalog



SOVEVÆRELSE RUM IX  
 Maler- og dekorasjonsarbeidet utført og utstillet  
 av N. J. Mønstad.  
 Soveværelsesmøblement utført av snekker-  
 mester Karl G. Svane etter tegning av ar-  
 kitekt O. L. Schistad.  
 Gulvpløpere fra Johannessen og Sonners Tekstil-  
 vevfabrik.

Room 9, «Soveværelse» av Ole Lund Schistad. [Fig. 7]: Room 9, "Bedroom" by Ole Lund Schistad.  
 Photo: O. Væring.



RUM X BADEVÆRELSE  
 Rumutstyret med Fliser, vask, badekar  
 m. v. utstillet av A/S Bygningsartikkelcom-  
 pagniet.

Room 10, «Badeværelse» i tilknytning til Schistads soveværelse. [Fig. 8]: Room 10, "Bathroom"  
 connected to the bedroom by Schistad. Photo: Fotocentralen fot.

De 19 interiørene i hovedsalen var nummererte i katalogen, slik at det ble nærliggende å se dem i en bestemt rekkefølge. Rundt den sentrale søylegangen, også kalt *promenoir*, lå noen mindre rom.<sup>11</sup> Stilistisk var interiørene overveiende kjennetegnet ved innflytelse fra art deco og nyklassisisme.<sup>12</sup> Den som forventet å finne vakre og funksjonelle interiører til alminnelige hjem, i tråd med Foreningen Brukskunsts sosioestetiske program for å fremme industriell fremstilling av rimelig innredning for arbeidsklassen, ble overrasket. Noen av interiørene utmerket seg med fremmedartede uttrykk, blant annet soveværelset av Ole Lind Schistad, som Bugge beskriver som et interiør egnet til å henstille

den besøkene til helt fremmede himmelstrøk: «Det minder litt om Paris, mere om eventyr og orient – baade 'den nærmere' og 'den fjærnere' og de andre orienter. Og det vidner om en esprit som man neppe skulle tro var norsk.»<sup>13</sup> Rommene med de mer offentlige programmene var enda mer utsmykket enn de, til sammenligning, beskjedne boliginteriørene som var representert. De viste til tider drømmeaktige fantasiscener: fontenerommet av gullsmed Tostrup, med vann dryppende fra en rund åpning i taket; den runde, elektrisk belyste medaljongen av blyglass i dåpskapellet og bodegæen av Schistad:

hvor lyset gjennom en cylinder av blaa draperier falder spøkelsesagtig blændende og hvitt ind paa bartenderne, mens rummet ellers ligger i halvmørke saa man neppe skimter den røde figurfrise op under taket og vanskelig nok gjæsterne som sitter under de brogede klaser av elektriske pærer rundt væggene med sin kubistiske bemaling.<sup>14</sup>



Rom 16. «Forrum» med fontene av Jakob Prytz.

[Fig. 9] Room 16, "Vestibule" with fountain by Jakob Prytz. Photo: O. Væring.



RUM XVI

FORRUM

Maler- og dekorasjonsarbeidet utført og utstillet av A. M. Storm.  
Dekorativ kunstner: Jakob Prytz.  
Flisegulv utført og utstillet av A/S Stormbull.  
Fontene i marmor utført av John F. A. Kølzow.  
Indehaver O. Gravem, efter tegning av Jakob Prytz.



## B O D E G A

RUM XXVII

Maler- og dekorasjonsarbeidet utført og utstillet av O. Hellum.

Arkitekt: Ole Lind Schistad.

Glasmalerierne utført og utstillet av glasmester Fin Hansen etter tegning av Sverre Pettersen. Elektrisk armatur fra Dekorationsatelieret, Rex ovne, norsk arbeide, utstillet av A/S Elektrisk Bureau (se ogsaa denne ovn i andre rum paa utstillingen).

Midt iblant dem, sterkt kritisert for å stå i skarp motsetning til utstillingens helhetlige konsept, sto den sentrale søylegangen tegnet av Munthe-Kaas og dekorert av Alf Rolfsen. Både søylene og gulvet var skråstilt, og rommet var dekket fra gulv til tak av malerier som forestilte en voldsom himmelstorm. Bugge skrev:

Alf Rolfsen har mobilisert himmellegemernes hærske til et fyrverkeri av den annen verden: lynene slaar som brede flammer ind over Munthe-Kaas' bastante pillarer saa de formelig knækker under de voldsomme zik-zak-bevægelserne. Og hele firmamentet splintres rent ut sagt i farveflater saa man nærmest maa tænke paa det fantastisk malte skibssider fra camoufleringens tid, da torpederingen raste som værst under krigen.<sup>15</sup>

## TIVOLI

Tivoli, tidligere kalt Klingenberg, lå på en kolle med utsikt over havnen og det gjørmete løpet til Bislettbekken i den vestlige utkanten av renessansabyen. Det har vært kjent som forlystelsessted helt siden slutten av 1600-tallet. Sammen med Ruseløkken i nord omtalte Jonas Rasch det i 1883 som *Byens Legeplass*, der «Byens Ungdom tumlede sig frit og uden Baan dog Tvang.»<sup>16</sup> Hans Ditlev Frantz Linstows (1787–1851) plan fra 1838 om å utvide Oslo mot vest skulle omfatte hele dette området. I sluttresultatet ble det på den ene siden av sentralaksen mot slottet gruppert en serie storslåtte monumentalbygg: Christian Heinrich Groschs universitetsbygninger (1841–1853), Geografisk oppmåling – senere kunstakademiet (1877), Nasjonalgalleriet (1881) og etter hvert Historisk museum på nordsiden (1904). Fornøyelsesparken, som var eldre enn alle disse bygningene, ble værende på den andre siden av aksene som et sted der borgerne arrangerte fester, utstillinger og offentlige møter.

