

Villa Ditlev-Simonsen (1936-37)

En studie av den visuelle fremstillingen av Ove Bangs
moderne villa gjennom tegneprosess og fotografi

Malene Borghild Helgeland

Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

Veileder: Espen Johnsen

UNIVERSITET I OSLO

Våren 2014

Sammendrag

Denne masteroppgaven er en arkitekturhistorisk prosessuell undersøkelse av Ove Bangs *Villa Ditlev-Simonsen*. Oppgavens mål har vært å kartlegge Ove Bangs prosessuelle arbeid med villaen, fra han fikk oppdraget og utarbeidet skisser og utkast frem til villaen ble fotografert og bebodd av familien. Men det har også vært et mål å belegge og diskutere fotograf Karl Teigens fotografier av det ferdige bygget. *Villa Ditlev-Simonsen* ble tegnet av Ove Bang og oppført i årene 1936-1937 og er et av den norske funksjonalismens mer kjente verk. Både i tegninger og fotografier av verket kommer nærheten mellom arkitektur og landskap godt frem. Det er interessant at trær og planter får så stor plass i bildet som primært ofte skal vise det arkitektoniske verket, særlig i fotografiene. Derfor har jeg vært opptatt av å studere dette aspektet av *Villa Ditlev-Simonsen* og knytte det til Bangs mulige forbilder. En meget sentral kilde for denne undersøkelsen har vært arkitekturtegninger, fotografier og dokumenter fra arkitekten Ove Bangs arkiv hos Nasjonalmuseet - Arkitektur. En samling med uregistrerte fotografier i Bangs arkiv er den største kilden til ny informasjon om modeller av villaen og om Bangs forberedelser av materiale til utstilling. Flere fotografier av *Villa Ditlev-Simonsen*, tatt av Teigen, var også å finne hos DEXTRA Photo på Teknisk Museum. I Oslo byarkiv har det vært mulig å finne plansjer fra utstillingen i Norge og i utlandet som presenterer *Villa Ditlev-Simonsen* gjennom tegninger og fotografier. Arkitektur er ofte tilgjengelig gjennom bilder som representerer det fysiske verket. Derfor vil jeg undersøke hvordan Bang viser verket gjennom bilder, først sine egne tegninger av sin ide om utformingen av villaen og deretter det ferdigstilte verket gjennom fotografier. Presentasjonstegningene fremstår som innrammede bilder av husets eksteriør mot sør. Undersøkelsen avdekket også at Bang underveis i prosessen har fått utarbeidet modeller til to av utkastene, som igjen ble fotografert. Det er gjennom hele prosessen klart at Bang forholder seg til villaen som en kube med flatt tak, og heller varierer utformingen av fløyen mot nord. Ved å studere fotografiene og sammenligne de med tegningene er det mulig å se at ideer som er gjort i tegningene blir overført til verket og kan sees i fotografiet.

Forord

Jeg vil først av alt takke min veileder Espen Johnsen for råd, innspill og hjelp gjennom hele studiet. Blant annet arrangementen av veiledningsseminargruppa med Kirsten, Tone og Berit, takk for alle samtaler og samarbeid de siste årene. Jeg vil også takke mine medstudenter og spesielt Ida, for gode samtaler og støtte i studietiden. Takk til Trude Simonsen for inspirasjon og innspill under valg av oppgave og i prosessen.

Jeg vil også gjerne takke Line-Anne Hovdenakk ved Den amerikanske ambassade for at jeg fikk muligheten til å besøke *Villa Ditlev-Simonsen* og til beboerne av huset som viste oss rundt. En stor takk til Arild Ditlev-Simonsen som ville fortelle sin historie om sitt barndomshjem, og takk til hans sønn Christian som gjorde møtet mulig.

Mye av studietiden er tilbrakt i arkiver eller med å studere materiale fra arkivene. Derfor vil jeg takke Bente Solbakken ved Nasjonalmuseet – Arkitektur, for å fortelle meg om en samling med fotografier i Ove Bangs arkiv. En stor takk går også til Arne Langleite ved DEXTRA Photo for digitaliseringen av Teigens fotografier, men også for å dele sin kunnskap om Teigen. Jeg vil også takke Line Monica Grønvold ved Oslo Byarkiv for å la meg besøke deres arkiver og for å sette meg i kontakt med Mari Lending og Mathilde Engen Stabekk. Jeg vil også takke dere for å dele deres erfaring og kunnskap om materialet i Hals-/Hovedøyasamlingen.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke min familie for all hjelp og støtte.

INNHold

Sammendrag	III
Forord	IV
Innhold	V
1. Introduksjon	1
1.1 Mål og Emnevalg : 1	
1.2 Forskningshistorikk : 1	
1.3 Kildemateriale : 3	
1.4 Problemstillinger, mål og metode : 3	
1.5 Teoretiske perspektiver og internasjonal litteratur : 6	
2. Om Ove Bangs villaer, forbilder og byggeoppdraget for John Ditlev-Simonsen	9
2.1 Villaer, funksjonalisme og Bang : 9	
2.2 Ove Bang og hans tidlige funksjonalistiske villaer : 12	
2.3 Byggeoppdraget for John Peder Ditlev-Simonsen : 18	
3. Tegneprosessen	20
3.1 Skisser og utkast : 21	
3.2 Bangs tegnestil : 29	
3.3 Byggeprosessen : 35	
3.4 Villa Ditlev-Simonsen som bolig : 37	
4. Fotografiene av Villa Ditlev-Simonsen	41
4.1 Fotograferingen av Villa Ditlev-Simonsen : 42	
4.2 Presentasjon av Villa Ditlev-Simonsen gjennom Teigens fotografier : 53	
5. Den moderne villa og forholdet til landskap	56
5.1 Le Corbusiers maskin å bo i plassert i landskapet : 57	
5.2 Mies van der Rohe og landskapet : 61	
5.3 Ove Bang og landskapet : 64	
6. Villa som fotografisk motiv	69
6.1 Det pittoreske fotografiet og den engelske villa : 70	
6.2 Fotografiet av den moderne villaen: Le Corbusier : 73	
6.3 Fotografiet av den moderne villaen: Mies van der Rohe : 75	
7. Oppsummering og konklusjon	77
Litteraturliste	80
Illustrasjonsliste	87
Illustrasjoner	95

1 : Introduksjon

1.1 Mål og emnevalg

Denne masteroppgaven er en arkitekturhistorisk prosessuell undersøkelse av Ove Bangs *Villa Ditlev-Simonsen*. Oppgavens mål har vært å kartlegge Ove Bangs prosessuelle arbeid med villaen, fra han fikk oppdraget og utarbeidet skisser og utkast frem til villaen ble fotografert og bebodd av familien. *Villa Ditlev-Simonsen* (ill. 1) ble tegnet av Ove Bang og oppført i årene 1936-1937, og er et av den norske funksjonalismens mer kjente verk. Boligen har adresse Hoffsjef Løvenskiold vei 32 og ligger på Ullernåsen i Oslo. Tomten var en parsell av Ullern Gård og ligger i bunnen av Ullernåsen i et skrånende terreng nedover mot sør. Villaen består av en treetasjes rektangulær bygningskropp i betong med flatt tak og en utstikkende fløy mot nord. Bygningskroppen ligger øverst, lengst nord på tomten. Bygningens hvite fasade formet som en kube fremstår moderne og særegen i sine omgivelser. Villaen har en representativ sone i underetasje og første etasje med en tilbaketrukket og privat andre etasje. Servicerommene mot nord har forbindelse til fløyen med rom tenkt for tjenestepikene. Denne fløyen ligger over garasjen som danner et overbygget inngangsparti. Villaen er et kjent objekt i norsk arkitekturhistorie, blant annet gjennom fotografiene av boligen (ill. 66 og 75).

Det er derimot ikke skrevet så mye om villaen, noe som gjør at historien bak huset ikke er like utfyllende behandlet. Denne masteroppgaven er et forsøk på å finne ut noe mer om ulike aspekter knyttet til villaen, uten at det har som mål å være en uttømmende arkitekturhistorisk bygningsmonografisk studie av byggverket. Valget av tema startet etter et ønske om å studere norsk arkitekturfotografi. Etter å ha bladd gjennom flere årganger av *Byggekunst* ble jeg fascinert over hvordan landskap og spesielt trær dukket opp i forgrunnen av fotografier som avbildet modernistiske norske byggverk. Da det ble aktuelt å velge Ove Bangs velkjente *Villa Ditlev-Simonsen*, ble det klart at dette også var tilfellet i fotografiene av denne villaen. Arkitekten bak villaen, Ove Bang, ble etter å ha gjort det godt i enkelte villakonkurranser rundt 1930, i løpet av 1930-årene arkitekten bak mange anerkjente eneboliger og villaer. Et av hans større og mest kjente boligoppdrag ble nettopp villaen for familien Ditlev-Simonsen.

1.2 Forskningshistorikk

Etter Ove Bangs overraskende tidlige død i 1942 skrev arkitektene Gudolf Blakstad og Herman Munthe-Kaas umiddelbart under krigsårene en biografi om Bang. Boken gir en fin introduksjon til Ove Bangs arkitektur og presenterer *Villa Ditlev-Simonsen* både i tekst og

med flere illustrasjoner.¹ Den kjente norske arkitekturhistorikeren Christian Norberg-Schulz skriver om villaen i artikkelen ”Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940” i *Norges Kunsthistorie*, der han betegner *Villa Ditlev-Simonsen* som et av Bangs hovedverk.² Norberg-Schulz antyder en inspirasjon fra eldre norsk arkitektur og en kobling mellom Bang og eldre norsk arkitektur som senere blir studert av kunsthistoriker Wenche Findal. Findals doktoravhandling *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese* (1996) tar for seg Bangs verk, med vekt på småhusproduksjonen, i perioden 1930-1942. Findal ønsket å undersøke et utvalg av Bangs byggverk for å prøve å finne svar på påstanden om at Bang bringer det norske inn i funksjonalismen. Verkene deler hun inn i to stilperioder: *Den heroiske perioden* som omfatter *Ove Bangs strenge stil 1930-1935* og *den funksjonelle syntesen 1935-1942* som blir betegnet som *Ove Bangs kreative modernisme*.³ Findal plasserer *Villa Ditlev-Simonsen* i den andre perioden under betegnelsen *paviljongtypen* sammen med fire andre verk.⁴ I analysene av verkene legger hun vekt på tre aspekter: oppdragets karakter, en formal-deskriptiv gjennomgang av verket og en tolkning som setter bygningen inn i en arkitektur- og kunsthistorisk kontekst.⁵ Avhandlingen er den største kilden til litteratur om *Villa Ditlev-Simonsen* og Bangs arkitektvirksomhet. Findal viser her at Le Corbusier var en stor innflytelse på Bang. Findal har også skrevet annen litteratur om norsk funksjonalisme. Blant annet har hun skrevet om utvalgte tegninger av *Villa Ditlev-Simonsen* i ”Avantgarde arkitekturens metamorfose. Fra internasjonale modeller til norske hus, belyst med Ove Bangs prosjekter”⁶ i *Nordisk funksjonalisme: det internasjonale og det nasjonale* (1995), som er redigert av Findal. I dette tegnematerialet vil det vise seg at det også var en annen arkitekt som var sentral. Kunsthistoriker Liv Nansen Bie viser til arkitekt Gunnar Fougner's arbeid med *Villa Ditlev-Simonsen*, i sin hovedoppgave⁷, som ikke før har blitt knyttet til litteraturen om Bang og *Villa Ditlev-Simonsen*.

¹ Gudolf Blakstad og Hermann Munthe-Kaas, *Ove Bang* (Oslo: Jacob Dybwads Forlag, 1943)

² Christian Norberg-Schulz, ”Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940” i *Norges Kunsthistorie*, bd. 6, 7-111, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983), 77.

³ Wenche Findal, *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese* (Oslo: Universitetsforlaget, 1998), 99-100.

⁴ Ibid, 101.

⁵ Ibid, 100.

⁶ Wenche Findal, ”Avantgarde arkitekturens metamorfose” i *Nordisk funksjonalisme: det internasjonale og det nasjonale*, 159-175 (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1995), 168.

⁷ Liv Nansen Bie, *Gunnar Fougner en arkitekt*, Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitet i Oslo, 2002, 32-33.

1.3 Kildemateriale

En meget sentral kilde for denne undersøkelsen har vært arkitekturtegninger, fotografier og dokumenter fra arkitekten Ove Bangs arkiv hos Nasjonalmuseet - Arkitektur.⁸ Bangs arkiv er ikke komplett, men relativt mye er bevart etter arkitektkontorets arbeid med *Villa Ditlev-Simonsen*. Men materialet har vært usystematisert, noe som ledet meg til å foreta undersøkelser. Ved å plassere de daterte tegningene kronologisk kunne jeg anta når de udaterte tegningene var laget. Denne rekkefølgen er delt opp i et skissestadium og tre utkast. Store deler av tegningene bærer Ove Bangs stempel og viser også et skjema for å sette inn dato. I de fleste tilfeller er det bak datoen påført en bokstav. Denne tyder på å være forbokstaven i etternavnet til arkitekten som har utført tegningen.⁹ Ved å bruke dateringer og opplysninger i brev kan det se ut til at tegneprosessen ikke bare var en sak mellom arkitekt og byggherre, men også tomtens tidligere eier og kommunen. Det har også vært mulig å møte byggherrens sønn Arild Ditlev-Simonsen, som kunne fastslå enkelte opplysninger og gi sitt bilde av villaen som bolig.

En samling med uregistrerte fotografier i Bangs arkiv er den største kilden til ny informasjon om modeller av villaen og om Bangs forberedelser av materiale til utstilling. I arkivet finnes det opplysninger om hans deltagelse på Nordisk Bygningsdag i 1938. Dette er kun få notater med formale opplysninger, men ingen større sammenhengende tekst om verket, skrevet av Bang. Flere fotografier av *Villa Ditlev-Simonsen* tatt av Teigen var også å finne hos DEXTRA Photo på Teknisk Museum. Det var ikke den samme samlingen fotografier hos de to arkivene, men flere av Teigens fotografier fantes i Bangs arkiv. Det har også vært aktuelt å bruke ulike artikler i *Byggekunst* skrevet av Bang, Jan Reiner og tekster som omtaler Nordisk Bygningsdag. I Oslo byarkiv har det vært mulig å finne plansjer fra utstillingen i Norge og i utlandet som presenterer *Villa Ditlev-Simonsen* gjennom tegninger og fotografier.

1.4 Problemstillinger, mål og metode

Prosjektets hovedmål er å gjøre en nylesning av *Villa Ditlev-Simonsen*. Dette er blitt gjort gjennom å studere, kartlegge og diskutere Ove Bangs tegneprosess slik de kommer frem i ulike skisser og utkast. Men det har også vært et mål å belegge og diskutere fotograf Karl Teigens fotografier av det ferdige bygget. Ett aspekt jeg har vært opptatt av, er byggverkets

⁸ Arkivet etter Bang ble gitt i gave til Nasjonalmuseet fra Hougen og Solheim arkitektkontor i 1992. Mail fra kurator Bente Solbakken ved Nasjonalmuseet – Arkitektur, 29.04.14.

⁹ De aller fleste tegningene som tilhører *Villa Ditlev-Simonsen* bærer Ove Bangs stempel, men blant de mer utarbeidede tegningene er det funnet en B for Bang, en F for Fougner, en H for Hougen og en V for Viksjø. Om det ikke er funnet en signering, antas tegningen for å være tegnet av Bang.

forhold til tomten og det naturlige landskapet. Dette ønsker jeg å se i lys av mulige internasjonale forbilder og se det i sammenheng med en tradisjon for å fremstille den moderne villa som bygningstype gjennom fotografiet.

Både i tegninger og fotografier av verket kommer nærheten mellom arkitektur og landskap godt frem. Det er interessant at trær og planter får så stor plass i bildet som primært ofte skal vise det arkitektoniske verket, særlig i fotografiene. Derfor har jeg vært opptatt av å studere dette aspektet av *Villa Ditlev-Simonsen* og knytte det til Bangs mulige forbilder. Findal gjør ikke en dypere og detaljert lesning av *Villa Ditlev-Simonsen* og prosessen bak villaen. Hun nevner heller ikke at verket ble utstilt under Nordisk Bygningsdag i Oslo (1938) og New York World Fair (1939). Mot slutten av oppgaven er jeg opptatt av å studere verkets forhold til naturen og knytte dette til den billedlige fremstillingen av det gjennom begrepet og bygningstypen villa.

Oppgavens hovedproblemstilling er:

Hvordan fremstår Ove Bangs designprosess med *Villa Ditlev-Simonsen* gjennom tegninger og fotografier fra de første skisser frem til det endelige resultat?

For å svare på dette spørsmålet vil jeg gjøre en tilnærmet typologisk arkitekturhistorisk analyse av verket med en historisk biografisk metode, der jeg prosessuelt har undersøkt og studert de visuelle fremstillinger av villaen gjennom å studere Bangs tegninger og fotografier av huset. Et viktig mål har vært å kartlegge designprosessen fra de første skisser via utkast og endelige tegninger frem til villaen blir fotografert. Dette vil som nevnt ikke være en uttømmende studie av *Villa Ditlev-Simonsen*, men se verket i lys av fire underproblemstillinger som tar utgangspunktet i oppgavens kapitler. Først vil jeg i kapittel 2 presentere Ove Bangs tidligere arbeid med villaer, hans medarbeidere og oppdraget kontoret fikk av byggherre John Ditlev-Simonsen.

Underproblemstillinger:

Hvordan kan tegneprosessen bak *Villa Ditlev-Simonsen* ha foregått?

I kapittel 3, som er oppgavens mest sentrale del, vil jeg redegjøre for min undersøkelse av byggverkets tegneprosess. Tegningene av *Villa Ditlev-Simonsen* i Bangs arkiv viser flere utkast av villaens utforming. Derfor har jeg forsøkt å foreta en kronologisk systematisering av tegningene ved hjelp av elementer fra bygningsanalyse. Her tas først utgangspunkt i husets plassering på tomten, for så å se nærmere på skisser og inndeling av ulike utkast. Brev og andre dokumenter i Bangs arkiv vil også gi oss daterte opplysninger om fremdriften av

prosjektet. Funnet av ukjente fotografier av modeller av villaen kan også si oss noe om ideprosessen bak villaen. Fotografiene av to ulike modeller vil derfor bli knyttet til ulike utkast i tegneprosessen. Deretter vil kapittelet belyse Bangs tegnestil og hvordan det ser ut til å være et fokus på utformingen av villaens fasade mot sør. Så vil jeg se nærmere på aktuelle hendelser i byggeprosessen som kommer frem gjennom flere brev i Bangs arkiv. Til slutt belyses romdisponeringen i den ferdige villaen.

Hvordan blir *Villa Ditlev-Simonsen* presentert og hvordan forholder arkitekturfotografiet av det ferdige verket seg til presentasjonstegningene av samme verk?

I kapittel 4 vil jeg studere det ferdige bygget gjennom fotografiene som ble tatt av Teigen før utstillingen på Nordisk Bygningsdag i 1938. Først ser vi hvorfor fotografier ble et viktig medium for å presentere arkitektur som arkitekturhistorikeren Beatriz Colomina viser i sitt argument om at moderne arkitektur først blir moderne når det kommer i kontakt med media.¹⁰ Dette er særlig relevant i nyere forskning om Le Corbusier og hans forhold til fotografier. Kan dette ha påvirket norske arkitekter? Deretter vil jeg presentere fotografiene av *Villa Ditlev-Simonsen* ved å vise likheter og forskjeller til tegningene, og sammenligne de med andre fotografier. Dette kan være en indikasjon på at Bang har hatt en rolle i valg av motiver under fotograferingen. Til sist vil jeg kort redegjøre for tre eksempler der Teigens fotografier av *Villa Ditlev-Simonsen* blir presentert.

Hvordan forholder *Villa Ditlev-Simonsen* seg til sine omgivelser og naturen slik det kommer frem på tegninger og på arkitekturfotografier, og hvordan kan dette knyttes til andre utvalgte modernistiske byggverk?

I kapittel 5 vil forholdet mellom den moderne villa og landskapet den er plassert i diskuteres. Først vil det bli presentert mulige internasjonale forbilder som Bang har hatt før prosjektet om *Villa Ditlev-Simonsen*. Le Corbusiers landskap er beskrevet som en ”virgilian dream”, og hans forhold til landskap kommer frem i tekster av Jan Woudstra, Janet Waymark, Caroline Constant og Dorothe Imbert. Hvordan vises dette i *Villa Stein de Monzie*? Et annet mulig forbilde for Bang kan ha vært Mies van der Rohe. Kunsthistorikeren Barry Bergdoll tar for seg en ny interesse for Mies’ syn på landskapet i boken *Mies in Berlin* (2001). Deretter ser vi hvordan dette vises i *Villa Tugendhat*. I den tredje delen av kapitelet diskuteres det hvordan

¹⁰ Beatriz Colomina, *Privacy and publicity* (Massachusetts: MIT Press, 1996), 14.

Villa Ditlev-Simonsen forholder seg til naturen i sine omgivelser. Her vil også Bang og Ditlev-Simonsens forhold til landskap og natur trekkes inn og hvordan dette forholder seg til tidens ideologi om grønne byer og menneskes nærhet til naturen.

Sammenfaller eller bryter presentasjonen av *Villa Ditlev-Simonsen* med en tradisjon for bildet av villaen i tilknytning til landskapet?

I kapittel 6 vil den moderne villa som motiv diskuteres med utgangspunkt i utvalgte fotografier av Villa Ditlev-Simonsen. Begge fotografiene viser villaens interaksjon med de naturlige omgivelsene, som viser skoglandskapet som nå blir skilt ut til tomter. Her står begrepet "Picturesque" som sentralt fordi James Ackerman hevder det overføres fra landskapsmaleriet i billedkunsten til det nye fotografiet. I de to neste delene ser vi hvordan den moderne villaen blir presentert gjennom fotografiet. Kan det vises til et skille mellom hvordan Le Corbusier og Mies presenterer deres forholdet mellom villa og landskap?

1.5 Teoretiske perspektiver og internasjonal litteratur

Denne undersøkelsen faller inn i de senere års arkitektur- og kunsthistorisk forskning på funksjonalismen og modernismens villa-arkitektur. En tendens innen forskningsfeltet de senere tiår har vært prosessuelle studier, samt hvordan arkitekturen blir presentert i media. Arkitektur er ofte tilgjengelig gjennom bilder som representerer det fysiske verket. Derfor vil jeg undersøke hvordan Bang viser verket gjennom bilder, først sine egne tegninger av sin ide om utformingen av villaen og deretter det ferdigstilte verket gjennom fotografier. Når det kommer til tegningene og bildene fra ideprosessen vil jeg spesielt bruke Robin Evans' tekster om den billedlige fremstillingen av arkitektur, og særlig teksten "Architectural Projection" (1989). Her skriver han at presentasjonstegningen viser ideen om det som enda ikke er bygget og er ikke en tegning som forteller hvordan huset skal bygges. Evans intensjon er å peke ut en svært vanlig egenskap arkitekttegninger generelt har. Arkitektoniske tegninger er projeksjoner, som er de usynlige linjer som gjelder bildet til ting og er alltid retningsbestemt. Tegninger arresterer og fryser disse vektorene, men selv i denne faste tilstanden, kan prosjektert informasjon mobiliseres av betrakterens fantasi.¹¹ Evans ser på arkitektens tegninger som de første bilder av arkitekturen. Kunsthistorikeren Tim Benton har i boken *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930* (1984) studert flere villaer av Le

¹¹ Robin Evans, "Architectural Projection" i *Architecture and its image*, redigert av Eve Blau og Edward Kaufman, 19-36 (Cambridge: MIT Press, 1989), 19.

Corbusier og gått inn i tegneprosessen bak de ferdigstilte villaene. Deler av en slik tilnæringsmåte følges også opp i denne undersøkelsen.

Ved å studere fotografiene og sammenligne de med tegningene kan det være mulig å se om ideer som er gjort i tegningene blir overført til verket og kan sees i fotografiet. Valget av å studere fotografiene av byggverket er også knyttet til Beatriz Colominas argument om at moderne arkitektur ikke blir moderne før den kommer i kontakt med media.¹² En sentral formidling av Le Corbusier skjedde gjennom fotografier av hans byggverk og gjennom disse blir norske arkitekter kjent med hans arbeid. Derfor er det interessant å vise til nyere forskning som har et større fokus på Le Corbusier og fotografiet. Boken *Le Corbusier and the power of photography* (2012) tar opp flere eksempler på Le Corbusiers bruk av fotografiet. Blant forfatterne er Tim Benton som skriver om Le Corbusiers hemmelige fotografier.¹³ Det er ikke grunn til å tro at Bang var like opptatt og bevisst av bruken av fotografiet slik vi ser hos Le Corbusier, men det er interessant å peke på hvordan Le Corbusier har presentert sin arkitektur gjennom fotografiene som kan ha påvirket Bang. Derfor kan forskningen på Le Corbusier gi oss informasjon om hvordan hans arkitektur ble mottatt av Bang, som også hadde assistenten Jan Reiner som kan ha gitt Bang større innsikt i Le Corbusiers arkitektur.

Villa som bygningstype har ofte et nært forhold til landskapet som mange har påpekt, deriblant arkitekturhistorikeren James Ackerman. I en tekst om villaen som et paradigme trekker Ackerman frem eksempler på den hvite villaen i stukkatur plassert på et podium som ble et paradigme i det tjuende århundre, spesielt i villaer som *Villa Savoye* og *Villa Tugendhat*.¹⁴ Hvordan arkitekturen forholder seg til landskapet er ofte mulig å se i fotografier av verkene. Trude T. R. Simonsen har skrevet om fotografiet i norsk arkitekturpresse og har brukt det internasjonale aktuelle temaet om arkitektur og fotografi på eksempler i Norge. Blant annet viser Simonsen til fotografiet av *Ekeberg-restauranten* (1929) som er fotografert av Anders Beer Wilse. Dette viser bygningen rammet inn av furutrær og utsikten utover fjorden. Simonsen hevder dette kan leses som et forsøk på å gjøre den moderne bygningen tiltalende gjennom fotografiet.¹⁵ I nyere tid er det oppstått en ny interesse for aspektet om landskap og natur knyttet til moderne internasjonal arkitektur. Et eksempel er Jean-Louis Cohen som beskriver dette temaet som en blindsoner i den store mengden av litteratur og

¹² Colomina, *Privacy and publicity*, 14.

¹³ Nathalie Herschdorfer og Lada Umstätter (Red), *Le Corbusier and the power of photography*, (London: Thames & Hudson, 2012).

¹⁴ James Ackerman, "The Villa as Paradigm" i *Perspecta* vol. 22. *Paradigms of Architecture*, 10-33 (Yale: The MIT Press, 1986), 11, 15 og 20-21.

¹⁵ Trude T. R. Simonsen, "Arkitektur gjennom kameraøyet". *Fotografiet i norsk arkitekturpresse.* i *Arkitekturårboka 2011*, 80-91 (Oslo: Pax forlag, 2011), 81-82.

forskning på Le Corbusier.¹⁶ Flere verk tar for seg Le Corbusiers bruk av landskap og hvordan han plasserer moderne arkitektur i så naturlige omgivelser som en kontrast til naturen.¹⁷ Det finnes også eksempler på litteratur om Mies der kunsthistorikeren Barry Bergdoll i ”The Nature of Mies’s Space” (2001) viser til hvordan nye sider av Mies åpner opp for ny forskning på arkitekturens forhold til natur.¹⁸ Den visuelle fremstillingen av villaen viser ofte landskapet villaen er plassert i. Derfor kan det være interessant å se til landskapsfotografiet som særlig er knyttet til en pittoresk tradisjon i å fremstille fotografiet som et landskapsmaleri.¹⁹

¹⁶ Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, (New York: The Museum of Modern Art, 2013), 23.

¹⁷ Jürgen Ulpts, ”Bemerkungen zu Le Corbusiers Villengärten” i *Die Gartenkunst* IV/1 1992, 115-122, Dorothee Imbert, ”Le Corbusier: The landscape vs. the garden” i *The Modernist garden in France*, 147-183 (New Haven: Yale University Press, 1993) og Jan Woudstra ”The Corbusian Landscape: Arcadia or No Man’s Land?” i *Garden History* Vol. 28 No. 1 2000, 135-151, blir trukket frem i nyere litteratur som Janet Waymark, *Modern garden design: innovation since 1900*, (London: Thames & Hudson, 2003) og Caroline Constant *The Modern Architectural Landscape*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012).

¹⁸ Barry Bergdoll og Terence Riley, *Mies in Berlin*, (New York: The Museum of Modern Art, 2001), 9.

¹⁹ Graham Clarke, *The Photograph*, (Oxford: Oxford University Press, 1997), 55-56.

2 : Om Ove Bangs villaer, forbilder og byggeoppdraget for John Ditlev-Simonsen

Ungkaren og hybelboeren Ove Bang, 39, gjorde seg heller ikke merkbart gjeldende i byens forlystelsesliv, også fra hans kontorvinduer har det nok ofte lyst til langt på natt... Han var ellers av en mer menneskelig karakter, mer impulsiv, mer av en ildsjel, kanskje også med en snev av den naivitet som ofte kjennetegner folk med den slags prisverdige egenskaper. Av alle norske arkitekter var han dertil den mest utpregede Corbusier-fan, noe som tydelig nok er kommet til uttrykk i den villa oppe i Ullernåsen, som ble tegnet for en pengesterk lyriker.²⁰

Odd Brochmann gjør denne beskrivelsen av Bang i boken *Rent Bord*, sett fra hans ståsted som ferdig utdannet arkitekt i 1934 og virksom i Oslo på 1930-tallet. Sitatet gir en kort, men god oppsummerende beskrivelse av Bang, hans forbilder og oppdraget for John Ditlev-Simonsen. Dette kapittelet vil presentere Bangs kontor, dets tilknytning til den internasjonale moderne arkitekturen og hvordan Bang fikk oppdraget om villaen i Ullernåsen.

2.1 Villaer, funksjonalisme og Bang

Selv om denne undersøkelsen ikke har til hensikt å gi en bygningstypologisk analyse av *Villa Ditlev-Simonsen* som villa, så er det vanskelig å se byggverket helt løsrevet fra en slik typologisk og kontekstuell sammenheng. Bygningstypen villa er sterkt tilknyttet aspektet om forholdet til naturen. I James Ackermans kjente tese om villaen som paradigme blir det klart hvordan denne bygningstypen har en lang tradisjon med å være tilknyttet naturen og tilhørte de borgerlige.²¹ Ackerman definerer en villa som en bygning på landet eller i utkanten av byen som er designet for eierens nytelse og avslapping. En moderne villa er et typisk produkt av en arkitekts fantasi som fastslår sin modernitet. Villaens grunnleggende program har ikke endret seg på mer en 2000 år og er derfor unikt som et paradigme. Det har vanligvis bare vært personer med økonomisk rikdom, prestisje og makt som har hatt råd til en villa. I alle fall frem til det nittende århundre. Ideen om villaen som en bolig i landlige omgivelser har tilhørt det borgerlige og skulle svare til de behovene som en hadde ved å bo i byen. Fra midten av 1800-tallet inkluderte det også de med mer moderate økonomiske midler. Eieren og hans gjester var i det øverste sosiale sjiktet, mens tjenere og andre arbeidere lå i et lavere sjikt.²²

I Norge er det også mulig å vise til en tradisjon for villaen som bygningstype. "Villa"-begrepet ble mye anvendt i sin samtid under de første tiårene av 1900-tallet og kunsthistorikeren Thor Kielland nevner i 1942 villaen i sin tekst om norske hjem og hytter i

²⁰ Odd Brochmann, *Rent Bord*, (Oslo: Arkitektnytt, 1987), 51 og 53.

²¹ Ackerman, "The Villa as Paradigm", 11.

²² Det har også vært en betegnelse på et sentrum for jordbruk, men det er aspektet av fornøyelse som skiller villaen fra et gårdshus. Et annet element er at gårdshuset ofte ikke trenger inngrep av en designer. Ackerman, "The Villa as Paradigm". 11 og 15.

boken *Det moderna hemmet*. Han viser til arkitektene med å tegne villaer har fått muligheten til å utøve et ”større virkefelt” enn i utformingen av de små byleilighetene. Kielland beskriver villaen som en viktig del av norsk byggetradisjon:

Villabygget er jo et internasjonalt fenomen, men den utstrekning som bygget særlig har fått over hele Norges land, tør vi kanskje oppfatte som et særdrag i den norske boligbygging, grunnet på folkekarakterens sterkt individualistiske drag. Når vi derfor skal gi et bilde av det mest karakteristiske norske interiør, så må vi i første rekke regne med villaene.²³

Tidligere på 1900-tallet skrev kunsthistorikeren Harry Fett en oppsummerende tekst om villakulturen der han trakk forbindelsen tilbake til gammel tid. Han peker videre på at villakunsten er under utvikling og antar at villabebyggelse er fremtidens bybebyggelse. Fett viser til en strid mellom byfolk og bonden, men også at bøndene er grunnen til innvandring i byene og at byfolk lengter til landet.²⁴ Det er dette villaene er et resultat av, der bykulturen har en ”trang til et øieblik at komme ut i landlig luft. Villaen representerer paa det arkitektoniske omraade den rousseauske tilbakevenden til naturen.”²⁵ Fett viser også til at det er en skjebnesvanger feil å kun bygge opp en kultur fra dalene i Norge alene. Han mener fremtidens arkitekter må se til historien og utlandet, og ”omgaaes ikke blot vore egne gamle tømmermænd og den engelske gotiks bygmestre, men ogsaa antikkens, renæssancens og barokkens store arkitekter.”²⁶ Fetts perspektiver har relevans i denne sammenheng, ved at det i litteraturen om Bangs villaer er blitt påpekt villaenes forbindelse til norsk byggeskikk.

Stephan Tschudi-Madsen viser en mer moderne arkitekturhistorisk forståelse av villaen når han i sin behandling av norsk arkitektur rundt århundreskiftet knytter den norske villaen til tendenser fra England. Villaen har alltid vært plassert fredelig og landlig utenfor storbyen og trukket tilbake fra veien og omgitt av en park. Villaene fra senere på 1800-tallet skiller seg ikke av med denne tradisjonen, men er ofte knyttet til en lokal tradisjon og representerer fortsatt et lyststed. Felles for videreføringen av boligtypen er plasseringen i terrenget, forholdet til naturen og hagen sammen med de sosiale forutsetningene. En forskjell fra de eldre villaene er at de nye villaene på siste del av 1800-tallet er tenkt som helårsbolig og ligger i utkanten av byen påpeker Tschudi-Madsen. Den norske villaen er knyttet til betegnelsen ”engelsk villa” som betegnet et privathus med uregelmessig plan. Bakgrunnen for dette navnet var at England var fremtredende i byggingen av frittliggende bolighus.

²³Thor Kielland, ”Norske hjem og hytter” i *Det moderna hemmet*, (Red) Hans Rabén, 235-237 (Stockholm: Natur och Kultur, 1942), 235.

²⁴Harry Fett, *Om fortids og nutids huse og villaer i by og bygd, bykunst og byregulering m.m.*, (Kristiania: Gyldendal, 1910), 53-54.

²⁵Ibid, 54.

²⁶Ibid, 72.

