



Adresse Fossveien 24
0551 Oslo
Norge

Telefon (+47) 22 99 55 00

Post Postboks 6853
St. Olavs plass
N-0130

Faktura Postboks 386
Alnabru
0614 Oslo

Org.no. 977027233
Giro 8276 0100265

Espen Gleditsch

Det hvites narrativ : hvordan fotografi forandret moderne arkitektur

MFA
Kunstakademiet 2015

KHIODA
Kunsthøgskolen i Oslo,
Digitalt Arkiv

www.khioda.no
khioda@khio.no

Publikasjoner som arkiveres/publiseres i KHIODA reguleres av Lov om opphavsrett til åndsverk.

Opphavsmannen beholder opphavsretten til materialet i KHIODA, men gir brukerne tillatelse til å sitere fra verket, samt videreformidle det til andre, i henhold til åndsverkslovens regler. En forutsetning er at navn på utgiver og opphavsmann angis.

Kommersiell bruk av verket er ikke tillatt uten etter skriftlig avtale med opphavsmannen.



ESPEN GLEDITSCH

**DET HVITES NARRATIV:
HVORDAN FOTOGRAFI FORANDRET MODERNE ARKITEKTUR**

MASTERTESE, FEBRUAR 2015.

”Man forgets that he produces images in order to find his way in the world; he now tries to find his way in images”¹

- Vilém Flusser

I 1925 slo Le Corbusier fast at den hvitmalt vegg er en nødvendighet for et moralsk sivilisert samfunn.² Til tross for at påstanden stammer fra det forrige århundrets kanskje mest innflytelsesrike arkitekt var funksjonalistisk arkitektur på 1920-tallet fargerik. I narrativet som ble etablert for denne epoken ble arkitekturen likevel formidlet som hvit. Hvorfor skulle blå, røde, rosa og grønne bygninger i løpet av noen få år bli oppfattet som hvite? Hvor kommer bildet av den funksjonalistiske sukkerbiten med sitt flate tak og hvite vegger fra?

Modernismen innleder en epoke hvor relasjoner står i fokus, der ting gir mening gjennom sitt forhold til noe annet. I et forsøk på å kartlegge noen av mekanismene bak etableringen av en hvit modernisme, vil denne teksten se nærmere på det intime forholdet mellom funksjonalistisk arkitektur, fotografi og historieskriving. I denne teksten vil det argumenteres for at fotografiet har spilt en avgjørende rolle, som strekker seg utover argumentet om at det var fordi tidens fotografi var svart-hvitt at fargerik modernisme ble monokrom. Teksten vil se nærmere på transformasjonen som finner sted når en bygning oversettes fra tredimensjonalt fysisk objekt til et bilde på papir, og hvordan konvensjoner i arkitekturfotografi, fotografiapparatets kodede perspektiv og reproduksjonsteknikk har spilt en rolle i konstruksjonen av ”det hvites narrativ”.

Flate tak og hvite fasader

Sommeren 1927 åpnet boligutstillingen Weissenhofsiedlung i Stuttgart. Utstillingen var den første til å samle den nye generasjonen funksjonalistiske arkitekter og tok sikte på å være en oppvisning i ny og moderne byggestil, Neues Bauen. Utstillingen besto av 21 bygninger, hvorav 11 fremdeles eksisterer. Weissenhofsiedlung skulle bli sentral i å fremme et samlet inntrykk av funksjonalistisk arkitektur og er blitt omtalt som “en av de viktigste og mest innflytelsesrike arkitekturbebyggelsene i nyere tid”³.

Utstillingens kunstneriske leder, Ludwig Mies van der Rohe, satte to krav til de 17 håndplukkede arkitektene: flate tak og hvite eller lyse fasader. Målet med kravene var

uttalt: å gi et enhetlig inntrykk av den nye arkitekturen. To måneder før utstillingen møttes flere av arkitektene og ble enige om å benytte en felles off-white som basisfarge for fasadene. Da byggestøvet hadde lagt seg og utstillingen åpnet skulle det likevel vise seg at kun en tredjedel av husene hadde hvite fasader. Et sentralt trekk ved flere av husene var nettopp bruken av ulike og sterke farger på de ornamentfrie murfasadene. Mies van der Rohes eget leilighetsbygg var rosa, det samme var en av to bygninger Le Corbusier tegnet sammen med Pierre Jeanneret. Mart Stams rekkehus var lavendelblått og gult, mens Bruno Tauts enebolig var dyprød og blå. Selv blant bygningene som var dominert av hvitfarge var det ofte markante partier i farge, enten i mindre detaljer eller i form av hele vegger. Den ”hvite” tomannsboligen over tre etasjer tegnet av Le Corbusier og Pierre Jeanneret, hadde fire yttervegger i en lys grønn farge, inngangspartiet var dominert av brent sienna (rødbrun), mett blå og grållilla, og takterrassen var mørkebrun, blå og lysegrønn.⁴