Som en helhet av kontraster markerte Tivolihaven og universitetet den fysiske arenaen for en fremvoksende moderne offentlighet,<sup>17</sup> og det er ikke overraskende å finne Tivoli og området rundt som bakteppe for sentrale verker innen moderne norsk kunst og litteratur, for eksempel Knut Hamsuns *Sult* fra 1890 og Christian Krohgs roman *Albertine* (1886) samt det relaterte maleriet *Albertine i politilagens venteværelse* (1886–1887). De ulike scenene i parken tok dessuten

imot spektakulære gjestespill fra Kontinentet, som den berømte dramatiseringen av Jules Vernes *Jorden rundt på 80 dager* i 1876. Da brødrene Skladanowsky besøkte Circus Varieté i Tivoli påsken 1896, var det den første offentlige visningen av levende bilder ikke bare i Norge, men i hele Skandinavia.<sup>18</sup> Omtalen var ekstatisk:

Vi lever i Overraskelsens Tid. Hvem ved, om vi ikke om kort Tid oplever at se og høre Ting, som vi troede var Eventyr fra Tusind og en Nat! Skal der paa Fotografisens Omraade fortsættes med Opdagelser, vil dette lede til en hel Omvæltning. Vi har X-Straalene, Momentfotografier; tilbage er Farvefotografier. Skal vi i dette «fin de siècle» se saadanne?<sup>19</sup>

## HELHETSVIRKNINGEN

Iscenesettelsen av *Form og Farve* i Tivoli kan tolkes som et ledd i en tilsiktet og langsiktig strategi fra Foreningen Brukskunsts side, helt fra stiftelsen i 1918 om å søke offentlig oppmerksomhet utenfor etablerte institusjoner.<sup>20</sup> I 1919 skrev Harald Aars, arkitekt og sjef for foreningens utstillingskomité, en anmeldelse av den danske designeren Jens Møller Jensens utstilling på Kunstindustrimuseet. Han lovpriste utstillingen, men rettet en bredside mot museet. I kontrast til interessen for moderne malerkunst virket det ifølge Aars ikke som om Kunstindustrimuseet hadde den minste sans for moderne uttryksmåter i brukskunsten. I stedet for å gi utstillingen den oppmerksomheten Aars mente den fortjente, var det som om selve institusjonens vegger dempet begivenhetens betydning og lot publikum spasere forbi som i søvne: «Skriket mangler, det store brøl som tiden kræver.»<sup>21</sup> Aars' manglende tillit til Kunstindustrimuseets evne til å formidle tar opp og gjenspeiler en lignende kritikk av arkitekturdebatten som Schnitler fremførte i sin «Arkitekturkritikk»-artikkel.<sup>22</sup> Kritikk måtte formuleres med en forståelse for kunsten som et organisk uttrykk for «tidens dypeste åndskrefter». I sin høyeste form, skrev Schnitler, var kritikk en form for «forkynnelse»: «Den skal vise varsomt vei til kunstverket og oplade publikums øine, saa det selv kan opgjøre sin mening.»<sup>23</sup>

*Helhetsvirkningen* – det toneangivende konseptet bak *Form og Farve*-utstillingen og det første ordet i Schnitlers katalogartikkel – er beslektet med enn ikke identisk med det tyske *Gesamtkunstwerk*.

*Form og Farve* skulle betraktes, oppleves og studeres nettopp som en sammenføring av gjenstander og rom, former og farger.<sup>24</sup> Schnitler oppfordret derfor den besøkende til ikke å fortape seg i detaljene ved hver enkelt gjenstand, men være oppmerksom på hvordan tablåene i utstillingen uttrykte et kunstnerisk, disiplinert samvirke mellom de ulike kunstartene. Dette innebærer at produksjonen av utstillingen var en like stor del av presentasjonen som det formgitte. Helhetskonseptet var ikke et spørsmål om stil, men om metode, og «virkningen» var ikke å gi publikum praktiske innredningstips, men å formidle en høyere kunstnerisk bevissthet og åpne for et mer opplyst offentlig ordskifte. I katalogen til *Form og Farve* forsikrer Schnitler leseren om at de ulike deltakende kunstnerne hadde samarbeidet svært tett, og at samarbeidet bygde på gjensidig forståelse og respekt.<sup>25</sup> Schnitler bebudet en gryende forståelse i Europa for at et kollektivt arbeid var den eneste måten kunsten kunne overskride det håndverksmessige og gå i direkte inngrep med industrien på. Romantikens ideal om det enkeltstående geniet hadde ført kunsten ut i kaos og var nå i ferd med å falle i miskreditt.

Det er likheter mellom Schnitlers kritikk av oppløsningstendensene i kunsten og den som Bauhaus i Weimar fremførte på samme tid: «I dag lever kunstartene i en isolasjon de bare kan reddes fra gjennom en bevisst samarbeidsinnsats fra alle håndverkere.»<sup>26</sup> Men mens Bauhaus-bevegelsen hadde middelalderen som ideal, bekjente klassisisten Schnitler seg til renessansens «monumentale ro» som den mest relevante modellen for samtidens kunst og arkitektur.<sup>27</sup> Den enkelte kunstneren ble ikke ansett som viktig, det disiplinerte kollektiv-kunstverket skulle derimot gi rom for særegne og personlige kunstneriske ideer i et helhetlig forhold mellom gjenstand og rom, organisert av et arkitektonisk instinkt med sans for proporsjoner og måtehold.

## DRØMMEBILDER

Gjennom en recalibrering av modernistiske prinsipper som renhet, autonomi og mediums spesifitet plasserer kunsthistorikeren Juliet Koss *das Gesamtkunstwerk* i hjertet av modernismen.<sup>28</sup> Hun understreker modernismens ønske om å forene en uensartet gruppe personer til ett publikum og kobler utviklingen av to gjennomgående kjennetegn ved konseptet uavhengig av hvilken historisk kontekst det opptrer i. Hun argumenterer likevel mot



## GALLERI

RUM XV

Maler- og dekorationsarbeidet utført og utstillet av W. Krogh-Fladmark, firma Wilhelm-Krogh.

Arkitekt: H. Munthe-Kaas.

Dekoratív kunstner: Alf Rolfsen, medarbeider G. Wang.

Støpejernsbænker utført av Ulefos Jernverk efter tegning av Børre Ulriksen, puterne utført av H. Ramfjord.

Gulvløpere, leveret S. C. Bronn (der ogsaa

har levert utstillingens øvrige løpere).

Urner, modeller til Kværner Ovnstøperi efter tegning av H. Munthe-Kaas.

«Dekorationens motiv er et landskap i veksellende veir; Regnbuen staar paa himlen, men like efter skinner solen; til andre tider ses Karlsvognen, maanen og nordlyset. Staffagen i billedet er de besøkende paa utstillingen, som mellem de hyppige lyn gaar ind under disse himmeltegn og blir borte inde i landskapet».