Villatradisjonen i Norge på slutten av 1800-tallet knytter seg til og utvikles av sveitserstilen. I denne utviklingen blir kortenden av huset vendt mot dalen som gjør at romdisponeringen følger kravet om utsikt. Derfor blir også verandaen tilknyttet denne fasaden, fremholder Tschudi-Madsen. Verandaen blir senere plassert i andre etasje og blir skjermet av taket. Boligen blir også plassert på en høy natursteinsokkel i hellende terreng, som gav en rustikk karakter og en større kjeller.²⁷

I og rundt Kristiania og vestre Aker vokste det opp en mengde villaer og småhus i perioden 1900-1930. Mange av disse ble i årene 1890-1920 oppført i en rekke ulike stilvarianter slik som sveitserstil, dragestil, nybarokk og nasjonalromantikk. I *Oslo bys historie* kan det leses at etter 1920 vokste villa- og småhusbebyggelsen i utkanten av Oslo, som etter hvert utviklet seg til et skille mellom øst og vest. Borgerskapet og den øvre middelklassen bygde eller flyttet inn i sine villaer i blant annet på Ullern og i Vestre Aker.²⁸ Nasjonalromantikk, nyklassisisme og nyempire var de villa-stiler som nå dominerte. Gjennom befolkningsveksten og økningen i bebyggelsen av Aker til et villa- og småhussamfunn ble jordarealer etterspurte og verdifulle. For bøndene lønte det seg heller å selge enn å dyrke fordi tomteprisene var høye. Bøndene parsellerte eiendommen sin selv og solgte tomter direkte til nybyggerne. De mest populære tomtene var knauser og skråninger.²⁹ Boligen i Aker besto oftest av enkelthus og det mest spesielle ved dette området var hus i hage. Dette kunne være både villaer, tomannsboliger, småhus eller hytter. Individuelle byggherrer satt opp villaer gjennom byggmestre og de ble helst bygd i tre. I mellomkrigstiden ble betong brukt i enkelte villaer, men oftest i grunnmurer og såle.³⁰ I Oslo var hvitfargen lenge den mest vanlige fargen og synonymt med begrepet om villaen. Dette begrepet ble etter hvert plassert noen hakk lenger ned på den sosiale rangstigen fordi begrepet ble for vidt. Et hus med hage ble kalt en villa, mens det før betegnet store eneboliger i utkanten av byen.³¹

Espen Johnsen viser til hvordan funksjonalisme er det norske begrepet for den moderne arkitekturen i årene mellom 1927-1940. Funksjonalisme og funkis var begreper som ble brukt både av arkitekter og media.³² Johnsen skriver om 1930 som det året der funksjonalismen gjør det store gjennombruddet i Norge. Allerede i 1924 hadde den dansk-norske arkitekten Edvard Heiberg oppført en enebolig utenfor København med klare

²⁷ Stephan Tschudi-Madsen, "Veien hjem" i *Norges Kunsthistorie. Bind 5. Nasjonal vekst*, 7-108, (Oslo: Gyldendal Forlag, 1981), 50-51.

²⁸ Knut Kjeldstadli, *Oslo Bys historie: Den delte byen: fra 1900 til 1948* (Oslo: Cappelen, 1990), 392-393.

²⁹ Ibid, 398.

³⁰ Ibid, 404-405.

³¹ Ibid, 405.

³² Espen Johnsen, *Det moderne hjemmet 1910-1940. Fra nasjonal tradisjonell funksjonalisme til emosjonell funksjonalisme. Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter*, (Oslo: Unipub, 2002), 184.

funksjonalistiske trekk, og mot slutten av 1920-tallet er det nye tendenser i villa-arkitekturen også i Oslo. Den velkjente Stockholmsutstillingen som ble arrangert i 1930 markerte et gjennombrudd for funksjonalismens ideer i Norden, ikke minst innen boligarkitekturen. Og i Norge fikk de store avisenes arkitektkonkurranser om småhus i 1930, der mange kjente arkitekter deltok, mye oppmerksomhet. Det er da også i 1930 i anledning disse konkurranser vi ser klare tendenser til et funksjonalistisk skifte i Ove Bangs villa-arkitektur.³³

2.2 Ove Bang og hans tidlige funksjonalistiske villaer

Ove Bang (1895-1942) (ill. 2) ble uteksaminert fra arkitektlinjen på NTH våren 1917. Under høsten samme år fikk han en stilling som assistent hos den nasjonalromantiske arkitekten Magnus Poulsson. Han arbeidet her frem til 1919 da han startet å jobbe hos Norsk Hydro ved Rjukan byanlegg. I 1922 startet han å arbeide for seg selv som arkitekt med egen praksis i Rjukan. Her tok han de oppgavene han kunne få og deltok i ulike konkurranser.³⁴ Noen få år senere deltok Bang også på den ofte omtalte studieturen til Holland i 1928 arrangert av Arkitektforeningen. Turen skal som kjent ha gitt deltagerne et nytt syn på kunst og arkitektur.³⁵ Denne reisen var trolig en av faktorene til at Bang forlot Rjukan og flyttet sin virksomhet til Oslo i 1930, der han startet i et leid rom i bygningen til Det Nye Teater.³⁶ Dette lokalet var tegnet av Gudolf Blakstad og Jens Dunker, bygningen inneholdt også kontorer som ble populære for andre unge ambisiøse arkitekter. Arkitekter som Gudolf Blakstad, Øyvind Holst Grimsgaard og Knut Knutsen hadde i 1930 også kontorer her og dette skapte et aktivt arkitektmiljø. Når Blakstad og Munthe-Kaas flyttet kom også Arne Korsmo og Sverre Aasland til dette bygget.³⁷

I 1930 fikk Bang oppmerksomhet for sitt modernistiske kubiske hus i Villaveien 10 på Rjukan for søstrene Barth-Olsen. I 1930 publiserer han også artikkelen *En moderne villa* i magasinet *Hus og Have*. I artikkelen gir han også et forslag til en ideell modernistisk middelklassevilla som en kubeformet bygningskropp i to etasjer med flatt tak.³⁸ Og det er i 1930 han deltar i Aftenpostens konkurranse om villaer, sportshytter og feriehus. Blakstad og Munthe-Kaas viser til at det var Aftenpostens konkurranse om feriehus som passet best for Bang med hans erfaring fra tiden i Rjukan. Kanskje overførte Bang sin forståelse av

³³ Ibid, 192-196.

³⁴ Blakstad og Munthe-Kaas, *Ove Bang*, 34 og 36.

³⁵ Ibid, 47.

³⁶ Ibid, 81.

³⁷ Findal, *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese*, 44-45.

³⁸ Johnsen, *Det moderne hjemmet 1910-1940. Fra nasjonal tradisjonisme til emosjonell funksjonalisme. Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter*, 192-196.

naturlandskapet til villaene også? Han vant i hvert fall en rekke priser i konkurransen og gjorde navnet sitt kjent som arkitekt. Blakstad og Munthe-Kaas beskriver Bangs innsendte tegninger for små kunstverk gjort med penn. Dette ble begynnelsen på en stor karriere, skriver arkitektene.³⁹

Konkurransen hadde gjort Bang til en attraktiv arkitekt når det kom til villaer og andre eneboliger, og han fikk tidlig flere ansatte på sitt eget kontor. I 1931 startet Øivin Holst Grimsgaard (1900-1989), som ble uteksaminert fra NTH i 1923, hos Bang. I en anmeldelse av boken om Ove Bang av Blakstad og Munthe-Kaas skriver Grimsgaard kort om sin tidlige tid hos Bangs kontor:

Da jeg kom til Bangs kontor mars 1931, husker jeg han fikk 21 forskjellige villaer i oppdrag på 3 uker. Heldigvis falt en del av disse oppdrag bort – men han hadde den forbløffende evne å kunne skape noe personlig og verdifullt ut av nær sagt hver oppgave han påtok seg, hvor liten den enn var.⁴⁰

Det er uklart om Grimsgaard var ansatt hos Bang eller om han arbeidet sammen med han fordi de delte samme adresse. Han skal tidligere ha jobbet ved arkitektkontorer i både Norge og Amerika.⁴¹

Le Corbusier og Mies van der Rohe

Både Le Corbusier og Mies van der Rohe fremstår som to sentrale påvirkningskilder på Ove Bangs arkitektur, og spesielt hans villa-arkitektur. Det er derfor interessant å se når vi kan anta at denne interessen vokser frem og hvilke byggverk han synes å ha hatt spesielt interesse for. Bangs studiereise i 1932 da han reiste til Tyskland, Holland, Frankrike, Tsjekkoslovakia, Sveits og Østerrike skal ha gitt han nye inspirasjonskilder. Blant brevene fra denne turen trekker Findal frem en skisse (ill. 3) Bang gjorde av Le Corbusiers *Villa Roche* (1923-25).⁴² Dette viser at Bang trolig avla denne villaen et besøk. Le Corbusiers byplanteorier, arkitektur, presentasjonsteknikk og tegnestil skulle få stor påvirkning på Bang. Blakstad og Munthe-Kaas beskriver Le Corbusier som funksjonalismens far i måten han i mange år jobbet for arkitektur i både tekst, tale og verk. De viser interessant nok til Bangs anmeldelse av en av Le Corbusiers bøker publisert i *Byggekunst* i 1935. Her skriver Bang hvordan Le Corbusier har arbeidet for sine ideer og for å ha gått sin egen vei. Bang beskriver han også som en stor livstilskuer.⁴³ Bang avslutter artikkelen med ”Vi får håpe det ikke tar for lang tid. Neste

³⁹ Blakstad og Munthe-Kaas, *Ove Bang*, 81.

⁴⁰ Øivin H. Grimsgaard, ”Ove Bang” i *Byggekunst* 2 tillegget 1948 7-8, 8.

⁴¹ Grimsgaard, ”Ove Bang”, 8.

⁴² Wenche Findal, ”Biografiske nøkler til Ove Bangs modernisme” i *Byggekunst* nr. 4, 1995, 226-229, 228.

⁴³ Blakstad og Munthe-Kaas, *Ove Bang*, 68-69.

slektsledd vil nok oppleve det. Men det skulde være morro å se noe av det selv også.”⁴⁴ Senere skulle Bangs interesse for Le Corbusier bli enda større. Den mest omtalte personen tilknyttet til Bangs kontor er Tsjekkiye Jan Reiner som angivelig kom fra Le Corbusiers kontor i Paris og startet hos Bang i 1935, der han jobbet omtrent et år. Blakstad og Munthe-Kaas skriver i boken om Bang at Reiner var ”oppfylt og begeistret for hans [Le Corbusier] idéer og like ivrig etter å sette dem ut i livet som Ove Bang. Dette samarbeid fikk derfor stor innflytelse på hans utvikling.”⁴⁵ Reiner står som et klart bindeledd mellom Bang og Le Corbusier. Det er ikke helt klart hvordan Reiner og Bang skal ha møttes, men han skal ha arbeidet en periode på Bangs kontor. Findal viser til at Bang skal også ha besøkt Le Corbusiers kontor i Paris en gang på høsten 1934. Det er her han skal ha møtt Reiner som hadde jobbet som assistent på kontoret siden 1932. I 1935 kom Reiner til Oslo, men fikk ikke oppholdstillatelse eller arbeidstillatelse og reiste trolig fra Norge 1936. I perioden Reiner var hos Bang ble han en sterkt kilde til Le Corbusiers arbeid, noe som ble synlig i tegningene.⁴⁶ Det er som nevnt mye som tyder på at Bang hadde en fascinasjon for Le Corbusier før han traff Reiner.

Bangs besøk i *Villa Tugendhat*

Men en annen sentral kilde i Bangs villa-arkitektur som her fremheves som aktuell i vår forbindelse, er som nevnt Mies van der Rohe sine eneboliger. På reisen Bang gjorde i 1932 skrev han et brev etter at han besøkte en villa Mies hadde tegnet i Brno, Tsjekkoslovakia, der han er veldig begeistret for huset. *Villa Tugendhat* (1928-30) er tegnet av Ludwig Mies van der Rohe. Bygningen var i to etasjer, lagt i et skrånende terreng. Fra gaten på baksiden av huset så det ut som om huset kun var bygget i en etasje. Det var imidlertid den åpne planløsningen mellom stuene i underetasjen som gav en god kontakt til utsiden og utsikten over byen.⁴⁷ Arthur Drexler beskriver det store dagligrommet der store mengder glass åpner huset til utsikten, og vinduene som senkes ned, gjør rommet om til en delvis innebygget terrasse. I likhet med *Barcelonapaviljongen* er planløsningen delt opp med frittstående vegger og søyler i krom. Stuen domineres av en vegg i onyx og møbler designet av Mies selv.⁴⁸ Findal viser til et brev fra Bang der han skriver om besøket i *Villa Tugendhat* i 1932:

⁴⁴ Ove Bang, ”Bokanmeldelser: Le Corbusier: La ville Radieuse” i *Byggekunst* 1935, 42-43, 43.

⁴⁵ Blakstad og Munthe-Kaas, *Ove Bang*, 123-24.

⁴⁶ Findal, ”Biografiske nøkler til Ove Bangs modernisme”, 228-229.

⁴⁷ Claire Zimmerman, ”Tugendhat House, Brno. 1928-30” i *Mies in Berlin*, redigert av Barry Bergdoll og Terence Riley, 242-243, (New York: The Museum of Modern Art, 2001), 242.

⁴⁸ Arthur Drexler, *Ludwig Mies van der Rohe*, (New York: George Braziller, 1960), 21.

Jeg synes jeg har stort ubytte av turen – og idag har jeg set et moderne hus som var aldeles praktfullt. Har jeg ikke været moderne og radikal før, så skal jeg da bli det nu. Det var en villa av den tyske arkitekt Mies van der Rohe i Brünn. Den var strålende. Jeg var helt beseiret. Jeg tror ikke jeg har vært så begeistret siden jeg så Paestum. Der fantes ikke antydning ti ”funkis”, til brukne linjer og trekanter og firkanter og alt det der. Jeg vil nærmest sammenligne huset med en elegant bil. Det var like selvfølgelig og naturlig. Og det var i høy grad et hjem. Jeg synes besøket i denne ene villa er hele turen værd. Dette er meget bedre og renere enn Dudok i Hilversum. Det var like suverent og klart som Corbusier.

Jeg tror tiden er moden for de aller fineste ting. I hvertfall trodde jeg det den dag jeg var ute ved villa ”Tugendhat”. – Forresten føler en sig naturligvis også som smågutt når en ser slikt. Jeg kunde ha lyst til å skrive til Kreyberg og si at jeg vilde tegne huset hans nu igjen for 3die gang.⁴⁹

Sitatet viser ikke bare Bangs begeistring for *Villa Tugendhat*, men også til hans kjennskap til eksemplene på arkitekturen han trekker frem, som det klassiske greske tempelet i Paestum og modernisten Dudoks hus i Hilversum. Her ser vi også igjen Bangs begeistring for Le Corbusier. Det var ikke bare Bang som trakk frem referanser til annen arkitektur etter møtet med *Villa Tugendhat*. Denne villaen fikk stor oppmerksomhet i sin samtid og arkitekturhistorikeren Jean-Louis Cohen viser til et sitat av Philip Johnson når han i 1930 forteller om villaen til den hollandske arkitekten Oud:

I wish I could communicate the feeling of seeing the Brünn [Brno] House of Mies. I have only had similar architectural experiences before [at] the Hoek and in old things like the Parthenon. Of Course such things should not be talked about because there enters into them so much that is extraneous, such as having studied Greek or being acquainted with the prophetic nature of Mies' own character. In American slang, the Brünn House is swell.⁵⁰

Begge de to nevnte sitatene viser til et møte med noe nytt og annerledes, som viser seg å være vanskelig å sammenligne med annet enn andre møter med større arkitektoniske verk. Arthur Drexler viser hvordan Mies skilte seg fra Le Corbusier. Le Corbusier så ikke konflikten mellom kunst og teknologi der begge oppstod fra geometrisk form. Mies har laget kunst som virker rasjonell som om det skulle være vitenskap. Drexler peker på at Mies bygger som om logikk, universell sannhet og teknologi var virkelige ting og får betrakteren til å tro på disse som han ser dem. Som en formidler av kunst gjennom sanseoppfatninger som er plassert i tjeneste av ideer.⁵¹ Mies tegnet 33 villaer og eneboliger i perioden 1911-1938, og også noen møbler. Dette gjorde han til en av de mest viktige arkitekter for klienter i den øvre middelklassen. Nina Senger og Jan Maruhn peker på at selv om modernitet er rik på symbolske bygninger, er prosjekter for borgerlige klienter i stor grad blitt ignorert, selv om

⁴⁹ Ove Bang i Findal, ”Biografiske nøkler til Ove Bangs modernisme”, 228.

⁵⁰ Philip Johnson i Jean-Louis Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe*, 2. utg. (Basel: Birkhäuser, 2007), 72.

⁵¹ Drexler, *Ludwig Mies van der Rohe*, 9.

denne type sjanger alltid kommer tilbake. Hans verk var basert på det arbeidet han gjorde med hver enkel klient.⁵² Slik er det også med Ove Bang.

Trekk ved utvalgte funksjonalistiske villaer

Fra 1931 og frem til 1940 finner vi en rekke villaer og eneboliger tegnet av Ove Bangs arkitektkontor i Oslo-området, de aller fleste på byens vestkant slik som på Ullern, Holmenkollen, Vinderen og Sogn. Kunsthistorikeren Wenche Findal er den som mest inngående har studert Ove Bangs villa og eneboligarkitektur. Findal har inndelt Bangs villaer i ulike typer og den første perioden av Bangs villaer mener hun kan sees som en utvikling av *kuben*.⁵³ Videre så plasserer Findal *Villa Ditlev-Simonsen* i gruppen hun kaller *paviljongtypen*. Paviljongtypen blir forklart som en formgruppe som ”står for ytre referanser til modernistiske modeller”. I samme gruppe som *Villa Ditlev-Simonsen* plasserer Findal *Villa Aksel Hansen* (1936) og *Villa Stousland II* (1937). Begge villaene ble bygget og kan ha visse likheter til *Villa Ditlev-Simonsen*.⁵⁴

Villa Aksel Hansen (ill. 4). Huset er bygget for byggmester Aksel Hansen for salg. Den rektangulære bygningen med flatt hellende tak består av en etasje med kjeller. På bakgrunn av at huset er plassert i en dump, er sokkelen gjort høy og inngangen er lagt til kjelleren. På husets forside er en oppbygd terrasse på søyler med trapp langs veggen og ned til hagen. Et element som ligner terrassen i *Villa Ditlev-Simonsen*. Fasaden mot hagen har store felter av glass. Huset har de store fellesrommene mot hagen og terrassen som leder ned i hagen. Soverom er plassert i første etasje, et av de er har en luftbalkong mot sør. Mot nord er kjøkken og pikeværelse. I kjelleren er blant annet garasje og peisestue.⁵⁵

Villa Stousland II (ill. 5) er bygget for Carl Stousland, og det er det andre huset Bang tegnet for denne byggherren. Villaen består av en tilnærmet kvadratisk bygningskropp med flatt hellende tak i en etasje. Etter ønske fra eieren og der Bang var enig, skulle stuen gjøres ”til noe mer enn en firkantet arkitektonisk dødt rum”. Dette ble gjort ved å dele stuen i to deler og med en forskjell på gulvnivået på en meter. Også i denne villaen er kjøkkenet plassert mot nord og det største soverommet har en luftbalkong mot hagen.⁵⁶ Og denne fasaden har også et stort vindu mot hagen, noe Findal beskriver som: ”Stuens store ”ateliervindu” strekker seg over dagligstuens fondvegg og tar den utenforliggende naturen inn

⁵² Nina Senger og Jan Maruhn, ”Architecture and Art: Mies van der Rohe Builds for Art Collectors” i *Mies and modern living*, redigert av Helmut Reuter og Birgit Schulte, 57-69 (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008), 57.

⁵³ Findal, *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese*, 123-125.

⁵⁴ *Ibid*, 127-129.

⁵⁵ Ove Bang, ”Enebolig for byggmester Aksel F. Hansen, Sogn Haveby” i *Byggekunst*, 1937, 211.

⁵⁶ Ove Bang, ”Enebolig for apotekvisitator dr. Carl Stousland, Sogn Haveby” i *Byggekunst*, 1937, 211.

i rommet”. Vinduet er inndelt i et geometrisk mønster som Findal knytter til Mondrian og arkitektur i Rotterdam. Hun nevner også at denne vindusløsningen også blir brukt i *Villa Ditlev-Simonsen*.⁵⁷ Foran vinduet er det bevart noen store furutrær som delvis skygget for vinduet til stuen.⁵⁸

I de hektiske årene 1934-38 ekspanderte Bangs kontor ytterligere. Bangs villaer bør ikke leses som noen byggverk skapt av en arkitekt alene, men av et fellesskap med Bang som kontorets ledende kreative kraft. I tegnematerialet og dokumenter tilknyttet *Villa Ditlev-Simonsen* finnes også signaturer som tyder på at både Sofus Hougen (1906-1991) og Erling Viksjø (1910-1971) har jobbet med dette oppdraget. Hougen jobbet hos Bang fra oktober 1931 etter at han var ferdigutdannet ved NTH.⁵⁹ Han beskrives også som en som ikke stakk seg særlig frem:

Noen flittig deltager i foreningsmøter og debatter er han heller ikke og han er derfor kanskje ukjent for de fleste yngre. Ikke desto mindre har han i alle år tilhørt det man kan kalle ”the back room boys” innen NAL. Det er de som i det stille sitter i våre permanente komiteer og som der nedlegger et omfattende, uegennyttig og interessert arbeid.⁶⁰

I tegningene som tilhører *Villa Ditlev-Simonsen* har Hougen vært med på enkelte av arbeidstegningene. Han ser også ut til å ha vært med Bang på byggeplassen. En annen ung assistent var Viksjø som ble utdannet fra NTH i 1935 og startet hos Bang i januar 1937. Han har også gjort enkelte arbeidstegninger, men ser ikke ut til å hatt en særlig rolle i prosjektet med villaen da han startet hos Bang mitt under byggingen. Odd Borgrud Pedersen jobbet også hos Bang fra januar 1938, men startet etter at villaen ble bygget.⁶¹ Da Bang døde i 1942 tok som kjent hans assistenter Hougen, Pedersen og Viksjø over for å avvikle arkitektkontoret.

En annen person som har hatt en viktig rolle i oppdraget for *Ditlev-Simonsen* er Gunnar Fougner. Kunsthistorikeren Liv Nansen Bie har skrevet om hans tid som assistent hos Bang. Fougner ble uteksaminert fra NTH i 1934 og begynte hos Bang året etter og arbeidet der til 1938. Hun skriver også at Fougner har signert deler av tegnematerialet som finnes av *Villa Ditlev-Simonsen*.⁶² En mengde av tegningene til villaen, spesielt arbeidstegningene, er signert med en F som antas å være for Fougner. Dette er det første aspektet som viser at Fougner fremstår som å ha vært en viktig person i oppdraget om *Villa Ditlev-Simonsen*.

⁵⁷ Findal, *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese*, 130.

⁵⁸ Bang, ”Enebolig for apotekvisitor dr. Carl Stousland, Sogn Haveby”, 211.

⁵⁹ Rolf Ramm Østgaard, ”Sofus Hougen” i *Arkitektnytt* 18/ 1966, 336.

⁶⁰ Østgaard, ”Sofus Hougen”, 336.

⁶¹ Findal, *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese*, 45.

⁶² Bie, *Gunnar Fougner en arkitekt*, 32-33.

2.3 Byggeoppdraget for John Peder Ditlev-Simonsen

Det skal nemlig ha vært Fougner som først fikk tilbudet om å tegne en villa for John Ditlev-Simonsen med familie. På våren i 1935 før Fougner startet hos Bang dro han til Frankrike alene for å se Le Corbusiers arbeider, der han blant annet besøkte *Villa Savoye*. En kveld var han ute og spiste middag i Paris med regissør og dramatiker Stein Bugge og John Ditlev-Simonsen. Her ble han spurt om han ville tegne en villa for Ditlev-Simonsen på Ullern i Oslo. Hans familie skulle nå flytte hjem til Norge etter å ha bodd mange år i Paris. Fougner takket nei, men foreslo at Ove Bang burde få oppdraget.⁶³

Hva som så skjedde er ennå noe uklart, men Fougner ble som nevnt assistent hos Bang kort tid etter og mye synes å ha blitt avklart i løpet av 1935 og våren 1936. Carl Løvenskiold solgte deler av Øraker og hele Ullernåsen fra årene utover 1928-29.⁶⁴ Daterte tegninger og brev i Bangs arkiv viser at Bang hadde kontakt med byggherren og Løvenskiold allerede den 12. desember 1935.⁶⁵ Mens en kjøpskontrakt for tomten mellom (Carl) Axel Løvenskiold⁶⁶ og Ditlev-Simonsen er datert 31. mars 1936. Kontrakten har en rekke punkter om særlige bestemmelser i nabolaget.⁶⁷

Men hva som direkte var byggherrens program er ennå noe uklart. Findal viser til en udatert kontrakt som viser at byggherren ønsket en stor villa som bolig og representasjon, og det skulle være tjenerfløy og en garasje som hadde plass til flere biler.⁶⁸ Findal trekker også frem en samtale med Ditlev-Simonsens datter Ingerid, som forteller at hennes mor hadde et ønske om at Bang skulle tegne en moderne bolig i form av en villa med to etasjer. Mens Bangs opprinnelige utgangspunkt hadde vært en moderne bolig i en etasje.⁶⁹ At villaen tidlig ble ansett som vellykket er det liten tvil om. Blakstad og Munthe-Kaas skriver at betongen var et materiale som passet Bang og hans fantasi, det gav han mulighet til å eksperimentere med en fri og ny utforming. I *Villa Ditlev-Simonsen* kunne Bang også være elegant og eksklusiv. ”Her er alt gjennomført med kresen smak. Hus, hage og møbler, alt klinger i samme lyse, lette tone, fritt og ubesværet.”⁷⁰

⁶³ Bie, *Gunnar Fougner en arkitekt*, 32-33.

⁶⁴ Kjeldstadli, *Oslo Bys historie: Den delte byen: fra 1900 til 1948*, 398.

⁶⁵ Brev til Ove Bang fra Johan L. Ditlefsen for Carl Løvenskiold, 12.12.1935. NAM.

⁶⁶ Far og sønn Løvenskiold bærer like navn, derfor er det vanskelig å vite om det henvises til samme person. Ditlev-Simonsen ser ut til å kun være i kontakt med sønnen (Carl) Axel Løvenskiold (1912-1980). Terje Bratberg, ”Løvenskiold” i Store norske leksikon, <http://snl.no/Løvenskiold>. (07.05.14)

⁶⁷ Tomten var ca. 4,4 mål. Kjøpekontrakt mellom Axel Løvenskiold og John P. Ditlev-Simonsen 31.03.1936. 1-2. NAM.

⁶⁸ Findal, *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese*, 133-134.

⁶⁹ Ibid, 134.

⁷⁰ Blakstad og Munthe-Kaas, *Ove Bang*, 134.

Kort presentasjon om byggherren

Byggherren John Peder Ditlev-Simonsen (1898-2001) var sønn av den norske skipsrederen Olaf Ditlev-Simonsen (1895-1960). Selv var han forfatter, og tok blant annet en olympisk sølvmedalje i seiling i 1936, mens flere av hans brødre fortsatte med shipping. Familienavnet er derfor sterkt knyttet til norsk skipsrederi. John Ditlev-Simonsen var en av ni barn som i en periode bodde i familiens villa i Oslo tegnet av arkitekten Karl Høie. Faren Olaf Ditlev-Simonsen bygget seg i 1907 en villa i Gyldenløves gate 51 (ill. 6) med utsikt over Frognerparken. Villaen skal ha kostet ham 75 000 kr, og han takket nei til et bud på 400 000 kr for villaen under første verdenskrig. Villaen beskrives som lys og rommelig og ”var bygget for oss og våre ni barn, og var en herlig tumleplass for dem”.⁷¹ I Olaf Ditlev-Simonsens memoarer skriver han om sine reiser og deriblant besøkene hos sønnen John i Paris. I 1919 besøker faren både sønnene John og Tit som begge holdt til i Paris. På denne turen viser han til at John var veldig godt orientert om alt som var å se, noe som indikerer at de tidlig kan ha interessert seg for både billedkunst og arkitektur. Julen 1919 besøkte han også John, da han var syk av tyfus, men på bedringens vei når faren var kommet til Paris.⁷² Olaf forteller om Johns feberfantasier: ”Han fortalte meg om at han hadde vunnet mange millioner i poker og at han hadde gjort store innkjøp som jeg kunne glede meg til, bl. a. skaffet seg en ekstra fin vinkjeller... Videre hadde han kjøpt en masse kunst, sa han, bl. a. Livsfrisen av Munch.”⁷³ John P. Ditlev-Simonsen ble i løpet av årene i Paris gift med amerikanske Vera Steele (1896-1977) og sammen fikk de datteren Ingerid og sønnen Arild. Olaf besøkte senere ofte Paris etter at John bosatte seg der og hadde giftet seg. John og Vera kjøpte et pent hus i Paris der de bodde i flere år. John og familien flyttet deretter hjem og bygde seg hus på Ullern.⁷⁴ Sønnen Arild forteller at begge hans foreldrene trolig var kjent med Le Corbusiers verk og ellers den moderne arkitekturen. Vera hadde en stor interesse for fotografi, og utdannet seg til fotograf under andre verdenskrig. De var også svært engasjert i idéprosessen og skal ha samarbeidet med Bang om villaen på Ullern.⁷⁵

⁷¹ O. Ditlev-Simonsen, *En sjøgutt ser tilbake*, (Oslo: Cappelen, 1945), 92-94 og Geir Tandberg Steigan, ”Arkitektur og historie i Oslo: Gyldenløves gate 51”, Artemisia, <http://www.artemisia.no/arc/historisk/oslo/bygninger/gyldenloves.gate.51.html>. (07.05.14)

⁷² Ditlev-Simonsen, *En sjøgutt ser tilbake*, 132-133.

⁷³ Ibid, 133.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Samtale med Arild Ditlev-Simonsen, 11.02.14.

3 : Tegneprosessen

Arkitektens tegneprosess, som fører frem til realiserte verk, viser hvordan arkitektens ideer kommer til uttrykk. Arkitekturhistorikeren Robin Evans hevder at arkitektur er avhengig av sine egne bilder, slik de fremkommer på for eksempel tegninger og modellfotografier i idéprosessen, i mye større grad enn hva som hittil har vært anerkjent. ”Architects do not make buildings; they make drawings of buildings.”⁷⁶ Arkitektens arbeid er sterkt knyttet til tegningene og prosessen fra de første skisser og fremover. Derfor har en undersøkelse av tegningene av *Villa Ditlev-Simonsen* et potensiale til å danne grunnlag for en nylesning av verket. Så hvordan kan tegneprosessen bak *Villa Ditlev-Simonsen* ha foregått?

Kunsthistoriker Tim Benton presenterer Le Corbusiers villaer og deres tilhørende tegnemateriale i den klassiske boken *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-30*. Her viser han til at boken er et resultat av funn han gjorde etter hele ti års arbeid med arkivene. Når han først fikk tilgang til tegningene lå de unummerert i ruller i Le Corbusiers leilighet. Mengden med tegninger og dokumenter ga han som historiker muligheten til å finne ut av hvordan historien om byggets planleggingsprosess egentlig forløp seg.⁷⁷ Mitt møte med Bangs tegninger er uten sammenligning med et slikt omfang. Men med tilgang til en mengde tegninger og dokumenter knyttet til *Villa Ditlev-Simonsen* var det nødvendig å forsøke å ordne empirien i en kronologisk rekkefølge for å prøve å avdekke hvordan planprosessen med byggverket kan ha vært. Mengden av udaterte tegninger er blitt plassert etter mine antagelser om hvor de har passet inn i en tidslinje. Arthur Drexler beskriver en vanlig prosess der arkitekten starter med skisser av planløsning, elevasjon og kanskje perspektiver. Fra disse vil det fremkomme mer presise tegninger som kan gjøre det mulig å bygge en modell.⁷⁸ Etter en kronologisk systematisering av tegningene tilhørende *Villa Ditlev-Simonsen* i Bangs arkiv, er materialet blitt inndelt i en gruppe med udaterte skisser og deretter er tre utkast systematisert etter kronologisk rekkefølge. Med utkast siktes det her til et sett av tegninger i målestokk (minimum planløsninger og fasader) som viser et alternativ eller forslag til byggets utforming. Det tredje utkastet utvikles slik jeg ser det til det ferdige bygget gjennom utarbeiding av arbeidstegninger. De to siste utkastene er også blitt formet tredimensjonalt og er mulig å se

⁷⁶ Robin Evans, ”Architectural Projection” i *Architecture and its image*, 19-36, redigert av Eve Blau og Edward Kaufman (Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1989), 21.

⁷⁷ Tim Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, revidert og utvidet utgave, (Basel: Birkhäuser, 2007), 16.

⁷⁸ Arthur Drexler, ”Engineer’s Architecture: Truth and its Consequences” i *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, (red) Arthur Drexler, 13-59 (London: Secker & Warburg, 1984), 18.

gjennom mine funn av fotografier av to ulike modeller av villaen. Beskrivelsen av skisser og utkast vil ta utgangspunkt i, planløsning og fasade(behandling). I fasadetegningene og eksteriørperspektiv vil jeg fokusere på fasaden mot sør fordi dette motivet er mest brukt.

3.1 Skisser og utkast

Plassering på tomten

Ditlev-Simonsens kjøpekontrakt av tomten fra Løvenskiold er datert 31. mars 1936, men det første fullstendige utkastet er datert allerede 6. mars samme år. Det finnes også en rekke skisser og tegninger som ikke er daterte og som trolig er tegnet før det første utkastet. Bang startet altså trolig tegneprosessen før tomtekjøpet var signert. Ble villaen tegnet uavhengig av tomten? I forbindelse med kjøpet av tomten ble det fra Løvenskiold sendt ut kart over Ditlev-Simonsens tomt og nabotomtene. Her skulle de ulike eierne av de ulike tomtene tegne inn plasseringen av den planlagte bebyggelsen for så å sende den videre, slik at det kunne godkjennes av Løvenskiold og de ulike eierne. Det første kartet (ill. 7) over tomten er datert mai 1935 og er muligens en oppmåling av tomten utført av Herdrum Opmaaling. Kartet har en svak inntegning med blyant av bygninger på tomten til Ditlev-Simonsen, trolig gjort i ettertid. Denne viser to rektangulære bygninger med et påbygg.⁷⁹ Det neste kartet er datert 11. desember 1935, og er et kart over "Halvmånetomten" (ill. 8), en parsell av Ullern.⁸⁰ I et brev datert 12. desember 1935 fra Løvenskiold sender han over et kart over Halvmånetomten til Bang.⁸¹ Kartet er trolig det Løvenskiold viser til i brevet. Dette viser flere tomter som ligger omkranset av Hoffsjef Løvenskiolds vei og veien nedenfor. Mellom veiene går det en bekk som danner en naturlig grense mellom tomtene. Tomten ligger derfor alene i et hjørne av veiene, med bekken som en avgrensing mot nabotomten mot vest. På de to nederste tomtene, dvs. Ditlev-Simonsens tomt (t.h.) og nabotomten (t.v.) er det gjort et stiplet omriss av mulig byggelinje. Innenfor dette området er det også på Ditlev-Simonsens tomt tegnet svakt inn en antydning til byggets plassering, som trolig er utført i etterkant. Tegningene viser variasjoner av beliggenheten til en bygningskropp formet som en rektangulær kube. Villaen er tenkt plassert lengst nord på tomten, nærmest Hoffsjef Løvenskiolds vei. Tomten skrår nedover mot sør og villaen ligger derfor på toppen av skråningen. Det store området nedenfor villaen mot sør egner seg som hage. Den tidlige kontakten mellom Løvenskiold og Bang om tomten, kan

⁷⁹ Kart over tomter, datert mai 1935. NAM.

⁸⁰ Kart over Halvmånetomten, datert 11.12.1935. Tilsendt fra Løvenskiold. NAM.

⁸¹ Brev til Ove Bang fra Johan L. Ditlefsen for Carl Løvenskiold, 12.12.1935. NAM.

tyde på at tegneprosessen har startet med tanke på den aktuelle tomten i Hoffsjef Løvenskiold vei allerede før Ditlev-Simonsen kjøpte den.

Udaterte skisser

I Bangs arkiv på Nasjonalmuseet finnes flere udaterte skisser av planløsning, fasade og mindre eksteriørperspektiv av huset som alle viser til en eksperimentering i utformingen av villaen. Mest interessant er et stort tegningsark med flere skisser og eksteriørperspektiv som ser ut til å være fra tidlig i idéprosessen. På dette arket tegner arkitekten flere varianter av den rektangulære kuben. En skisse (ill. 9) av fasaden viser kubens store glassflater og bærende søyler som kan indikere et system med pilotis. Et eksteriørperspektiv fra samme ark (ill. 10) viser hvordan arkitekten skisserte det bratte terrenget på Løvenskiolds tomt i hagen syd på tomten med store nivåforskjeller.