Da utstillingen skulle dokumenteres i katalogen *Bau und Wohnung*⁵ var fotografiene av bygningene gjengitt i tidstypisk svart-hvitt og fotografert i skarpt sollys midt på dagen. Til tross for det fargerike utgangspunktet fremsto fasadene blendende hvite i katalogen og bidro til å fremme et bilde som er uløselig knyttet til moderne arkitektur: flate tak og hvite fasader. Utstillingen fikk en omfattende pressedekning som sørget for en bred sirkulasjon av fotografier fra utstillingen, både av fagtidsskrifter og dagspresse. *Bau und Wohnung* bidro til en mer langvarig spredning av fotografiene fra utstillingen.

Fra farge til monokrom

I boken *White Walls, Designer Dresses - The Fashioning of Modern Architecture*⁶, utforsker Mark Wigley opphavet til den hvite veggens dominans. Wigley vektlegger utstillingen i Stuttgart som et vendepunkt, der den nye arkitekturens pionerer for første gang arbeidet sammen med en intensjon om et samlet uttrykk. Wigley påpeker at farge ble undertrykket når historieskrivningen om moderne arkitekturs formative periode skjøt fart på 1930-tallet: ”If the success of the Weissenhofsiedlung turned on bonding the white wall to cubic forms, a batallion of critics and historians immediately leapt into action to defend that bond against any threat. [...] The historians and architects presented a uniform front, systematically shaping each other's productions, easing color into the background in order to promote the image of

the white wall.”⁷ Selv om narrativet om den hvite veggen var konstruert på et tvilsomt grunnlag, skulle det ifølge Wigley vise seg å bli en selvoppfyllende profeti, som over tid skulle gjøre moderne arkitektur like hvit som i fotografiene: ”The famous black-and-white photographs make white famous, and then the buildings try to look more like the photographs and become really white and all other colors are removed. So that somebody can make a building that is really super white today and people would think that it is modern.”⁸

Etableringen av ”det hvites narrativ”

I årene etter utstillingen i Stuttgart ble det etablert en arkitekturhistorisk diskurs som var mer opptatt av å omtale overflate (surface) enn farge. Et eksempel på dette er Hitchcock & Johnsons toneangivende bok *The International Style*⁹ som fulgte utstillingen *Modern Architecture - International Exhibition* ved Museum of Modern Art (MoMA) i 1932. Hitchcock & Johnson anså den nye arkitekturens originale estetikk som bevegelsens triumf og bidrag til arkitekturhistorien. En rekke av de europeiske funksjonalistene som ble trukket frem i boken, deriblant Gropius, anså dette som en forenkling av et prosjekt som handlet om nye løsninger på sosiopolitiske utfordringer, ikke om å utvikle en estetikk.

I de få avsnittene av boken hvor farge omtales skjer det et dramatisk skifte i synet på forholdet mellom fargen hvit og overflate: ”At present applied color is used less. The color of natural surfacing materials and the natural metal color of detail is definitely preferred. [...] In surfaces of stucco, white or off-white, even where it is obtained with paint, is felt to constitute the natural color. The earlier use of bright color had value in attracting attention to the new style, but it could not long remain pleasing. [...] If architecture is not to resemble billboards, color should be both technically and psychologically permanent.”¹⁰ Hvitfarge går her fra å være et ytre lag som blir påført grå murpuss til å være materialets naturlige farge. For Wigley innebærer denne meningsforskyvningen at farge ble noe som ikke lenger måtte diskuteres. Hvit ble simpelthen redusert til den naturlige fargen på bygningens materiale, dens overflate. Farge ble ved et pennestrøk til en usynlig bekledning, i Wigleys ord: en ”nudism-dress”.