A. R.  
(Alf Rolfsen)

Rom 15, «Galleri» av H. Munthe-Kaas og Alf Rolfsen, [Fig. 1] i room 15, "Gallery" by H. Munthe-Kaas og Alf Rolfsen, Photo: Eberhart B. Oppf.



*Hovedkatalog*

Illustrasjon på katalogomslag av Wilhelm Krogh-Fladmark. *Katalog, Form og Farve*, Petrorius og Søner, Kristiania 1924.  
[Fig. 12]: Cover illustration by Wilhelm Krogh-Fladmark, *Katalog, Form og Farve*, Petrorius og Søner, Kristiania 1924.

en tolkning av *das Gesamtkunstwerk* som innebærer at særtrekkene ved de ulike kunstartene blir visket ut, og hevder at ideen – slik Richard Wagner opprinnelig formulerte den – tvert om hadde som siktemål å bevare kunstartenes særtrekk og styrke dem gjennom samarbeid på tvers av disiplinene. Aksepterer vi at *Gesamtkunstwerk*-begrepet er forbundet med og vokser frem parallelt med utviklingen av massemediene, kan *Form og Farve* som helhet leses som en sekvens av scener, eller en dreiebok. Denne opplevelsen av utstillingen er vakkert uttrykt i Bugges anmeldelse. Han skildrer hvordan blikket følger rekken av interiører, noe som får ham til å drømme om at en felles kunstoppfatning skal føre frem til en sann stil: «Man (griper) sig i denne drøm, naar man lar øiet følge perspektivet gjennom rækkerne av interiører. De er jo komponert over en fælles grunopfatning, samtidig som hvert enkelt av dem er individualisert av de forskjellige arkitekter i forening med haandverkere og dekorative kunstnere.»<sup>29</sup>

I likhet med de fleste kritikerne i den umiddelbare omtalen av utstillingen har kunsthistorikeren Randi Gaustad hevdet at *Form og Farve* var et skritt tilbake sammenlignet med Foreningen Brukskunsts *Nye Hjem*-utstilling i Ullevål Hageby. Hun peker nærmere bestemt på *Form og Farves* bruk av iøynefallende eksklusive materialer som de jevne lag ikke hadde råd til, visningen av sosialt ekskluderende interiører som bibliotek og frokostrom og det generelt skreddersydde forholdet mellom rom og gjenstand i utstillingen. Alt dette, fremholder hun, avslørte et manglende fokus på industrialisering og sosialt engasjement.<sup>30</sup> En alternativ lesning av utstillingen som dreiebok, der vi betrakter Tivoli og den urbane konteksten som en del av scenen, åpner for en annen forståelse av de drømmeaktige tablåene. Ved å skille objektene fra den rene bruksverdien, kan gjenstandene og rommene som helhet uttrykke en annerledes modernitetserfaring, ikke en visjon kjennetegnet av funksjonelle miljøer rensert for ornamentikk, men snarere av en ustabil virkelighet på randen av oppløsning.

Nyere historieskrivning om den moderne byen har begynt å stille spørsmål ved de skarpe skillene mellom offentlig og privat, urban og hjemlig. I artikkelen «'So the flâneur goes for a walk in his room': Interior, Arcade, Cinema, Metropolis» beskriver Charles Rice hvordan det hjemlige interiør begynner å fremstå som et rom som på samme tid er et tilfluktssted fra byen og avhengig av den.<sup>31</sup> Ved å følge de fiktive personene hos forfattere som

Joseph de Maistre, Charles Baudelaire, Walter Benjamin og Søren Kierkegaard utforsker Rice forholdet mellom det urbane miljøet og dets innbyggere, samt hvordan vekselvirkningen mellom det hjemlige og det offentlige ikke bare fører til en reinterpretasjon av byrommet, men også skaper en ny borger i sitt bilde. Rice peker på at Benjamin appellerer til at kunsten bør forsvare *interiøret* mot å bli infiltrert av gjenstandenes verdi som vare. Dette gjør Benjamin nærmere bestemt gjennom tolkningen av detektiven som flanør i Edgar Allan Poes novelle «Mannen fra mengden»:

Hvis arkaden er interiørets klassiske form – og det er slik den presenterer seg for flanøren – er varemagasinet flanørens siste promenade. Hvis gaten i begynnelsen hadde blitt et interiør for ham, forvandlet dette interiøret seg nå til en gate, og han streifet gjennom labyrinten av varer slik han en gang hadde streifet gjennom byens labyrint.<sup>32</sup>

I Benjamins øyne hadde art nouveau-bevegelsen kapitulert for markedet, og dens fastfrosne, holistiske kunstneriske visjon markerte en likvidering av interiøret som en overflate som registrerer spor av beboelse. I *Form og Farve*-utstillingens tilfelle dreier det seg imidlertid om en annen holistisk visjon: De varierte kulissene av hjemmeinteriører og søyleganger, de kontrasterende fargene og dekorasjonene, de felles og de individuelle formuttrykkene kan sies å danne en alternativ syntese til den formale, nemlig en syntese mellom det intime og det offentlige, det paradoksale og det enhetlige. I sammensmeltingen av det private med det offentlige og det sakrale med det profane i en serie av kontrasterende og paradoksale interiører avslører *Form og Farve* sin modernitet. Ikke til tross for, men nettopp på grunn av den kinematisk surreale snarere enn virkelighetsbundne konteksten som løste gjenstandene fra varekonnotasjonene og løftet publikums mottakelighet for kunsten gjennom romlige drømmebilder.

---

MATHILDE SIMONSEN DAHL (F. 1977) MA. ARK., ER PHD-STIPENDIAT I OSLO CENTRE FOR CRITICAL ARCHITECTURE STUDIES (OCCAS) VED ARKITEKTHØGSKOLEN I OSLO. HENNES PROSJEKT SER PÅ TEMPORÆR ARKITEKTUR OMKRING TULLINLØKKA OG TIVOLI SOM SCENE FOR OFFENTLIG DEBATT OM URBAN TRANSFORMASJON VED ÅRHUNDRE-SKIFTET.