Det foreligger også en rekke udaterte plantegninger som ikke er tegnet i målestokk. Den rektangulære bygningskroppens kubistiske form forandrer seg ikke, men det eksperimenteres i større grad med nordfløyens utforming og trappeløpene mellom forskjellige hel- og halvetasjer i huset. Dette kan sees i en plantegning (ill. 11) av det som trolig er andre etasje. Her ser vi en av Bangs mange varianter av planløsninger med terrassen mot sør og det som trolig viser en trapp ned til terrassen fra en øvre balkong. Balkongen i andre etasje, som oftest er planlagt med soverom, blir også utprøvd med et åpent rom som går lenger inn i bygget. Dette ser vi i en annen plantegning (ill. 12) av andre etasje. Her forandres romløsningen seg med både buede og rette vegger innenfor kubens form. Denne er også et eksempel på bruken av bærende pilotis i bygget. Noe som også blir synlig rundt deler av byggets underetasje senere i prosessen. Det er vanskelig å knytte disse plantegningene til fasadetegninger, da det ikke er noe som utmerker seg til å stemme overens og utgjør et utkast.

Et annet eksperimenterende element i de udaterte skissene er spesielt villaens sørfasade. Her foreligger det en rekke interessante utkast. Alle fasadetegningene er en geometrisk oppbygging innenfor kubens form, der skraverte skygger gir rom- og dybdevirkning. På grunn av husets plassering på tomten i de tidligere kartene er det trolig sørfasaden mot den store hagen som vises. Her blir det funnet flere eksempler (ill. 13, 14 og 15) der underetasjen blir variert med pilotis og uteplass i husets underetasje. Fasaden er også preget av store vindusflater, både i en horisontal vindusrekke og en enkelt større vindusflate. I noen av disse skissene er det flere eksempler på menneskefigurer som er tegnet inn i fasadetegningen ofte i tilknytning til uteområdene eller bak glassvegger. Fasadetegningene gir uttrykket av å være enkle idéforslag som viser en enkel optegning av villaen. En skisse (ill. 16) viser en variant

med en oppbygd terrasse foran fasaden og balkong i andre etasje var tegnet på et ark med påskriften ”house 4”. Mange av skissene var nok en dialog arkitekten utarbeidet med seg selv om hvordan huset kunne utformes. Men muligens er disse tegninger med figurer ment som presentasjonstegninger som skal vises frem til byggherren. Derfor kan noen av alle de skisser til forskjellige utforminger av fasade og plantegninger som ble utarbeidet fra Bangs hånd, tyde på at enkelte ble utarbeidet etter et samarbeid og dialog med byggherren og hans amerikanske kone, som skal ha hatt en stor interesse for og en sterk mening om hvordan deres bolig skulle være utformet.⁸²

Første daterte utkast

Det første fullstendige utkastet som er mulig å fastslå er datert 6. mars 1936 og består av plantegninger og fasadetegninger.⁸³ Utkastet viser en toetasjes rektangulær bygningskropp med underetasje og flatt tak. Et bakenforliggende garasjetilbygg i nord, har en tilliggende overbygning som leder inn til husets adkomst på 1. etasjenivå. Selve husets inngangsparti i første etasje (ill. 18) ledet via en entre og hall inn til stue og oppholdsrom, og kjøkken i nordøst. Fra stuen er det utgang til en terrasse mot sørøst, med en trapp rett ut ned mot hagen. Familiens soverom og to bad er plassert i andre etasje (ill. 19). Arkitekten betegner en ”overdekket balkong” mot sør som trekkes inn i bygget til et rom beskrevet som ”aapen balkong”.⁸⁴ Den ytterste balkongen henger noe utenpå første etasje, men kan kanskje heller betegnes som en variant av en takterrasse. Underetasjen (ill. 17) består av stue, garderobe og rom til hushjelpen. Etasjene er knyttet sammen med enkeltstående trapper mellom stuene og andre etasje. Midt i huset var det planlagt et elegant buet trappeløp, mens et mindre rettvisklet trappeløp skulle gå gjennom alle etasjene og være tilknyttet serviceroommene som er plassert mot nord.

Fasaden mot sør (ill. 20) er formet som en kube med glassvinduer langs hele første etasje og underetasjen, men som brytes opp av en terrasse med fundament av naturstein. Andre etasje har en rektangulær åpning foran en smal terrasse med et bakenforliggende rektangulært vindu foran nok en uteterrasse. Fasaden mot øst (ill. 21) og nord viser den bakenforliggende utstikkende fløyen som altså fungerer som inngangspartiet til huset. Inngangspartiet går som en bro over til huset og viser hvordan bygningskroppen er tilpasset det skrånede terrenget på tomten. Det er altså først i denne perioden, 31. mars, at

⁸² Samtale med Arild Ditlev-Simonsen, 11.02.14.

⁸³ Utkastet inneholder også et skjema med en oversikt over de ulike rom og deres funksjon. Villa paa Ullern for John Ditlev-Simonsen og frue. Fortegnelse over rummene, 06.03.1936. NAM.

⁸⁴ Villa paa Ullern for John Ditlev-Simonsen og frue. Fortegnelse over rummene, 06.03.1936. NAM.

kjøpskontrakten for tomten blir underskrevet. Senere blir en ny planløsning, datert 17. april 1936 tegnet, som viser underetasje, første og andre etasje med flere endringer. I første etasje (ill. 22) har kjøkken og spisestue byttet plass med stuen. Trappen har blitt plassert i et rektangulært trapperom og åpnet seg mot entreen. Andre etasje har ingen store endringer bortsett fra det nye trappeløpet. Fordi planløsningen i første etasje er speilvendt er også terrassen plassert mot sørvest og trappen ned til hagen går langs ytterveggen mot øst.

Andre daterte utkast

Det andre mer utarbeidede utkastet har sin første datering 30. april 1936. Her er den store endringen at arkitekten har valgt å fjerne terrassen foran på sørsiden. Underetasjen (ill. 23) har nå fått søyler som bærer bygget på sør, øst og litt av nordsiden. Veggene i underetasjen er trukket litt tilbake, noe som danner en overbygget terrasse med utepeis og direkte forbindelse til hagen. Det er antydning to adkomster, men plantegningen av underetasjen er ikke fullstendig. I første etasje (ill. 24) har stuen blitt mye større og entréen har blitt flyttet til underetasjen. Også i trappeløsningene er det foretatt endringer med en spiraltrapp trolig for hushjelpen med kommunikasjon til kjøkkenet nå plassert mot nordvest. En rettvinklet trapp står i byggets sentrum. Det er også tegnet inn en terrasse med tilnærmet form som den som ble plassert foran huset i første utkast. Her er den plassert ut fra det sørvestlige hjørnet og står frittstående i hagen med en passasje fra spisestuen i første etasje. Denne terrassen er trolig blitt tegnet på et senere tidspunkt.⁸⁵ Andre etasje (ill. 25) har ikke mange endringer fra første utkast, bortsett fra at den åpne balkongen midt i planen er omgjort til et innebygget rom. Det er kun den overdekte terrassen mot hagen som står igjen. Det er også tegnet inn en liten luftebalkong ut fra nordsiden.

I en tegning av fasaden mot sør (ill. 26) som er datert 30. april 1936 og signert av Ove Bang selv, er villaen tegnet i tre fulle etasjer som noenlunde samsvarer med plantegningene. Tegningen viser en tilnærmet symmetrisk fasade stramt oppbygget med rektangulære åpninger. Her vises ikke den oppbygde terrassen mot sørvest, som støtter antagelsen om at denne er tegnet inn på et senere tidspunkt. Midt i underetasjen vises også en lavere oppbygging av stein som ikke er synlig i plantegningene, kanskje kan det være en utepeis. Tegningen legger også vekt på å få frem hvilke situasjoner som kan foregå under og foran den overdekte terrassen. På bakkenivå er det laget en uteplass mellom de fire søylene på forsiden. På venstre side sitter en mannsskikkelse i en lenestol og leser avisen, mens på høyre side står

⁸⁵ Tegningen har blitt rettet 17. juli 1936. Den samme rettelsen er gjort på den andre planløsningen av underetasjen i den andre varianten av andre utkast.

en kvinne og en mann med en jentunge mellom seg. På hver side av huset er det tegnet inn trær. Husets utforming på denne tegningen ligner en annen udatert tegning (ill. 14) som bærer mer preg av å være en skisse. Her er vinduene i andre etasje fargelagt med blått. Det er også tegnet inn menneskefigurer. Den sittende mannen med avisen er også å finne her på venstre side, mens på den høyre side er det tegnet inn en kvinne som lener seg mot søylen i det høyre hjørnet.

Et udatert eksteriørperspektiv (ill. 27) viser også i store trekk denne utformingen av villaen. Et interessant element er de fargelagte flatene i underetasjen. I dette eksempelet er huset satt inn i grønne omgivelser og måten perspektivet av huset er gjort nedenfra gjør at villaen oppleves som liggende på en høyde. Videre får perspektivet frem stuens store glassvinduer og husets transparens i første etasje og dybden i terrassen på øverste nivå. På første etasje er det også kommet til en balkong. En detalj som viser en endring av utkastet er den rette veggen i underetasjen i det sørøstlige hjørnet. Denne forandrer seg i neste eksteriørperspektiv der veggen blir buet og danner andre variant av andre utkast. Dette eksteriørperspektivet (ill. 28) av villaen ble tegnet 3. mai 1936. Av interessante endringer legger vi blant annet merke til det buede volumet i underetasjen. Tegningen er utført med svart tusj på papir og viser huset i en hage med små busker og blomster plantet langs en liten sti som svinger seg nedover tomten. I bakgrunnen ser vi antydningen til større trær. På høyre side av fasaden er det også tegnet inn en bil som viser hvor innkjørselen var tenkt. I hagen står en menneskefigur like ved huset med armene åpne, like ved ser vi en jentunge som kommer løpende mot han eller henne. I andre etasje står en mannsfigur i vinduet og ser ned mot de to andre. Et lignende udatert eksteriørperspektiv (ill. 29) er gjort av baksiden av huset, men viser ikke de små detaljene som de mindre plantene, menneskefigurene og bilen.

Modeller og modellfotografier

Blant en samling uregistrerte fotografier fra Bangs arkiv dukker det opp en rekke ukjente fotografier av modeller uten tilknytning til navn på byggherre.⁸⁶ Det mest interessante blant disse fotografiene er mitt funn av fire fotografier (ill. 30, 31, 32 og 33) av en modell som er mye i samsvar med løsningen i eksteriørperspektivet av *Villa Ditlev-Simonsen* fra utkastet som er datert 3. mai. Modellen er plassert på en svakt hellende tomt, der tjenerfløyen er lagt inn i skråningen. Hovedbygningen er plassert på flatt terreng og har tre etasjer. Fotografiene av modellen viser en likhet mellom materialet brukt på landskap og taket over tjenerfløyen.

⁸⁶ I konvoluttet med modellfotografier i samlingen av fotografier i Bangs arkiv dukker det blant annet opp fotografier av en mann som står under modellene, antagelig for å holde de i riktig posisjon. NAM.

Landskapet der den hvite kuben er plassert på har flere trær, og på vestsiden vises også bekken på tomten. Taket har også en glassåpning over balkongen i andre etasje. Modellen er trolig kun laget som en presentasjon for byggherre og kanskje også Løvenskiold, foruten arkitekten. Arkitekturhistorikeren Arthur Drexler viser til hvordan presentasjonen av en modell for klienter ofte krever at modellen blir supplert med et populært visuelt språk, der tegninger og fotografi har likheter med reklame.⁸⁷ Trolig for å bedre appellere til betrakteren. Modellen viser den hvite kuben i et naturlig landskap med skog. Bekken danner en naturlig grense av tomten i et tilnærmet naturlig landskap og minner ikke mye om en bearbeidet hageplan. I bruken av trær som silhuetter er det påfallende likhetstrekk mellom modell og de omtalte eksteriørperspektivene. Akkurat som perspektivtegningene kan ha vært med sikte på å være presentasjonstegninger, kan også modellen fremstå som en presentasjonsmodell, blant annet utarbeidet for å overbevise byggherren.

Gunnar Fougner og Bangs medarbeider på prosjektet tegnet 4. mai 1936 et nytt forslag til planløsning av underetasjen og kjeller. I denne versjonen av det andre utkastet fikk det sørøstlige hjørnet den buede vegg i underetasjen (ill. 34) som også ble vist i perspektivtegningen fra 3. mai og i modellen. Dette kan muligens antyde at endringer i prosjektet skjedde gjennom skisser fra Bangs hånd, før de ble overført til plantegninger i målestokk utarbeidet av medarbeidere. Inngangen i underetasjen ledes inn i en stue med trappen opp til de øvrige etasjene. Fra stuen er det tilgang til to adskilte toaletter. Stuen har en stor åpning ut mot hagen. Den nordvestlige delen er tjenestefolkenes rom og andre servicerom. Servicetrappen går ned til en mindre kjeller. Denne sonen for servicerom har også egen utgang mot garasjebygget. 6. mai 1936 ble det tegnet fasadetegning av villaens fire fasader, fasaden mot sør (ill. 35) er lik eksteriørperspektivet fra 3. mai. I det andre utkastet er trappene samlet i et sentrert trappeløp gjennom alle etasjene. Det sentrale trappeløpet som først ble tegnet inn 17. april 1936, men ble videreutviklet i den første variant av det andre utkastet og det erstattet også trappen fra spisestuen til stuen. I tillegg har det siden første utkast vært planlagt et mindre trappeløp mellom servicerommene. Dette er lagt nær servicerommene i alle etasjene og nær tjenerfløyen. I den første varianten av det andre utkastet ble dette trappeløpet formet som en sirkel eller halvsirkel.

På hvilket nivå terrassene skulle plasseres, har tydelig engasjert arkitekten. Arkitekten har også vist en oppbygget terrasseløsning mot vest i et udatert eksteriørperspektiv (ill. 37) av villaen. Terrassen er lagt ut fra første etasje og med trappeforbindelse ned til underetasjen.

⁸⁷ Drexler, "Engineer's Architecture: Truth and its Consequences", 18.

Perspektivet viser villaen med en gul og oransje sittegruppe på terrassen. Fargen på disse møblene gjør sittegruppen på terrassen blikkfanget i tegningen. Trappen ned fra terrassen til hagen ledes inn på et nett av steinlagte stier rundt om villaen. Store høye trær er også plassert nært terrassen og huset. Rettelsen som er datert 17. juli i de to ulike planløsningene (ill. 24 og 34) for andre utkast har begge inntegnet denne oppbygde, frittstående terrassen mot sørvest. Det er også laget et udatert eksteriørperspektiv (ill. 37) der en terrasse går ut fra sørveggen. Denne terrassen er holdt oppe av en søyle og har en vindeltrapp ned til hagen. I denne tegningen er taket over balkongen i annen etasje trolig dekket med glass eller er delvis åpen.

I et brev til bygningsjefen i Aker datert den 13. mai 1936 spør Bang hvordan en fundamentering kan tenkes utført. I brevet har han skissert et tverrsnitt (ill. 36) av bygget med en forklaring:

Princippet er at intet av kjelleren er gravet ned under bakken. Vi har tenkt oss matjord fjernet og bakken kultet. Ovenpaa dette støpes en armert betongplate så stiv at man uten videre kan sette bærende vegger eller søiler ned på platen hvor som helst. Rundt langs kanten av platen graves en drengroft til frostfri dybde.⁸⁸

Tverrsnittet viser hvordan Bang vil bruke søyler som pilotis, slik han viser i tidligere tegninger. Aker kommune godkjenner ikke Bangs innsendte forslag i et brev datert 5. juni 1936, der det står: ”Bygningsrådet finner ikke å kunne tillate bygninger fundamentert på kult.”⁸⁹ I siste halvdel av juni blir det mottatt flere brev med kart som vedlegg, men det er uklart om disse påvirker bygningens plassering på tomten.⁹⁰ Løvenskiold godkjenner Bangs tegninger i et brev datert 14. juli 1936.⁹¹ På dette tidspunktet har altså Bang ikke fått godkjent det som trolig er andre variant av andre utkast. Derfor er det uklart om Løvenskiold har sett disse tegningene eller noen som er nyere. Først i slutten av juli finner vi nye daterte tegninger som samlet kan vise et nytt utkast.

Tredje og endelige daterte utkast

Etter å ha jobbet med det andre utkastet av villaen går arkitektene tilbake til en ny variant som har flere likheter til det første utkastet. Et nytt sett med plantegninger (ill. 39, 40 og 41) og

⁸⁸ Brev til Bygningschefen i Aker fra Ove Bang, 13.05.1936. NAM.

⁸⁹ Brev til Ove Bang fra Bygningschefen i Aker Kommune, 05.06.1936. NAM.

⁹⁰ 17. juni 1936 oversendes et kart over halvmånetomten, der Løvenskiold viser til at husets plassering er flyttet fem meter nordover og fem meter østover. Bang blir spurt om å vise dette til Ditlev-Simonsen, og det skal også vises til andre, men Løvenskiold vil først høre Ditlev-Simonsens mening. Et kart viser at nabotomtens hus er flyttet og det er trolig dette Løvenskiold viser til. Brev til Ove Bang fra Johan L. Ditlefsen for Carl Løvenskiold, 17.06.1936. NAM. 27. juni får Bang oversendt et situasjonskart av tomten. Det er imidlertid uklart om dette er et nytt kart eller en rettelse på det forrige. Brev til Ove Bang fra Johan L. Ditlefsen for Carl Løvenskiold, 27.06.1936. NAM.

⁹¹ Brev til Ove Bang fra Axel Løvenskiold, 14.07.1936. NAM.

fasadetegninger (ill. 42, 43 og 44) er datert 26. og 27. juli 1936. Dette viser en mer gjennomarbeidet variant av det første utkastet og har fått med seg elementer i planløsningen som er blitt utviklet i det andre utkastet. En udatert skisse av nordfløyen (ill. 45) tilhører trolig dette utkastet på grunn av hovedbygningens form. Søylene som bærer andre etasje av nordfløyen blir her erstattet med oppbygging av naturstein. En eksperimentering som gjentar materialet i fundamentet av terrassen på forsiden av huset.

Så blir det også laget plantegninger, tverrsnitt (ill. 46, 47 og 48) og fasadetegninger (ill. 49 og 50) som antagelig er tenkt som presentasjonstegninger fordi de er mer gjennomarbeidet og med tykke streker og nummerering av rom som indikerer at de muligens var tiltenkt å bli publisert. Servicerommene ble i det endelige utkastet lagt til nordsiden av huset i alle etasjene og rommene til tjenestefolkene er lagt i andre etasje av nordfløyen. De private soverommene er plassert i andre etasje, som ikke har endret seg siden første utkast. Inngangen er lagt til underetasjen. Fasadetegningen viser igjen en oppbygging av flate geometriske volumer og rektangulære vindusformer, og skraverte skygger viser en dybdevirkning i balkong og overbygg.

Dette nye og siste utkastet blir også vist i en ny utarbeidet modell som kan sees på fotografier (ill. 51, 52, 53, 54 og 55) som igjen nylig er funnet blant Bangs samling av fotografier. Denne modellen viser den hvite kubens i det samme naturlige landskapet, men her er bekken fjernet.⁹² Det tyder derfor på at hele modellen er laget på nytt. Modellen av villaen har heller ikke søyleparet foran fasaden mot sør som vises i de siste tegningene. Arbeidstegningene viser oss daterte endringer underveis i bearbeidingsprosessen som viser at balkongsøylene blir fjernet fra tegningene 26. oktober 1936 og tegnet inn igjen 21. juli 1937.⁹³ En udatert skisse (ill. 56) av fasaden mot sør viser en eksperimentering med bruken av søylene helt opp til balkongen i andre etasje. I modellen er derimot balkongvinduet delt opp av to hvite vertikale bånd. Dette antyder en idéprosess rundt utformingen av fasaden med søyler i fasaden som til slutt blir et dekorativt element. I et brev fra Løvenskiold til Bang, skrevet tidlig i juli 1936, som tidligere nevnt tidligere, viser Løvenskiold til tegninger av Ditlev-Simonsens hus som er blitt presentert for han. I brevet står det at han vil returnere modellen til Bang, men beholde tegningene.⁹⁴ Det er derfor uklart hvilken av modellene Løvenskiold har sett. Minna Heiberg laget modell av Villa Ditlev-Simonsen som trolig kan ha

⁹² I et brev angående ingeniørenes arbeid kommer det frem at bekken blir lagt i rør. Brev til Ove Bang fra Ingeniør Lühr, 26.04.1937. NAM.

⁹³ Gunnar Fougner: Villa Ditlev-Simonsen. Arbeidstegning nr. 5, (først datert) 26.08.1936. NAM.

⁹⁴ Brev til Ove Bang fra Axel Løvenskiold, 14.07.1936. NAM.

blitt gjort tidlig i juli 1936.⁹⁵ Det er også en mulighet for at det er den første modellen som viser villaens utforming i tegningene fra mai som er laget av Heiberg og sett av Løvenskiold.

3.2 Bangs tegnestil

Findal presenterer personen Bang, i sin avhandling, som allerede i ungdomsårene begynte med tegning etter oppmuntring fra sin tegnelærer. Etter hvert startet han også å jobbe med maleriet og malte blant annet flere landskapsbilder. På et tidspunkt skal det ha vært aktuelt for Bang å velge billedkunsten som yrke, men det falt ikke i god jord hos hans far så utdannelsen som arkitekt ble et kompromiss. I hans frihåndstegninger fra årene han studerte ved NTH er natur et gjentakende motiv. Hans assistentstilling hos Magnus Poulsson førte han til Rjukan der han senere bosatte seg. Her kom han nært på norsk natur og bygdekunst på fritiden. Den nasjonalromantiske individualistiske stilretningen han hadde erfart hos Paulsson fulgte han da han videreutviklet det romantiske ideal. For Bang ble den tradisjonalistiske villatypen et tema med variasjoner som også gjenkjennes etter funksjonalismens inntog i Norge.⁹⁶ Findal viser også til en endring i Bangs tegninger etter at Reiner kom til hans kontor. ”Tegningene fikk den velkjente skjelvende, corbusierske streken og skyggelegging med gradert struktur, og prosjektene representerte en mer storslått tenkemåte.”⁹⁷

Findal har også studert tegningene av *Villa Ditlev-Simonsen* og finner elementer fra verk av Le Corbusier som *Villa Savoye*, *Villa Stein de Monzie*, *Villa Roche* og *Villa Tugendhat* av Mies. Disse ytre perspektivene gav bakgrunnen for Bangs assimilasjon av formen i avantgarde arkitekturen hevder Findal, der han transformerte den uten å plagiere. Findal trekker også frem at skissematerialet viser et fokus på elevasjon og helhetsform og ikke planløsning. Dette er tvert imot ideologien, og funksjonen følger formen, men en nærhet til naturen kommer frem. Findal knytter tegningene til en lesning av arkitekturskissen som karikatur. Hun bruker denne sammenligningen ikke som en komisk forvrengning av virkeligheten, men som en eksponering av vesentlige trekk og detaljer i en arkitektonisk modell. En annen likhet mellom de to er et uttrykk for forenkling, som for en transformasjon av flyktige tanker og manipulerte bilder. Noe Findal også knytter til arkitektens bruk av skissen for ideer som plutselig oppstår og raskt skal tegnes ned på papiret. Findal spør seg om Bangs skisser er tidsbilder som kan være et portrett av tiden eller en karikatur av en

⁹⁵ Hun betalt 90 kr for modellen. Brev til John Ditlev-Simonsen fra Ove Bang, 18.07.1936. NAM.

⁹⁶ Findal, *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese*, 12-13, 15, 17 og 20.

⁹⁷ Findal, ”Biografiske nøkler til Ove Bangs modernisme”, 229.

modernistisk modell.⁹⁸ Min studie av Bangs skisser støtter seg til Findals observasjon av påvirkning fra internasjonale modeller og et fokus på husets utvendige form. Hvordan Findal knytter Bangs eksteriørperspektiver av *Villa Ditlev-Simonsen* til karikatur er også et interessant aspekt når det kommer til min lesing av fasadetegningene og eksteriørperspektivene som Bangs tidlige helhetlige og innrammede bilder av villaen. Som kan minne om et uttrykk som dannes gjennom fotografiske bilder. Findals sammenligning viser tegningene som et tidsbilde av den internasjonale modernismen som skapte en idealmodell i arkitekturen av den hvite kuben i landskapet. Et ideal som både kan ha påvirket Bang, men også byggherren.

Innrammingen av bildet av hovedfasaden mot sør

Tegningene av sørsiden av *Villa Ditlev-Simonsen* viser ofte et helhetlig og innrammet bilde av villaen. Flere av de udaterte skissene har menneskefigurene som viser hvordan villaen vil kunne brukes. Trær og planter er tegnet inn som viser omgivelsene villaen vil bli plassert i. Disse tegningene er ikke bare en tegning av villaens utforming. Skissene av fasaden mot sør og eksteriørperspektivene kan betegnes som tidlige bilder eller presentasjonstegninger av hvordan arkitekten ser for seg den ferdige villaen. Evans forklarer bakgrunnen for en presentasjonstegning slik: "When a scheme has been finished and drawn up ready for production, it is frequently shown in as flattering and, at the same time, as realistic a light as possible, in what are called presentation drawings."⁹⁹ Skissene av fasaden mot sør kan derfor ikke omtales som presentasjonstegninger, fordi de ikke tilhører et større bearbeidet utkast. Men de har likevel trolig fungert som skisser og ideutkast både for arkitekten og for byggherren, før en videre bearbeiding av arkitekten. De udaterte eksteriørperspektivene og daterte fasadetegningene kan, som jeg har prøvd å vise, knyttes til planløsninger, og kan derfor sies å være en presentasjon av et utkast.

Tegninger som viser byggets eksteriør er allikevel interessante som et objekt i seg selv. Evans nevner også at presentasjonstegninger ikke skal ha noen påvirkning på arkitektens design. "Their job is to propagate a completely defined idea, not to test it or modify it. They should then be classed as records. And yet what they record is not real."¹⁰⁰ Han kaller de også projeksjoner av et mulig utfall, et sett med instruksjoner og forslag som allerede er definert, men ikke oppnådd. Evans' intensjon er å peke ut arkitekturtegnings

⁹⁸ Findal, "Avantgarde arkitektens metamorfose: Fra internasjonale modeller til norske hus, belyst med Ove Bangs prosjekter", 166, 171, 173 og 175.

⁹⁹ Evans, "Architectural Projection", 19.

¹⁰⁰ Ibid.

egenskap og funksjon. Projeksjonene, de usynlige linjene som knytter bilder til ting, er alltid retningsbestemt, hevder han: ”Drawings arrest and freeze these vectors, but even in this fixed state, projected information can be mobilized by the imagination of the observer.”¹⁰¹ Disse skissene og tegningene av fasaden mot sør viser bilder av hvordan arkitekten ser for seg det endelige resultatet av det oppdraget han tegner. Et holdepunkt som påvirker det videre arbeidet med utformingen av arkitekturen. Tegningene gjør det også mulig for andre å få et bilde av arkitektens ideer, selv om det ikke skulle bli realisert. Presentasjonstegningene av *Villa Ditlev-Simonsen* ble trolig ikke publisert, men mest sannsynlig presentert for byggherren og eventuelt Løvenskiold. Hélène Lipstadt nevner at presentasjonstegninger blir presentert for byggherren og kan være impresjonistiske og illusjonistiske, men de er kun en del av en byggeprosess og knyttet til tekniske tegninger og arbeidstegninger.¹⁰²

Et iscenesatt liv for byggherrens familie?

Allerede i det tidlige skissestadiet og frem til andre utkast kan det sees eksempler på hvordan inntegnede menneskefigurer gjør tegningen om til små bilder av scener fra livet i hagevillaen. Figurene er med på å gjøre tegningen av huset til et bilde av hvordan livet i villaen kan fortone seg og viser idylliske bilder fra livet i villaens nærhet til grønne omgivelser. Den gjentagende bruken av den lille jenta i motivet er interessant fordi byggherrens datter var på denne alderen i den aktuelle perioden. Har arkitekten hatt dette i tankene når han tegner figurene inn tegningene av huset? Ved å sette inn figurer i tegningene gjør de motivene til små historier, kan dette appellere til byggherren? Benton hevder Le Corbusier utviklet en taktikk der han tegnet små skisser av hvordan husene ville se ut for å appellere til kvinnelige klienter. Her viste han for eksempel en familie som inviterte venner til et amatørteaterstykke på sin store terrasse. Eller en ung kvinnes sminkebord og ferdig frokost som ventet henne på takterrassen. Tegningene viste ofte husene i solskinn med et levd liv både utendørs og innendørs.¹⁰³ Bruken av menneskefigurer nevner også Barbara Miller Lane når hun viser til bilde av det ideelle hjemmet i Sverige som kan sees i arbeidene av Carl Larsson. Spesielt i hans serie om hjemmet og familien som ble til verket *Ett hem* (1899). Akvarellene viste et lykkelig familieliv. Jordnært, sunt, fullt av solskinn og opphold utendørs, med et fokus på barna. Lyset ble stående som et viktig element der figuren av barnet stod som en introduksjon

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Det er først når disse tegningene blir utstilt i et galleri eller publisert i en bok eller tidsskrift at de blir en publikasjon. Hélène Lipstadt, ”Architectural Publications, Competitions, and Exhibitions” i *Architecture and its image*, 109-137, redigert av Eve Blau og Edward Kaufman (Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1989), 111.

¹⁰³ Tim Benton, *The modernist home*, (London: Victoria & Albert Museum, 2006), 35.

til huset, noe som ble gjentatt av andre kunstnere og arkitekter.¹⁰⁴ Menneskefigurene kan på denne måten også sees på som kun å være symboler. Evans nevner at menneskenes samspill kan sees i planløsninger og hos figurer av mennesker i arkitekturtegninger. Når figurer fremkommer i arkitekturtegninger pleier de ikke å ha stor betydning, men være emblemer for tegn til liv.¹⁰⁵

Det er det gjentatte motivet av sørfasaden som dominerer tegningene og kan vise hvordan denne fasaden skulle gi et godt førsteinntrykk av *Villa Ditlev-Simonsen*, både i virkeligheten og gjennom fotografier. Eksteriørperspektivene av det andre utkastet viser huset sett fra ulike vinkler, der betrakteren er plassert enten foran fasaden mot sør eller sørøst ved innkjørselen til tomten. Fasadetegningen (ill. 20) av fasaden mot sør i det første utkastet viser fasaden i et todimensjonalt, flatt uttrykk. Her er kubens bygget opp av geometriske former og skraverte deler viser ulike overflater. Her brukes blant annet en blå fargelegging av vindusflatene. Denne tegningen har likheter med flere av Le Corbusiers fasadetegninger (ill. 57) av *Villa Stein de Monzie*. Det eneste som gir oss illusjonen av romvirkning er skyggene fra de utstikkende takene over inngangsdørene. Drexler viser hvordan Le Corbusiers fasadetegninger i utkast til *Villa Stein de Monzie* uttrykker likheter til kubismens billedkunst. Måten Le Corbusier har komponert husets fasade i ulike geometriske former gir et flatt uttrykk og plassert på en blå vegg.¹⁰⁶ Et slikt formuttrykk blir også brukt av Bang i de udaterte skissene av fasaden mot sør. Det ligner også det flate uttrykket som vises i eksteriørperspektivet (ill. 28) av en enkel flat fasade, med detaljene i hagen og interiøret som er tegnet mer i perspektiv.

Hos Le Corbusier finnes flere tegninger gjort i aksonometri, dette finnes det ikke eksempler på blant Bangs tegninger av *Villa Ditlev-Simonsen*. Kunsthistorikeren Barry Bergdoll viser til at Mies heller aldri tok del av trenden for aksonometrisk visning i tegningene. Bergdoll beskriver derimot tegningene til Mies som overveldende opptatt av utsiktspunktet til betrakteren.¹⁰⁷ Et eksteriørperspektiv (ill. 58) av *Villa Tugendhat* ligner komposisjonen av et landskapsmotiv og gir et større overblikk av villaens plassering i sine omgivelser. Enkelte av Bangs eksteriørperspektiver og modellfotografier illustrerer noe

¹⁰⁴ Blant annet Westmans tegninger av Pressens Villa (1901) og fotografier av Coonley House (1907) av Frank Lloyd Wright. Barbara Miller Lane, "The home as a work of art: Finland and Stockholm" i *Housing and dwelling*, 211-221, red Barbara Miller Lane (London: Routledge, 2007), 217-218 og 220.

¹⁰⁵ Robin Evans, "Figures, Doors and Passages" i *Translation from Drawing to Building and other Essays*, 55-91, (1978), 56-57.

¹⁰⁶ Drexler, "Engineer's Architecture: Truth and its Consequences", 24-27.

¹⁰⁷ Barry Bergdoll, "The Nature of Mies's Space" i *Mies in Berlin*, redigert av Barry Bergdoll og Terence Riley, 66-105, (New York: The Museum of Modern Art, 2001), 100.

lignende. Mies sin tegning viser også biler som er plassert i veien ovenfor villaen.¹⁰⁸ Dette viser en likhet med bilen som er inntegnet i noen av eksteriørperspektivene av *Villa Ditlev-Simonsen*. Der er den ikke plassert på en vei og heller ikke i garasjen bak hovedbygningen, men midt i innkjørselen ved siden av huset. Der den står som en detalj som antyder hvor innkjørselen er i forhold til villaen, men også for å vise hvordan det er tilrettelagt med bil på tomten.

Loft og det gyldne snitt

Det er også enkelte elementer på skissearbeider som viser til ideer rundt utformingen av fasaden mot sør. Det første kan sees på baksiden av noen kopier av fotografiene av modellen av tredje utkast. På baksiden av et av fotografiene er det tegnet en skisse (ill. 59) av fasaden mot øst med fokus på det sørøstlige hjørnet. Her ser vi bygningen med saltak og to svalganger mot sør i tilknytning til en buet linje på huset som gir assosiasjoner til et svalgangshus i laftet tømmer. Dette kan antyde Bangs overføring av norske bygningselementer til funksjonalismen som støtter Findals argument om at Bang knyttet funksjonalismen til den eldre norske byggeskikken og brakte dette inn i modernismen.¹⁰⁹ Hvordan Bang bruker fotografiet som utgangspunktet for skisser har en viss likhet til arbeider der Mies tegnet over fotografier av byområdene der han planla sine verk som kunsthistorikeren Rolf Sachsse viser til.¹¹⁰

Et annet element i komposisjonen av *Villa Ditlev-Simonsens* fasade mot sør kan sees i en skisse (ill. 60) som viser hvordan fasaden i *Villa Ditlev-Simonsen* blir målt opp i det gyldne snitt. Fasadens utforming ligner mest fasaden i andre utkast. Arket skissen er tegnet på viser også en rekke figurer og noteringer av utenlandske, mulig tyske ord. Kan dette arket være knyttet til Reiner? Ved å se på Reiners tekst "Arkitektur og geometri" som ble gitt ut i *Byggekunst* i 1935 skriver han at "Den arkitektoniske skjønnhet er basert på geometri, således var det helt fra de første tider og op til det 18de århundre. Geometrien er noget menneskene har frembragt, selv kan den ikke skape noen form."¹¹¹ Gjennom hele teksten trekker han inn Le Corbusier i mindre og i større grad. I slutten av teksten går han nærmere inn på Le Corbusiers arbeider og hans teorier. Le Corbusiers bruk av det gyldne snitt i sine villaer er velkjent og påpekt av flere, men med Reiner inn på kontoret fikk Bang tilgang til en ressurs som kjente godt til hvordan dette ble utøvet i praksis. Evans hevder også at det finnes

¹⁰⁸ Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, (Köln: Taschen, 2006), 45.

¹⁰⁹ Findal, *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese*, 207.

¹¹⁰ Rolf Sachsse, "Mies and the photographers II: Medium and Modernity as Enigma" i *Mies and modern living*, redigert av Helmut Reuter og Birgit Schulte, 253-263 (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008), 255.