Fire år etter utgivelsen av *The International Style* utgis den innflytelsesrike arkitekturhistorieboken *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*¹¹ av Nikolaus Pevsner. I boken drøftes ikke fargebruk. Godt hjulpet av en bred sirkulasjonen av fotografier i svart-hvitt gled diskusjonen om farge sakte men sikkert i bakgrunnen: "Between the Weissenhofsiedlung and Pevsner's monumental history, the heated debate about color has been displaced by a strategic silence. Color has become a specialized subject for occasional scholarly analysis. If modern architects worked so hard to make color an integral component of their architecture, the discourse has successfully transformed into a supplement that can be discarded".¹²

Moderne arkitektur og massemedia

Resepsjonen av moderne arkitektur er nært sammenknyttet med formidlingen av spesifikke bygninger gjennom medier som fotografi, film, bøker, reklame, tegning og modeller. I boken *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*¹³ undersøker Beatriz Colomina moderne arkitekturs intrikate forhold til massemedia. Parallelt med utviklingen av moderne arkitektur gjennomgikk massemediene under første halvdel av 1900-tallet en rivende utvikling. For Colomina er det nettopp dialogen mellom arkitektur og media som gjør den nye arkitekturen moderne: "modern architecture only becomes modern in its engagement with the media."¹⁴ Ifølge Colomina er fotografiet ikke en representasjon som simpelthen refererer til et eksisterende objekt foran kamera. Hun betrakter fotografiet som en arena for konstruksjon av nye objekter, en konstruksjon av noe *annet*. Ved å preges av mediets særtrekk blir bygninger gjennom avbildning til noe annet, og det fotografiske perspektivet tar over for det menneskelige: "the organizing geometry of architecture slips from the perspectival cone of vision, from the humanist eye, to the camera angle. It is precisely in this slippage that modern architecture becomes modern by engaging with the media".¹⁵

Gjennom fotografi ble det mulig å følge den nye arkitekturs tilblivelse fra sidelinjen, uten selv å måtte oppsøke bygninger. Mediets direkte forhold til objektene som blir avbildet gjorde fotografiene til en mer direkte formidler enn skriftlige beskrivelser og tegninger. Colomina foreslår at den moderne arkitekturs sanne

arena er i kryssningspunktet mellom tegning, modeller, fotografi, bøker, film og reklame. Hun hevder at hver enkelt bygning også må forstås som en representasjonsmekanisme i seg selv, som en "viewing mechanism" for å betrakte omverdenen, ikke ulikt et kamera. Forflytningen av arkitekturen fra gaten til media setter ifølge Colomina arkitekturen i en sammenheng hvor den ikke lenger blir definert av vegger, men av bilder.

Det fotografiske apparatet

Det fotografiske mediet blir som oftest tilskrevet en transparent rolle i arkitekturfotografi, som en mekanisk formidler av essensielle aspekter ved en bygning. For å forstå transformasjonen som foregår mellom tredimensjonale bygninger og flate reproduksjoner kan det være fruktbart å se nærmere på apparatet bak prosessen: kameraet og reproduksjonsteknikken.

Helt siden Joseph Nicéphore Niépce laget det første kjente fotografiet i 1826/27 av bygningene på gårdsplassen ved familiens sommerhus, har fotografi og arkitektur vært nært sammenknyttet. I fotografiets tidlige dager var det et fornuftsekteskap, siden arkitektur var blant de få motivene som var i stand til å stå stille lenge nok under de flere timene det tok å eksponere et fotografi. Det ble fort tydelig at fotografi hadde en særegen evne til å gjengi arkitektonisk rom, bygningers overflate og materialsammensetning. I sine beste øyeblikk var fotografiet også i stand til å formidle ideer bak arkitektur. Fotografiet har imidlertid alltid gjort mer enn kun å avbilde bygningene foran kamera. Gjennom å tolke en bygning fotografisk farges resultatet av det fotografiske mediets egenskaper. I tillegg til mekaniske, fotokjemiske og reproduksjonsrelaterte karakteristika preges resultatet av en serie bevisste og ubevisste valg under fotograferingen og utvelgelsen av bilder. I kjernen av dette minefeltet av x-faktorer står to språk, *arkitektur* og *fotografi*, mellom hvilke det ikke er gitt at det er mulig å foreta en sannferdig oversettelse.

Svart-hvitt fotografiets fargeløse forenkling av virkeligheten er muligens den mest iøynefallende transformasjonen som finner sted i arkitekturfotografi før fargefotografiet ble utbredt etter andre verdenskrig. Fraværet av farge bidrar til en grafisk forenkling av virkeligheten som gir komposisjonselementer som flate, form og linjer en fremtredende rolle. Grafisk forenkling legger fokus på bygningers overflate

og struktur, hvilket kan sees i sammenheng med den nærmest ensidige vektleggingen av estetiske kvaliteter i *The International Style*. Fotografiets fargeblindhet er imidlertid ikke den eneste årsaken til at fotografiet har bidratt til en økt oppmerksomhet rettet mot arkitekturens overflate.