---

## NOTES

- 1 Begrepet *romkunst*, som i norsk sammenheng for det meste brukes i forbindelse med Arne Korsmo's bygninger, interierer, utstillingsteppinger og undervisningsprogrammer, vektlegger rommet som det som fører alle bestanddeler sammen. I et intervju i *Dagbladet* i 1937 sa Korsmo: «Romkunst! Det er et begrep vi ennå ikke har utviklet her hjemme. Den kunsten som koordinerer ideen med dimensjoner i alle plan, med rytme, farve og form og blir til musikk. (...) Arkitektur er den store ordnende faktor av kunstområdet». C.B. «Ukens portrett», *Dagbladet*, nr. 163, 17. juli 1937.
- 2 Carl Wille Schnitler, «Form og Farve. Innledning ved professor C.W. Schnitler», *Katalog, Form og Farve*, Petrorius og Sonner, Kristiania 1924.
- 3 Malermesterenes forening var initiativtager til Form og Farve-utstillingen, men beslutningen om å legge den til Tivoli ble etter omtalen i pressen å domme tatt av de tre foreningene i fellesskap.
- 4 Mentz Schulerud, *Piberne og Pigene i Vika*, Stovbrand, Idun, Oslo, 1963.
- 5 «Som et første forsøk på å åpne folks øine for arkitektonisk behersket helstøpethet i utstyret av moderne hjem er denne utstilling blitt til.» Schnitler i katalogartikkelen.
- 6 Carl Wille Schnitler, «Arkitekturkritikk», *Byggekunst*, 1919, s. 47.
- 7 Carl Wille Schnitler, «Arkitekturkritikk», *Byggekunst*, 1919, s. 49. En utdypende behandling av denne artikkelen og av mangelen på en offentlig arkitektdebat, finnes i Mari Lending «Den fraværende arkitekturkritikken», *Byggekunst* 2001/8 s. 5–7.
- 8 Foreningen Brukskunst, *Arbetsberetning*, 1924. RA/PA-0893, Riksarkivet.
- 9 En studie av Form og Farve-utstillingen og resepsjonen av den finnes i Randi Gaustad, *Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, utstillinger og kritikk*, Hovedoppgave, UiO, 1973.
- 10 Anders Bugge, «Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé», *Tidens Tegn*, 7. mai 1924.
- 11 «Den store rum-utstilling paa Tivoli – Form og Farve. Fra elektrisk bad til daabskapel. Forberedelsene i fuld gang», *Aftenposten*, 4. februar 1924.
- 12 Ifølge kunsthistorikeren Espen Johnsen var denne typen *esterisk modernisme* typisk for arkitekturen mellom 1918–1928. Espen Johnsen, *Det Moderne Hjemmet 1910–1940: Fra Nasjonal Tradisjonisme til Emosjonell Funksjonalisme: Uvalgte Villa- og Møbelprosjekter Av Åtte Norske Arkitekter*, Doktoravhandling, UiO, 2002.
- 13 Anders Bugge, «Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé», *Tidens Tegn*, 7. mai 1924.
- 14 Anders Bugge, «Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé», *Tidens Tegn*, 7. mai 1924.
- 15 Anders Bugge, «Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé», *Tidens Tegn*, 7. mai 1924.
- 16 Jonas Rusch, *Utdøings-tidende*, Christiania, 16. juni 1883, nr. 1, s. 2.
- 17 Jürgen Habermas, *Sirkulærvandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand Verlag, 1962.
- 18 To måneder etter Kristiania-besøket viste brodrene Skladanowsky film i et sommereteater på «Kunst-industri- og sløydutstillingen i Malmö» i 1896 og senere samme år i Djurgården i Stockholm.
- 19 *Dagbladet*, 8. april 1896.
- 20 For 1930, da Foreningen Brukskunst flytter inn i Kunsternes Hus og avtarer regelmessige utstillinger der, fant utstillingene sted utenfor etablerte institusjoner. Det er interessant å merke seg at Gaustad i innledningen til hovedoppgaven sin sier at de regelmessige utstillingene har et ganske annet preg enn de som ble arrangert andre steder, Randi Gaustad, *Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, utstillinger og kritikk*, master thesis UiO, 1973.
- 21 Harald Aars, *Tidens Tegn*, 17. oktober 1919.
- 22 Espen Johnsen har pekt på at det for 1930 var en slående forskjell mellom konvensjonene for å presentere arkitektur i henholdsvis fagtidsskrifter og i pressen for øvrig. Mens arkitekter på 1920-tallet gjerne delte sine tanker om inspirasjonskilder og bevegelsesenergi i avisartikler, opererte tidsskrifter *Byggekunst* etter mer nøkterne idealer. Det la vekt på mer saklige beskrivelser av byggested, mål og materialer og ga liten plass til kritiske kommentarer. Johnsen, *Det Moderne Hjemmet 1910–1940: Fra Nasjonal Tradisjonisme til Emosjonell Funksjonalisme: Uvalgte Villa- og Møbelprosjekter Av Åtte Norske Arkitekter*, Doktoravhandling, UiO, 2002, s. 10.
- 23 Carl Wille Schnitler, «Arkitekturkritikk», *Byggekunst*, 1919, s. 47.
- 24 «Det dreier seg om, hvorvidt utstillingen i egenskap av rum- og farvekompleks foruden som opvisning av alle slags forskjellige bruksgjenstande gjør det totalindtrykk av konsekvent gjennomført, rationelt formsprog, som skulle være utslag av en organiserende vilje.» Schnitler i katalogartikkelen.
- 25 «Indenfor sine spesielle rum har (...) hver enkelt arkitekt holdt stemmegaffelen. (...) Fra første stund av har den været den bedste og samarbeidet det intimeste.» Schnitler i katalogartikkelen.
- 26 Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Staatliches Bauhaus Weimar, Weimar, april 1919. Sitert fra Hans Maria Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969, s. 31.
- 27 «Her trak aldri bygmester, møbelsnekker og metalarbeider hver sin vei. Det var alltid én sammenhengende tanke som styrte alt, en hand som førte taksøken, kunstnere og håndverkere arbeidet ikke efter 'stiler', men paa grundlag av sin brede og organiske tidsstil, og der hersket en selvfølgelig og sammenhengende logik i formernes mangfoldighet.» Schnitler i katalogartikkelen.
- 28 Juliet Koss, *Modernism after Wagner*, University of Minnesota Press, 2010, s. XV.
- 29 Anders Bugge, «Utstillingen 'Form og Farve'. En sukses for samarbeide og idé», *Tidens Tegn*, 7. mai 1924.
- 30 Gaustad, «Foreningen Brukskunst 1918–1930: Program, utstillinger og kritikk» s. 69.
- 31 Charles Rice, «So the Flâneur Goes for a Walk in His Room: Interior, Arcade, Cinema, Metropolis.» i *Intimate Metropolis*, red. Vittoria Di Palma, Diana Periton, and Marina Lathouri, Routledge, 2009.
- 32 Walter Benjamin, «Paris of the Second Empire in Baudelaire» i *Selected Writings*, overs. Edmund Jephcott et al., 4 bd., Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1966–2003, bd. 4, s. 31. Til norsk ved oversetteren.