¹¹¹ Jan Reiner, "Arkitektur og geometri" i *Byggekunst*, 1935, 163-173, 163.

geometri i arkitektur, men understreker at ”Architects do not produce geometry, they consume it.”¹¹² På lik linje hevder Reiner at geometrien er et hjelpemiddel for menneskene til å skape form med likevekt og orden, for å skape harmoni brukes plangeometri. ”Plangeometrien holder byggverket oppe på samme måte som et usynlig skjelett bærer legemet.”¹¹³

En større vektlegging på fasaden mot sør finnes det også eksempel fra i Le Corbusiers skisser til *Villa Stein de Monzie*. Benton viser hvordan Le Corbusiers utkast til villaen har et fokus på fasaden mot sør. Ikke bare fordi tegningene viser denne siden, men også fordi hele logikken i planene sentrerer seg mot funksjonene som blir lagt på sørsiden. Skisser av siden mot nord konsentrerer seg derimot mot innkjørselen, med tilgangen og utsikten mot inngangssiden.¹¹⁴ I likhet med Le Corbusiers tegneprosess med *Villa Stein de Monzie* ble det endelige utkastet av *Villa Ditlev-Simonsen* utført med eksperimenterende elementer fra de tidlige utkastene. Det er også detaljer som blir stående i utkastene og ikke blir realisert. Bruno Reichlin påpeker blant annet at trappen fra rampen til hagen ble mer inkorporert med huset.¹¹⁵ Arbeidet med tilknytningen til hagen kan også sees i Bangs tegnemateriale. Det første utkastet til *Villa Ditlev-Simonsen* viser en terrasse i naturstein på sørsiden av huset. Gjennom de ulike utkastene blir den flyttet fra sørøstsiden til sørvestsiden. Deretter blir den fjernet for så å komme tilbake som en frittstående terrassen lenger mot vest. På det endelige utkastet kommer den tilbake foran sydsiden og oppstår som et bindeledd mellom spisestuen i andre etasje og ned til hagen. Disse endringene blir derfor et gjentagende element i tegningene fordi den går igjennom flere varianter. Endringene som er gjort med terrassen og uteplassen til huset er spennende med tanke på husets forhold til hagen og overgangen mellom utside og innside. Det er tydelig at enten arkitekt og/eller byggherre var opptatt av hvordan brukerne kommer seg fra villaen og ut til hagen. I de fasadetegninger der menneskefigurene er satt inn, er de enten plassert i vinduene ut mot hagen, på balkongen eller ute i hagen. Fra å ha den tilbaketrukne veggen i underetasjen med dør rett ut i hagen til det endelige resultatet med terrassen som et naturlig bindeledd mellom utside og innside av huset. Stuene med de store glassflatene trekker omgivelsene inn i boligen. Stuen har direkte tilgang med en dør ut til hagen, mens spisestuen har utgang til terrassen som leder ned til hagen. Hele fasaden mot sør er basert på overganger til utsiden i både vinduer og med dører.

¹¹² Robin Evans, *The Projective Cast*, (Cambridge: The MIT Press, 1995), xxvi.

¹¹³ Reiner, ”Arkitektur og geometri”, 163.

¹¹⁴ Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, 164.

¹¹⁵ Bruno Reichlin, ”Jeanneret-Le Corbusier, painter-architect” i *Architecture and Cubism*, redigert av Eve Blau and Nancy J. Troy, (Montréal: Canadian Centre for Architecture/ Cambridge: The MIT Press, 2002), 205.

3.3 Byggeprosessen

Arbeidstegningene illustrerer det endelige resultatet på romfordeling og utforming av villaen, men alle de skriftlige kommentarene og daterte rettelsene gir et bilde på at det også ble gjort flere endringer under byggeperioden. Et nummerert sett med tegninger som består av daterte arbeidstegninger, fra 7. august 1936 og helt frem til 25. august 1937, har flere daterte endringer i ettertid og viser bearbeidelsene i tegningene under byggingen. Løvenskiold sender et brev til Bang datert 27. august 1936, der han legger ved tegninger av *Villa Ditlev-Simonsen* ”i påtegnet stand”.¹¹⁶ Et hefte med kopier av tegninger finnes i Bangs arkiv med påskriften ”Godkjendes 27/8 1936 Carl Løvenskiold”. Disse kopiene av arbeidstegningene er derfor trolig det siste utkastet til det endelige bygget.¹¹⁷ Sensommeren og høsten 1936 viser brev og tegninger at byggingen av villaen vil starte. Den 26. august søker Bang om byggetillatelse fra regulerings sjefen i Aker og 10. september søker han om gravningstillatelse.¹¹⁸ Dette har trolig tatt noe tid, fordi Bang får brev om byggetillatelse først datert 3. november 1936.¹¹⁹ Situasjonsplanen som foreligger hos Oslo kommune er tilsvarende arbeidstegning nr. 14 (ill. 62).

Blant arbeidstegningene finnes det to ulike situasjonsplaner. Tegning nummer 13 (ill. 61) er udatert, men er signert av Fougner. På denne tegningen står det en kommentar i det øvre høyre hjørne: ”De utgravde masser fylles i forsenkninger på vestsiden av huset. På sydsiden av huset fylles max. 50 cm. De runde ringer ved innkjørselsveien angir trær som må spares. Der må ellers spares så mange trær som mulig og kulte rundt om nødvendig ved påfylling.”¹²⁰ Det er trolig et ønske fra både arkitekt og byggherre at trærne skal bevares. Ditlev-Simonsen skal ha vært svært opptatt av trærne i hagen.¹²¹ I et brev angående arbeid utført av byggmester Skjellestad vises det dog til 8 timers arbeid med nedhogging av trær. Det er uklart om tidspunktet for nedhoggingen var før eller etter byggestart.¹²² Den andre situasjonstegningen er arbeidstegning nummer 14 (ill. 62), og er datert 13. oktober 1936. Her er kommentaren fjernet sammen med markeringen av innkjørselens plassering, men husets

¹¹⁶ Brev til Ove Bang fra Johan Ditlefsen for Carl Løvenskiold, 27.08.1936. NAM.

¹¹⁷ Hefte med kopier av tegninger godkjent av Løvenskiold, 27.08.1936. NAM.

¹¹⁸ Brev til Regulerings sjefen i Aker fra Ove Bang, 26.08.1936. NAM og brev til Bygnings sjefen i Aker fra Ove Bang, 10.09.1936. NAM.

¹¹⁹ Brevet har enkelte bemerkninger til tegningene, blant annet: ”Kunsthjems tillates foreløpig kun anvendt på prøve og på eierens eget ansvar da der ikke foreligger prøveresultater fra Norsk Materialprøveanstalt.” Brev til Ove Bang fra Bygningssjefen i Aker, 03.11.1936. Plan- og bygningsetaten, Oslo Kommune. Avskrift finnes også hos NAM.

¹²⁰ Kommentaar på situasjonsplan, tegning nummer 13, udatert. NAM.

¹²¹ Samtale med Arild Ditlev-Simonsen, 11.02.14.

¹²² Kopi av brev til Ove Bang fra byggmester Oscar Skjellestad, 08.07.1937. NAM.

plassering er rotert noen grader mot vest.¹²³ 14. oktober 1936 sender Bang et rettet situasjonsplan med naboenes godkjennelse til reguleringsjefen i Aker.¹²⁴ Arbeidet med byggingen av villaen ble til slutt¹²⁵ gitt til ingeniør H Lühr og byggmester Oscar Skjellestad. Kontrakten er datert 28. oktober 1936.¹²⁶ Generelt ser det ut til at byggherren har siste ord og godkjenner ideer. Det er også tilfeller der han ikke godkjenner og Bang ser seg enig i byggherrens mening.¹²⁷

Bang ser ut til å ha ideer om en eksperimentering med en glassåpning i taket og tegningsmaterialet viser flere ulike løsninger på dette. I brev datert 11. november 1936 vises det til en telefonsamtale mellom Ingeniør Lühr og Bang som skal ha funnet sted dagen før. Denne samtalen skal ha dreid seg om mulighetene for et ”glassbetongtak av runde glassprismer i bue over trappehuset.” Lühr peker på vanskelighetene med et slikt tak i forhold til lekkasje, og at materialene ikke vil være på plass før vinteren og det vil bli nødvendig å sette opp et provisorisk tak imellomtiden.¹²⁸ Tidlig i tegneprosessen viser Bang en balkong fra andre etasje. I det første utkastet er dette også tilknyttet et åpent balkongrom lenger inn i byggen. Dette viser en eksperimentering av tanken om en større takterrasse. I de ulike tegningene av fasaden mot sør er det gjort variasjoner av denne balkongen.

Det viser seg også at det heldekkede flate taket i seg selv kunne møte på problemer. 16. april 1937 skriver Bang et brev til byggmester O Skjellestad:

Da jeg erfarer at De legger papp paa taket i dag – i styrtregn og med fuktig tak, tar jeg alt mulig forbehold. Med tidligere erfaring gaar jeg ut fra at taket blir lite tilfredsstillende. Jeg vil ha sagt fra at taket vil bli forlangt tekket paanytt hvis arbeidet viser sig ikke aa være helt ut tilfredsstillende i enhver henseende.¹²⁹

Den 28. juni klaget han også på utføringen av taket.¹³⁰ 3. juli forteller Bang i et brev at han dagen før hadde vært og sett på taket, og at det nå var bedre enn da Hougen og han sist så det. Allikevel kunne de se en stor pløse og flere buler, som ingeniør Fett jr. lovet å se nærmere på.¹³¹

¹²³ Forandret situasjonsplan, tegning nummer 14, 13.10.1936. NAM.

¹²⁴ Brev til reguleringschefen i Aker fra Ove Bang, 14.10.1936. NAM.

¹²⁵ Arbeidet ble først gitt til Brødrene Pedersen på grunn av deres lave anbud, men det ble gjort en feilbedømmelse i anbudet og murmesteren fikk ikke jobben. Brev til Murmesternes Forening fra John P. Ditlev-Simonsen, udatert utkast. NAM.

¹²⁶ Kontrakt mellom John Ditlev-Simonsen og byggmester Oscar Skjellestad og Ing. H. Lühr om opførelse av villa paa Ullern, Vestre Aker, 28.10.1936. NAM.

¹²⁷ Brev til Fossum trevarefabrikk (påskrift: ikke sendt) fra Ove Bang, 23.06.1937. NAM.

¹²⁸ Brev til Ove Bang fra Ingeniør H. Lühr, 11.11.1936. NAM.

¹²⁹ Brev til Byggmester Oscar Skjellestad fra Ove Bang, 16.04.1937. NAM.

¹³⁰ Brev til ingeniør H. Lühr fra Ove Bang, 28.06.1937. NAM.

¹³¹ Brev til ingeniør H. Lühr fra Ove Bang, 03.07.1937. NAM.

3.4 Villa Ditlev-Simonsen som bolig

Villa Ditlev-Simonsen blir ofte knyttet til et påstått sitat, av den internasjonale kjente teoretikeren Sigfried Giedion. I *Byggekunst* fra 1961 skriver arkitekturteoretiker Christian Norberg-Schulz at *Villa Ditlev-Simonsen* sammen med *Samfunnshuset* (1940) i Oslo er Bangs to hovedverk. Han skriver også at ”Da jeg for noen år siden viste Ditlev-Simonsens hus til S. Giedion, utbrøt han: ”Dette er like godt som Le Corbusier, men her kan man også bo!””. I 1983 skriver Norberg-Schulz at Giedion så *Villa Ditlev-Simonsen* i 1950 og da skal ha sagt det kjente sitatet.¹³² Her kan det leses en forvirring rundt tidspunktet Giedion skal ha besøkt huset. Sigfried Giedion holdt foredrag i Norge den 15. september 1948, noe som tyder på at dette er det riktige årstallet for Giedions besøk i *Villa Ditlev-Simonsen*. På dette besøket var Norberg-Schulz også med Giedion rundt i Oslo.¹³³ Munthe-Kaas fremhever at ”Kom det fremmede arkitekter hit, ble det gjerne Ove Bangs hus som skulde vises fram.”¹³⁴ Det tyder derfor på at om Giedion så villaen var det trolig før Ditlev-Simonsen solgte det og han ville da trolig ha besøkt det private hjemmet om han fikk se innsiden av huset.¹³⁵ Hva mente Giedion med dette utsagnet?

Inngangspartiet er bak huset ved garasjen, og oppleves relativt anonymt og privat. Ulf Grønvold beskriver forskjellen mellom fasadene mot nord og sør av *Villa Ditlev-Simonsen*; ”...hagefasaden er majestetisk i sin symmetri. Inngangspartiet er derimot forbausende anonymt.”¹³⁶ Norberg-Schulz har også kritisert den underdimensjonerte inngangen, som han mente skyldes en vanlig norsk mangel på sans for representasjon.¹³⁷ I denne sammenheng er det interessant å vise til arkitekturhistorikeren Beatriz Colomina som trekker frem hvordan Le Corbusier planlegger sine hus der inngangen er tilknyttet at en ankommer huset med bil.¹³⁸ Dette var også noe Bang kan ha hatt i tankene ved innkjørselen som fortsatte under nordfløyen og ut på andre siden av tomten.¹³⁹ Noe som ikke fremkommer i tegningene. Møtet med *Villa Ditlev-Simonsen* kan sies å starte allerede før innkjørselen til huset. Situasjonstegningene viser Hoffsjef Løvenskiolds vei som går langs tomten, om den

¹³² Christian Norberg-Schulz, ”Norsk arkitektur i femti år” i *Byggekunst*, 1961, 57-102, 78 og 82 og Norberg-Schulz, ”Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940”, 77.

¹³³ (Red) Espen Johnsen, *Brytninger. Norsk Arkitektur 1945-65*, (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010), 69-70.

¹³⁴ Herman Munthe-Kaas, ”Minneord om Ove Bang” i *Bo-nytt* juni 1942, 112-113.

¹³⁵ I samtale med Arild Ditlev-Simonsen antydet han at hans far kan ha kjent Norberg-Schulz, om dette var tilfelle kan det kanskje være en større sannsynlighet for at Norberg-Schulz har fått vise Giedion *Villa Ditlev-Simonsen*. Samtale med Arild Ditlev-Simonsen, 11.02.14.

¹³⁶ Ulf Grønvold, ”Tolv år for funksjonalismen” i *Byggekunst* nr. 4, 1995, 216-220, 218.

¹³⁷ Norberg-Schulz, ”Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940”, 78.

¹³⁸ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity*, 4-5.

¹³⁹ Samtale med Arild Ditlev-Simonsen, 11.02.14.

besøkende kommer fra sør og sentrum av Oslo vil de se husets monumentale fasade mot sør som det første møte med villaen.¹⁴⁰ Ved innkjørselen til huset vil en se terrassen og trappen ned til hagen. Når bilen blir parkert i garasjen eller oppstillingsplassen foran inngangen, går en direkte inn i huset gjennom inngangsdøren felt et lite stykke inn i bygningen.

En kan påstå at Bang gjør boligen lukket for den offentlige utsiden, men lukker opp for at naturen skal slippes inn. Hagen eller den store tomten rundt huset danner derfor et større område mellom det offentlige og det private. Bangs bruk av de store vinduene mot hagen i første etasje gjør at vinduet erstatter veggen. Veggen mot hagen åpnes derfor opp ved at lyset slippes inn og utsikten kan oppleves innenfra. Opplevelsen av å være ute blir derfor større i spisestuen og stuen. Dette aspektet har store likheter til *Villa Tugendhat*, der husets bakside mot gaten virker anonym og lukket, men på forsiden åpnes opp mot omgivelser og utsikten utover den nærliggende byen. *Villa Ditlev-Simonsen* som bolig kan inndeles i tre soner og rommene omtales etter navn påført i arbeidstegningene.

Den representative sone

Villa Ditlev-Simonsen er formet med representative rom, i underetasjen¹⁴¹ og første etasje¹⁴², som gjør det lett å invitere gjester til huset uten at de kommer for tett på de private rommene i andre etasje. Trappen er sentrert i bygningskroppen og ble utført i hvit terrazzo.¹⁴³ Kjellerstuen er i underetasjen, et halvt nivå nedenfor inngangen, og åpen i bunnen av trappen. Den var innredet med eldre mørke møbler i tre, orientalske tepper og integrerte bokhyller. Den store peisen med grillelement deler rommet og danner også en gang til gjestetoalettene. I en halv etasje opp og i samme nivå som inngangen er stuen plassert. Stuen har en takhøyde tilsvarende en og en halv etasje og domineres av panoramavinduet mot hagen. I første etasje er spisestuen, som derfor får en bedre utsikt utover byen og fjorden.

Den private sone

¹⁴⁰ I dag går hovedveien til Ullernåsen i overkant av tomten, men Hoffsjef Løvenskiolds vei går over t-banen og opp til innkjørselen til huset. Veien går videre gjennom en undergang og ikke rundt tomten, slik situasjonstegningene viser.

¹⁴¹ Plantegning av underetasje, (arbeids)tegning nr. 1, 08.08.1936. NAM.

¹⁴² Plantegning av første etasje, (arbeids)tegning nr. 2, 07.08.1936. NAM.

¹⁴³ Terrazoen ble i byggeperioden referert til som den hvite sement; ”snowcrete” som ble brukt i Folketeateret. Brev til Ove Bang fra Ingeniør H. Lühr, 11.12.1936. NAM. Ditlev-Simonsen ønsket den samme typen som i Folketeateret, og det henvises også til en hvit italiensk marmor, som ikke hadde et stort nok parti i Oslo. Brev til Ove Bang fra Ingeniør H. Lühr, 23.02.1937. NAM.

Andre etasje¹⁴⁴ er den private sfære som er forbeholdt familien. Trappen kommer opp i en hall som har dør inn til herrens soverom med egen garderobe. Her er også døren til sønnens soverom med garderobe. Disse deler et felles herrebad mellom rommene. I hallen er det også en dør inn til en forgang som igjen har dør inn til en garderobe, datterens soverom, et damebad og fruens soverom med egen garderobe. Rommene i andre etasje er altså plassert med tanke på et skille mellom kjønn. Et felles balkongrom er plassert mellom herrens og fruens soverom, og har en dobbeltdør ut til balkongen. Adgangen til denne balkongen er derfor kun forbeholdt familien og kan kun nås ved å gå igjennom de private soverommene. Norberg-Schulz beskriver hvordan andre etasje oppleves fra utsiden av huset "...virker som en lukket, privat verden, med en "svalgang" som skjermet utsiktssted".¹⁴⁵ En beskrivelse som er passende også til innsiden av huset. Måten denne private sonen er gjemt er interessant å sammenligne med *Villa Tugendhat*. Jean- Louis Cohen trekker frem Julius Poseners bemerkning om Mies utradisjonelle romarrangering. Soverommene i *Villa Tugendhat* er også plassert i øverste etasje, men det er også den samme etasjen som inngangen. Gjestene går derfor først gjennom den private sonen før de går ned til de representative rommene.¹⁴⁶ Bang har brukt det samme prinsippet ved å la etasjene skille ulike soner av boligen, men inngangen til *Villa Ditlev-Simonsen* er derimot gjort mer tradisjonell.

Servicesonen

Noe annet som oppleves meget gjennomtenkt og praktisk ved villaens planløsning er måten rommene som tilhører hushjelpene og andre servicerom virker gjemt bort og adskilt fra resten av huset. En kvalitet som gjør huset svært godt tilpasset til representasjon. Den nordvestlige delen av villaen er servicerommene som er knyttet til servicetrappen og overgangen til nordfløyens andre etasje, som har rom til to hushjelpere og et pikebad. Her er det også planlagt vaskerom, rom til tørk og rulle, og et syrom med inngang til et magasin. Nordfløyens første etasje er garasjen. I første etasje av selve boligen er kjøkkenet med et anretningsrom som har dør til spisestuen. Kjøkkenet har større horisontale vinduer mot nordvest, med en spiseplass i det nordvestlige hjørnet av bygget. Det er også en egen utgang fra servicetrappen i første etasje og ut bak nordfløyen. I andre etasje er det fra servicetrappen en utgang til taket over nordfløyen. Trappen går også ned til en kjeller under stuen med boder for ved, vin og mat, og

¹⁴⁴ Plantegning av andre etasje, (arbeids)tegning nr. 3, 07.08.1936. NAM.

¹⁴⁵ Norberg-Schulz, "Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940", 77.

¹⁴⁶ Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe*, 72.

et fyrrom. Under terrassen er det et rom til hageredskaper. Villaen har alle tenkelige rom for oppbevaring og praktiske gjøremål en bolig på denne størrelsen kan trenge.

Byggherrens beboer-erfaring

Så hvordan opplevde familien å bo i villaen? I et brev datert 20. oktober 1937 kommer det frem at Ditlev-Simonsen nettopp har flyttet inn.¹⁴⁷ Det er imidlertid flere faktorer som antyder at familien flyttet inn tidligere på våren eller sommeren i 1937.¹⁴⁸ Men som kjent var det ikke lenge før krigen brøt ut. Når andre verdenskrig bryter ut i april 1940 flytter Vera og barna til Amerika fordi det var lettere for henne, som født i Amerika, å få pass. John ble igjen i villaen på Ullern, men høsten 1940 tok tyskerne over hjemmet hans med både hus og innbo. En høyere gestapooffiser og familien hans flyttet inn i villaen, mens John ble tatt som gissel på Grini. Ditlev-Simonsens slekt er sterkt knyttet til landstedet Putten på Hvaler gjennom mange generasjoner. Slekten har også båret frem mange sjømenn og derfor hadde de lenge vært tilknyttet England. Olaf uttrykker at stedet på Hvaler var en trøst å få beholde under krigen, da hans eget hus og ”Johns vakre villa i Ullernåsen” ble rekvirert. Politiet truet også med å ta både Olaf og Putten, men siden han var så gammel tok de heller hans sønner. John var den tredje av Olafs sønner som ble arrestert og sendt til Grini.¹⁴⁹ Krigsårene må trolig ha påvirket familien og deres forhold til deres hjem i Ullernåsen. I 1949 kjøpte De Forente Staters regjering *Villa Ditlev-Simonsen*, et salg formidlet gjennom det kongelige finansdepartementet, for 373 646 norske kroner av Ditlev-Simonsen.¹⁵⁰ Familien eide altså huset i omtrent 12 år og solgte det i forbindelse med at ekteparet ble separert.¹⁵¹ I dag er villaen residensen til den amerikanske ambassadens ministerråd.¹⁵²

¹⁴⁷ Brev til firma Gustaf Aspelin fra Ove Bang, 20.10.37. NAM.

¹⁴⁸ Han startet på skolen dette året og at han var flyttet inn i huset før han startet på skolen. Samtale med Arild Ditlev-Simonsen, 11.02.14.

¹⁴⁹ Olafs memoarer ble gitt ut i 1945, men forordet er skrevet i 1943. Det fremgår i boken at i John fortsatt sitter på Grini, i forfatterens skrivende stund. Ditlev-Simonsen, *En sjøgutt ser tilbake*, 133-134 og 204-206.

¹⁵⁰ Karen Hurley-Langseth, ”Residensen til den amerikanske ministerråd. Hoffsjef Løvenskiolds vei 32”, informasjonstekst utgitt av Den amerikanske ambassaden, 2004.

¹⁵¹ Samtale med Arild Ditlev-Simonsen, 11.02.14.

¹⁵² Hurley-Langseth, ”Residensen til den amerikanske ministerråd. Hoffsjef Løvenskiolds vei 32”.

4 : Fotografiene av *Villa Ditlev-Simonsen*

Fotografiet av den ferdige bygningen kan sies å være det siste trinnet i en prosess av et arkitektonisk verk fra skisse til media. Drexler skriver at de fleste bygninger i dag er kjent gjennom publiserte fotografier og ikke alltid en fysisk opplevelse av bygget. Når et bygg er ferdig og skal publiseres vil fotografiet ofte være det siste elementet i arkitektens designprosess.¹⁵³ *Villa Ditlev-Simonsen* ble altså plassert lengst nord på toppen av en stor skrånende tomt mot sør, som skapte et stort hageområde foran fasaden mot sør. Da villaen ble fotografert av Teigen fotoatelier i 1937 var det også denne fasaden som var det motivet som synes å ha opptatt fotografen mest. I mine undersøkelser av fotografiene av *Villa Ditlev-Simonsen* vil jeg ta utgangspunkt i arkitekturhistorikeren Beatriz Colominas argument om at moderne arkitektur først blir moderne når det kommer i kontakt med media.¹⁵⁴ Hvordan kommer et verk i kontakt med media? Derfor vil jeg undersøke: Hvordan blir *Villa Ditlev-Simonsen* presentert og hvordan forholder arkitekturfotografiet av det ferdige verket seg til presentasjonstegningene av samme verk? Villaen ble overraskende nok ikke presentert i Byggekunst etter ferdigstillingen, noe som er en vanlig praksis blant de mest kjente norske arkitektene på denne tiden. I 1937 er det for eksempel presentasjon av både *Villa Axel Hansen* og *Villa Stousland II* i tidsskriftet. Hvorfor ikke *Villa Ditlev-Simonsen*? Hvilken hensikt hadde så Bang med fotografiene som ble tatt av *Villa Ditlev-Simonsen*? Ved å studere *Villa Ditlev-Simonsen* gjennom fotografiene er det mulig å få et innblikk i hvordan villaen så ut rett etter ferdigstillingen. Det vil også være mulig å se hvilke deler av villaen som ble trukket frem i en presentasjon av byggverket. Hvordan ville Bang presentere villaen gjennom fotografier og hva var han opptatt av å få frem?

Fotografiet har hatt en viktig rolle i formidlingen av den moderne arkitekturen. Colominas påstand om fotografiets evne til å presentere moderne arkitektur forklarer hun ved at fotografiet presenterer ofte arkitektur i media, men at arkitektur også kan være et medium i seg selv. En bygning bør bli forstått på lik måte som tegninger, fotografier, skriving, film og reklame fordi bygningen er en mekanisme for representasjon i seg selv. Det konvensjonelle synet viser moderne arkitektur som en høy kunstnerisk praksis som er etablert i opposisjon til massekulturen og hverdagslivet. Det har fokusert på visningen av gjenstanden som et kunstobjekt. Med dette er det blitt sett bort fra den moderne arkitekturs involvering i media

¹⁵³ Drexler, "Engineer's Architecture: Truth and its Consequences", 18.

¹⁵⁴ Colomina, *Privacy and publicity*, 14.

som historisk bevis.¹⁵⁵ Colomina har blant annet studert forholdet mellom Le Corbusier og fotografiet i sin meget kjente studie *Privacy and Publicity* (1996). Le Corbusiers forhold til fotografiet som medium er interessant å vise til fordi andre arkitekter ofte studerte hans verk gjennom fotografier. Colomina viser til en kobling mellom fotografiet og Le Corbusiers tegninger, der han brukte kameraet for å få et nytt blikk på ting rundt seg.¹⁵⁶

Le Corbusier og hans forhold til fotografiet har også i senere tid vært et nytt emne for forskningen. Boken *Le Corbusier and the power of photography* (2012) tar for seg arkitektens forhold til fotografi, og begrenser seg ikke til den fotografiske representasjonen av arkitektens verk.¹⁵⁷ En av bokens artikler er skrevet av Tim Benton som senere også ga ut boken *Secret Photography* (2013) om det samme temaet. Her studerer Benton Le Corbusiers egne fotografier i perioden 1906-1916, disse bryter med Le Corbusiers kritiske holdning mot fotografiet. Hans egen erfaring bak kamera kan forklare hans evne til å komponere og hans innramming av motiv. Benton gjør en detaljert studie av ulike fotografiapparat som står bak de ulike fotografiene.¹⁵⁸ Måten Benton går så nært inn på empirien gir interessante og nye blikk på fotografiene. Hans studie kan fortelle mange detaljer om Le Corbusiers forhold til kamera og fotografi. Det er trolig ikke mulig å gjøre en tilsvarende studie av Bang, men samlingen av fotografier i hans arkiv viser en viss form for eksperimentering med kameraet som er knyttet til hans arkitektkontor. Enten det er Bang selv som fotograferer eller hans medarbeidere. Blant annet er en serie bilder (ill. 63) tatt fra vinduet av bygården på andre siden av gaten. Her dukker det opp en gatelampe som blir fotografert i flere av motivene. Her finnes også et motiv (ill. 64) fra et interiør i en tømmerstue. Det er også flere fotografier fra ulike byggeprosjekter og personer som blir fotografert (ill. 65). Bang eller hans kontor har trolig brukt kamera i sitt arbeid. Min studie av fotografiene av *Villa Ditlev-Simonsen* vil ikke gi uttømmende teknisk informasjon, men ved å ordne fotografiene av *Villa Ditlev-Simonsen* i ulike grupper kan det gi oss ny informasjon om hvordan verket blir fotografert og eventuelt hvem som fotograferer. Først og fremst danner fotografiene en viktig kilde av hvordan huset så ut både utvendig og innvendig rett etter ferdigstillelsen.

4.1 Fotograferingen av *Villa Ditlev-Simonsen*

Etter at *Villa Ditlev-Simonsen* ble ferdigstilt i 1937 ble det tatt fotografier av både eksteriør og interiør av Teigen foto. Arkivet etter Teigen er i dag plassert hos DEXTRA Photo ved

¹⁵⁵ Ibid, 13-14.

¹⁵⁶ Ibid, 90 og 100.

¹⁵⁷ Herschdorfer og Umstätter (Red), *Le Corbusier and the power of photography*, 16.

¹⁵⁸ Tim Benton, *Le Corbusier Secret Photographer* (Zürich: Lars Müller publishers, 2013), 8.

Teknisk Museum i Oslo. I Teigens arkiv med negativer er det funnet flere fotografier av *Villa Ditlev-Simonsen*, der dateringen er satt etter året villaen står ferdig.¹⁵⁹ I Bangs arkiv finnes det fotografier som ikke alle er de samme som de hos Teigen, men flere av de har Teigens stempel på baksiden. Fotografiene ble ikke publisert i *Byggekunst*, men senere i andre artikler og i Blakstad og Munthe-Kaas' bok om Bang. Fotografiene ble også brukt i utstillinger både i Norge og i utlandet.

K. Teigen Foto

Karl Teigen (1884-1969) var utdannet som litograf ved Statens håndverk og kunstindustriskole og var også tegner, maler og keramiker med eget verksted. Han ble internasjonalt kjent som en dyktig kunstfotograf, og fotograferte aldri portretter. Karl giftet seg i 1907 med Ragnhild Væring. Hun var datter av fotograf Olaf M. P. Væring.

Olaf Martin Peder Væring (1837-1906) etablerte eget kunstforlag i 1905. Han startet allerede i 1863 som portrettfotograf og ble i 1878 rost for sin mestring av avfotografering av bildekunst. Han fotograferte også fornminner og dokumenterte utgravningen av Osebergskipet i 1904.¹⁶⁰ Karls kone Ragnhild arvet firmaet når faren døde, hennes nevø Ragnvald Væring hadde allerede overtatt ledelsen og han ble hennes medarbeider. Hun gikk ut av firmaet da hun giftet seg med Karl og han overtok hennes plass i firmaet. Karl og Ragnvald drev firmaet sammen frem til 1936, men på grunn av dårlig samarbeid gikk Karl ut av firmaet.

Karl Teigen startet for seg selv i Karl Johans gate 27 i 1936. I 1938 startet svigersønnen Gotfred Hansen som medarbeider og tok navnet Teigen etter å ha giftet seg med Karls datter Marit samme år. I 1939 flyttet firmaet lokaler til Kunstindustrimuseet i St. Olavs gate 1. Fra 1948 startet også Marits sønn Truls Teigen i firmaet.¹⁶¹ I 1954 fylte Karl 70 år og fikk i den anledning en hilsen i tidsskriftet *Arkitektnytt*. Her blir det klart hvilken rolle Teigen fikk i norsk arkitektur:

I Italia, i Finland, i Sveits, i Sverige og Danmark er det i de siste årtier utviklet et fotografmiljø med kunst og arkitektur som spesielt arbeidsfelt, mens det hos oss har vært vanskelig å få dette feltet godt bemannet. I våre egne blad har vi ofte nok erfart at det praktisk talt bare er kunstfotograf Karl *Teigen* som klarer oppgavene. Skal vi få ny arkitektur forsvarlig publisert i *Byggekunst*, må vi nesten alltid søke Teigens assistanse – ikke bare fordi han mestrer byggfotograferingens innviklede kunst rent

¹⁵⁹ Mail fra Arne Langleite, 30.04.14.

¹⁶⁰ Peter Larsen og Sigrid Lien, *Norsk fotohistorie – Frå daguerreotypi til digitalisering*, (Oslo: Det Norske Samlaget, 2007), 119 og 165.

¹⁶¹ Susanne Bonge, *Eldre norske fotografer*, (Bergen: Universitetsbibloteket i Bergen, 1980), 397.

teknisk, men også fordi han i årenes løp har oppøvet et syn for arkitektur som gir hans arbeider karakter og perspektiv.¹⁶²

Karl fikk i 1957 Kongens fortjenestemedalje i gull.¹⁶³ Truls Teigen omtaler hans morfar i et intervju, da han selv startet i firmaet: ”Min bestefar Karl Teigen var fremdeles boss her, men da han fylte 75 år sa han takk for seg og trakk seg tilbake til malerkunsten som han dyrket hele sitt liv.”¹⁶⁴ Karl gikk av med pensjon i 1960, mens Gotfred og Truls drev firmaet videre. Teigens fotoatelier hadde flere dyktige fotografier, men Truls, som ofte sto for bildene som ble tatt utenfor studioet, utmerket seg som den viktigste arkitekturfotografen i Norge etter andre verdenskrig.¹⁶⁵ Arkitekturfotografi og Teigen som arkitekturfotograf har vært aktuell i de senere år. Enkelte av Teigens arkitekturfotografier ble vist under den forskningsbaserte utstillingen ”Brytninger” på Nasjonalmuseet (2010-11) som var et samarbeid med IFIKK/UIO. Nylig var Teigens arkitekturfotografier temaet for utstillingen ”Brutalt?” arrangert på DogA i perioden 20. februar – 23. mars 2014 i Oslo. Utstillingen beskriver fotografiene av moderne norsk arkitekturhistorie fra Teigens Fotoatelier som en uvurderlig dokumentasjon av en epoke. Selv om utstillingen fokuserer på fotografier fra etterkrigstiden er også tidligere fotografier tatt med.¹⁶⁶ Ett av disse var et av eksteriørfotografiene (ill. 69) av *Villa Ditlev-Simonsen* plassert i gruppen kalt; privatliv. Fotografiet er tatt fra relativt langt ned i hagen og viser den hvite kubens som omtrent forsvinner i hagen full av trær. Det er imidlertid ikke det samme som det lignende fotografiet (ill. 66) som ofte ble avbildet i forbindelse med utstillingene i 1938 og 1939.

Eksteriør

En større publisert presentasjon av *Villa Ditlev-Simonsen* ble gjort i boken om Ove Bang etter hans død i 1942. Her ble flere av fotografiene av både interiøret og eksteriøret av huset publisert. Forfatterne Gudolf Blakstad og Herman Munthe-Kaas beskriver *Villa Ditlev-Simonsen*: ”Proporsjonene er veloverveide, og huset ligger som en hvit åpenbaring på den store gressplenen, med de frittstående trær som god kontrast til husets geometriske former.”¹⁶⁷ Det er denne uventende kontrasten mellom den hvite kubens og de naturlige formene i

¹⁶² Odd-Stein Anderssen, ”Hilsen til Karl Teigen” i *Arkitektnytt*, 1954, 215.

¹⁶³ Bonge, *Eldre norske fotografier*, 397.

¹⁶⁴ Norsk Fagfoto, *Truls Teigen*, Norsk fagfoto, 8. årgang, nr 9 1971, 203-209, 203.

¹⁶⁵ Arne B. Langleite, ”Arkitekturfotografi” i *Brutalt?*, 29-33 (Oslo: Norsk Form og Norsk Teknisk Museum/DEXTRA Photo, 2014), 32.

¹⁶⁶ *Ibid*, 33.

¹⁶⁷ Blakstad og Munthe-Kaas, *Arkitekt Ove Bang*, 90.

landskapet som blir avbildet i flere fotografier (ill. 66-71) av Teigens. Norberg-Schulz beskriver hvordan *Villa Ditlev-Simonsen* tar seg best ut fra en bestemt vinkel:

Særlig vakkert er huset nedenfra. De frittstående søylene i underetasjen tar opp og viderefører rytmen i trestammene foran, slik at uterommet synes å fortsette inn gjennom glassveggen bak... En fritrapp løper foran den nedre delen av fasaden opp til en terrasse i gråstein som også understreker sammenhengen mellom ute og inne ved å fortsette inn under den utstikkende annenetasjen. Denne har en motsatt karakter, og virker som en lukket, privat verden, med en lang "svalgang" som skjermet utsiktssted.¹⁶⁸

Denne beskrivelsen av huset vises godt i fotografiene Teigen har tatt av huset. I tegningene av fasaden mot sør er trær tegnet inn i bakgrunnen eller på hver side av huset, men ikke i forkant, slik som i fotografiene. I et av eksteriørperspektivene (ill. 37) fra andre utkast er det imidlertid tegnet inn trær veldig nært terrassen og husveggen. Tegningen er laget i flere eksemplarer der et av de er fargelagt. Trærne knytter den hvite kuben til terrenget og lar den inngå i omgivelsene. Dette blir forsterket i fotografiene.