Arkitektur er til for å brukes og oppleves, som en tilretteleggende kulisse. Ved å rette fokuset mot selve bygningen, løsrevet fra dens funksjon, og ved å insistere på å sette konstruksjonen i forgrunnen, kan det argumenteres for at fotografiet er anti-arkitektonisk. Ikke-visuelle egenskaper som romfølelse og samspill mellom ulike soner i en bygning, hvordan arkitekturen er å leve i, er viktige kvaliteter som vanskelig lar seg overføre til fotografi. Adolf Loos, som ble strøket fra listen av arkitekter til Weissenhofsiedlung etter å ha kritisert arrangørene, hadde en uttalt skepsis til fotografi: "a true building makes no impression as a picture, reduced to two dimensions. It is my greatest pride that the interiors I have created are completely lacking in effect when photographed; that the people who live in them do not recognize their own apartments from the photographs."¹⁶ Konvensjonen med å fotografere nyoppførte hus før innflytting, slik det er gjort i *Bau und Wohnung*, bidrar til at arkitektur formidles som en struktur uavhengig av husets bruk og funksjon. Fotografiet legger til rette for et abstrahert syn på arkitektur, som favoriserer formale kvaliteter som overflate og form.

Optikk og linsedesign gjennomgikk en kraftig utvikling mot slutten av 1890-årene, blant annet ved forbedring av vidvinkelobjektiver. I arkitekturfotografi, hvor det ofte er ønskelig å få med så mye som mulig av motivet fra kort avstand, er vidvinkelobjektivet et viktig verktøy. Karakteristisk for vidvinkelfotografering er at avstand mellom objekter fremheves, objekter som er nære kamera blir store i bildet, mens objekter i bakgrunnen fremstår som små. Øyet er overlegent i sin evne til å veksle mellom detaljer og helhet i løpet av et brøkdels sekund. Kameraet registrer imidlertid alt med samme viljeløse, mekaniske (u)viktighet. Dette gjør det vanskelig å formidle en helhet ved et hus og dets detaljer, ornamenter og materialitet i ett og samme bilde, hvilket fører til at bygningers volum og skulpturelle sider ofte blir vektlagt på bekostning av mindre iøynefallende detaljer. Funksjonalismens angst for ornament går hånd i hånd med en fotografisk retorikk der detaljer blir underordnet.

En annen karakteristikk ved vidvinkelfotografering er at vertikale linjer blir optisk forvrengt. For å korrigere denne typen ”feil” er det vanlig blant arkitekturfotografer å benytte kameraer hvor perspektivet kan manipuleres for å rette opp linjer. Fotografiets firkantede billedflate tilrettelegger for komposisjoner der dominerende linjer blir gjengitt som parallelle med billedkanten. Av denne grunn er fotografiet særlig velegnet til å avbilde kubisk arkitektur. Illustrerende for dette er hvordan overvekten av eksteriørfotografier av de stort sett horisontalt orienterte husene i boligutstillingen i Stuttgart er gjengitt i liggende format i *Bau und Wohnung*.

Fra negativ til bokside

En grunnleggende utfordring ved massespredning av fotografi i bøker og magasiner er den kompliserte oversettelsen fra fotokjemisk original til blekk på papir. En nærmere undersøkelse av rasteret i utstillingskatalogen *Bau und Wohnung* tyder på at boken er trykket med Letterpress Halftone. Halvtonetrykket spilte en avgjørende rolle i å lansere fotografi som massemedium, men selv på sitt aller beste gir trykkteknikken bilder med et grovt utseende, økt kontrast og med en oppløsning som er underlegen fotokjemiske bilder. Utfordringen er at fotografier har en rik toneskala mens Letterpress Halftone ikke har noen reell tonegradasjon. *Bau und Wohnung* er trykket med utelukkende svart blekk på hvitt papir, og halvtoner er simulert gjennom et grovt raster. Eksteriørbildene i boken er fotografert i direkte sollys og er allerede i utgangspunktet preget av høy kontrast. Kontrasten økes ytterligere i reproduksjonsteknikken ved at skyggepartier gror igjen som mørke flater, mens husfasader er gjengitt som svært lyse. Dette gjør at kun to av utstillingens 21 bygninger ser ut til å være dominert av fasadefarger som verken er lyse eller hvite.