When the three associations Brukskunst (Association for Applied Arts), Malermesterenes forening (Master Painters' Association) and Kristiania Kunst- og Industriforeningens Lotteri (Kristiania Art and Industry Association's Lottery) joined forces in Oslo in 1924 to create an exhibition of *Romkunst* titled *Form og Farve* [*Form and Colour*] in the former Kristiania Tivoli garden, they presented a series of interiors – varying from bedrooms to a promenade, bodega and baptistery – resembling a cinematic storyboard of mystical architectural sceneries [Fig. 1].<sup>1</sup> A wide range of actors were involved in the project, including carpenters, painters, stuccoers, weavers, bookbinders, glaziers, jewellers, engravers, decorative artists, sculptors, and plumbers; marble, textile, and house equipment companies; iron foundries, glass, piano, and lamp shade factories – with architects in charge of the overall design and organization. Their resulting collaborative effort aimed towards a display of *Helhetsvirksomheten*, guided by an architectonic instinct. Carl Wille Schnitler (1879–1926), a professor in art history at the University in Oslo and board member of Brukskunst, articulated the intention precisely in his essay for the *Form og Farve* catalogue: “Architecture – it is a feeling for balance, for the constructive, for the greater organic context. (...) the very nature of architecture requires that all decorative art must be subordinate to its conductor’s baton.”<sup>2</sup>

While the show was to give the impression of a single “organizational intent”, the organizers could not possibly have found a more contested site.<sup>3</sup> The Tivoli garden, already distinguished by its dubious reputation, was in turn encircled by a squalid housing district in the Vika harbour area that was on the verge of demolition [Fig. 2]. Tivoli, which would suffer the same fate in 1936 in order to make way for a new modern downtown, was known as one of the most popular and vivid parks in the city, containing up to five stages and several cafés and restaurants:

“where young people milled around and amused themselves under the trees, where school leavers held their spring-time celebrations, where singers gathered, where performers romped, and where a steady stream of theatre companies arrived and departed. When foreign troupes came to visit there was always room for them at Tivoli; and every time a new, optimistic theatrical enterprise was to be founded, it was the Tivoli garden that provided premises.”<sup>4</sup>

Tivoli was undoubtedly chosen for its popularity, and successfully so, with the exhibition attracting about 30,000 visitors during the five weeks it was open. Yet the site might have done more than impact visitor numbers alone. Brukskunst’s *Nye Hjem* show, installed four years earlier in the new residential area of Ullevål Hageby, had in Schnitler’s opinion been fettered by the neat apartments enveloping it, causing the exhibition to descend into a visual chaos of detached objects. The summer theatre in the Tivoli garden provided in contrast the liberating opportunities of open space, acting as a perfect setting for opening the eyes of the public to a concentrated, unified display of the arts [Fig. 3].<sup>5</sup>

The ideas about the necessity of making architecture the leading art form, were first presented by Schnitler in the article “Arkitekturkritikk” published in *Byggekunst* five years before the *Form og Farve* exhibition.<sup>6</sup> In this article, he appeals to architects to engage in the public exchange of words outside the closed circles of the established profession. According to Schnitler, there was a total absence of an informed public discourse on architecture, the consequences of which were fatal: “Without an architectonic instinct – i.e., a feeling for proportion, equilibrium and the organic context – there can be no secure artistic culture.”<sup>7</sup> Intertwined in the aesthetic ambition of the *Form og Farve* show lies thus the aim to enlighten public artistic awareness by architectonic means [Fig. 4]. This is reflected in the concluding remarks on the exhibition published by Brukskunst in their annual report of 1924: “The exhibition attracted a great deal of attention and the lively campaign, as one almost might call it, that it spawned in the press, is the best evidence that both the exhibition as a whole and the individual rooms bore witness to a specific and defined agenda.”<sup>8</sup>

Rather than studying the displayed objects in *Form og Farve*, and their stylistic and historical references, this paper proposes to consider the Tivoli – as both urban scenery at the centre of urban transformation, and as theatrical stage – to be of highest importance to how the show shaped, and meant to impact, public discourse.<sup>9</sup> A weaving through the relationship between the site and the show might provide new readings of *Form og Farve*’s diverse and mystical display of architectural interiors.

## FORM OG FARVE

The Tivoli garden was accessed by a passage through the theatre building “Chat Noir” facing the Nationaltheatret in Stortingsgaten 12. The overall exhibition plan can be described as two interlocked sequences of contrasting designs. The gardens, normally a network of pathways, flower beds, fountains, restaurants and theatre buildings, were closed off for the occasion by yellow panels that steered the visitors along a processional route from the entrance to the various exhibition buildings: the main hall designed by Herman Munthe-Kaas and Jens Dunker, the summerhouse by Munthe-Kaas and Gudolf Blakstad, and the hall housing a technical paint exhibition organized by the Malermesterenes forening, under the direction of architect Eyvind Mostue. The panels also covered the exterior of the main hall [Fig. 5], giving the whole display an appearance that was “renaissant of advertising” in the opinion of Anders Bugge, who published a glowing review of the exhibition in May 1924:

“When one emerged from the entrance and came up through the street of yellow panels that, so to speak, swayed aside while one advanced and that brought one face to face with the yellow and red front wall of the exhibition hall, with its small, flirtatious, oriental-style cupola, then it was impossible to deny that the awareness that one was standing on the soil of Tivoli inevitably carried one’s thoughts away up into the wings.”<sup>10</sup>