Trude T. R. Simonsen forteller hvordan norske arkitekters verkspresentasjoner ofte har lagt vekt på kontekstualisering ved å la fotografiene illustrere hvilke naturomgivelser bygningene er plassert i. Her vil landskapet rundt byggverket komme frem og hvordan den er lagt i terrenget.¹⁶⁹ I arkivene etter Teigen finnes det flere ulike versjoner av fotografier av fasaden mot sør og til dels øst. Her har fotografen beveget seg langs hele nedsiden av tomten av huset. Fotografiene av Teigen er trolig blitt tatt på minst to ulike tidspunkt da fotografiene av eksteriøret kan deles inn i to serier. En serie er fotografert med et snødekt landskap (ill. 72-74) og en serie er uten snø.¹⁷⁰ I enkelte motiver får trærne i hagen på forsiden en mindre plass i motivet. I andre opptar trærne mer plass i komposisjonen, og gir en bedre effekt sammen med søylene i huset. Det er når huset blir fotografert fra et frontalt perspektiv at huset nesten går inn i omgivelsene og søylene går i ett med hagen full av trær. Søylene ble først fjernet i tegningene, men ble føyet til under byggingen. Derfor har de ingen bærende funksjon og søylen som står på terrassen er gjort hul for å gi mindre belastning på fundamentet.¹⁷¹ Hvorfor velger så Bang å bruke søylene som et dekorativt element? De hvite søylene gir assosiasjoner til Le Corbusier og hans pilotis, men Bang bruker ikke denne funksjonen som søylene skal gi. I det andre utkastet bruker Bang søyler som pilotis, som et bærende element, men går bort fra

¹⁶⁸ Norberg-Schulz, "Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940", 77.

¹⁶⁹ Simonsen, "Arkitektur gjennom kameraøyet". Fotografiet i norsk arkitekturpresse.", 81.

¹⁷⁰ Det er ikke noe kan fortelle hvilken av seriene som er fotografert først. Villaen ble ferdig i løpet av våren og sommeren 1937. Jeg vil anta at fotografiene med snødekt landskap er tatt senere med tanke på byggeprosessen, stigen fra taket av nordfløyen er heller ikke synlig i fotografiene uten snø, kanskje er den ikke montert enda.

¹⁷¹ 12. juni 1937 blir planleggingen av søylene sendt inn til bygningsjefen i Aker. Brev til Bygningschefen i Aker fra Ingeniørene Sigurd Lund og Asbjørn Aass, 12.06.1937. NAM. Den 17. juni bestiller Bang søylene av ingeniør H. Lühr. Brev til Ingeniør H. Lühr fra Ove Bang, 17.06.1937. NAM.

dette trolig med bakgrunn i å ikke ha fått godkjent utkastet. Den endelige fasaden mot sør kan vise en likhet til *Villa Savoye*. Søylene viser også til det klassiske og monumentale, et element som ofte tidligere er blitt brukt i klassiske villaer, palasser og slott.

Det er interessant å nevne den siden av huset som ikke er blitt fotografert. Ingen fotografier fra verken Teigen eller Bangs arkiv viser den nordvestlige siden av huset. Det er denne siden som har serviceinngangen og vinduene til kjøkkenet. Dette hjørnet kan beskrives som husets bakside, siden som ikke trenger å vises. Dette hjørnet av huset er også vanskelig å se fra veien på baksiden av huset fordi det er her tomten er brattest. Det er imidlertid et av Teigens fotografier (ill. 75) av *Villa Ditlev-Simonsen* som skiller seg fra de andre. Dette fotografiet er mye brukt i presentasjoner av bygget i senere tid og motivet er også blitt fotografert på nytt. Norberg-Schulz som har kommentert sin bemerkning om at søylene viderefører rytmen av trestammene foran huset er også synlig i dette fotografiet.¹⁷² I dette motivet står fotografen ved det sørøstlige hjørnet av husets fasade mot sør og ser mot trappen opp til terrassen. Trærne som står foran huset danner skygger på husets fasade og i den steinbelagte uteplassen foran huset. Tykkelsen på trærne er også lik søylene i dette perspektivet, noe som gir de en likhet i form. Perspektivet i bildet skaper sterke diagonale linjer av husets form. Disse skaper en flott kontrast til de vertikale linjene trærne og søylene danner. De helt mørke trærne står også i kontrast til det helt hvite huset, mens de andre elementene i bildet gir ulike gråtoner.

De ukjente fotografiene

Motivet med terrasetrappen foreligger i to kjente versjoner. Det vertikale, som er det som er blitt publisert og er fotografert av Teigen. Men blant samlingen av fotografiene i Bangs arkiv dukker motivet opp igjen, men her i et horisontalt format (ill. 76). Om en studerer fotografiene nøye ser det ut som det kan være tatt to ulike fotoopptak, men trær og skygger er veldig like i begge fotografiene. Det vertikale fotografiet ser ut til å ha de svarte punktene i toppen av bilde, som det finnes flere eksempler på i Teigens bilder. Det antyder at det vertikale fotografiet er tatt av Teigen, selv om bildet ikke eksisterer i Teigens arkiv av negativer.¹⁷³ En nøye studie av greinene på trærne og skyggene i vinduet viser at fotografiene er ulike, men bladveksten er nokså lik. Det horisontale bilde har ikke disse merkene, men fotografiet har en hvit ramme. I denne samlingen av bilder er det også noen flere fotografier

¹⁷² Norberg-Schulz, "Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940", 77.

¹⁷³ Mail fra fotoarkivar Arne B. Langleite på Teknisk museum, 03.05.2013. Her opplyser han om at negativene var reduserte og i ferd med å brytes ned. Negativet som tilhører det vertikale bildet kan derfor trolig ha gått i oppløsning.

av fasaden som har den samme hvite rammen. Det ene viser fasaden mot sør rett forfra (ill. 77) med trærne som lager store skygger på villaens lyse flater. Et annet viser huset fra sørvest (ill. 78), her dukker en trillebår opp like nedenfor terrassen. Et tredje fotografi er tatt fra lenger ned i hagen fra sørøst (ill. 79) og viser det andre hjørnet av huset. Om en studerer fotografiet nøye ser en at det står en mann ved innkjørselen og ser ned mot fotografen. Er disse bildene en del av Teigens fotografier? Samlingen av fotografiene tyder i alle fall på at de er tatt ved en annen anledning enn Teigens fotografering. Eller kan de ha vært tatt av en på Bangs arkitektkontor?

Blant disse fotografiene med hvite rammer i Bangs arkiv finnes det flere bilder av personer. Hvem er fotografen bak disse fotografiene? Et av disse fotografiene har på baksiden fått påskriften Sofus Hougen.¹⁷⁴ Er fotografiene fotografert av Hougen, Bang, Teigen eller kan det være den fotointeresserte Vera Ditlev-Simonsen¹⁷⁵? Det er interessant å trekke frem disse fotografiene fordi Bangs eksteriørperspektiv og tegninger av fasaden viste flere eksempler på at han satt inn personer i tilknytning til huset. Dette aspektet viser huset fra et annen ståsted, og viser hvordan huset kan bli brukt. Fotografiene av menneskene gir på samme måte et nytt bilde av husets funksjoner. Sachsse trekker frem et skille mellom fotografier med og uten personer i. Når fotografiene skulle fungere som bevis på en konstruksjon var personer i bildet en del av dette beviset. Fotografier som skulle vise moderne arkitektur som ren form, hadde ikke personer i motivet. Når det ble en folkelig bruk av moderne arkitektur i nyere media, som kino, og i lys av sosiale programmer, dukket det ofte opp personer i bildet.¹⁷⁶

Et av disse er fotografiet som viser ei jente, ved inngangspartiet og en parkert bil (ill. 80). Bildet er trolig ikke tenkt som et arkitekturfotografi tatt med hensyn til publisering, men viser godt menneskets samhandling med huset. Dette fotografiet ble ved en anledning publisert i *Byggekunst* i 1995.¹⁷⁷ Her er bildet imidlertid kreditert Teigen, men det er ikke å finne i Teigens arkiv og det ser ikke ut til å ha Teigens stempel. Fotografiet gir et godt bilde av hvordan husets inngang er tilpasset ankomst med bil. Jenta på bildet er Ditlev-Simonsens datter, Ingerid, og innkjørselen var tenkt slik at bilen kjørte inn hovedporten og under nordfløyen. Veien fortsatte på andre siden og ut gjennom en port på nordsiden av tomten.

¹⁷⁴ Samlingen av fotografiene i Bangs arkiv, er ordnet av Hougens egen senere arkitektpraksis, Hougen og Solheim Arkitektkontor. Ark fra arkitektkontoret gir oversikt over mappene i samlingen oppbevart hos NAM.

¹⁷⁵ En tom konvolutt i samlingen av fotografier i Bangs arkiv er det skrevet "fru John Ditlev-Simonsen" med penn. Konvolutten er fra J. L. Nerlien a/s, og er trolig fremkallinger. Her er det også notert en pris og et nummer i penn og med blyant en dato; 07.11.1938. Fotografiene med de hvite rammene har samme størrelse som konvolutten, men de ble ikke funnet i samme mappe. NAM.

¹⁷⁶ Sachsse, "Mies and the photographers II: Medium and Modernity as Enigma", 259.

¹⁷⁷ "Ove Bang" i *Byggekunst* nr. 4 1995. 223.

Senere ble tomten ovenfor forandret, som gjorde at en ikke kunne kjøre ut denne veien lengre.¹⁷⁸ I fasadetegningene som foreligger hos kommunen er ikke endringer som er gjort under byggeprosessen synlig. Arbeidstegning nr. 7 finnes både hos kommunen og i Bangs arkiv, men de er ikke like.¹⁷⁹

En bil er illustrert på flere av presentasjonstegningene av *Villa Ditlev-Simonsen*, men er kun fotografert i dette bildet av jenta. Bilen som fotografisk motiv hadde tidligere blitt brukt sammen med avbildninger av modernistisk arkitektur. *Weissenhof Siedlung* ble bygd som en utstilling i Stuttgart i 1927. Her ble arkitekter invitert for å tegne huset og Mies van der Rohe var kurator for utstillingen. I et fotografi av Le Corbusier og Pierre Jeannerets bidrag til denne utstillingen står en bil parkert i forgrunnen og gir assosiasjoner til modernitet.¹⁸⁰ Mens Le Corbusier sine bygg ble fotografert med en bil plassert i bildet for å gi assosiasjoner til modernitet og modernisme, kunne bilens form også ha en rolle i bildet. I Lucia Moholy sitt fotografi av Bauhaus bygningen i Dessau fra 1926 trekker Cervin Robinson bilen frem som et fokuspunkt i bildet. Robinson tror ikke bilen ble brukt slik som i bildene av Le Corbusier sine bygg, men om bilen var plassert der med vilje ville det kanskje være for å vise at det var en trafikkert gate.¹⁸¹

Et annet av disse fotografiene avbilder en mann som klatrer opp i en stige eller trapp fra taket av nordfløyen til taket på hovedbygget (ill. 81). Mannen på bildet er John Ditlev-Simonsen. På taket av nordfløyen er det også plassert en tråbil. Tråbilen har også en interessant rolle fordi den viser at dette området på taket trolig brukes som en takterrasse, noe som ikke kommer klart frem i plantegningene. Ditlev-Simonsens sønn kan fortelle at det var hans tråbil og at han husker denne plassen som en flott lekeplass, for eksempel om vinteren da han pleide å gå på skøyter på denne takterrassen.¹⁸²

Interiør

I min gjennomgang av samlingen av fotografiene finner jeg i Bangs notater en tegning (ill. 82) av tre figurer med en nummerering fra 1 til 12. Dette er kun gjort i tilfellet med *Villa Ditlev-Simonsen*. Ved å knytte figurene og fotografiene sammen blir det klart at disse figurene

¹⁷⁸ Samtale med Arild Ditlev-Simonsen, 11.02.14.

¹⁷⁹ Tegningen i Bangs arkiv viser en stor åpning under tjenestefløyen, plass nok til en bil, slik som det ble bygget. Tegningen hos kommunen viser en liten åpning og med en liten balkong fra tjenestefløyen. Her går baktrappen ut mot nord, mens i de endrede tegningene hos Bang går den mot vest.

¹⁸⁰ Eva Eriksson, *Den moderna staden tar form. Arkitektur og debatt 1910-1935*, (Stockholm: Ordfront Förlag, 2001), 364 og 366.

¹⁸¹ Cervin Robinson, *Architecture Transformed*, (New York: The Massachusetts Institute of Technology and The Architectural League, 1987), 103.

¹⁸² Samtale med Arild Ditlev-Simonsen, 11.02.14.

viser planløsningen i villaen. Punktene 1 til 11 er plassert der Teigen står når han tar interiørfotografiene av villaen. Derfor kan en gjennom disse notatene nummerere interiørfotografiene. Den første figuren viser kjellerstuen med nummer 1 til 4. Den andre figuren er spisestuen og den tredje figuren stuen. Ovenfor den tredje figuren er det skrevet 12 med en ring rundt. Det er ingen av Teigens interiørfotografier som passer denne markeringen.¹⁸³ Ved siden er det skrevet ”bad 9” som ikke har en tilhørende figur.¹⁸⁴ Kan det være Bang som viser hvor Teigen skal ta bildene av huset ved hjelp av disse figurene, eller er figurene laget etter at fotografiene er tatt?

De første fotografiene av interiøret har Bang knyttet til kjellerstuen. Nummer 1 (ill. 83) er tatt fra bunnen av trappen, og fotografen står mellom baksiden av peisen og gjestetoalettene. Nummer 2 (ill. 84) viser den store peisen og rommet som er dekket av orientalske tepper og eldre møbler. Her står fotografen i det sørvestlige hjørnet av kjellerstuen. I det sørøstlige hjørnet er fotografen plassert når han tar fotografi nummer 3 (ill. 85) som viser trappeløpet, søylene, peisen og dørene i bakgrunn, som er inngangen til garderobe og dame- og herretoalett. I nummer 4 (ill. 86) som er det siste fra kjellerstuen er fotografen plassert over trappen og i døråpningen til stuen, i nivå med inngangspartiet som er til høyre i bildet. Det er blitt markert med en pil som viser utsikten ned fra trappen til kjellerstuen og opp til første etasje med spisestuen bak veggen av glassbyggestein. Fotografiet viser statuen sentralt, som står ved enden av peisen, i kontrast til de hvite rene flatene. Disse fire fotografiene viser kjellerstuen og bunnen av trappeløpet fra flere vinkler.

Blant Bangs tegninger finnes også flere motiver av trappen. Den første tegningen (ill. 87) viser bunnen av trappen fra kjellerstuen og er tegnet i perspektiv. I tegningen er det kun er tegnet inn en søyle, mens peisen blir trukket helt opp til taket. En annen tegning (ill. 88) viser hvordan trappeløpet sees foran veggen av glassbyggesten og gelenderets utforming. Denne delen av trappen viser trappen fra første etasje som er omtrent midt i trappeløpet og antyder hvordan trappen fortsetter til andre etasje. Findal peker på trappen i *Villa Ditlev-Simonsen* som en viktig del av *promenade architecturale*, et begrep Le Corbusier brukte om en arkitektonisk spasertur, som blant annet kommer frem i *Villa Savoye*.¹⁸⁵ Teigens ulike motiver av trappen i *Villa Ditlev-Simonsen* viser hvordan trappen går mellom alle de ulike nivåene i huset. På denne måten bindes de tre representative rommene mellom underetasjen og første

¹⁸³ Det eneste fotografiet som passer til denne markeringen er fotografiet (ill. 80) av inngangspartiet og den parkerte bilen. Hvis en tenker seg at fotografen står på utsiden av huset i innkjørselen. Kan dette være en annen indikasjon på at det er Teigen som har fotografert dette fotografiet?

¹⁸⁴ Notater i Bangs arkiv. Udatert. NAM.

¹⁸⁵ Findal, *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese*, 135-136.

etasje sammen og ender i den private øverste etasjen. Colomina viser til at fotografiene av *Villa Savoye*, gir inntrykket av at noen nettopp har vært i huset. I fotografiene er det mulig å se for eksempel en jakke og en hatt ligge på et bord, eller mat på kjøkkenbordet. I Villa Stein de Monzie viser et fotografi en rå fisk liggende på kjøkkenbenken.¹⁸⁶

Det er også interessant å sammenligne to av fotografiene (ill. 83 og 84) av trappen i underetasjen med et fotografi (ill. 89) av inngangen i *Villa Stein de Monzie*. Her kommer det frem påfallende mange likheter med innredning og arkitektoniske elementer i rommet.¹⁸⁷ Det første er søylen så nært til trappen og at en skimter et rutenett av glasstein øverst i bilde. Innredningen består i begge rom av mørke tunge møbler i tre og flere orientalske tepper som dekker gulvet. I begge villaene er det også plassert en statue ved trappen. Fotografiene viser også lysspillet i rommet gjennom åpninger av de lyse flatene i vegger og tak. Benton nevner Stein og de Monzies interesse for å bruke sine gamle møbler, som kommer frem i tegningene.¹⁸⁸ William Curtis viser til at Le Corbusier hadde håpet å overtale Stein og de Monzie om å møblere huset med moderne stil. Men klientene ville heller beholde sine renessansemøbler.¹⁸⁹ Alice T. Friedman forteller at disse antikke møblene ble anskaffet av Stein i Firenze på et tidligere tidspunkt og at Le Corbusier aldri ble vant til at huset ble fylt med tunge og mørke møbler. Om han uttrykte dette ovenfor sine klienter er uvisst, men han skal ha skrevet i et brev at slike store møbler kunne passe i slott og landsteder, men var en katastrofe i moderne boliger. Hans verk ble ofte publisert med fotografier av tomme rom.¹⁹⁰ Kenneth Frampton skriver også at Le Corbusier blant annet ikke avbildet sine verk med beboernes egne møbler.¹⁹¹ Dette vises i et annet fotografi (ill. 90) av hallen der rommet ikke er møblert. Her er det også tydelig å se at Bangs kjellerstue har likheter til rommets utforming i hallen i *Villa Stein de Monzie*, i alle fall hvordan den fremstår i fotografiet. Bang valgte derimot å fotografere interiøret med byggherrens møblering. Teigens fotografier av interiøret viser hvordan familien hadde innredet sitt hjem etter ferdigstillelsen.¹⁹² De to neste fotografiene er tatt i spisestuen og fotografen er nå i etasjen rett over kjellerstuen. Nummer 5 (ill. 91) viser spisebordet mellom døren til kjøkkenet og vinduet mot hagen, og her står fotografen ved kanten av nivået ned til stuen. Nummer 6 (ill. 92) er av spisestuen, der

¹⁸⁶ Colomina, *Privacy and publicity*, 283 og 289.

¹⁸⁷ Fotografiet er blant flere som viser den møblerte villaen, William J R Curtis, *Le Corbusier: Ideas and form*, (London: Phaidon Press, 1986), 82-83.

¹⁸⁸ Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, 167 og 173.

¹⁸⁹ Curtis, *Le Corbusier Ideas and Form*, 84. (Foto side 82-83)

¹⁹⁰ Alice T. Friedman, *Women and the Making of the Modern House*, (New Haven: Yale University Press, 2006), 119.

¹⁹¹ Kenneth Frampton, *Le Corbusier*, (London: Thames & Hudson, 2001), 33.

¹⁹² Samtale med Arild Ditlev-Simonsen, 11.02.14.

fotografen står ved døren til anretningsrommet og tar bilde av spisestuegruppen¹⁹³ innenfor terrassen. Her er det store panoramavinduet uten gardiner og viser utsikten ut mot hagen.¹⁹⁴

De neste fotografiene viser stuen og fotografen har beveget seg ned en halv etasje. Nummer 7 (ill. 93) viser spisestuen sett nedenfra stuen og fotografen står i det sørøstlige hjørnet av huset. Her er den nedre stuen ikke møblert. I fotografi nummer 8 (ill. 94) har ikke fotografen flyttet seg langt, men har snudd seg mot døren fra trappen. I Bangs tegninger er det ved tre anledninger gjort skisser av hvordan nivåforskjellen mellom stuene er tenkt. I en kladdebok (ill. 95) er det tegnet inn en skisse av overgangen mellom spisestue og stue, her er det ikke tegnet inn rekkverk, men gardiner. Den neste tegningen (ill. 96) viser hele stueveggen, med et rekkverk tegnet inn, på høyre side er det tegnet inn et spørsmålstegn der peisen senere blir plassert. Den siste tegningen (ill. 97) er tegnet i perspektiv og viser stuen, der veggen i glassbyggesten i spisestuen er tegnet inn med det samme rekkverket. På denne tegningen er peisen blitt plassert innebygd i veggen. Bang tegner også et annet forslag til en peis bygd i travertin (ill. 98). Bak er det mulig å se åpningen med glassbyggestein som Bang fullførte i stuen.

I nummer 10 (ill. 99) står fotografen i det nordøstlige hjørnet av huset og viser panoramavinduet og en sofagruppe på nivået nedenfor spisestuen. Her er vinduet dekket av tynne gardiner, så utsikten er ikke tydelig i dette bildet. Døren ut til trappeløpet er åpen og viser et glimt av kjellerstuen. I flere av fotografiene av interiøret er slike tynne lyse gardiner trukket for slik at betrakteren ikke får se utsiden. Et unntak er fotografiene av spisestuen. Er gardinene trukket for på grunn av at det hindrer sollys å slippe inn, med hensyn til fotograferingen, eller kan det være et bevisst valg? Colomina trekker frem denne type tynne gardiner i Adolf Loos sine hus. Hun trekker en kobling mellom gardinene og Le Corbusiers uttalelse om at Loos skal ha sagt at en kultivert mann aldri ser ut av vinduet fordi vinduet er kun for at lys skal slippe inn.¹⁹⁵ Det er imidlertid ingenting som tyder på at Bang bruker gardinene bevisst i motivet. I nummer 11 (ill. 100) er fotografen plassert like ved, men vender seg nå mer mot vinduet. Dette bildet viser en stol mindre og viser heller ikke lampene på sidebordene. Ulikhetene i disse to bildene viser at møbler er flyttet og døren er lukket. Kanskje er de to siste fotografiene to ulike eksempler på hvordan stuen kunne presenteres.

¹⁹³ Møbelgruppen ligner på eksempler som, tidsskriftet *Hus og Have*, viser på møbler på terrasse og veranda. En av gruppene er hvite ”grasiøse” møbler av smijerns fra Lord & Taylor som er litt rundere i formene enn hos Ditlev-Simonsen. Bordet har glassplate og stolseter med løse puter. I denne sammenheng kan spisestuen oppleves som en innvendig terrasse. Redaksjonen, ”Sommerlig hygge på terrasse og veranda” i *Hus og Have* april 1937, 22-23, 23.

¹⁹⁴ En annen interessant detalj er det som ser ut som ledninger til belysning som kommer ned fra taket utenfor vinduet. Dette kan vise at fotograferingen ble gjort tidlig i etterkant av at familien hadde flyttet inn.

¹⁹⁵ Colomina, *Privacy and publicity*, 234.

Figurene viser ikke plasseringen av interiørfotografi nummer 9 (ill. 101), men det står skrevet at dette viser et bad. Badet som blir fotografert må være "damebadet" i andre etasje. Dette blir tydelig gjennom plassering av dører og vinduer, men også etter arkitektens plassering av badekar og servant sett i arbeidstegningen. Fotografiet av badet kan ha vært et godt motiv som viste villaens moderne og hygieniske fasiliteter. Blant fotografiene av interiøret er det bare det sistnevnte som viser rom fra den private andre etasjen. Blant fotografiene av interiører er det verdt å nevne de delene av huset som ikke blir fotografert. Fellesnevneren for fotografiene av interiøret er at de kun avbilder rommene i den representative sonen med unntak av fotografiet av badet. Private soverom og servicerom er ikke fotografert.

Bilder av Villa Ditlev-Simonsen overført fra tegningene til fotografiet

I både fotografiene av eksteriør og interiør kan det sees en likhet i valg av motiver av villaen som kan sees i tegningene av *Villa Ditlev-Simonsen*. I tegningene av villaens fasader blir det brukt en variasjon av synsvinkler. Der noen viser et eksteriørperspektiv, men de fleste viser kun fasaden sett rett forfra. Evans viser til hvordan renessanseperspektivet ble lett overført til arkitekturtegning, fordi perspektivets oppbygging allerede kunne betegnes som virtuell arkitektur.¹⁹⁶ Dette kan ikke direkte overføres til fotografiet. Colomina viser til at fotografi er basert på ettpunktperspektiv, men at det finnes et epistemologisk brudd mellom fotografi og perspektiv. Bak fotografiet er et mekanisk øye, mens et malerisk perspektiv forholder seg til kunstnerens øyne.¹⁹⁷ Fotografen bruker perspektiv for å fange motivet på best måte. Ackerman skriver at perspektiv blir brukt for å fotografere arkitektur for å formidle den faktiske opplevelsen av å se bygningen, mens tidlige arkitekturfotografier skulle dokumentere bygninger. Dette kan derfor vise om et fotografi vil bli beskrevet som et dokument eller om det kan betegnes som et kunstverk.¹⁹⁸ Det er interessant å se at likheten mellom tegningene og fotografiene av *Villa Ditlev-Simonsen* kan tyde på at Bang har hatt en rolle under fotograferingen. Arkitekten kan ha overført sine ideer og sitt blikk i tegneprosessen i hvordan han vil fremstille *Villa Ditlev-Simonsen* på sitt beste i fotografiene. Elwall viser til hvordan arkitekter ble klar over at fotografiet ikke bare var et bilde av virkeligheten, men kunne formes og vise frem verk fra sin beste side. Denne oppdagelsen førte til at arkitekter samarbeidet med fotografen. Fotografiet var et medium som kunne tolke, forskjønne og bedra

¹⁹⁶ Robin Evans, *The Projective Cast*, (Cambridge: The MIT Press, 1995), 136.

¹⁹⁷ Colomina, *Privacy and publicity*, 133.

¹⁹⁸ James Ackerman, *Origins, Imitation, Conventions* (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2002), 97.

virkeligheten.¹⁹⁹ Slik hevder også Susan Sontag at det bare er det skjønne og vakre som ser ut til å bli fotografert. Fotografiet har på denne måten påvirket og forskjønnert verden. Sontag skriver for eksempel: ”Vertskap som er stolte av hjemmet sitt, kan godt tenkes å stille frem bilder av huset for å vise gjestene hvor vakkert det egentlig er.”²⁰⁰ På en slik måte blir fotografiet av et arkitektonisk verk viktig når det skal bli presentert for andre og fungere som en representant for verket.

4.2 Presentasjon av Villa Ditlev-Simonsen gjennom Teigens fotografier

Det har ikke vært mulig å finne en publisert presentasjon av *Villa Ditlev-Simonsen* som er gjort av Bang. Det nærmeste er mitt funn av dokumenter og notater arkivert under Vi-KAN utstillingen i samlingen av fotografier i Bangs arkiv og hvordan disse er satt sammen.²⁰¹ Det er trolig på grunn av denne utstillingen at Bang fikk fotografert *Villa Ditlev-Simonsen*. I alle fall er dette trolig første gang fotografiene ble brukt. Mari Lending skriver at arkitekturutstillinger presenterer arkitekturen blant annet gjennom fotografier som her oppstår som selvstendige objekter og er som utstillingsmateriale gjenstander i sin egen rett.²⁰² Det finnes som sagt ikke en presentasjon av *Villa Ditlev-Simonsen* i *Byggekunst* i årene like etter ferdigstillelsen. Allikevel kan det være en mulighet for at Bang planla en presentasjon her av villaen, men ingen kilder viser dette. Fotografiene av *Villa Ditlev-Simonsen* blir brukt i andre anledninger. Her skal vi se tre eksempler der villaen ble presentert.

Nordisk Bygningsdag 1938

Nordisk Bygningsdag i Oslo ble arrangert 16.-18. juni 1938. I en publikasjon fra utstillingen fikk Bang en dobbeltside med fotografier og plantegninger over de utvalgte villaene.²⁰³ Dokumentene i Bangs arkiv viser at komiteen besluttet å ta med hele seks villaer av Bang. Plansjer fra utstillingen finnes i Harald Hals/Hovedøya samlingen som blant annet er lokalisert i Byarkivet i Oslo. Her finnes en plansje (ill. 102) av tverrsnitt, plan- og fasadetegninger av *Villa Ditlev-Simonsen*. På plansjen er det festet en sirkel i rødt, hvitt og

¹⁹⁹ Robert Elwall, *Building with light: the international history of architectural photography*, (London: Merrell, 2004), 128.

²⁰⁰ Susan Sontag, *Om fotografi*, oversatt av Agnete Øye (Oslo: Pax forlag, 2004), 111.

²⁰¹ I denne mappen ble notatene med figurene som henviste til interiørfotografiene funnet. Dokumentene hadde ikke informasjon om selve VI-KAN utstillingen, men til utstillingen under Nordisk bygningsdag (1938).

²⁰² Mari Lending, ”Modernisme på utstilling” i *Nytt Norsk Tidsskrift* 08/2008, 231-250, 233.

²⁰³ Publikasjonen viser følgende villaer av Ove Bang: *Villa Aksel Hansen*, *Villa Imset*, *Villa Winsnes*, *Villa Stousland*, *Villa Sverre Steen* og *Villa Ditlev-Simonsen*. Nordisk Bygningsdag: Oslo 16. 17 18. Juni 1938, bind 2 (Oslo: Nordisk Bygningsdag, 1938), 116-117.

blått som indikerer landet.²⁰⁴ Her har også blitt funnet en plansje (ill. 103) med fire av interiørfotografiene. Det har ikke vært mulig å finne ut hvor plansjen har vært utstilt, men disse fotografiene er høyst sannsynlig sendt inn til Nordisk Bygningsdag i 1938. Et skriv til Bang fra utstillingen nevner verkene som komiteen ville ha med. Her gis det også informasjon om hvordan materialet skal leveres og i hvilket format, blant annet står det at det er eksteriørfotografier som er av interesse.²⁰⁵ I *Byggekunst* ble det i etterkant skrevet om utstillingen. Her kommer det frem at utstillingen var rik på plansjer og fotografier og at det trolig var ”Huset som helhet” som appellerte mest til arkitektenes interesse.²⁰⁶ Utstillingen var en avdeling innunder Vi-Kan utstillingen og her kunne fagfolk fra hele Norden sammenligne standarden for bolig og bygninger i de ulike landene.²⁰⁷ Utstillingen ble holdt i Temporærhallen, og tegninger, fotografier og modeller var arrangert av Ole Lind Schistad.²⁰⁸ Det ble også arrangert en reise for deltagerne gjennom forskjellige boligstrøk i Aker og ”...virket aldeles overveldende for de fleste deltagerne, enten disse var norske eller utenlandske. Villabebyggelsen i Aker er av en meget imponerende utstrekning og ligger nu på et til dels meget høit nivå.”²⁰⁹ Dette viser en stor interesse for villabebyggelse og et fokus på naturen i tilknytning til boligen.²¹⁰

Norges paviljong i New York 1939

Byggekunst skriver om den norske paviljongen på New York World Fair²¹¹ og illustrerer denne utstillingen med et bilde (ill. 104) av to rekker med fotografier under teksten: ”Norway, Norway, Land of the homes and no castles”.²¹² På dette fotografiet ser en tydelig fotografiet

²⁰⁴ Utstillingen Model as Ruin på Kunstnernes hus var et resultat av et arbeid med Harald Hals samlinger av Mari Lending, Mari Hvattum og masterstudenter ved AHO. Masterstudent Mathilde Engen Stabekk forteller at landsmarkøren ble brukt på plansjene som tilhørte Nordisk Bygningsdag i 1938. Mail fra Mathilde Engen Stabekk, 07.03.14.

²⁰⁵ Svarark til Ove Bang fra AD Nordisk Bygningsdag, udatert. NAM. Notatene tyder på en forberedelse med innsendingen av materialet, og at innsendte fotografier også skulle brukes som lysbilder. Det er kun Teigen som er nevnt som fotograf for Bangs verker. Notater i Bangs arkiv, udatert. NAM.

²⁰⁶ Redaksjonen, ”III. Nordiske Bygningsdag 1938” i *Byggekunst* 1938, 106-108, 108.

²⁰⁷ Øystein Orre Eskeland, *Vi Kan utstillingen*, (Oslo: Grøndahl, 1939), 106.

²⁰⁸ Det ble ikke gjort en inndeling av utstillingen etter nasjonalitet, men etter fag. Dette gjorde at det var lettere å sammenligne arbeidene fra de ulike landene. I utstillingen var det også laget et kinorum som viste lysbilder av norsk arkitektur. Redaksjonen, ”III. Nordiske Bygningsdag 1938” i *Byggekunst* 1938, 106-108, 108.

²⁰⁹ Redaksjonen, ”III. Nordiske Bygningsdag 1938” i *Byggekunst* 1938, 106-108, 108.

²¹⁰ Det er også interessant å nevne omtalen om avdelingen om byplaner som ble preget av Aker kommunes billedbok ”Den grønne by”. Redaksjonen, ”III. Nordiske Bygningsdag 1938” i *Byggekunst* 1938, 106-108, 108.

²¹¹ Bygningen var tegnet av Finn Bryn. Fra en ”unitbygning” gikk det en bro over til den nybygde hallen som rammet inn et tun. Broen hadde vinduer mot sør og mot nord hadde Norske arkitekters landsforbund utstilling av fotografier av flere nyere villaer. Finn Bryn, ”Noen erfaringer etter New York-utstillingen” i *Byggekunst* 1939, 146-150, 148-150.

²¹² *Byggekunst* oversetter dette til ”- hytter og hus men ingen borge”. Finn Bryn, ”Noen erfaringer etter New York-utstillingen” i *Byggekunst* 1939, 146-150, 149-150.

(ill. 66) av *Villa Ditlev-Simonsen* til venstre. Den venstre kanten av bildet bryter midt i en vertikal plansje som viser det vertikale fotografiet (ill. 75) av *Villa Ditlev-Simonsen*. I Byarkivets samling etter Harald Hals og Hovedøyasamlingen, finnes flere treplater med fotografier som antas å være fra denne utstillingen.²¹³ Her finnes det horisontale fotografiet av villaen med nummeret to i hjørnet montert på en treplate (ill. 105). Dette tyder på at utstillingen av fotografiene åpner med to fotografier av *Villa Ditlev-Simonsen*.²¹⁴ Den norske deltagelsen i New York fikk imidlertid kritikk av Blakstad som åpner med ”Det later ikke til at vår utstilling i New York er blitt noen stor suksess.”²¹⁵ Lending trekker frem Bangs ikoniske *Villa Ditlev-Simonsen* som et av de nye verkene blant den permanente samlingen, men utvalget som ble vist i New York hadde et større fokus på byggeoppgaver i det moderne sosialdemokratiet og en mindre ambisjon for det arkitektoniske. Lending knytter utstillingens kritikk til Finn Bryns uttalelse i *Byggekunst* om en utstillingstretthet over det store antallet lokale og internasjonale utstillinger.²¹⁶

Det moderna hemmet i 1942

Fotografiet av peisen og trappen i kjellerstuen, nr. 2 (ill. 84) ble publisert i *Bonytt* i artikkelen ”Den moderne boligen i mange land” i 1943. Artikkelen var en anmeldelse av Hans Rabéns nye utgave av boken *Det moderna Hemmet*.²¹⁷ En dobbeltside med bilder viser *Villa Ditlev-Simonsen* med tre fotografier.²¹⁸ Først interiørfotografiet nr. 2, og under er det vertikale fotografiet (ill. 75) som viser eksteriøret. Den neste siden viser interiørfotografi nr. 1 (ill. 83) av bunnen av trappen. Bildene er ikke presentert med mye tekst sett bort fra at villaen er tegnet av Bang, men byggherren blir ikke nevnt. Den neste dobbeltsiden viser også Bang og hans *Villa Stousland II*, som er presentert med tre fotografier og en plantegning.²¹⁹

²¹³ Mail fra Mari Lending, 03.03.14 og masterstudent ved AHO Mathilde Engen Stabekk, 07.03.14.

²¹⁴ Utstillingen viser også Eyvind Moestues villa (1934) som ligger nedenfor *Villa Ditlev-Simonsen*.

²¹⁵ Gudolf Blakstad, ”Våre rikssamlinger i utlandet, - den norske i New York i mente” i *Byggekunst* 1939, 145.

²¹⁶ Mari Lending, ”The Permanent Collection of 1925: Oslo Modernism in Paper and Models” i *Architectural Histories* 2(1):3, 2014.

²¹⁷ Arne Remlov, ”Den moderne boligen i mange land” i *Bonytt* mars 1943, 38-41, 41.

²¹⁸ I nyttingen av denne boken er bildematerialet fornyet. Fra Norge er det museumsdirektør Thor Kielland og arkitekt Arne Remlov som er kreditert for det norske kapittelet. Hans Rabén, *Det moderna hemmet*, (Stockholm: Natur och Kultur, 1942), 238-239.

²¹⁹ Rabén, *Det moderna hemmet*, 240-241.

5 : Den moderne villa og forholdet til landskap

Ove Bang har gjort en personlig innsats med sine eneboliger i landlige omgivelser og la stort arbeid med samarbeidet mellom hus og terreng, forteller Blakstad og Munthe-Kaas i boken om Bang.²²⁰ Hvordan dette samarbeidet ble påvirket av plasseringen i landskapet var viktig for Bang og dette resulterte i at ”han vant seg et navn som villabygger”, hevder Munthe-Kaas.²²¹ Dette antyder at det trolig var Bangs villaer som gjorde han anerkjent. Hvordan forholder *Villa Ditlev-Simonsen* seg til sine omgivelser og naturen slik det kommer frem på tegninger og på arkitekturfotografier, og hvordan kan det knyttes til andre utvalgte modernistiske byggverk? Arkitekturhistorikeren William J. R. Curtis skriver at ved starten av 1930-årene hadde moderne arkitektur fått en sentral plass i den vestlige kulturen og dens lærdommer ble tilpasset av de mange tilhengerne. Det var vanskelig å følge opp eksempler som Le Corbusiers *Villa Savoye* (ill. 106). Et slikt byggverk hadde blitt til gjennom en enkelt kunstners samling av ideer og inneholdt et mønster av myter. Å repetere de samme formene uten en tilstrekkelig bearbeiding med et nytt innhold ville bare føre til etterligninger.²²²

Dette kapittelet vil diskutere hvordan den modernistiske arkitekturen, med sine rene linjer, blir satt i et naturlig og organisk landskap, som virker uberørt. Diskusjonen vil studere to internasjonale eksempler Le Corbusier og hans *Villa Stein de Monzie* (ill. 107 og 108), og Mies og hans *Villa Tugendhat* (ill. 109 og 110). Deretter vil vi mot slutten av kapittelet se nærmere på Bangs *Villa Ditlev-Simonsen* og hvordan denne bygningen forholder seg til landskapet. Arkitekturhistorikeren Caroline Constant viser til motsetningen mellom moderne arkitektur og landskap når hun trekker frem et sitat fra landskapsarkitekten James Rose som setter spørsmålsteget ved om den moderne boligen skulle plasseres i et naturlig landskap: ”Isn’t it a little inconsistent, and perhaps unfair, to expect a Twentieth Century individual to step out of a stream-lined automobile, and then flounder through a Rousseauian wilderness until he reaches a ”machine for living”?”²²³ Rose peker på kontrasten mellom det strenge teknologiske og den funksjonelle arkitekturen mot den ville naturen, og at disse to ikke samsvarer med hverandre. Den store interessen for landskap og hage kan også knyttes til tidens oppmerksomhet for naturen. Curtis peker på at den hvite murpussen med de metalliske vindusbånd som kjennetegnet 1920-årene blir gradvis valgt bort utover 1930-årene. Selv om

²²⁰ Blakstad og Munthe-Kaas, *Arkitekt Ove Bang*, 82.

²²¹ Munthe-Kaas, ”Minneord om Ove Bang”, 112-113.

²²² William J. R. Curtis, *Modern architecture sine 1900*, 3. utg. (London: Phaidon Press, 1996), 305.

²²³ James Rose i Caroline Constant, *The Modern Architectural Landscape*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 9.

en ikke kan peke på et spesielt aspekt ved arkitekturen fra 1930-årene kan en se en endring i blant annet fasader som fikk mer tekstur og organiske linjer. En underliggende interesse for natur påvirket den moderne internasjonale arkitekturen.²²⁴ Eksemplene på internasjonal arkitektur som trekkes frem her befinner seg i overgangen fra 1920- til 1930-årene, og kan kanskje vise en utvikling i forholdet til naturen.

5.1 Le Corbusiers maskin å bo i plassert i landskapet

Nyere forskning på Le Corbusier behandler aspektet om landskap og omgivelser til arkitektens verk. Jan Woudstra skriver i 2000 at det inntil nylig ikke er gjort noen gjennomgang av Le Corbusiers arbeid med landskapet. Dette til tross for at Le Corbusier er en av arkitektene på 1900-tallet det er skrevet aller mest om.²²⁵ Jean-Louis Cohen omtaler også Le Corbusiers forhold til landskap som en blindsoner i mengden av litteratur om arkitekten. Cohen beskriver dette forholdet til landskapet som det som skaffet Le Corbusier scener til å observere. Landskapet ble for Le Corbusier en stimulans til oppfinnelse, horisonter for å plassere hans prosjekter i og et fruktbart område for metaforer hevder Cohen.²²⁶ Påvirket Le Corbusiers forhold til naturen arkitektene i Norge? Norberg-Schulz skriver at funksjonalismen oppstod etter et krav om en mer saklig og funksjonell arkitektur og at boligen ble den nye stilens hovedoppgave. Den nye arkitekturen skulle gjøre forholdene bedre for mennesket og mange levde under usunne forhold. I denne sammenhengen får Le Corbusier oppmerksomhet for sine taler om sol, luft og vegetasjon som skulle være tilgjengelig for mennesker i den ”grønne by”.²²⁷

Le Corbusiers ideer og tekster om arkitektur ble presentert i Norge blant annet gjennom *Byggekunst*. Edvard Heiberg skriver om ”flyvemaskinens æstetik” som er under utvikling i Frankrike i sin artikkel ”Fransk nyttearkitektur” (1923). Slik franskmennene har studert karosseriene til biler burde arkitekten studere boligen. Et hus skulle være en maskin å bo i, og ikke en museumsgjenstand eller et folkeeventyr.²²⁸ Også Johan Ellefsen ser til teknologien og skriver i ”Hvad er tidsmessig arkitektur” (1927) at tidens ledende kunstart er teknikken. Ellefsen sammenligner den moderne teknikkens tankegang med ideene bak den gamle greske klassisismen. Så viser han til Le Corbusier ideer og hans bok *Vers une*

²²⁴ Curtis, *Modern architecture sine 1900*, 306.

²²⁵ Jan Woudstra, ”The Corbusian Landscape: Arcaia or No Man’s Land?” i *Garden History* Vol. 28 No. 1 2000, 135-151, 135.

²²⁶ Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes* (New York: Museum of Modern Art, 2013), 23-24.

²²⁷ Norberg-Schulz, ”Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940”, 8.

²²⁸ Det er gjennom tidsskiftet *L’Esprit Nouveau* Le Corbusier har vist disse ideene om en maskin å bo i. Edvard Heiberg, ”Fransk Nyttearkitektur” i *Byggekunst*, 81-88, 1923, 81-83 og 88.

Architecture (1923). Ellefsens artikkel er skrevet etter et foredrag han holdt i Oslo Arkitektforening og er blitt stående som den moderne arkitekturs programerklæring i Norge.²²⁹ Artikkelen om den moderne arkitekturen i utlandet ble gjennom publikasjoner som *Byggekunst*, presentert for norske arkitekter.²³⁰

Le Corbusier viser i sine verk et kontrasterende forhold mellom arkitekturen som det menneskeskapt og landskapet som er det naturlige. ”Huset som en maskin til å bo i”, henviser til teknologien skapt av det moderne mennesket. Benton hevder at Le Corbusier viser landskap ikke bare som en kilde til inspirasjon, men på en måte arkitekturs egentlige innhold.²³¹ På en annen side viser Alexander Tzonis til *Villa Savoyes* likheter til *Villa Rotonda* (ill. 111) av Andrea Palladio, der bygningen er en type ”belvedere”, et utsiktspunkt over hagen. Eller i Le Corbusiers ånd, ”a machine for making ”eyes see” the landscape.”²³² Dette viser også Bangs venn og medarbeider Jan Reiner til da han skrev at Le Corbusier skal ha uttalt at: ”fasaden er en lysleverandør og skal være arrangert som linsen i et fotografiapparat”.²³³ Dette viser også Colomina når hun påpeker at om vinduet er en linse er selve huset et kamera som er vendt mot naturen, men mobil. Huset er ikke knyttet til det spesifikke landskapet, men kan flyttes som et kamera, hevder Colomina.²³⁴ Bang har flere eksempler på villaer der en av fasadene har store flater dekket med glass som gir god utsikt og mye lys i rommene. Bygningene er derimot lagt i og etter terrenget som gjør at rommene får best mulig utsikt. Dette støtter ikke beskrivelsen Colomina gjør av at et hus kan plasseres overalt, og ikke har noen forside eller bakside.²³⁵

Ackerman knytter villaens utforming til litteraturen. Han mener med sitt begrep om ideologi, et konsept eller en myte som er så rotfestet i underbevisstheten at det blir holdt som en sannhet. Myter blir ofte formidlet gjennom litteraturen og gjennom tidene er begrepet om villaen blitt beskrevet i litteraturen.²³⁶ Et eksempel på dette finne vi hos Le Corbusier. Maskinen å bo i ble knyttet til paradigme om den moderne villa, hevder Woudstra, der han viser *Villa Savoye* som et eksempel. Her blir den hvite boksen hevet over landskapet på pilotis

²²⁹ Johan Ellefsen, ”Hvad er tidsmessig arkitektur?” i *Byggekunst*, 161-170, 1927, 162 og Norberg-Schulz, ”Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940”, 54-55.

²³⁰ Det blir skrevet et portrett av Le Corbusier, der *Villa Savoye* og *Villa Stein de Monzie* blir presentert i tekst og foto. Fr Marle, ”En samtale med Le Corbusier” i *Byggekunst*, 1931, 194-200.

²³¹ Tim Benton, *The Rhetoric of Modernism: Le Corbusier as a Lecturer*, (Basel: Birkhäuser, 2009), 85.

²³² Alexander Tzonis, *Le Corbusier: The poetics of machine and metaphor* (London: Thames & Hudson, 2001), 64.

²³³ Reiner, ”Arkitektur og geometri”, 172.

²³⁴ Colomina, *Privacy and publicity*, 312.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ackerman, ”The Villa as Paradigm”, 12.

og plassert på en åpen slette med utsikt over omgivelsene i et uformet landlig landskap.²³⁷ Le Corbusier bruker begrepet ”Virgilian dream” om landskapet, som en henvisning til litteraturen. Om *Villa Savoye* sier han: ”The inhabitants, who came here because this countryside with its rural life was beautiful, will contemplate it, maintained intact, from their hanging gardens, or through the four sides of the long windows. Their home life will be set in a virgilian dream.”²³⁸ Janet Waymark utdyper Le Corbusiers bruk av dette begrepet som en beskrivelse av det landskapet som Le Corbusier ofte plasserte sine hus i. Landskapet skulle være naturlig, uforstyrret og ”Virgilian”, der husene skulle plasseres blant gress og trær uten å være formet av mennesker. Dette landskapsbilde var påvirket av det pastorale landskapet skapt av den romerske dikteren Vergil. Arven etter Le Corbusiers urolige og uavklarte forhold til naturen ble foreviget av hans tilhengere og forble uløst i Europa. Det påvirket også derfor naturen rundt husene og deres tilhørighet til hagen.²³⁹

Landskapsarkitekten Dorothee Imbert plasserer Le Corbusier inn blant trender i fransk landskapsarkitektur og starter med Esprit Nouveau paviljongen (1925) (ill. 112). Paviljongen var et eksempel på standardisering og skulle representere en celle av en boenhet satt sammen med flere. Den hvite kuben ble plassert i grønne omgivelser i utkanten av utstillingsområde, men Imbert betegner landskapet som et bakteppe for husets åpninger. Denne enheten skulle kunne flyttes til et annet landskap og ville verken være spesifikk eller regional. Paviljongen skilte seg imidlertid ut fra utstillingens trender når det kom til både arkitektur og landskapsarkitektur.²⁴⁰ Det finnes også eksempler på verk av Le Corbusier som i større grad er knyttet til terrenget og landskapet bygningen er plassert i. Reichlin viser til en utvikling i Le Corbusiers arkitektur som kan sees mellom den første og andre utgaven av *Oeuvre Complete*. For eksempel er *Villa de Mandrot* (1929-31) (ill. 113) plassert på bakken og bygget med rustikke materialer og gamle teknikker. Dette kan det tyde på at Le Corbusier har formet bygningens komposisjon etter landskapet.²⁴¹ Kan Bang ha sett hvordan Le Corbusier i dette verket brukte naturstein?

En nærhet mellom mennesket og naturen kommer også frem i planleggingen av boligen. Benton beskriver Le Corbusiers ”livsstilsmodell” som han brukte i møte med

²³⁷ Jan Woudstra, ”The Corbusian Landscape: Arcadia or No Man’s Land?” i *Garden History* Vol. 28 No. 1 2000, 135-151, 137.

²³⁸ Le Corbusier i Cohen, *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, 266.

²³⁹ Janet Waymark, *Modern garden design: innovation since 1900*, (London: Thames & Hudson, 2003), 88 og 91.

²⁴⁰ Dorothee Imbert, ”Le Corbusier: The landscape vs. the garden” i *The Modernist garden in France*, 147-183 (New Haven: Yale University Press, 1993), 148 og 150.

²⁴¹ Bruno Reichlin, ”Le Pradet: ”The Composition Is Shaped by the Landscape”” i *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, (red) Jean-Louis Cohen, 178-184 (New York: Museum of Modern Art, 2013), 178-179.

klientene. Denne livsstilen var basert rundt tanken om privatliv, frihet, komfort og glede. Hans interiører hadde bestemte plasser innfelt i arkitekturen der beboeren kunne stå, sitte eller ligge.²⁴² Le Corbusiers planløsning i villaen hadde oppholdsrom som var så store som mulig og hadde ofte dobbel høyde i den ene enden. De viktige oppholdsrommene skulle derimot være utendørs, på takterrassen, verandaen, balkongen eller hagen.²⁴³ Plasseringen av menneskefigurene i tegningene av *Villa Ditlev-Simonsen* viser trolig hvor Bang tenker at beboerne kan oppholde seg. Alle tilfellene viser figurene som står i vinduet, på en av terrassene eller oppholder seg ute. Derfor vil jeg påstå at Bang la til rette for en privat bolig, der familien fikk godene av å komme tett på omgivelsene både inne og ute.

Utformingen av Le Corbusiers hager ble også en forlengelse av arkitekturen i villaen. Woudstra viser til en artikkel av Jürgen Ulpts om Le Corbusiers villahager.²⁴⁴ Her presenterer Ulpts bemerkninger hos Le Corbusiers hager med flere konkluderende teser. Den ene er at den arkitektoniske promenaden ikke begrenser seg til huset, men at spesielle bruksområder fortsetter ut i hagen. En annen tese viser hvordan Le Corbusier møblerte hagene med arkitektoniske elementer etter klassiske typologier som understreker den herskaplige karakteren i de tidlige villaene. Den siste tesen Ulpts merker seg er at hagen blir på lik linje med byen sett på som en fungerende organisme i seg selv, og Le Corbusiers urbane fordringer blir eksemplarisk presentert i hagearkitekturen hos "Les Terrasses".²⁴⁵

Villa Stein de Monzie

Det kan sies å være flere formale likheter mellom *Villa Ditlev-Simonsen* og *Villa Stein de Monzie* (ill. 107 og 108). Begge de realiserte villaene fremstår som en hvit kube og har den oppbygde terrassen ned mot hagen. De har begge også former for takterrasser og en delvis innebygget balkong. I det andre utkastet av *Villa Ditlev-Simonsen* ser vi også eksempler på en mindre luftbalkong, som også finnes på forsiden av *Villa Stein de Monzie*. Benton viser til hvordan *Villa Stein de Monzie* er sterkt knyttet til Colin Rowes artikkel som viser planløsningens oppdeling i et rutenett og sammenligningen til villaer av Palladio.²⁴⁶ Det er ikke umiddelbart noe som tyder på at Bang har gjort et forsøk på denne type rominndeling. Friedman betegner *Villa Stein de Monzie* som Le Corbusiers største og mest luksuriøse hus fra

²⁴² Le Corbusier skal senere ha brukt uttrykket *la coquille de l'escargot*, som betyr skallet av sneglen eller sneglehuset. Dette uttrykket kan settes sammen med *machine à habiter*, maskin å bo i, som en beskrivelse av det moderne huset. Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, 11.

²⁴³ Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, 11-12.

²⁴⁴ Woudstra, "The Corbusian Landscape: Arcadia or No Man's Land?", 135.

²⁴⁵ Jürgen Ulpts, "Bemerkungen zu Le Corbusiers Villengärten" i *Die Gartenkunst* IV/I 1992, 115-122, 122.

²⁴⁶ Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, 161.

1920-årene. Tomten ble valgt etter at prosjektet om et hus for ekteparet Michael og Sarah Stein, og Gabrielle de Monzie ble startet. På den langstrakte tomten plasserte Le Corbusier huset omtrent midt på. Dette skapte en lang innkjørsel på forsiden og en privat hage på baksiden.²⁴⁷ Bang plasserer også *Villa Ditlev-Simonsen* omtrent midt på tomten, men mer mot nord, trolig på grunn av det bratte terrenget. Noe som skaper en for- og bakside av huset. Innkjørselen er her lagt på siden og inngår ikke samme måte, men bilens adkomst til boligen er vist i flere av eksteriørperspektivene.

Imbert viser til en tegning av tomten fra november 1926 som viser Le Corbusiers detaljerte planlegging av hagen. Selv om hagen ikke blir utført på akkurat denne måten var slike planer av hagen ikke vanlig å finne hos Le Corbusier. Det var landskapsgartneren Lucien Crépin som gjorde arbeidet med hagen, der han brukte eksisterende vegetasjon sammen med en mengde nye planter. Imbert nevner ironien over at uttrykket av det naturalistiske landskapet i hagen, ble skapt ved nye planter eller flytting av eksisterende vegetasjon på tomten.²⁴⁸ Det naturlige landskapet ble altså formet av mennesket. Imbert viser også til et sjeldent fotografi av baksiden av *Villa stein de Monzie*, der villaen blir sett gjennom trærne. Utsikten til naturen er ofte rammet inn av åpninger i betongen i verker av Le Corbusier. Dette fotografiet bytter på rollene og viser utsikten fra naturen og mot huset.²⁴⁹ Friedman viser til brev der beboerne uttaler at de elsker hagen, terrassen og den gode luften fra havet. Det luktet landlig og de beundret rosene. Huset fikk kallenavnet "Les Terrasses" og ble et sted der beboerne inviterte sine kunstnerverner.²⁵⁰ Det fremstår ikke å ha vært en særlig stor plan for å anlegge hagen i *Villa Ditlev-Simonsen*, men de bevarte trærne viser at arkitekt og byggherre har valgt å beholde store deler av den opprinnelige og naturlige vegetasjonen på tomten. I den balkonglignende innebygde terrassen i andre etasje og den oppbygde terrassen mot sør la Bang til rette for at beboerne kunne oppholde seg på områder i overgangen mellom inne og ute.

5.2 Mies van der Rohe og landskapet

Det var ikke bare Le Corbusier som fascinerte Bang. Kunne han også blitt oppmerksom på hvordan Mies arbeidet med landskapet? I *The Nature of Mies's Space* analyserer Barry Bergdoll forholdet i boligarkitekturen av Mies, som er knyttet til tradisjonen med den tyske romantikkens ideer om landskap, natur og bevissthet. Her uttrykkes også tyske ideer fra tidlig

²⁴⁷ Friedman, *Women and the Making of the Modern House*, 94 og 115.

²⁴⁸ Imbert, "Le Corbusier: The landscape vs. the garden", 155-156 og 158.

²⁴⁹ Ibid, 158.

²⁵⁰ Friedman, *Women and the Making of the Modern House*, 117 og 119.

1900-tallet om en endring av hagen. Bergdoll peker på den lite kjente interesse Mies hadde for endringen av hagen som han mener åpner opp for en forskning i Mies' arkitekturs forhold mellom interiør og eksteriør.²⁵¹

Mies interesserer seg også for ny teknologi. Bergdoll viser til hvordan Mies planla hagen i møte med gaten, der han eksperimenterer med den teknologiske kulturen. Hvor han også kanskje gir et svar til Le Corbusiers arbeid.²⁵² Bergdoll merker seg også at Mies sine foredrag og notater i de sene 1920-årene har flere innslag av ord som; bevissthet, og knytter dette til Mies' lesning av filosofisk litteratur og oppdagelsen av nye bygningsmaterialer. Før Mies fikk oppdraget for Barcelonapaviljongen var han svært opptatt av forholdet mellom mennesket og naturen. Han kalte en lengsel etter uberørt natur for et kulturelt fenomen og at naturen først vil kunne påvirke menneskene når den blir bebodd og når kulturen vil ta utgangspunktet i den.²⁵³ Dette kan vise hvilke tanker han gjør seg om møtet mellom naturen og den nye teknologien.

Mies arbeider med en nøye tilpasning av arkitekturen i naturen. Constant plasserer for eksempel *Barcelonapaviljongen* i tradisjonen av det pittoreske landskapet, som viser det pittoreskes rolle i modernismen. Hun viser til Mies' senere beskrivelse av hans prosjekt *Museum for a Small City* i 1943, der han sier at hagen sletter en barriere mellom kunstverket og boområdene. Constant viser med dette en parallell til de engelske skaperne av landskapshager på 1700-tallet som oppløste den visuelle distinksjonen mellom hage og landskap. Hun viser også spesielt til et sitat av arkitekten William Kent: "He leaped the fence, and saw that all nature was a garden."²⁵⁴ Bergdoll på sin side hevder Barcelonapaviljongen er, som Peter Behrens' tidligere paviljonger og hager på utstillinger, en bygning og et landskap.²⁵⁵ *Villa Ditlev-Simonsen* blir fremstilt i både tegninger og fotografier som plassert i blant trær og uten nære nabohus. Trærne i hagen danner en naturlig overgang til skogen rundt, slik at landskapet virker naturlig. Rett foran huset er det plantet enkelte blomster og busker, men hagen er preget av å være tilnærmet et naturlig landskap.

²⁵¹ Barry Bergdoll og Terence Riley, *Mies in Berlin*, (New York: The Museum of Modern Art, 2001), 9.

²⁵² Bergdoll, "The Nature of Mies's Space", 89-90.

²⁵³ Ibid, 91.

²⁵⁴ Begrepet om paviljongen startet med det Constant viser først var assosiert med en konstruksjon i hagen som et midlertidig husly sent på 1600-tallet. Disse bygningene gav et arkitektonisk ledemotiv av den Engelske landskapshage. I Barcelonapaviljongen ble det ikke fulgt et spesielt program og fulgte heller ikke historiske referanser. Uten tradisjonelle fasader eller klare grenser mellom ute og inne kunne paviljongen oppleves som en labyrint. En opplevelse som kan antydes med likheter til den engelske landskapshagen. Caroline Constant, *The Modern Architectural Landscape*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 45-48.

²⁵⁵ Bergdoll, "The Nature of Mies's Space", 91.

Villa Tugendhat

I likhet til *Villa Stein de Monzie* kan det se ut til at Bang har brukt elementer fra *Villa Tugendhat* (ill. 109 og 110) i *Villa Ditlev-Simonsen*. Mies' villa er også sterkt knyttet til sine omgivelser, og viser en hvit bygningskropp med enkle linjer. Janet Waymark beskriver *Villa Tugendhat* som en returnering til det moderne idealet om at landskapet ute flyter inn i boområdene. Glassveggene skaper en harmoni med landskapet der trær og gress sammen med skygger og refleksjoner ble brakt inn i huset. På utsiden speiler glasset skyene som passerer.²⁵⁶

Mies ble kontaktet av Fritz og Grete Tugendhat etter deres kjennskap til arkitekten gjennom et felles miljø i Berlin. Bergdoll viser til Grete Tugendhats møte med Mies der hun tidlig ble klar over at det måtte være han som skulle tegne huset deres i Brno, på en tomt i hagen til Gretes foreldre. Tugendhat ble fascinert over hvordan Mies snakket om arkitektur som en ekte kunstner. Blant annet skal Mies ha sagt at de ideelle målene for et rom aldri kunne bli kalkulert, men at en måtte føle rommet ved å bevege seg i det. Et hus skulle aldri starte med fasaden, men fra innsiden, der vinduene skulle fylle rommet mellom gulv og tak.²⁵⁷ James Pickard peker her på en interessant forskjell mellom villaene av Le Corbusier og Mies. I *Villa Savoye* er den arkitektoniske promenade sentralt særegen, mens *Villa Tugendhat* har usedvanlige vakre romlige proporsjoner som skal karakterisere den private bolig.²⁵⁸ *Villa Ditlev-Simonsen* kan beskrives som å ha elementer av begge disse beskrivelsene ved seg.

Måten naturen er integrert med *Villa Tugendhat* viser Bergdoll til ved at overalt i huset er naturen brakt inn, som for eksempel i vinterhagen. Veggene i stuen av glattblank onyx viser det naturlige materialet som danner et spill med lyset. De store glassflatene gjorde at planter på utsiden og innsiden visuelt byttet plass.²⁵⁹ Tugendhat hyret hjelp fra den lokale landskapsarkitekten Grete Müller-Roder, til å omgjøre det som var igjen av foreldrenes hage. Her blir piletreet i hagen foran trappen bevart og blir også tegnet inn i Mies' skisser.²⁶⁰ Den store trappen som går foran huset og ned til hagen er et element som Bang mulig kan ha merket seg i *Villa Tugendhat* og gjort sin versjon i *Villa Ditlev-Simonsen*. Bergdoll merker seg området på toppen av trappen er et element som Mies har brukt tidligere. Ruegenberg skal ifølge Bergdoll ha nevnt *Villa Stein de Monzie* som Mies inspirasjonskilde til trappen, men

²⁵⁶ Waymark, *Modern garden design: innovation since 1900*, 92.

²⁵⁷ Cohen, *Ludwig Mies van der Rohe*, 72 og Bergdoll, "The Nature of Mies's Space", 94.

²⁵⁸ James Pickard, "Mies' miraculous survivor, Villa Tugendhat" i *The Architectural Review* 4 1993, 73-79, 78.

²⁵⁹ Bergdoll, "The Nature of Mies's Space", 97.

²⁶⁰ Ibid, 95.

Bergdoll hevder den ligner trappene i *Barcelonapaviljongen*.²⁶¹ Bang har kanskje brakt videre erfaringen fra *Villa Tugendhat* til *Villa Ditlev-Simonsen*. Det er i alle fall store likheter mellom hvordan disse byggverkene er plassert på de respektive skrånende tomtene. Den store forskjellen er at *Villa Tugendhat* har innkjørselen på baksiden av huset veldig nærme gaten. Begge ser ut til å ha det anonyme inngangspartiet og en større oppmerksomhet på fasaden mot hagen og mot byen, der de store glassflatene åpner opp boligen til omgivelsene.

5.3 Ove Bang og landskapet

Bang hadde god erfaring med planlegging av villaer og eneboliger med egne hager, som ble et viktig element i boligbyggingen i 1920- og 30-årene. Inger Apall-Olsen viser til at det i 1930-årene ble tatt avstand til hager med tradisjonell og representativ karakter, men heller se gleden ved naturens skjønnhet. Det var ikke lenger et mål med prydvirkning og estetikk, trær, vann og solskinn var vakkert i seg selv.²⁶² Thilo Schoder skriver i *Hus og Have* i 1935 at tidsskriftets valg av tittel har ”en stor kulturmisjon å utføre” med tanke på å endre lesernes syn på huset og hagen. Mennesker vil på denne tiden synes at tanken, om at hus og hage skulle ha noe med hverandre å gjøre, vil være ny. Huset skal nå ikke bare sees på som en bygning, men i forhold til hagen og resten av landskapet som omgir huset.²⁶³ I boken *Vår tids Hage* (1939) kan en lese om tidens syn på hvilken rolle hagen skulle ha. Her finner vi også elementer som knytter seg til overgangen mellom inne og ute. Den nevner blant annet utsikten som et viktig element ved boligen: ”Utsikten har mye å si, det er befriende å bo så en har god utsikt over landskapet omkring sig, da blir en liksom medeier av hele herligheten gratis. Det var nok ikke bare av strategiske grunner våre forfedre la husene sine på koller som hevet sig over landskapet rundt.”²⁶⁴ Bang viser i tegninger og foto at fokuset er rettet mot selve bygningen, og viser i liten grad hvilken utsikt tomten til *Villa Ditlev-Simonsen* har. Det eneste eksempelet er fotografiet av spisestuen, der en kan skimte et landskapsbilde av utsikten til Oslofjorden. Det er grunn til å tro at arkitekten plasserte villaen øverst i terrenget på tomten for å få best mulig utsikt. For det er når en besøker *Villa Ditlev-Simonsen* en erfarer hvor godt villaen er tilpasset tomten med tanke på utsikten.

Bang hadde i både *Villa Aksel Hansen* og *Villa Stousland II* plassert husene i nærheten av skog. Spesielt ser vi dette i *Villa Stousland II* der et skogsterreng ser helt uberørt ut. Fra de

²⁶¹ Bergdoll, ”The Nature of Mies’s Space”, 97.

²⁶² Inger Aline Apall-Olsen, ”Norsk hagekunst under funksjonalismen: Ideologisk bakgrunn og estetisk praksis i hager og parker”, hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2007, 41.

²⁶³ Thilo Schoder, ”Hus og landskap” i *Hus og Have* april 1935, 24-26 og 48, 24.

²⁶⁴ O. Aspesæter, E. Grobstok, O. Nordal, Kr. Krafft og E. Strøm, *Vår tids hage*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1939), 23 og 30.

representative rommene i *Villa Ditlev-Simonsen* er hagen sentral og det finnes kombinasjoner av elementer som Bang brukte i fasadene mot hagen i *Villa Axel Hansen* og *Villa Stousland II*. I *Villa Axel Hansen* planlegger Bang den oppbygde terrassen med trappen ned til hagen, noe som overføres til *Villa Ditlev-Simonsen* der den settes sammen med ”Ateliervinduet” fra *Villa Stousland II*. I sistnevnte verk ble det også utført en nivåforskjell i gulvet mellom spisestue og stue. Disse likhetene mellom verkene peker også Findal på, og ved å sette alle tre verkene sammen i gruppen paviljongtype.²⁶⁵ I begge disse villaene slipper de store vinduene mot sør inn mye lys i rommene. Dette prinsippet kan også finnes hos Le Corbusier. Fasaden mot hagen i *Villa Stein de Monzie* har bredere vinduer enn fasaden mot nord for å la lyset komme dypt inn i bygningen. Også for å vise utsikten mot hagen og ekspandere boarealene mot naturen ved hjelp av terrassene.²⁶⁶ Et slikt prinsipp kan Bang også ha lært gjennom en nordisk tradisjon for å slippe lyset inn i boligen.²⁶⁷ Servicerommene i *Villa Ditlev-Simonsen* er lagt på nordsiden av huset, mens de representative rommene er lagt mot sør og mot hagen.

Bang og Reiner presenterer også en analyse av et boligprosjekt i *Byggekunst* i 1937. Dette var et forslag til standardboliger der: ”Det ideelle var en likeså sund bolig som på landet og hvor man dog hadde til forhøining storbyens goder.”²⁶⁸ Boligene skulle bygges i høyden slik at større områder ble grønne mellomrom. ”For å komme i naturen skal man ikke mer reise på landet eller gå til en park – man skulde nå den allerede utenfor vinduet eller husdøren. Det er den nye byplans gevinst – å gi naturen til alle.”²⁶⁹ Blakstad og Munthe-Kaas beskriver dette aspektet om plasseringen av hus i landskap og tilretteleggingen i terrenget som Bang og Reiner jobbet sammen om ”...husets strenge geometri mot trærnes og terrengets fri utfoldelse, det var alt sammen ting som den nye byplan måtte nyte godt av. I dette arbeid fikk han en inspirerende medarbeider i den unge tsjekkiske arkitekt Jan Reiner.”²⁷⁰ I deres arbeid sammen er det uklart hvordan rollene fordeles. Bang har i alle fall lang erfaring med arbeidet om boligen, som han ofte plasserer i tilknytning til naturen.

²⁶⁵ Findal, *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese*, 125-131.

²⁶⁶ Curtis, *Le Corbusier: Ideas and form*, 84.

²⁶⁷ Bang tidligere arbeidsgiver Magnus Poulsson hadde både studert og arbeidet for Carl Westman i Stockholm. Norberg-Schulz, ”Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme”, 16-17. Eva Eriksson viser dette prinsippet om plasseringen av rommene som er brukt i Gunnar Asplunds *Villa Snellman* (1919), men som også Carl Westman og Ragnar Östberg brukte i sine villaer. I *Villa Snellman* er dette prinsippet tatt i bruk for å få inn så mye lys som mulig. Alle rommene ligger mot sør og får utsikt over hagen, mens rom som er for praktiske gjøremål er lagt mot nord. Eriksson, *Den moderne staden tar form*, 244.

²⁶⁸ Ove Bang og Jan Reiner, ”Analyse av et boligprosjekt: Elastiske standarboliger” i *Byggekunst* 1937, 174-177, 174.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Blakstad og Munthe-Kaas, *Ove Bang*, 123-24.

Villa Ditlev-Simonsen

Villa Ditlev-Simonsen har en særegen plassering på tomten fordi den først oppleves som en hvit boks plassert i et tilnærmet naturlig skoglandskap. Allikevel er den knyttet til terrenget med den nordlige fløyen som binder hovedbygningen til skråningen. Natursteinen i fundamentet av terrassen gjør det naturlige materialet som en naturlig overgang fra bakken til den hvite betongen. Det er lite som viser hvordan Bang planla hagen, sett bort fra plasseringen av huset. Når det kommer til trær og planter er kun notatet (ill. 61) om å la flest mulig trær stå som viser at han ville beholde den eldre vegetasjonen på tomten. Eksteriørperspektivene viser oss arkitektens tegnede bilder av hvordan han så for seg huset, som dominerer i det andre utkastet. Fotografiene viser små og store trær, og noen plantede blomster på den store plenen, mens hagen har steinlagte stier som går rundt huset. I salgskontrakten for tomten er det også forbeholdt at kjøperen pliktes til å sette opp gjerde rundt tomten. Det står også at det skal ha et passende utseendet for strøket.²⁷¹ Trærne i hagen foran *Villa Ditlev-Simonsen* kommer ikke så godt frem i alle tegningene, men er svært sentrale i modellene og fotografiene av det ferdige bygget. I kjøpskontrakten for tomten står det at Løvenskiold var pliktig til å hogge ”endel grantrær som står på nabotomten (vestenfor) og som skygger for nærværende tomt.”²⁷² *Villa Ditlev-Simonsen* lå slik i det som kan fremstå som et skoglandskap med tilnærmet uberørt natur.

Det er som nevnt ikke blitt funnet en presentasjon av *Villa Ditlev-Simonsen* skrevet av Bang. På en tomt nedenfor *Villa Ditlev-Simonsen* tegnet arkitekt Eyvind Moestue en enebolig (1934), som derimot ble presentert i både *Byggekunst* (1934) og *Vi selv og våre hjem* (1938). Her kommer det frem flere fellestrekk til de to villaene og deres omgivelser. Moestues villa lå nedenfor Hoffsjef Løvenskiolds vei og også her falt terrenget mot sør. En større del av denne tomten var opprinnelig et jorde, men i nordvest var ”en vakker, trerik fjellknaus”. Huset ble derfor plassert inn mot denne knausen og trærne, som gjorde at det fra første etasje var direkte knyttet til ”det verdifullere høiereliggende terreng”. Underetasjen har tilgang til det lavere område mot sørvest, der en hagestue, eller grillroom, hadde utgang til en terrasse lagt med steinheller og vannbasseng.²⁷³ I *Vi selv og våre hjem* innledes artikkelen med:

Mens hvit murpuss en tid lang var reservert byhus eller meget store herskaphus i forstedene og den nærmeste omegn, er det et nytt trekk i Stor-Oslos billede at der dukker op mindre murvillaer også i skogbevakste strøk, hvor selvfølgen før var laftet tømmer eller rød- og okermalte panelte trehus.²⁷⁴

²⁷¹ Løvenskiold hadde ikke noe imot at det ble oppført en mur rundt tomten som ikke skulle være høyere enn to og en halv meter. Kjøpekontrakt mellom Axel Løvenskiold og John P. Ditlev-Simonsen 31.03.1936. 1-2.