The nineteen interiors in the main hall were numbered in the catalogue and thus suggested a certain order [Fig. 6]. Smaller rooms encircled the central colonnade, also named *promenoir*.<sup>17</sup> Stylistically, designs were largely characterized by influences from art deco and neoclassicism.<sup>18</sup> Those expecting to find beautiful and functional interiors for the ordinary home, in line with Brukskunst's socio-aesthetic program to stimulate industrial production of affordable house equipment for the working class, were left surprised. Some of the interiors stood out by virtue of their almost otherworldly appearance, amongst them the bedroom by Ole Lind Schistad [Fig. 7 and Fig. 8], described by Bugge as a space of almost total alterity: "It is a little reminiscent of Paris, more so of fairytales and the Orient – both "the Near" and "the Far" and the other Orients. And it bears witness to a esprit that one would scarcely believe to be Norwegian"<sup>19</sup> The rooms relating to public programs were even more decorated than the comparatively modest domestic interiors on display, at times presenting imaginary, dreamlike scenes: the fountain room by the jeweller Tostrup, replete with water dripping from a circular-shaped opening in the ceiling; the circular, electrically-lit, stained-glass medallion in the baptistery [Fig. 9]; and, the bodega by Schistad [Fig. 10]:

"where the light fell on the bartenders in a ghostly white glare through a cylinder of blue drapes, while the remainder of the room remained in semi-darkness so that one could scarcely glimpse the frieze of red figures just below the ceiling and it was difficult enough to distinguish the customers who were sitting around the walls, with their Cubist-style paintwork, under multi-coloured clusters of electric bulbs."<sup>20</sup>

Standing out amongst them all, and heavily criticized for being a great paradox to the exhibition's concept of totality, was the central colonnade designed by Munthe-Kaas and decorated by Alf Rolfsen. The columns as well as the floor were tilted, and the room was covered from floor to ceiling in paintings [Fig. 11]. Bugge stated:

"Alf Rolfsen has mobilised the heavenly hosts to achieve an otherworldly firework display: flashes of lightning run like broad flames across Munthe-Kaas's substantial pillars such that their form disintegrates under the violent zig-zag movements. And the entire firmament is splintered into planes of colour that almost bring to mind the fantastically painted ships' hulls during the era of camouflage – at the height of the torpedo attacks during the war."<sup>21</sup>

## TIVOLI

Tivoli, formerly named Klingenberg, was sited on a small hilltop overlooking the harbour and the muddy flows of the Bislett River on the west periphery of the renaissance city. It was known as a place of entertainment already since the late seventeenth century and, together with Ruseløkken to the north, described by Jonas Rasch in 1883 as the *Byens Legeplass* (the city's playground) where "the city's youth cavorted freely without restraint".<sup>22</sup> The 1838 plan for expanding Oslo to the west drawn up by Hans Ditlev Frantz Linstow (1787–1851) later embraced this entire area. The eventual result grouped together on one side of the central axis leading to the Royal Palace a series of grand, monumental works of architecture – Christian Heinrich Grosch's University buildings (1841–1853), the Geografisk oppmåling later art academy (1877), the National Gallery (1881) and eventually the historical museum on the north side (1904). The amusement park, which predated all of these buildings, remained on the other side of the axis, serving as the place where the citizens threw parties, organized exhibitions and arranged public meetings.

As an ensemble of contrasts, the Tivoli park and the University demarcated the physical venue for an emerging and modern public sphere,<sup>23</sup> and it is not surprising to find Tivoli and its surroundings serving as a backdrop in central pieces of modern Norwegian art and literature, such as Knut Hamsun's psychological drama *Sult* of 1890,

and Christian Krohg's novel *Albertine* (1886), and related painting *Albertine i politiløgens venteværelse* (1886–1887). The various stages in the garden were further known for hosting spectacular shows from the continent, such as the famous dramatization of Jules Verne's "Around the World in Eighty Days" of 1876. When the Skladanowsky brothers visited Circus Variété at Klingenberg in Easter 1896, it was the first public display of movies in not only Norway, but the whole of Scandinavia.<sup>24</sup> The audience was ecstatic:

"We live in the Age of Astonishment. Who knows whether we will not shortly see and hear things that we believed to be fairytales from the One Thousand and One Nights! If discoveries continue in the field of photography, this will lead to a complete revolution. We have X-rays, still photography; there remains colour photography. Shall we see such a thing in this *fin-de-siècle* era?"<sup>25</sup>

## HELHETSVIRKNINGEN

The staging of *Form og Farve* at Tivoli can be read as part of a deliberate and continuous strategy by Brukskunst, since its establishment in 1918, to seek public attention outside established institutions.<sup>26</sup> In 1919 Harald Aars, an architect and the head of the association's exhibition committee, published a review of an exhibition of the Danish designer Jens Møller Jensens at the Kunstinstituttet (Museum of Decorative Arts). Excited as he seems to have been about the exhibition, his fury was directed towards the museum. In contrast to its interest in modern paintings, the Kunstinstituttet seems to have had no sense – in Aars's opinion – for modern expressions in the applied arts. Instead of announcing the exhibition with the fanfare Aars contended it deserved, it was as if the very walls of the institution had muted the event, leaving the public to sleepwalk past on the outside: "The uproar is lacking, the great commotion that this period demands."<sup>27</sup> Aars's distrust of the Kunstinstituttet's ability to mediate, repeats and reflects a similar critique of the architectural discourse by Schnitler in his "Arkitekturkritikk" article.<sup>28</sup> Criticism had to be conducted with an understanding of the arts as an organic expression of the time and the deepest powers of the mind. In its highest sense, Schnitler stated, criticism was an art of "preaching": "It

should carefully show the way to the work of art and open the public's eyes, so that the public can understand its meaning."<sup>21</sup>

*Helhetsvirkningen* – the leading concept of the *Form og Farve* show, and opening word of Schnitler's catalogue essay – might best be understood as “the total effect” and relates, although not directly translatable, to *Gesamtkunstwerk*, or *total work of art*. *Form og Farve* was to be viewed, experienced and studied precisely as a complex of objects and spaces, forms and colours.<sup>22</sup> Schnitler therefore encouraged the visitor not to get lost in the details of each and every object, but to study instead how the exhibition's display expressed the artistic disciplined collaboration of the diverse fields of arts. This implies that the production of the show was – as much as the designs – part of the presentation. The concept of “totality” was not a matter of style, but a methodological one, and the “effect” was not to inform the public about new practical furnishings, but rather to open the eyes of the public in order to create a higher artistic awareness and discourse. In the *Form og Farve* catalogue Schnitler assures his readers that the collaboration between the various artists involved in the venture was very intimate, based on a mutual understanding and respect.<sup>23</sup> Schnitler heralded an emerging understanding in Europe for the significance of the collective artwork as the only way for the arts to transcend the realm of the crafts and connect directly with industry. The romantic ideal of the individual artistic ego was withering, having led the arts into chaos.

There are similarities between Schnitler's critique of the disintegration of the arts and the one simultaneously championed by the Bauhaus in Weimar: “Today the arts exist in isolation, from which they can be rescued only through the conscious, cooperative effort of all craftsmen.”<sup>24</sup> However, while the Bauhaus posited the Middle Ages as the ideal period, the classicist Schnitler turned to the “monumental calmness” of the Renaissance as the source of highest relevance for contemporary art and architecture.<sup>25</sup> Rejecting the importance of the individual artist, the disciplined collective artwork was seen to give space for distinctive and personal artistic ideas – in a unified relation between object and space, organized by an architectonic instinct with a sense for proportions and moderation.

## PHANTASMAGORIA

Recalibrating modernist principles as purity, autonomy, and medium specificity, art historian Juliet Koss places the concept of *Gesamtkunstwerk* at the heart of modernism.<sup>26</sup> Emphasizing its attempt to forge a unified audience from a disparate group of individuals, she links the evolution of the concept to the development of mass media. Koss points to two consistent characteristics – the attempt to achieve a synthesis of distinctly recognizable art forms, and its effect to gather a large number of people working simultaneously. Contrary to an understanding of *Gesamtkunstwerk* as a concept blurring the distinctiveness of artistic disciplines, she argues that the idea – as it was originally conceived by Richard Wagner – in fact aimed to retain their specificity, and enforce their strengths and characteristics through interdisciplinary collaboration. Accepting the concept of the total work of art to be interlinked with and emerging in line with the development of mass media, the total display at *Form og Farve* might be read as a sequence of scenes, or a cinematic storyboard. This experience of the exhibition is beautifully rendered in Bugge's review, in which he describes how his eyes wandered down the series of interiors, causing him to indulge in the dream that the collective conception would prove to lead to a true style [Fig. 12]: “One catches oneself in this dream, when one allows one's eyes to follow the perspective through the series of interiors. They are composed in accordance with the same basic concept, while at the same time each and every one is individualised by the different architects working in association with craftsmen and applied artists.”<sup>27</sup>

In line with most of the original critics of the exhibition in 1924, art historian Randi Gaustad has previously argued that *Form og Farve* was a backwards step compared to Brøkskunst's *Nye Hjem* exhibition in Ullevål Hageby. She points specifically to *Form og Farve*'s use of conspicuously exclusive materials, hardly affordable to the common man; the display of interiors such as library and breakfast room, more relevant for the upper-class bourgeoisie; and, the overall site-specific, tailored space-object relationship of the exhibition – all of which, she contends, revealed a lack of focus on industrialization.<sup>28</sup> An alternative reading of the show as a cinematic storyboard that considers Tivoli and its urban context as part of the scene, allows for a different understanding of *Form og Farve*'s dreamlike sceneries. Detached from

meaning of use value only, the objects and spaces as an ensemble might express a different experience of modernity – not a vision of cleaned-up functional environments, but rather an impression of an unstable reality on the verge of dissolving.

Recent historiography of the modern city has begun to question rigid divisions between public and private, urban and domestic. In his article “‘So the flâneur goes for a walk in his room’: Interior, Arcade, Cinema, Metropolis”, Charles Rice describes how the domestic interior begins to emerge as a space that is both a refuge from the city and dependent on it.<sup>29</sup> By following the protagonists of writers such as Joseph de Maistre, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Søren Kierkegaard, Rice explores relations between the urban environment and its inhabitants, and how these mutual appropriations of the domestic and the public not only reinterpret urban space, but in turn reimagine the citizen. Rice points to Benjamin's appeal to the arts in defence of the interior against the infiltration of the commodity-form of the objects, as told through Benjamin's interpretation of the detective as *flâneur* in Edgar Allan Poe's “The man of the crowd”:

“If the arcade is the classical form of the *intérieur* – and this is the way it presents itself to the *flâneur* – the department store is the last promenade for the *flâneur*. If in the beginning the street had become an *intérieur* for him, now this *intérieur* turned into a street, and he roamed through the labyrinth of commodities as he had once roamed through the labyrinth of the city.”<sup>30</sup>

The fixed and frozen, holistic artistic vision of Art Nouveau marked the liquidation in Benjamin's eyes of the interior as a surface registering traces of inhabitation by its capitulation to the market. In the case of *Form og Farge*, the holistic vision is however a different one: the diverse scenery of domestic interiors and the colonnades, the contrasting colours and décor, the collective and the individual designs, might suggest an alternative synthesis than the formal -- that of the intimate and the public, the paradox and the unity. In the melting together of the private with the public and the sacred with the profane into a sequence of contrasting and paradoxical designs, *Form og Farge* reveals its modernity. Not despite of, but precisely because of, its cinematic surreal rather than reality-bound context, detaching the object from its commodity connotations and enlightening the public sense for the arts through spatial reverie.

---

MATHILDE SIMONSEN DAHL (B. 1977), M. ARCH. IS CURRENTLY A PHD FELLOW AT THE OSLO CENTRE FOR CRITICAL ARCHITECTURE STUDIES (OCCAS) AT THE OSLO SCHOOL OF ARCHITECTURE AND DESIGN (AHO). HER RESEARCH LOOKS INTO THE TEMPORARY ARCHITECTURE AT TULLINLØKKA AND TIYOLI AS SCENERY FOR PUBLIC DISCOURSE ON URBAN TRANSFORMATIONS IN OSLO AT THE TURN OF THE TWENTIETH CENTURY.