²⁷² Kjøpekontrakt mellom Axel Løvenskiold og John P. Ditlev-Simonsen 31.03.1936. 2.

²⁷³ Eyvind Moestue, ”Enebolig på Ullern” i *Byggekunst*, 1934, 220-221, 220.

²⁷⁴ Montana, ”Funkis i Ullernåsen” i *Vi selv og våre hjem* Oktober 1938, 18-19 og 40, 18.

Ikke bare gir innledningen en indikasjon på at Ullernåsen ble oppfattet som et lengre stykke utenfor byens sentrum, men den forteller også hvordan overflaten av mur ikke var et tradisjonelt element i hus bygd i denne typen landskap. Videre står det at:

Huset ligger tett klint op til skogbakken hvor en frodig løvskog anført av en ærverdig ek næsten tar luven fra den mere nøkterne nåleskog. Nedenfor plenen på husets forside strekker det sig bugnende aker av rug – foreløbig da. For Bærumsbanen kommer om ikke så lenge til å skjære gjennom de grønne marker. Men innen den tid er vel iallfall prydbuskhikken langs havegjerdet grodd sånn til at eiendommens privatliv er sikret.²⁷⁵

Her får en bilde av dette området og hvordan landskapet som er blitt delt inn i tomter med nærhet til den fremtidige kollektivbanen som vil knytte området nærmere byen.

Vi vet også lite om Ditlev-Simonsens ønsker for husets og hagens utforming, bortsett fra at han skal ha vært opptatt av trærne i hagen.²⁷⁶ For Arild Ditlev-Simonsen som vokste opp i *Villa Ditlev-Simonsen* var huset et hjem og han beskriver villaen som et godt sted å bo.²⁷⁷ Johnsen beskriver hjemmet som et sett med relasjoner som både knyttes mellom mennesker, ting, og samtid og historie. Dette skiller seg fra boligen som oppleves som mer teknisk og funksjonell.²⁷⁸ Johnsen skriver at en av fordelene ved å flytte til en villa på landet, var idealet om å komme nærmere naturen for å få muligheten til friluftsliv og bedre luft enn inne i byen. Dette ble en viktig faktor i funksjonalismen. Johnsen beskriver en romantisk og emosjonell funksjonalisme der hjemmet var et tilfluktsted for hvile og naturinntrykk. Han viser også til Finn Bryns uttalelse om at vinduer skulle trekke inn naturen i oppholdsrommene.²⁷⁹ De store vinduene i spisestuen og stuen i *Villa Ditlev-Simonsen* gir ikke bare et flott lys inn i rommene, men gjør naturen utenfor er synlig fra innsiden. Denne forbindelsen gir beboerne en nærhet til naturen og landskapet som omgir boligen, slik vi har sett i *Villa Tugendhat*, der Mies skapte en harmonisk forbindelse mellom inne og ute.

John Ditlev-Simonsens egen oppvekst i hans families villa (ill. 6) ved Frognerparken er også interessant å trekke frem.²⁸⁰ Den store villaen med egen hage var et godt sted for barn og vokse opp, som Olaf Ditlev-Simonsen viser til i sin beskrivelse av villaen han bygde for sin familie i 1907.²⁸¹ John Ditlev-Simonsen ga ut flere dramastykker, kan hans tekster gi et

²⁷⁵ Montana, ”Funkis i Ullernåsen”, 18.

²⁷⁶ Samtale med Arild Ditlev-Simonsen, 11.02.14.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Johnsen, *Det moderne hjemmet 1910-1940. Fra nasjonal tradisjonisme til emosjonell funksjonalisme. Utvalgte villa- og møbelsprosjekter av åtte norske arkitekter*, 26.

²⁷⁹ Ibid, 35 og 266.

²⁸⁰ Ikke bare har villaene en lik form i den hvite rektangulære bygningskroppen, men begge fasadene har også en terrasse i første etasje og en balkong over i andre etasje.

²⁸¹ Ditlev-Simonsen, *En sjøgutt ser tilbake*, 92-94.

bilde av hans syn på naturen? I 1933 ga han ut en komedie med tittelen *Parken*. Prologen i dette stykket beskriver og plasserer publikum i et parklandskap (ill. 114). Teksten gir oss et litterært bilde av en naturlig park som virker fri og endeløs, der den frie naturen blir truet av den voksende byen. Ditlev-Simonsen trekker også frem Frognerparken og Bologneskogen til sammenligning med dette nye landskapet²⁸², som kanskje viser til hans egne referanser til oppveksten i nærheten av Frognerparken og sine år i Paris. *Parken* slutter med at en uventet millionarv redder den store skogsparken, og fra å komme i byens hender. For byen ville skogen være verdifull for en utbygging av byen, men som frøkenen i stykket sier: ”Og så sier vi til byen – vær så god mine herrer – parken som dere kaller den, ær for alle – ja for mennesker og dyr ær skogen! Bilene kan ose runt!”²⁸³ Denne replikken samsvarer med Bang og Reiners uttalelse om den nye byplan der de kommenterer at naturen er for alle: ”Denne interesse skal bli mere skattet enn den blir av private entreprenører, som ofte bare tenker på forretning.”²⁸⁴ I Byggekunsts samtale med Le Corbusier i 1931 vises hans idé om den nye byplan. Fr. Marle legger merke til modellen av et fremtidig sentrum i Paris. Det utopiske prosjektet ble ikke glemt fra Le Corbusiers side ”for han er overbevist om at før eller senere må man komme tilbake til hans prosjekt, da Paris i sin nuværende skikkelse – takket være bilene – holder på å kveles.”²⁸⁵ Selv om Le Corbusier var fascinert av bilen som et teknisk objekt, hadde den en stor påvirkning på byens utforming.²⁸⁶ I hvor stor grad Bang hadde tanker om byen og bilen, er vanskelig å si. Blakstad og Munthe-Kaas hevder imidlertid at ”Villaene var på en måte stadige studier til det arbeid hvor han aldri slapp til, men som stadig opptok hans tanker: den nye byplan.”²⁸⁷ Ditlev-Simonsens sans for bevaringen av trærne samsvarer med det litterære bilde i hans tekst. Hagen i *Villa Ditlev-Simonsen* ligner ikke mye på en bypark, men kan nærmere beskrives som en skog. I så måte bevarte Ditlev-Simonsen litt av den skogen han bygde sin nye moderne villa i.

²⁸² John P. Ditlev-Simonsen, *Parken*, (Oslo: Nationaltrykkeriet, 1933), 7-8.

²⁸³ Ibid, 146.

²⁸⁴ Bang og Reiner, ”Analyse av et boligprosjekt: Elastiske standarboliger”, 174.

²⁸⁵ Fr Marle, ”En samtale med Le Corbusier” i *Byggekunst*, 1931, 194-200, 194-195.

²⁸⁶ Cohen viser Le Corbusiers fascinasjon for tekniske objekter, deriblant bilen. Le Corbusier skal ha vært interessert i prosessen av forbedringene der bilen ble et konkret objekt i motsetning til det tidligere abstrakte objektet, som et masseprodusert objekt som Le Corbusier ville overføre til hus. Jean-Louis Cohen, ”Sublime, inevitably sublime: the appropriation of technical objects” i *Le Corbusier: The Art of Architecture*, (red) Alexander von Vegesack, Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg og Mateo Kries, 209-245 (Well am Rhein: Vitra Design Museum, 2007), 220.

²⁸⁷ Blakstad og Munthe-Kaas, *Ove Bang*, 82.

6 : Villa som fotografisk motiv

Det er gjennom fotografiske bilder arkitektur ofte blir formidlet gjennom ulike media. Evans hevder bilder har en ambivalent rolle i forhold til arkitektur, som han beskriver ved å si at arkitektur både begynner og slutter i bilder.²⁸⁸ Prosessen bak et verk begynner ofte med tegninger av utkast til byggets utforming og slutter med en fotografering av det ferdige realiserte byggverket. Som for eksempel når arkitektur blir presentert i store utstillinger eller på museum. Lipstadt viser til en utvikling i definisjonen av arkitektonisk praksis som endret vurderingen av bilder som blir vist offentlig og erstatter selve bygningen. Bilder som blir publisert, er det som ofte gjør en bygning offentlig kjent.²⁸⁹ I forrige kapittel så vi eksempler på moderne villaer som alle hadde en tilknytning til landskap. Derfor kan det være relevant å snakke om hvordan villaene og deres forhold til landskapet blir presentert gjennom fotografiet. Derfor vil jeg undersøke: Sammenfaller eller bryter presentasjonen av *Villa Ditlev-Simonsen* med en tradisjon for bildet av villaen i tilknytning til landskapet? Det er i første omgang fotografiene som blir publisert og presentert av *Villa Ditlev-Simonsen* som vil bli sammenlignet. Der det ser ut til å være spesielt to eksteriørfotografier som har blitt brukt for å illustrere verket. Det første (ill. 75) er det vertikale bildet som går tett inn på trappen og terrassen. Dette fotografiet gir en flott kontrast mellom linjene i motivet. På den ene siden er de vertikale trærne, søyleparet og hjørnet av villaen. På den andre siden er de diagonale linjene som trekkes innover i bildet, fra overbygget og balkongen i villaen, skyggene fra trærne og den steinlagte stien som fører til trappen opp til terrassen. Samtidig gir bildet et spill med lys og mørke. De naturlige mørke elementene kaster skygger mot den lyse betongen og glasset i de store vinduene.

Det andre fotografiet (ill. 66) viser et horisontalt bilde av villaen sett rett forfra fra hagen. Flere bare løvtrær står i forgrunnen foran villaen og kaster skygger på de hvite flatene, mens det i bakgrunnen er flere bartrær. Sett bort fra den slette plenen foran huset, er villaen plassert i et skoglandskap. På høyre side av huset kan betrakteren skimte antydning til en innkjørsel og en vei som fortsetter inn mellom trærne. Det er ingen antydninger til andre bygninger i nærheten. De store vinduene mot hagen er dekket igjen med tynne lyse gardiner slik at det ikke er mulig å se inn i huset. Fundamentet i terrassen som er bygget med naturstein knytter naturen i landskapet til den hvite betongen. På samme måte som formen av

²⁸⁸ Evans, *The Projective Cast*, 359.

²⁸⁹ Lipstadt peker på at arkitekturtegninger og modeller har blitt konservert som objekter i arkiv og samlinger. I dag er gjenstandsfeltet utvidet for hva som ansees som arkitektonisk representasjon. Lipstadt, "Architectural Publications, Competitions, and Exhibitions", 109.

trærne i forgrunnen blir gjentatt i søyleparet i fasaden. Den innebygde balkongen fremhever den horisontale kubiske formen villaen har, som står i kontrast til de vertikale trærne. Begge disse fotografiene er fotografert av Teigen og er blitt presentert på utstillinger av ny norsk arkitektur i sin samtid. Begge motivene viser også villaens rene og moderne form innvevd i og bundet til naturen.

Kuratorene av utstillingen ”Brutalt?”, av Teigens fotografier, beskriver arkitekturfoto som et håndverk som krever kunnskap og erfaring. Samtidig hevder de at verken Truls Teigen eller kundene lite sannsynlig tenkte på bildene som utpreget kunstneriske. På en annen side er de ikke bare ren dokumentasjon fordi de har kvaliteter som viser at fotograferingen er ”et resultat av en estetisk sensibilitet og en rekke med valg.”²⁹⁰ Det som først og fremst preger disse eksteriørfotografiene av *Villa Ditlev-Simonsen* er landskapet som omgir villaen. Ackerman hevder at for å oppfylle det ideologiske kravet for den landlige villaen må bygget kommunisere med naturen. Den ene typen for dette er den kompakte kuben som står i en polar motsetning til naturen. Formet som en kube i hvit stukkatur understreker den en motsetning til trær og åser. Den står oppe på et høyt podium og gjør at kontakten mellom beboerne og naturen ikke vil bli for intim, men mer fjern og satt i perspektiv. Denne type villa ble et paradigme i det tjuende århundre spesielt i eksempler som *Villa Savoye* og *Villa Tugendhat*.²⁹¹ Vil det være mulig å også plassere *Villa Ditlev-Simonsen* i denne kategorien? Denne norske villaen fremstår i fotografiene som den hvite kuben av betong plassert i et skoglandskap. Kan disse motivene sees som en ubevisst videreføring av en engelsk pittoresk tradisjon i visualiseringen av et naturlig landskap?

6.1 Det pittoreske fotografiet og den engelske villa

I starten av fotografiets historie var det nødvendig med lang eksponeringstid for å få et bilde. Arkitektur og landskap var derfor ypperlige motiver fordi motivet sto stille i en lengre periode. Motiver med arkitektur og landskap fikk også en popularitet hos borgerskapet fordi det viste en verden utenfor dagliglivet. Dette var en del av populariteten i å reise, som tidligere hadde vært forbeholdt et fåtall privilegerte.²⁹² Allerede i 1851 kunne det sees en interesse blant arkitekter for hvordan fotografiet kunne være et godt hjelpemiddel for å

²⁹⁰ Arne B. Langleite, Morten Rognøy Ednes og Matti Lucie Arentz, ”Det 20. århundrets arkitektur dokumentert av Teigens Fotoatelier” i *Brutalt?*, Redigert av Matti Lucie Arentz, 6-9 (Oslo: Norsk Form og Norsk Teknisk Museum/DEXTRA Photo, 2014), 9.

²⁹¹ Ackerman, ”The Villa as Paradigm”, 20-21.

²⁹² Ackerman, *Origins, Imitation, Conventions*, 96.

dokumentere arkitektur.²⁹³ Arne B. Langleite viser til et skille mellom to tilnæringer for fotograferingen av arkitektur. Den ene var en pittoresk og romantiserende tilnærming som kan knyttes til britene. Den andre var den franske tilnærmingen, som viste en mer analytisk og presis representasjon av arkitektur. Her foregikk det en diskusjon om fotografiet var kunst eller dokumenterende informasjon. Britene ble sett på som amatører, mens de franske sto for en profesjonalisering av fotografiet.²⁹⁴

En slik inndeling mellom England og Frankrike er også kjent i synet på, og utformingen av landskap. Bergdoll viser til en mangfoldig utvidelse av estetiske kategorier etter 1750, der det sublime og det pittoreske rivaliserte som det vakre i arkitektoniske verdier. Her viser han til det engelske begrepet "picturesque" som beskrev landskap som lignet malerier der en satte den enkle eller naturlige naturen over den formale og geometriske, som var knyttet til Frankrike. Landskapshagen ble som en utopi der det naturlige ble knyttet til det gode.²⁹⁵ Dette ble også synlig i bilder av landskapet. Scenene i landskapet fremkommer også i Bangs tegninger av *Villa Ditlev-Simonsen*, som å være knyttet til det gode liv i villaen. Der trær og blomster er med på å skape en god stemning i hagen. Ackerman trekker frem likheter mellom arkitekturfotoet og en pittoresk smak for landskapsbilder med arkitektoniske elementer i malerkunsten med røtter fra midten av 1600-tallet, men som oppstod igjen i skifte mellom 1700 og 1800-tallet. Her viser han til et fotografi av Roger Fenton (ill. 115) som viser Ely katedralen fra 1850-årene og dets likhet til et maleri av John Constable (ill. 116) av Salisbury katedralen fra 1820-årene. Begge motivene viser katedraler lengst vekk i bildet, med trær og store grønne arealer i forgrunn, som en måte å innramme arkitekturen.²⁹⁶ På samme måte viser Marc Treib hvordan maleren Claude Lorrain brukte trær i forgrunnen, med en overhengende gren, for å ramme inn utsikten og skape dybde. Dette ble gjort gjennom historien i tegninger, malerier og senere fotografier.²⁹⁷ Valget om en pittoresk stil i fotografiet så tilbake på 1700-tallets estetikk og gjorde et forsøk på å sidestille fotografiet med maleri eller trykk, som viste pittoreske motiver med arkitektur og landskap.²⁹⁸ Denne stilen har trolig også påvirket den engelske villaen og dens tilhørende hage.

I perioden frem til starten av 1700-tallet var England preget av renessanse og barokk, der landlige herregårder ikke enda ble sett på som villaer. Rundt et troneskifte skjedde det en

²⁹³ Robinson, *Architecture Transformed*, 3.

²⁹⁴ Langleite, "Arkitekturfotografi", 30.

²⁹⁵ Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), 74-75.

²⁹⁶ Ackerman, *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the visual arts*, 106-107.

²⁹⁷ Marc Treib, "Photographic Landscapes: Time Stilled, Place Transposed" i *Representing Landscape Architecture*, (red) Marc Treib, 188-203 (London: Taylor & Francis, 2008), 196.

²⁹⁸ James S. Ackerman, "The Photographic Picturesque" i *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 48, 2003, 73-94, 92.

endring av smak som var preget av naturlighet og klassisk renhet. Her oppstod en fascinasjon for blant annet villaene (ill. 111) av Palladio.²⁹⁹ Villaene som ble bygget under den palladianske trenden, i løpet av 1700-tallet, i England plasserte klassiske bygninger i et hverdagslig arrangert miljø uten at det opplevdes som uharmonisk. Villaen og dens hage viste to aspekter av naturen. Det første var knyttet til den logiske oppbyggingen av universet som kunne uttrykkes i matematikk. Det andre representerte det tilfeldige utkommet av biologien som ikke er knyttet til lover og tall.³⁰⁰ Interessen for den uformelle engelske hagen ble tema i litteraturer og påvirket en nyere utforming av villaen. På slutten av 1800-tallet skulle villaen reflektere den irregulære og ukontrollerbare naturen. Alt kunne bli pittoresk om det lignet et landskapsmaleri av en av mestrene fra 1600-tallet.³⁰¹

Det pittoreske uttrykket ble derfor en egen stil. David Watkin viser til hvordan John Nash brukte pittoreske idealer i en urban setting i Regent Street. Her ble villaene i parken nøye plassert i forhold til hverandre og til trærne. Hver av villaene skulle ikke se til den andre, og oppleves som om de hadde parken for seg selv. Nash hadde tidligere arbeidet med landskapsarkitekten Humphry Repton og sammen hadde de designet villaer som knyttet natur og arkitektur sammen til en asymmetrisk helhet av frihet.³⁰² Treib viser også til hvordan Humphry Repton trolig er klar over hvilken kraft som ble resultatet ved å knytte det jevne mot det naturlige og det myke mot det røffe.³⁰³ Som også kan beskrive kontrasten mellom den moderne hvite kuben i det naturlige landskapet. Den engelske villaen fortsatte å utvikle seg i tiden som kom. Alan Colquhoun skriver at det engelske "free-style" huset var knyttet til Arts and Crafts bevegelsen og hadde innflytelse på utviklingen av Art Nouveau. Han viser også til Violett-le-Ducs beskrivelse av det tradisjonelle engelske landlige huset som var basert på behovet for privatliv og en inndeling av individuelle rom som alle hadde hver sitt formål.³⁰⁴ Curtis hevder arkitektene Charles Voysey og Mackay Baillie Scott klarte å skape et sterkt bilde av det engelske hjem som påvirket bygningskataloger som viste flere standardklisjeer under mellomkrigstiden.³⁰⁵ Disse arkitektene var blant de som ble betegnet under bevegelsen Arts and Crafts i det første tiåret av 1900-tallet. De var innovatører, samtidig som de kunne beskrives som tradisjonalister. Deres arkitektur var preget av en frihet i planleggingen og var direkte og ærlige i bruken av materialer. En fellesnevner i boligene er verdien i meningen av

²⁹⁹ Ackerman, *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, 135-136.

³⁰⁰ Ibid, 213.

³⁰¹ Ibid, 213-215.

³⁰² David Watkin, *A History of Western Architecture*, 4. utg (London: Laurence King Publishing, 2005), 460.

³⁰³ Treib, "Photographic Landscapes: Time Stilled, Place Transposed", 196.

³⁰⁴ Alan Colquhoun, *Modern Architecture*, (Oxford: Oxford University Press, 2002), 15 og 79-80.

³⁰⁵ Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 89.

hjemmet med et ideal om et lykkelig familieliv i en naturlig setting.³⁰⁶ Lisbet Balslev Jørgensen skriver at det å bo i en villa ble et alminnelig behov og fikk særlig stor interesse rundt 1900. Boligen skulle være organisk, naturlig og ekte.³⁰⁷

Bang besøkte England i 1920, der han studerte boligbyggingen og hagebyene. Derfor er det mulig at han var kjent med det engelske og det pittoreske ved villaen.³⁰⁸ Det er dermed ikke grunn til å tro at Bang bevisst presenterte *Villa Ditlev-Simonsen* i en pittoresk ramme, men stilen kan ha vært appellerende for mange. Den tok også utgangspunkt i å komponere et motiv i en bestemt innramming. Treib viser også til et fotografisk bilde som en representant for det som blir avbildet, og spredt rundt i verden. Treib trekker frem hvordan fotografiet setter motivet inn i en ramme og trekker dette bildet ut fra resten av omgivelsene. Ved å ramme inn det utvalgte bildet er det også blitt foretatt en komposisjon, hva ble tatt med og hva ble utelatt. En slik fotografisk ramme fikk særlig betydning i hager med fokus på natur som i England på 1700. Utformingen av landskapet var konstruert til å være feilfri og grensen mellom hagen og omgivelsene skulle være visket ut. Dette bygger trolig på konvensjoner av en tradisjonell billedlig representasjon i fotograferingen av disse landskapene.³⁰⁹ Dette viser en eldre tradisjon for å presentere arkitektur og deriblant villaen. Henvisninger til det pittoreske blir også brukt i presentasjonen av den moderne villaen, som blant annet hos to av Bangs forbilder.

6.2 Fotografiet av den moderne villaen: Le Corbusier

Fotografiene av Le Corbusiers byggverk har trolig påvirket hans tilhengere. Colomina hevder at det private huset ble brukt for å fange publikums oppmerksomhet og gjorde den internasjonale stilen så populær.³¹⁰ Og hun beskriver Le Corbusier som den første arkitekten som fullt ut forsto massemedia, der han forandret tilgangen til og opplevelsen av arkitektur. Le Corbusier brukte reklamens moderne publiserings-teknikk for å fange leserens oppmerksomhet med bilder for å promotere masseproduksjon av hus.³¹¹ De tidlige villaene viser en klar kontrast til landskapet som kan sees i fotografiet av *Villa Savoye* (ill. 106) der villaen blir plassert på en flat grønn slette. Her virker det som villaen blir løsrevet fra det spesifikke landskapet. I forgrunnen rammer trær inn villaen på sletten, og trærne i bakgrunnen

³⁰⁶ Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 92.

³⁰⁷ Lisbet Balslev Jørgensen, *Danmarks Arkitektur: Enfamiliehuset*, (København: Gyldendal, 1979), 89.

³⁰⁸ Blakstad og Munthe-Kaas, *Ove Bang*, 46.

³⁰⁹ Treib, "Photographic Landscapes: Time Stilled, Place Transposed", 189, 192 og 196.

³¹⁰ Colomina, *Privacy and publicity*, 201-202 og 207.

³¹¹ Beatriz Colomina, "Vers une architecture médiatique" i *Le Corbusier: The Art of Architecture*, (red) Alexander von Vegesack, Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg og Mateo Kries, 247-291 (Well am Rhein: Vitra Design Museum, 2007), 248, 252 og 264-265.

danner et bakteppe. I mellomgrunnen ligger imidlertid *Villa Savoye* alene og virker tilfeldig plassert på den flate sletten. Dette kan også beskrive fotografiene av *Villa Ditlev-Simonsen*, men Bangs villa er derimot mer integrert med naturen. Det kan se ut som Le Corbusier ikke knytter villaen og landskapet like godt sammen i sine tidlige byggverk. Her er det interessant å vise til hvordan Colomina presenterer fotografier av *Villa Schwob* av Le Corbusier som ”faked images”. Fotografiene er ”air-brushed” for å gi en mer puristisk estetikk. Her klippet han vekk hagen og alle planter for å vise den rene, glatte veggen. I presentasjoner av dette bygget forkastet Le Corbusier alt som var pittoresk og kontekstuel ved huset og fokuserte på de formale kvalitetene. Ved å kutte vekk referanser til tomten, gjør han arkitekturen til et objekt uavhengig av plassering.³¹² I fotografiet av *Villa Savoye* kan en påstå at det naturlige landskapet fremhever villaens form og henviser til maskinen. Robert Elwall viser til at bildet av den hvite kuben har blitt beskrevet av landskapsarkitekten Geoffrey Jellicoe som sier at moderne arkitekter ser huset som en hvit fugl fra himmelen som har landet i en grønn eng.³¹³

I både fotografier av Bangs og Le Corbusiers verk, brukes trærne som en slags innramming av villaen. Curtis viser til et sitat fra Le Corbusier der han vil vise følelsen av å gå i hans ideelle by: ”You are under the shade of trees, vast lawns spread all around you. The air is clear and pure; there is hardly any noise. What, you cannot see where the buildings are? Look through the charmingly diapered arabesques of branches out into the sky...”³¹⁴ Selv om denne beskrivelsen er ment for høyhus og byplan, er stemningen han beskriver interessant når vi studerer fotografiene av særlig *Villa Ditlev-Simonsen*, der hagen kommer i forkant av huset. Men er også relevant i fotografiet av *Villa Savoye* (ill. 106) som er innrammet av trær. Woudstra skriver at Le Corbusiers ideallandskap skulle ligne overgrodde landskapsparke der voksne trær stod spredt i gress og langs slyngete stier. Ved flere anledninger ble Bois de Boulogne, sørvest for Paris, presentert som et eksempel.³¹⁵ Cohen viser til definisjonen av begrepet om landskap som er knyttet til det visuelle, og viser blant annet til filosofen Alain Roger som hevdet at landskap var umulig uten representasjon.³¹⁶

En annen og nyere side av Le Corbusiers forhold til landskapet kan en se i fotografiet av *Villa de Mandrot* (ill. 113) der en mer sammensatt forbindelse mellom hus og landskap kommer til uttrykk. Her bruker han naturstein som et materiale som knytter seg til omgivelsene. Trærne i forgrunnen gjemmer villaen og en får også et inntrykk av utsikten over

³¹² Colomina, *Privacy and publicity*, 107 og 111.

³¹³ Elwall, *Building with light: the international history of architectural photography*, 123 og 124.

³¹⁴ Le Corbusier i Curtis, *Le Corbusier: Ideas and form*, 61.

³¹⁵ Woudstra, ”The Corbusian Landscape: Arcaia or No Man’s Land?”, 135-151, 137.

³¹⁶ Cohen, *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, 23-24.

omgivelsene i landskapet i bildets bakgrunn. Trappen i naturstein knytter byggets rene form til terrenget. Villaen bryter med det hvite og moderne bilde som dannes av Le Corbusiers puristiske villaer. Det moderne huset formet som en kube oppleves veldig ofte å være hvit. Eirik T. Bø skriver at funksjonalismen har et hvitt ”image”. Fotografier av funksjonalistiske verk ble publisert i svart/hvitt i tidsskriftene, noe som påvirker det bilde ettertiden har om verkene. Det kan også forklares med at det i ettertiden har vært et fokus på enkelte funksjonalistiske villaer, som var internasjonalt orienterte. Dette gjør at flertallet i norsk trettitallsarkitektur havner i skyggen.³¹⁷

Fotografiene av *Villa de Mandrot* kan vise at byggverket har en større nærhet og tilknytning til naturen både i arkitektur og landskap. Kan norske arkitekter ha fanget opp dette? Johnsen viser til en modernistisk vending på 1930-tallet. Her publiserer Le Corbusier sine revurderte ideer i hans *Oeuvre Complète 1929-1934*, der han presenterer en mer følsom behandling av terrenget. Sammen med et rustikt uttrykk og lokale bygningskonstruksjoner. Dette mener Johnsen at norske arkitekter deriblant Ove Bang kan ha registrert.³¹⁸ Deriblant kan Le Corbusiers terrassemur i naturstein i *Villa de Mandrot* ha vært forbilde for terrassen i *Villa Ditlev-Simonsen*. Dette hevder Johnsen er et av aspektene ved *Villa Ditlev-Simonsen* som viser hvordan Bang dreies mot det regionale i både bruk av norske og internasjonale trekk.³¹⁹

6.3 Fotografiet av den moderne villaen: Mies van der Rohe

Om vi kan si at *Villa Savoye* har blitt plassert i naturen, kan en påstå at *Villa de Mandrot* sammen med *Villa Tugendhat* og *Villa Ditlev-Simonsen* ser ut til å vokse opp av bakken. Av fotografiene av *Villa Tugendhat* vil jeg trekke frem to fotografier, begge fotografert av Atelier de Sandalo i 1930, som viser en likhet til motivene av *Villa Ditlev-Simonsens* to mest brukte fotografier. Det første fotografiet (ill. 109) viser villaen sett nedenfra hagen. I forgrunnen ser vi det store piletreet og den store plenen. Mellom gresset og huset er en oppbygging av naturstein. Store vindusflater dominerer fasaden av villaen. Det andre (ill. 110) viser bildet fra det sørøstlige hjørnet av villaen og viser hvordan bygningen er tilpasset den skrånende tomten. På samme måte som det vertikale motivet av *Villa Ditlev-Simonsen* dannes sterke diagonale linjer innover i bildet. Kanskje er motivet et eksempel på en ny stil innen arkitekturfotografi, der synsvinkelen endrer seg og fremhever strenge diagonaler, dristige

³¹⁷ Eirik T. Bø, ”Farger, hus og hage” i *Nye Hjem. Bomiljøer i mellomkrigstiden*, redigert av Morten Bing og Espen Johnsen, 226-234 (Oslo: Norsk Folkemuseum, 1998), 226.

³¹⁸ Johnsen, *Brytninger. Norsk Arkitektur 1945-65*, 22-24.

³¹⁹ Ibid, 24-25.

skygger og er tatt fra en vinkel som fremhevet repeterende elementer i den moderne arkitekturen.³²⁰ Fotografiene av Rudolf de Sandalo jr. viser forholdet mellom interiør og eksteriør og hvordan de bryter med tidens regler for arkitekturfotografi. Overflatene i forgrunnen og langs kantene avtar mot lyset og ikke mørket. Dette gjør at betrakterens øyne blir dratt mot mørket istedenfor lyset.³²¹ Mies jobbet med en rekke fotografer. Om Mies godkjente fotograferingen av en bygning og dette verket ble vurdert som eksemplarisk, ble fotografiene en del av fotokatalogen som var tilknyttet studioet i Berlin. Hvis en bygning ikke lenger passet til å promotere arkitektur av Mies, ble fotografiene utelatt i publikasjoner og utstillinger.³²²

Aspektet om landskap hos Mies' arkitektur kan ha blitt påvirket av en redigering i presentasjoner av hans verk. Bergdoll bemerker seg at elementer ved verk av Mies, som knyttet arkitekturen til landskapet, ble kuttet vekk i presentasjoner av *Villa Tugendhat* og *Barcelonapaviljongen* i galleriet hos MoMA og i boken *The International Style*.³²³ I *Villa Tugendhats* tilfelle ble piletreet kuttet vekk fra tegningene av villaen, og ble senere også fjernet fra tomten. Bergdoll hevder at tapet av piletreet har endret forståelsen av *Villa Tugendhat*. I hagen ble området under piletreet et sted familien oppholdt seg, og flere av stiene rundt i hagen møttes her. Treet var synlig fra og på linje med spisestuen slik at den store buen fra treet over plenen mer eller mindre fullførte halvsirkelen i alkoven.³²⁴ Dette viser hvordan Mies gjorde en nøye planlegging av hvordan villaen og landskapet påvirket hverandre. Hvordan arkitekter har plassert sine byggverk i landskapet blir også ofte presentert i fotografier. Derfor blir trolig et godt samarbeid mellom arkitekt og fotograf viktig i arbeidet med å presentere byggverket fra sin beste side. Teigens fotografier av *Villa Ditlev-Simonsen* tyder i alle fall på at Bang har hatt egne ideer om valg av motivene. Resultatet viser Bangs villa i naturlige omgivelser og gjør uttrykket av den hvite kubens litt mykere.

³²⁰ Elwall, *Building with light: the international history of architectural photography*, 123.

³²¹ Helmut Reuter, Wolf Tegethoff og Rolf Sachsse, "Mies and the photographers I: List of Photographers Working with Mies van der Rohe's Berlin Studio until 1938" i *Mies and modern living*, redigert av Helmut Reuter og Birgit Schulte, 231-252 (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008), 243-244.

³²² Ibid, 246

³²³ Bergdoll, "The Nature of Mies's Space", 67.

³²⁴ Ibid, 95.

7 : Oppsummering og konklusjon

Denne arkitekturhistoriske og typologiske undersøkelsen av *Villa Ditlev-Simonsen* ble innledet i kapittel to med å presentere arkitektens erfaring med utforming av villaer, som viste at kuben ofte ble brukt som utgangspunkt i Bangs tidligste modernistiske eneboliger. Her ble det påvist hvordan Le Corbusier og Mies tidlig fremstår som forbilder. Det ble også fremlagt et mulig svar på hvordan byggherren kom i kontakt med arkitekten. Sannsynligvis var et møte mellom Bangs assistent Fougner og Ditlev-Simonsen årsaken til at Bang fikk villaoppdraget. Dette er også et eksempel på hvordan Bangs assistenter hadde en rolle i Bangs oppdrag. Vi ser blant annet i det etterlatte tegnematerialet at Fougner gjorde store deler av de utarbeidede tegningene i målestokk som tilhørte utkastene og arbeidstegningene.

En viktig underproblemstilling i oppgaven var å undersøke tegneprosessen. Kapittel tre avdekket her et sannsynlig forløp bestående av skisser, tre utkast og tilhørende modeller av de to siste utkastene. Prosessen startet trolig med utgangspunkt i tomten i Ullernåsen, selv om tegningene er datert før selve kjøpet av tomten. Allerede i første utkast har villaen store likheter med det ferdige resultatet, men Bang velger å lage et andre utkast. Dette andre utkastet viser en hovedbygning i tre fulle etasjer og med bærende søyler i underetasjen. En slik konstruksjon ble muligens ikke godkjent av kommunen, i hvert fall går Bang videre i gang med et tredje utkast. Dette viser seg å være en bearbeiding av første utkast, med enkelte endringer som trolig er påvirket av utformingen av andre utkast. I tredje utkast viser Bang to ulike varianter av fasaden mot sør. Det ene har to søyler ved terrassen, mens det andre viser en fasade uten disse søylene. Det er sent i byggeprosessen at Bang velger å sette inn søylene i fasaden igjen, men kun som dekorative element. Dette er nok et eksempel på hvordan Bang arbeider med utformingen av fasaden mot sør. Som Findal også hevder har tegnematerialet et fokus på fasaden og den utvendige formen, mens husets indre planløsning trolig blir planlagt like deretter. Presentasjonstegningene fremstår som innrammede bilder av husets eksteriør mot sør. Undersøkelsen avdekket også at Bang underveis i prosessen har fått utarbeidet modeller til to av utkastene, som igjen ble fotografert. Det er gjennom hele prosessen klart at Bang forholder seg til villaen som en kube med flatt tak, og heller varierer utformingen av fløyen mot nord. Boligens organisering kan inndeles i tre soner, den representative, den private og en sone for servicerom. Denne romdisponeringen gjør boligen funksjonell både for den private familien, men også til representative formål. Servicesonen er godt planlagt for å gjøre praktiske gjøremål i det daglige så funksjonell som mulig.