---

## NOTES

- 1 The *Form og Færd* exhibition was initiated by Malmros across financing, but the decision to site it in Tivoli stems, according to discussions in the press, to have been done in collaboration between the three associations.
- 2 The term *Revolusjon*, usually reserved in Norwegian context for the buildings, interiors, exhibition designs and teaching programs of Arne Korsmo, emphasizes the space as the main entry wherein all parts blend. Introduced in *Dejlskole* in 1927, Korsmo stated: "*Revolusjon!* That is a concept we haven't yet developed here in Norway. It is the art of coordinating the overall concept with elements on all levels, with rhythm, colour and form, and that becomes visible. (...) Architecture is the unique organizing factor in the field of art." GBL "Ukrav jernstien", *Dagbladet*, no. 161, July 19th, 1925.
- 3 Carl Wille Schindler, "Form og Færd: Indledning ved professor C. W. Schindler", *Kunst og Form*, 2, (Pensning og Seminar, Kristiania 1924).
- 4 Manó Schifano, *Felices og Pagine* (ITA, Soudland, Idem, Oslo 1984).
- 5 "The revolution has come into being as a first attempt to open people's eyes to an architecture that is not a mere design exercise for firing out the modern 'issue.'" Schindler in his catalogue 1925.
- 6 Carl Wille Schindler, "Arkitektarbeid", *Byggeskikk*, 1918, p. 47.
- 7 Carl Wille Schindler, "Arkitektarbeid", *Byggeskikk*, 1919, p. 49. For an elaboration of this article and a history of the lacking architectural illumination, see Mørk-Landing "Det fraværende arkitektarbeidet", *Byggeskikk* 1921, p. 125.
- 8 Foreningen Revolutio, *Arbeidet*, 1922, BA/PA-891, Riksarkivet.
- 9 For a study of the *Form og Færd* exhibition and its reception, see Harri Gamstad, *Foreningen Revolutio 1918-1924: Program, utstillinger og utvidet*, Master thesis, UKU 1971.
- 10 Anders Bugge, "Utsillingen 'Form og Færd'. En utskues for samtidens og tid", *Tidens Tegn*, May 26th, 1924.
- 11 "Den store sammenhengene Tivoli i Form og Færd. En teknisk feil og feilskap", *Forhørsdebatt i folkemøtet*, *Høst 1924*, February 26th, 1924.
- 12 According to art historian Espen Johnsen, this type of aesthetic modernism was typical for architecture between 1918 and 1925. Espen Johnsen, *Det Moderne Bymiljø 1918-1925: En Nærmere Studieretning til Form og Færd*, *Forhørsdebatt i folkemøtet*, *Høst 1924*, *Arbeidet*, *Arbeidet*, PhD thesis, Universitet i Oslo, 2012.
- 13 Anders Bugge, "Utsillingen 'Form og Færd'. En utskues for samtidens og tid", *Tidens Tegn*, May 26th, 1924.
- 14 Anders Bugge, "Utsillingen 'Form og Færd'. En utskues for samtidens og tid", *Tidens Tegn*, May 26th, 1924.
- 15 Anders Bugge, "Utsillingen 'Form og Færd'. En utskues for samtidens og tid", *Tidens Tegn*, May 26th, 1924.
- 16 John Ruskin, *Stones of Venice*, Clarendon, June 16th, 1952, no. 1, p. 2.
- 17 Jürgen Habermas, *Strukturprobleme der Öffentlichkeit*, Lindnerhand Verlag, 1982.
- 18 Two weeks after their visit in Kristiana, the Skandinavisk Bredeblad a viewing in a window display for *Kunst og Form* - *Arbeidet* - *Arbeidet* in Malmros, Sweden 1920, and later the same year in Drogarden in Stockholm.
- 19 *Dagbladet*, April 26th, 1926.
- 20 Before 1925, when Foreningens Bredeblad moved into Kantinernes Høst and staged regular exhibitions there, their shows were staged outside established institutions. Interestingly, Gamstad remarks in the introductory chapter in her thesis that the regular exhibitions here a distinctly different character than those arranged elsewhere. Harri Gamstad, *Foreningen Revolutio 1918-1924: Program, utstillinger og utvidet*, Master thesis, Universitet i Oslo, 1971.
- 21 Harald Aars, *Tidens Tegn*, October 17th, 1925.
- 22 Espen Johnsen has pointed out how this was at the time before 1925 a striking difference between the conditions for presenting architecture in professional journals and the public press. Whereas architects in the 1920s tended to be more than willing to share their thoughts of inspiration and motivations of their work in newspaper articles, the journal *Byggeskikk* however operated with more subtle conventions, with formal descriptions of site, dimensions and materials leaving little room for critical remarks. Johnsen, *Det Moderne Bymiljø 1918-1925: En Nærmere Studieretning til Form og Færd*, *Arbeidet*, *Arbeidet*, PhD thesis, Universitet i Oslo, 2012, p. 17.
- 23 Carl Wille Schindler, "Arkitektarbeid", *Byggeskikk*, 1918, p. 47.
- 24 It depends on the extent to which the exhibition in terms of its combination of space and colour, besides its display of all sorts of applied art items, gives an overall impression of the consistent application of a rational design language, which should be the expression of the organizing spirit". Schindler in his catalogue 1925.
- 25 "In order their specific rooms (...) each individual architect has held the ruling rank. (...) From the very start there has been collaboration of the highest and most intimate quality." Schindler in his catalogue 1925.
- 26 Walter Gropius, *Die Kunst der Bauhaus* in Weimar, Städtische Bauhaus Weimar, Weimar, April, 1926. Quoted from Hans Maria Wingler, *Die Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1969, p. 11.
- 27 "Here the master builders, craftsmen and metal workers were never allowed to get their separate ways. Everything was always controlled by a single coherent concept, by a hand that held the conductor's baton. The artists and craftsmen did not follow 'stylistic trends', but worked on the basis of the broad and organic contemporary style of their times, and the dominant force here was an obvious and coherent logic in the diversity of the designs." Schindler in his catalogue 1925.
- 28 Jørgen Kjos, *Arbeidet* after *Byggeskikk*, University of Minnesota Press, 2006, p. XV.
- 29 Anders Bugge, "Utsillingen 'Form og Færd'. En utskues for samtidens og tid", *Tidens Tegn*, May 26th, 1924.
- 30 Gustaf, *Foreningen Revolutio 1918-1924: Program, utstillinger og utvidet*, p. 86.
- 31 Charles Rice, "So the Plinius Green Sit a Walk in His Room", *Historia, Arzels, Cinema, Metropolis*, in *Antenne* *Arzels*, ed. Vittorio Di Pisis, Duns Perham, and Maria Ludovica, Routledge, 2009.
- 32 Walter Benjamin, "Paris of the Second Empire in Baudelaire" in *Selected Essays*, 1969, Edmund Jephson ed., 4 vols, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1976-87, vol. 4, p. 11.