En annen underproblemstilling var å presentere og diskutere forholdet mellom arkitekturtegning og arkitekturfotografi. Kapittel fire behandlet en undersøkelse av fotografiene av den ferdige villaen. Her ble det trukket frem flere fotografier av villaen tatt av Karl Teigen. Disse fotoopptak var trolig er ment til publisering av en presentasjon av villaen på enten utstillinger eller i publikasjoner. Disse illustrerte i hovedsak motiver av villaens fasade mot sør fra ulike vinkler og de naturlige omgivelsene i hagen. Det finnes også en serie fotografier av villaen som ser ut til å ha en mer privat karakter. I flere av motivene er personer fotografert, som viser villaen mer som et hjem. Fotografen bak disse fotografiene er ukjent, og det er flere mulige fotografer, men jeg vil anta at det kan være en av medarbeiderne på Bangs kontor, for eksempel Hougen. Notater og likhetene mellom tegninger og fotografier antyder at arkitekten kan ha hatt en rolle i valg av hvilke deler av villaen som skulle bli fotografert. Interiørfotografiene som er fotografert av Teigen, sammenfaller med figurene i Bangs notater og er trolig et eksempel på hvordan Bang planlegger hva som skal bli fotografert. Sammen med Teigen som har kunst og arkitektur som spesialfelt får trolig Bang de motivene han ønsker av sitt verk. Enkelte av fotografiene viser seg å ha vært utstilt både i Norge og i New York og i andre samtidige publiseringer som en svensk bok som om det moderne hjemmet i Norden. Disse eksemplene støtter seg til Colominas argument om at villaen blir kjent gjennom media og offentlige visninger. En sentral faktor ved presentasjonen av fotografiene av *Villa Ditlev-Simonsen* er å vise og formidle nye verk av unge og ambisiøse arkitekter. Utstillingen i Oslo i 1938 samlet nordiske arkitekter og byggherrer for å studere og sammenligne ny arkitektur i Norden. Utstillingen i New York presenterte eksempler på arkitektur i Norge. Derfor kan det sies å være av stor interesse for Bang å fremstille sine verk fra sin beste side, i fotografiene som ble vist både i Norge og i utlandet.

En tredje underproblemstilling berørte villaens forhold til sine omgivelser. Kapittel fem tok for seg forholdet mellom den moderne villa og landskapet i eksempler av Le Corbusier og Mies. Le Corbusier viser en sterk kontrast mellom det teknologiske og den moderne boligen, og de naturlige omgivelsene bygningene blir plassert i. Le Corbusiers ideer og arkitektur blir formidlet gjennom blant annet *Byggekunst* til norske arkitekter, der de kan ha plukket opp ideen om en sunnere bolig som skulle være lys, luftig og ha nærhet til naturen. *Villa Stein de Monzie* er et eksempel på den hvite kuben i en hage som er skapt for å se naturlig ut. En oppbygd terrasse med trapp ned til hagen leder beboerne på stier mot trærne. Mens Mies viser en veloverveid plassering av *Villa Tugendhat* i terrenget og hvordan de naturlige omgivelsene forholder seg til boligen. *Villa Ditlev-Simonsen* viser elementer fra begge arkitektene. Bangs plassering av villaen med hensyn til det skrånende terrenget på

tomten minner om Mies' *Villa Tugendhat*. Et element Bang selv kan ha erfart og videreført etter besøket i Brno. Den hvite kuben blir også plassert i et tilnærmet autentisk skoglandskap som ikke ligner en veloverveid hageplan. Slik Bang har gjort i to av sine siste villaer og viser her en sans for naturen. Det er også mulig at Ditlev-Simonsen også deler en fascinasjon for naturlige omgivelser, noe som kommer frem i et av hans egne litterære verk.

Det siste kapittelet diskuterte aspekter ved fotografier av utvalgte villaer og *Villa Ditlev-Simonsen*. Disse knyttes til likheter til det pittoreske fotografiet og den engelske villaen. Elementer fra landskapsmaleriet kan sees i fotografier der trærne innrammer bildet av den moderne villaen. Særlig ser vi dette i Teigens fotografier av *Villa Ditlev-Simonsen* og i Le Corbusiers *Villa Savoye*. I fotografiet av *Villa de Mandrot* er det imidlertid også mulig å se nærheten og sammenkoblingen mellom arkitektur og natur. Fotografiene av denne villaen kan også ha formidlet Le Corbusiers nye syn på landskapet og naturlige materialer til Bang. I likhet med Teigens fotografier viser Mies' avbildede villa og ikke ha en klar kontrast mellom bygning og omgivelser, men harmoni mellom villaen og hagen. Det fotografiske bildet av *Villa Ditlev-Simonsen* sammenfaller derfor med hvordan villaen har en tradisjon for å vise hvordan byggverket er tilknyttet naturen og landskapet.

Arkitektens bilder fra prosessen viser et større bilde av arkitektens arbeid og ideer i utformingen av villaen. Som Evans nevner er disse bildene starten på arkitekturen, mens fotografiene er bilder som viser det ferdige resultatet. Disse siste bildene av arkitekturen spres seg til et stort publikum og krysser landegrensene, der fotografiene står igjen og viser verket også i fremtiden. Slik Colomina argumenterer for, blir de nye byggverkene som fotografiene illustrerer, moderne nettopp i det de presenteres på utstillinger og i publikasjoner som ny og moderne arkitektur. Fotografiene blir arkitektens måte å presentere sine ideer i et realisert prosjekt. Derfor vil det være viktig for arkitekten og få et så godt bilde som mulig av sine verk. Bang viser allerede i tegneprosessen gjennom sine perspektivtegninger og delvis modellfotografier hvilken synsvinkel som skal vise huset fra den beste siden. Når villaen står ferdig bygget, har arkitekten allerede prøvd ut ulike motiv av hvordan villaen skal presenteres. Særlig ser vi i *Villa Ditlev-Simonsen* hvordan fasaden mot sør, både er viktig for å slippe naturen inn i boligen, men også er den fasaden som danner førsteinntrykket av villaen sett fra veien. Teigens fotografier som ser ut til å være påvirket av Bang, gir oss også det mest autentiske eller mest riktige bildet av *Villa Ditlev-Simonsen*, sett fra arkitektens side. Teigens fotografier viser oss villaen fra arkitektens ståsted, men de ukjente bildene tar oss med bak fasaden og viser hvordan boligen fungerer i kontakt med familien som bor i huset og virker mindre konstruerte.

Litteraturliste

Bøker og artikler i bøker

- Ackerman, James. *The Villa*. London: Thames and Hudson, 1990.
- Ackerman, James. *Origins, Imitation, Conventions*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2002.
- Aspesæter, O., E. Grobstok, O. Nordal, Kr. Krafft og E. Strøm. *Vår tids hage*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1939.
- Benton, Tim. *The modernist home*. London: Victoria & Albert Museum, 2006.
- _____. *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*. Revidert og utvidet utgave. Basel: Birkhäuser, 2007.
- _____. *The Rhetoric of Modernism: Le Corbusier as a Lecturer*. Basel: Birkhäuser, 2009.
- _____. *Le Corbusier Secret Photographer*. Zürich: Lars Müller publishers, 2013.
- Bergdoll, Barry. *European Architecture 1750-1890*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- _____. "The Nature of Mies's Space". I *Mies in Berlin*. Redigert av Barry Bergdoll og Terence Riley. 66-105. New York: The Museum of Modern Art, 2001.
- Bergdoll, Barry og Terence Riley. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, 2001.
- Blakstad, Gudolf og Hermann Munthe-Kaas. *Ove Bang*. Oslo: Jacob Dybwads forlag, 1943.
- Bonge, Susanne. *Eldre norske fotografer*. Bergen: Universitetsbibloteket i Bergen, 1980.
- Brochmann, Odd. *Rent Bord*. Oslo: Arkitektnytt, 1987.
- Bøe, Eirik T. "Farger, hus og hage". I *Nye Hjem. Bomiljøer i mellomkrigstiden*. Redigert av Morten Bing og Espen Johnsen. 226-234. Oslo: Norsk Folkemuseum, 1998.
- Clarke, Graham. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Cohen, Jean-Louis. *Ludwig Mies van der Rohe*. 2. utg. Basel: Birkhäuser, 2007.
- _____. "Sublime, inevitably subline: the appropriation of technical objects". I *Le Corbusier: The Art of Architecture*. Redigert av Alexander von Vegesack, Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg og Mateo Kries. 209-245. Well am Rhein: Vitra Design Museum, 2007.
- _____. *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*. New York: Museum of Modern Art, 2013.
- Colomina, Beatriz. *Privacy and publicity*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

- _____. ”Vers une architecture médiatique”. I *Le Corbusier: The Art of Architecture*. Redigert av Alexander von Vegesack, Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg og Mateo Kries. 247-291. Well am Rhein: Vitra Design Museum, 2007.
- Colquhoun, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Constant, Caroline. *The Modern Architectural Landscape*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Curtis, William J. R. *Le Corbusier: Ideas and form*. London: Phaidon Press, 1986.
- _____. *Modern architecture sine 1900*. 3. utg. London: Phaidon Press, 1996.
- Ditlev-Simonsen, John P. *Parken*. Oslo: Nationaltrykkeriet, 1933.
- Ditlev-Simonsen, Olaf. *En sjøgutt ser tilbake*. Oslo: Cappelen, 1945.
- Drexler, Arthur. *Ludwig Mies van der Rohe*. New York: George Braziller, 1960.
- _____. ”Engineer’s Architecture: Truth and its Consequences”. I *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. Redigert av Arthur Drexler. 13-59. London: Secker & Warburg, 1984.
- Elwall, Robert. *Building with light: the international history of architectural photography*. London: Merrell, 2004.
- Eriksson, Eva. *Den moderne staden tar form: Arkitektur og debatt 1910-1935*. Stockholm: Ordfront, 2001.
- Eskeland, Øystein Orre. *Vi Kan utstillingen*. Oslo: Grøndahl, 1939.
- Evans, Robin. ”Figures, Doors and Passages”. I *Translations from Drawing to Building and other Essays*. 55-91. Cambridge: The MIT Press, 1997(1978).
- _____. ”Architectural Projection”. I *Architecture and its image*. 19-36. Redigert av Eve Blau og Edward Kaufman. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1989.
- _____. *The Projective Cast*. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- Fett, Harry. *Om fortids og nutids huse og villaer i by og bygd, bykunst og byregulering m.m.* Kristiania: Gyldendal, 1910.
- Findal, Wenche. ”Avantgarde arkitekturens metamorfose: Fra internasjonale modeller til norske hus, belyst med Ove Bangs prosjekter”. I *Nordisk funksjonalisme: det internasjonale og det nasjonale*. 159-175. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1995.
- _____. *Mellom tradisjon og modernitet: arkitekt Ove Bang og den funksjonelle syntese*. Oslo: Universitetsforlaget, 1998.
- Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. London: Thames & Hudson, 2001.
- Friedman, Alice T. *Women and the Making of the Modern House*. New Haven: Yale University Press, 2006.

- Hershdorfer, Nathalie og Lada Umstätter (Red). *Le Corbusier and the power of photography*. London: Thames & Hudson, 2012.
- Imbert, Dorothée. "Le Corbusier: The landscape vs. the garden". I *The Modernist garden in France*. 147-183. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Johnsen, Espen. *Det moderne hjemmet 1910-1940. Fra nasjonal tradisjonisme til emosjonell funksjonalisme. Utvalgte villa- og møbelprosjekter av åtte norske arkitekter*. Oslo: Unipub, 2002.
- Johnsen (Red), Espen. *Brytninger. Norsk Arkitektur 1945-65*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2010.
- Jørgensen, Lisbet Balslev. *Danmarks Arkitektur: Enfamiliehuset*. København: Gyldendal, 1979.
- Kielland, Thor. "Norske hjem og hytter". I *Det moderna hemmet*. Redigert av Hans Rabén. 235-237. Stockholm: Natur och Kultur, 1942.
- Kjeldstadli, Knut. *Oslo Bys historie: Den delte byen: fra 1900 til 1948*. Oslo: Cappelen, 1990.
- Larsen, Peter og Sigrid Lien. *Norsk fotohistorie – Frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2007.
- Lipstadt, Hélène. "Architectural Publications, Competitions, and Exhibitions". I *Architecture and its image*. 109-137. Redigert av Eve Blau og Edward Kaufman. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1989.
- Miller Lane, Barbara. "The home as a work of art: Finland and Stockholm". I *Housing and dwelling*. 211-221. Redigert av Barbara Miller Lane. London: Routledge, 2007.
- Norberg-Schulz, Christian. "Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940". I *Norges Kunsthistorie. Bind 6. Mellomkrigstid*. Redigert av Knut Berg. 7-111. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983.
- Nordisk Bygningsdag: Oslo 16. 17 18. Juni 1938. Bind 2*. Oslo: Nordisk Bygningsdag, 1938.
- Rabén, Hans. *Det moderna hemmet*. Stockholm: Natur och Kultur, 1942.
- Reichlin, Bruno. "Jeanneret-Le Corbusier, painter-architect". I *Architecture and Cubism*. Redigert av Eve Blau and Nancy J. Troy. Montréal: Canadian Centre for Architecture/ Cambridge: The MIT Press, 2002.
- _____. "Le Pradet: "The Composition Is Shaped by the Landscape"". I *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*. Redigert av Jean-Louis Cohen. 178-184. New York: Museum of Modern Art, 2013.
- Reuter, Helmut, Wolf Tegethoff og Rolf Sachsse. "Mies and the photographers I: List of Photographers Working with Mies van der Rohe's Berlin Studio until 1938". I *Mies*

- and modern living*. Redigert av Helmut Reuter og Birgit Schulte. 231-252. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- Robinson, Cervin. *Architecture Transformed*. New York: The Massachusetts Institute of Technology and The Architectural League, 1987.
- Sachsse, Rolf. "Mies and the photographers II: Medium and Modernity as Enigma". I *Mies and modern living*. Redigert av Helmut Reuter og Birgit Schulte. 253-263. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- Senger, Nina og Jan Maruhn. "Architecture and Art: Mies van der Rohe Builds for Art Collectors". I *Mies and modern living*. Redigert av Helmut Reuter og Birgit Schulte. 57-69. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- Simonsen, Trude T. R. ""Arkitektur gjennom kameraøyet". Fotografiet i norsk arkitekturpresse.". I *Arkitekturårboka 2011*. 80-91. Oslo: Pax forlag, 2011.
- Sontag, Susan. *Om fotografi*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax forlag, 2004.
- Treib, Marc. "Photographic Landscapes: Time Stilled, Place Transposed". I *Representing Landscape Architecture*. Redigert av Marc Treib. 188-203. London: Taylor & Francis, 2008.
- Tschudi-Madsen, Stephan. "Veien hjem". I *Norges Kunsthistorie. Bind 5. Nasjonal vekst*. 7-108. Oslo: Gyldendal Forlag, 1981.
- Tzonis, Alexander. *Le Corbusier: The poetics of machine and metaphor*. London: Thames & Hudson, 2001.
- Watkin, David. *A History of Western Architecture*. 4. utg. London: Laurence King Publishing, 2005.
- Waymark, Janet. *Modern garden design: innovation since 1900*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Zimmerman, Claire. "Tugendhat House, Brno. 1928-30". I *Mies in Berlin*. Redigert av Barry Bergdoll og Terence Riley. 242-243. New York: The Museum of Modern Art, 2001.
- _____. *Mies van der Rohe*. Köln: Tashen, 2006.

Tidsskriftartikler og trykte artikler

- Ackerman, James. "The Villa as Paradigm". *Perspecta* vol. 22. Paradigms of Architecture. 10-33. Yale: The MIT Press, 1986.
- _____. "The Photographic Picturesque". *Artibus et Historiae* vol. 24, No. 48, 2003. 73-94.
- Anderssen, Odd-Stein. "Hilsen til Karl Teigen". *Arkitektnytt* 1954. 215.

- Apall-Olsen, Inger Aline. "Norsk hagekunst under funksjonalismen: Ideologisk bakgrunn og estetisk praksis i hager og parker". Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2007.
- Bang, Ove. "Bokanmeldelser: Le Corbusier: La ville Radieuse". *Byggekunst* 1935. 42-43.
- _____. "Enebolig for apotekvisitator dr. Carl Stousland, Sogn Haveby". *Byggekunst* 1937. 211.
- _____. "Enebolig for byggmester Aksel F. Hansen, Sogn Haveby". *Byggekunst* 1937. 211.
- Bang, Ove og Jan Reiner. "Analyse av et boligprosjekt: Elastiske standarboliger". *Byggekunst* 1937. 174-177.
- Bie, Liv Nansen. "Gunnar Fougner en arkitekt". Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitet i Oslo, 2002.
- Blakstad, Gudolf. "Våre rikssamlinger i utlandet, - den norske i New York i mente". *Byggekunst* 1939. 145.
- Bryn, Finn. "Noen erfaringer etter New York-utstillingen". *Byggekunst* 1939, 146-150.
- Ellefsen, Johan. "Hvad er tidsmessig arkitektur?". *Byggekunst* 1927. 161-170.
- Findal, Wenche. "Biografiske nøkler til Ove Bangs modernisme". *Byggekunst* nr. 4, 1995. 226-229.
- Grimsgaard, Øivin H. "Ove Bang". *Byggekunst* (2 tillegget) 1948. 7-8.
- Grønvold, Ulf. "Tolv år for funksjonalismen". *Byggekunst* nr. 4, 1995. 216-220.
- Heiberg, Edvard. "Fransk Nyttarkitektur". *Byggekunst* 1923. 81-88.
- Hurley-Langseth, Karen. "Residensen til den amerikanske ministerråd. Hoffsjef Løvenskiolds vei 32". Informasjonstekst utgitt av Den amerikanske ambassaden, 2004.
- Langleite, Arne B. "Arkitekturfotografi". I *Brutalt?*. Redigert av Matti Lucie Arentz. 29-33. Oslo: Norsk Form og Norsk Teknisk Museum/DEXTRA Photo, 2014.
- Langleite, Arne B., Morten Rognøy Ednes og Matti Lucie Arentz. "Det 20. århundrets arkitektur dokumentert av Teigens Fotoatelier". I *Brutalt?*. Redigert av Matti Lucie Arentz. 6-9. Oslo: Norsk Form og Norsk Teknisk Museum/DEXTRA Photo, 2014.
- Lending, Mari. "Modernisme på utstilling". *Nytt Norsk Tidsskrift* 08/2008. 231-250.
- _____. "The Permanent Collection of 1925: Oslo Modernism in Paper and Models". *Architectural Histories* 2(1):3 2014. (Tilgjengelig digitalt <http://dx.doi.org/10.5334/ah.be>)
- Marle, Fr. "En samtale med Le Corbusier". *Byggekunst* 1931.
- Moestue, Eyvind. "Enebolig på Ullern". *Byggekunst* 1934. 220-221.
- Montana. "Funkis i Ullernåsen". *Vi selv og våre hjem* oktober 1938. 18-19 og 40.

- Munthe-Kaas, Herman. "Minneord om Ove Bang". *Bo-nytt* juni 1942. 112-113.
- Norberg-Schulz, Christian. "Norsk arkitektur i femti år". *Byggekunst* 1961. 57-102.
- "III. Nordiske Bygningsdag 1938". *Byggekunst* 1938. 106-108.
- Pickard, James. "Mies' miraculous survivor, Villa Tugendhat". I *The Architectural Review* April 1993. 73-79. (Tilgjengelig digitalt: <http://www.architectural-review.com/archive/1993-april-mies-miraculous-survivor-villa-tugendhat/8631945.article>)
- Redaksjonen. "Sommerlig hygge på terrasse og veranda". *Hus og Have* april 1937. 22-23.
- Reiner, Jan. "Arkitektur og geometri". *Byggekunst* 1935. 163-173.
- Remlov, Arne. "Den moderne boligen i mange land". *Bonytt* mars 1943. 38-41.
- Schoder, Thilo. "Hus og landskap". *Hus og Have* april 1935. 24-26 og 48.
- "Truls Teigen". *Norsk fagfoto* 8. årgang nr. 9, 1971. 203-209.
- Ulpts, Jürgen. "Bemerkungen zu Le Corbusiers Villengärten". *Die Gartenkunst* IV/I, 1992. 115-122.
- Woudstra, Jan. "The Corbusian Landscape: Arcaia or No Man's Land?". *Garden History* Vol. 28, No. 1, 2000. 135-151.
- Østgaard, Rolf Ramm. "Sofus Hougen". *Arkitektnytt* 18, 1966. 336.

Elektroniske kilder

- Ambroz, Miroslav og Anne Jamison. "Stolen Houses". Graham Foundation.
<http://www.grahamfoundation.org/grantees/4823-stolen-houses> (07.05.14)
- Bratberg, Terje. "Løvenskiold". Store norske leksikon. <http://snl.no/Løvenskiold> (07.05.14)
- Knudsen, Jacqueline. "Villa Tugendhat in de schijnwerpers". ArchitectuurNL.
<http://architectuur.nl/nieuws/villa-tugendhat/> (07.05.14)
- Oslobilder. Oslo Museum.
http://www.oslobilder.no/OMU/OB.Y5059?query=gyldenløves+gate+51&count=18&search_context=1&pos=5 (08.05.14)
- Steigan, Geir Tandberg. "Arkitektur og historie i Oslo: Gyldenløves gate 51". Artemisia.
<http://www.artemisia.no/arc/historisk/oslo/bygninger/gyldenloves.gate.51.html>
(07.05.14)

Brev og andre dokumenter

Forkortelse:

NAM: Norsk Arkitekturmuseum/ Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Bang, Ove. "Villa paa Ullern for John Ditlev-Simonsen og frue. Fortegnelse over rummene"
datert 06.03.1936. NAM.

Bang, Ove. Brev til Bygningschefen i Aker datert 13.05.1936. NAM.

Bang, Ove. Brev til John Ditlev-Simonsen datert 18.07.1936. NAM.

Bang, Ove. Brev til Reguleringschefen i Aker datert 26.08.1936. NAM.

Bang, Ove. Brev til Bygningschefen i Aker datert 10.09.1936. NAM.

Bang, Ove. Brev til Reguleringschefen i Aker datert 14.10.1936. NAM.

Bang, Ove. Brev til Byggmester Oscar Skjellestad datert 16.04.1937. NAM.

Bang, Ove. Brev til Ingeniør H. Lühr datert 17.06.1937. NAM.

Bang, Ove. Brev til Fossum trevarefabrikk (påskrift: ikke sendt) datert 23.06.1937. NAM.

Bang, Ove. Brev til ingeniør H. Lühr datert 28.06.1937. NAM.

Bang, Ove. Brev til ingeniør H. Lühr datert 03.07.1937. NAM.

Bang, Ove. Brev til firma Gustaf Aspelin datert 20.10.37. NAM.

Bygningschefen i Aker Kommune. Brev til Ove Bang datert 05.06.1936. NAM.

Bygningschefen i Aker Kommune. Brev til Ove Bang datert 03.11.1936. Plan- og
bygningsetaten, Oslo Kommune. Avskrift hos NAM.

Ditlefsen, Johan L. for Carl Løvenskiold. Brev til Ove Bang datert 12.12.1935. NAM.

Ditlefsen, Johan L. for Carl Løvenskiold. Brev til Ove Bang datert 17.06.1936. NAM.

Ditlefsen, Johan L. for Carl Løvenskiold. Brev til Ove Bang datert 27.06.1936. NAM.

Ditlefsen, Johan L. for Carl Løvenskiold. Brev til Ove Bang datert 27.08.1936. NAM.

Ditlev-Simonsen, John P. Brev til Murmesternes Forening udatert utkast. NAM.

Kjøpekontrakt mellom Axel Løvenskiold og John P. Ditlev-Simonsen datert 31.03.1936. 1-2.
NAM.

Kontrakt mellom John Ditlev-Simonsen og byggmester Oscar Skjellestad og Ing. H. Lühr om
opførelse av villa paa Ullern, Vestre Aker, datert 28.10.1936. NAM.

Lühr, H. (Ingeniør). Brev til Ove Bang datert 11.11.1936. NAM.

Lühr, H. (Ingeniør). Brev til Ove Bang datert 11.12.1936. NAM.

Lühr, H. (Ingeniør). Brev til Ove Bang datert 23.02.1937. NAM.

Lühr, H. (Ingeniør). Brev til Ove Bang datert 26.04.1937. NAM.

Lund, Sigurd og Asbjørn Aass (Ingeniører). Brev til Bygningschefen i Aker datert 12.06.1937. NAM.

Løvenskiold, Axel. Brev til Ove Bang datert 14.07.1936. NAM.

Skjellestad, Oscar (Byggmester). Brev til Ove Bang datert 08.07.1937. NAM.

Arkiver

Byggesaksarkivet, Plan- og bygningsetaten, Oslo Kommune.

DEXTRA Photo, Teknisk Museum.

Byarkivet, Oslo Kommune.

Arkivet etter Ove Bang, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Informanter

Ditlev-Simonsen, Arild. Sønn av byggherre John Ditlev-Simonsen. Samtale 11.02.2014.

Langleite, Arne. Fotoarkivar ved Teknisk Museum. Mail 03.05.2013 og 30.04.14.

Lending, Mari. Professor i Arkitekturteori- og historie ved AHO. Mail 03.03.14.

Solbakken, Bente. Kurator ved Nasjonalmuseet – Arkitektur. Mail 29.04.14.

Stabekk, Mathilde Engen. Masterstudent ved AHO. Mail 07.03.2014.

Illustrasjonsliste

Forkortelser:

DEXTRA: DEXTRA Photo, Teknisk Museum.

KUB: Kunsthistorisk billedarkiv, UIO.

NAM: Norsk Arkitekturmuseum/ Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

1. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto fra U.S. Embassy.
2. Portrett av Ove Bang. Foto fra Blakstad og Munthe-Kaas, Ove Bang, 135.
3. Ove Bang: Skisse av Le Corbusier: Villa La Roche (1923), 1932. Foto fra Findal, ”Biografiske nøkler til Ove Bangs modernisme” i Byggekunst 4/1995, 228.
4. Ove Bang: Villa Axel Hansen (1936). Eksteriør. Foto fra NAM.
5. Ove Bang: Villa Stousland II (1937). Eksteriør. Foto fra NAM.
6. Karl Høie: Villa for Olaf Ditlev-Simonsen, Gyldenløves gate 51 (1907). Eksteriør. Foto: Anders Beer Wilse, 1927. Foto fra Oslobilder. Oslo Museum.

http://www.oslobilder.no/OMU/OB.Y5059?query=gyldenløves+gate+51&count=18&search_context=1&pos=5 (08.05.14)

7. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Kart over tomt, mai 1935. NAM.
8. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Detalj av kart over halvmånetomten, udatert. NAM.
9. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade. Skisse, udatert. NAM.
10. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Eksteriørperspektiv. Skisse, udatert. NAM.
11. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan (trolig av andre etasje). Skisse, udatert. NAM.
12. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan (trolig av andre etasje). Skisse, udatert. NAM.
13. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade. Skisse, udatert. NAM.
14. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade. Skisse, udatert. NAM.
15. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade. Skisse, udatert. NAM.
16. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade. Skisse, udatert. NAM.
17. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av underetasje. Utkast, 06.03.1936. NAM.
18. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av første etasje. Utkast, 06.03.1936. NAM.
19. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av andre etasje. Utkast, 06.03.1936. NAM.
20. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot sør. Utkast, 06.03.1936. NAM.
21. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot øst. Utkast, 06.03.1936. NAM.
22. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av første og andre etasje. Utkast, 17.04.1936. NAM.
23. Gunnar Fougner: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av underetasje. Utkast, 30.04.1936. NAM.
24. Gunnar Fougner: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av første etasje. Utkast, 30.04.1936. NAM.
25. Gunnar Fougner: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av andre etasje. Utkast, 30.04.1936. NAM.
26. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot sør. Utkast, 30.04.1936. NAM.
27. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Eksteriørperspektiv. Utkast, udatert. NAM.
28. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Eksteriørperspektiv mot sørfasaden. Utkast, 03.05.1936. NAM.
29. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Eksteriørperspektiv mot nordøstfasaden. Utkast, udatert. NAM.
30. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Avfotografert modell. Utkast, udatert. Foto fra NAM.

31. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Avfotografert modell. Utkast, udatert. Foto fra NAM.
32. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Avfotografert modell. Utkast, udatert. Foto fra NAM.
33. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Avfotografert modell. Utkast, udatert. Foto fra NAM.
34. Gunnar Fougner: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av underetasje. Utkast, 04.05.1936. NAM.
35. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot sør. Utkast, 06.05.1936. NAM.
36. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Tverrsnitt. Skisse i brev, 13.05.1936. NAM.
37. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Eksteriørperspektiv. Utkast, udatert. NAM.
38. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Eksteriørperspektiv. Utkast, udatert. NAM.
39. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av underetasje. Utkast, 26.07.1936. NAM.
40. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av første etasje. Utkast, 26.07.1936. NAM.
41. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av andre etasje. Utkast, 27.07.1936. NAM.
42. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot sør. Utkast, 26.07.1936. NAM.
43. Sofus Hougen: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot vest. Utkast, 27.07.1936. NAM.
44. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot øst. Utkast, 26.07.1936. NAM.
45. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot øst. Skisse, udatert. NAM.
46. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av underetasje. Utkast, udatert. NAM.
47. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av første etasje. Utkast, udatert. NAM.
48. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Plan av andre etasje og tverrsnitt. Utkast, udatert. NAM.
49. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot øst. Utkast, udatert. NAM.
50. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot sør. Utkast, udatert. NAM.
51. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Avfotografert modell. Utkast, udatert. Foto fra NAM.
52. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Avfotografert modell. Utkast, udatert. Foto fra NAM.
53. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Avfotografert modell. Utkast, udatert. Foto fra NAM.
54. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Avfotografert modell. Utkast, udatert. Foto fra NAM.

55. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Avfotografert modell. Utkast, udatert. Foto fra NAM.
56. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot sør. Skisse, udatert. NAM.
57. Le Corbusier og Pierre Jeanneret: Villa Stein de Monzie (1926). Skisse. Foto fra Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, 248.
58. Mies van der Rohe: Villa Tugendhat (1928-30). Skisse. Foto fra Zimmerman, *Mies van der Rohe*, 45.
59. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot øst. Skisse (på baksiden av modellfoto), udatert. Foto fra NAM.
60. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Fasade mot sør. Skisse, udatert. NAM.
61. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Situasjonsplan. Arbeidstegning nr. 13, udatert. NAM.
62. Gunnar Fougner: Villa Ditlev-Simonsen. Situasjonsplan. Arbeidstegning nr. 14, 13.10.1936. NAM.
63. To fotografier fra kontorets arkiv: utsikt fra vindu, udatert. Foto fra NAM.
64. Fotografi fra kontorets arkiv: interiør i tømmerhytte, udatert. Foto fra NAM.
65. Fotografi fra kontorets arkiv: menn og hund foran hytte, udatert. Foto fra NAM.
66. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_002.
67. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_018.
68. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_006.
69. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-1937). Eksteriør. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_001.
70. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_017.
71. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_007.
72. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-1937). Eksteriør. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_020.
73. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_008.

74. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_011.
75. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Foto: Teigens fotoatelier, (trolig) 1937. Foto fra Norberg-Schulz, "1. Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme", 78.
76. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto: ukjent. Foto fra NAM.
77. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto: ukjent. Foto fra NAM.
78. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto: ukjent. Foto fra NAM.
79. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Eksteriør. Foto: ukjent. Foto fra NAM.
80. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Inngangsparti med Ingerid Ditlev-Simonsen. Foto: ukjent. Foto fra NAM.
81. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Takterrasse over nordfløy med John Ditlev-Simonsen i stige. Foto: ukjent. Foto fra NAM.
82. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Detalj av notater. Skisse av plan som nummerer interiørfotografiene, udatert. NAM.
83. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Interiørfotografi nr. 1, bunnen av trappeløpet i kjellerstue. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_024.
84. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Interiørfotografi nr. 2, Kjellerstue med peis, søyler og orientalske tepper. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_015.
85. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Interiørfotografi nr. 3, Kjellerstue med trapp og søylepar. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_013.
86. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Interiørfotografi nr. 4, trappeavsats ned til sittegruppe i kjellerstue og skulptur på peis. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_016.
87. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Bunnen av trappeløpet. Perspektivtegning, udatert. NAM.
88. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Tverrsnitt av trappeløp. Skisse, udatert. NAM.
89. Le Corbusier og Pierre Jeanneret: Villa Stein de Monzie, Garches (1926-28). Møblert hall. Foto fra Curtis, *Le Corbusier: Ideas and form*, 82.
90. Le Corbusier og Pierre Jeanneret: Villa Stein de Monzie, Garches (1926-28). Umøblert hall. Foto fra Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, 176.

91. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Interiørfotografi nr. 5, spisestuemøblement. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_025.
92. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Interiørfotografi nr. 6, spisestuemøblement med utsikt mot Oslo sentrum. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_022.
93. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Interiørfotografi nr. 7, spisestuen og dobbeldør til trappeløp sett fra stuen. Foto: Teigen fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_014.
94. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Interiørfotografi nr. 8, sofagruppe ved peis og flygel i stuen. Foto: Teigen fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_21.
95. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Stuevegg. Skisse i kladdebok, udatert. NAM.
96. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Stuevegg mot spisestue uten peis. Skisse, udatert. NAM.
97. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Stuevegg mot spisestue med peis. Skisse, udatert. NAM.
98. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen. Peis av travertine foran glassteinvindu. Skisse i farger, udatert. NAM.
99. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Interiørfotografi nr. 10, Stue med sofagruppe foran vinduet mot hagen og dør åpen mot trappen. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_023.
100. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Interiørfotografi nr. 11, Stue med sofagruppe foran vindu mot hagen og lukket dør mot trapp. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_019.
101. Ove Bang: Villa Ditlev-Simonsen (1936-37). Interiørfotografi nr. 9, Damebad med badekar og servant. Foto: Teigens fotoatelier, 1937. Foto fra DEXTRA. ID: DEX_T_3295_026.
102. Utstillingsplansje, Nordisk Bygningsdag i Oslo (1938). Tegninger av Villa Ditlev-Simonsen. Oslo Byarkiv.
103. Utstillingsplansje, ukjent utstilling. Interiørfotografi av Villa Ditlev-Simonsen. Oslo Byarkiv.

104. Fotografi fra NALs utstilling i den norske paviljongen på New York World Fair (1939). To eksteriørfotografi av Villa Ditlev-Simonsen. Foto fra Bryn, ”Noen erfaringer etter New York-utstillingen”, *Byggekunst* 1939, 150.
105. Utstillingsplansje, New York World Fair (1939). Fotografi av Villa Ditlev-Simonsen montert på treplate. Oslo Byarkiv.
106. Le Corbusier og Pierre Jeanneret: Villa Savoye, Poissy (1928-31). Eksteriør. Foto fra Cohen, *An Atlas of Modern Landscapes*, 267.
107. Le Corbusier og Pierre Jeanneret: Villa Stein de Monzie (1926-28). Eksteriør. Foto fra Cohen, *An Atlas of Modern Landscapes*, 263.
108. Le Corbusier og Pierre Jeanneret: Villa Stein de Monzie (1926-28). Eksteriør mot hagen. Foto fra Friedman, *Women and the making of the modern house*, 97.
109. Mies van der Rohe: Villa Tugendhat, Brno (1928-30). Eksteriør. Foto: Rudolf de Sandalo, 1931. Foto fra Miroslav Ambroz og Anne Jamison, ”Stolen Houses”, Graham Foundation. <http://www.grahamfoundation.org/grantees/4823-stolen-houses> (07.05.14)
110. Mies van der Rohe: Villa Tugendhat, Brno (1928-30). Eksteriør, trapp til terrasse. Foto: de Sandalo. Foto fra Jacqueline Knudsen, ”Villa Tugendhat in de schijnwerpers”, ArchitectuurNL. <http://architectuur.nl/nieuws/villa-tugendhat/> (07.05.14)
111. Andrea Palladio: Villa Rotonda, Vicenza (1566-70). Eksteriør. Foto fra KUB.
112. Le Corbusier og Pierre Jeanneret: Pavillon de l’Esprit Nouveau, Paris (1924-25). Eksteriør. Foto fra KUB.
113. Le Corbusier: Villa de Mandrot, Le Pradet (1929-31). Eksteriør. Foto fra Cohen, *An Atlas of Modern Landscapes*, 178.
114. John P. Ditlev-Simonsen, prolog i *Parken* (1933), s. 7-8.
115. Ely katedralen, Cambridgeshire (1083-1375). Eksteriør. Foto: Roger Fenton, sent i 1850-årene. Foto fra Ackerman, *Origins, Imitation, Conventions*, 106.
116. John Constable: Salisbury katedralen (1822-23). Victoria and Albert Museum. Foto fra KUB.