Før halvtonetrykk var tresnitt den vanlige reproduksjonsformen for fotografi i bøker og tidsskrifter. I motsetning til håndproduserte tresnitt er det mekanisk fremstilte halvtonetrykket en tilsynelatende direkte, transparent, og nøytral overføring fra kamera til papir, blottet for synlige spor fra hånden. Richard Benson skriver i *The Printed Picture*¹⁷ om hvordan dette brakte en falsk legitimitet til fotografi: ”Whatever the case, mechanical reproduction, freed from the judgements of an engraver, contributed to the falsehood that photographs portray some sort of truth about the world from which they derive.”¹⁸ Ved overgangen fra mørkerommets lysfølsomme sølvnitrat til mekanisk påføring av blekk forlater fotografiet sitt etymologiske opphav:

å skrive med lys. Selv om utgangspunktet for begge fremstillingsformer er fotokjemiske originaler, er dette to forskjellige medier med ulik bildeskapende materialitet og ulike konvensjoner innen estetikk og produksjon. Mens fotokjemiske bilder ble fremstilt av fotografer, ble trykk i halvtone produsert av fagfolk med andre estetiske og håndverksmessige utgangspunkt. Sammen med art director, designer og reproansvarlig ble trykkeren, som i første del av 1900-tallet ofte hadde en bakgrunn fra tresnitt, den nye produsentene av fotografier for massespredning. Hva som kjennetegner et godt reproduert fotografi for en grafiker som kommer fra tresnittets kontrastrike svarte og hvite linjer, er ikke nødvendigvis det samme som for en fotograf som er vant til mørkerommets uendelige gråtoneskala.

Avslutning

I forkant av Weissenhofsiedlung eksisterte det uttalte idealer for den hvite fasaden hos ledende figurer innen europeisk modernisme, som Le Corbusier og Mies van der Rohe. De anså hvitfargen som moralsk og ren, og som et organiserende romlig prinsipp, der hvit var basisen som andre farger kunne tre frem fra. Fargeløshet ble forbundet med tidløshet, en argumentasjon som ble fremmet av Le Corbusier ved å vise til ruiner etter antikk greske arkitektur. At gresk arkitektur og skulptur opprinnelig var fargerik, skjult bak et narrativ av hvithet etablert av nyklassisister som Johann Joachim Winkelmann¹⁹, kan sies å være den første systematiske undertrykkelsen av farge i arkitekturhistorien. Allerede under renessansen mistet gresk skulptur sine farger da kunstnere som Michelangelo gjenoppdaget og videreførdet den greske antikkens estetikk gjennom skulpturer i hvit, ubehandlet marmor. Innen 1700-tallet var bildet av antikk skulptur som hvit så etablert at statuer med pigmentrester fra den originale malingen ble vasket hvite under utgravninger.

Etableringen av moderne arkitektur som hvit kan ikke sees som et isolert tilfelle, men må betraktes i sammenheng med en historisk tendens og som en følgefeil i behandling av farge. Frykten for farge drøftes av David Batchelor i *Chromophobia*²⁰, hvor han argumenterer for at vestlig kultur har en lang tradisjon for fobi mot fargebruk. Ifølge Batchelor er farge opp gjennom historien blitt vurdert som overfladisk og forsøkt fremmedgjort ved å betegnes som østlig, primitiv, feminin, homofil, underutviklet og vulgær. I kontrast blir hvit tilskrevet egenskaper som tidløs, ren, ordnet og moralsk. For ideologene bak den funksjonalistiske arkitekturen var tidløshet paradoksalt nok et

viktig retorisk grep i etableringen av en moderne byggestil. Argumentasjonen som ble fremført vektla at den nye arkitekturen representerte en ny stil og noe langt mer permanent enn en flyktig mote.

Tekster som Le Corbusiers polemiske *A Coat of Whitewash – The Law of Ripolin*²¹, hvor det blir forfektet at hele Paris bør males hvit, har uten tvil vært med på holde liv i forestillingen om 1920-tallets modernisme som fargeløs. Til tross for det tekstlige fokuset omkring den hvite veggen var det få av deltakerne i Weissenhofsiedlung som kan kalles hvite modernister. Selv ikke Le Corbusier, som agiterte mer høylytt for en hvit arkitektur enn noen, og som slo fast at farge kun var for bønder og primitive mennesker. Funksjonalismen på 1920-tallet var preget av polykrome fasader. Selv i bygninger som var dominert av hvite yttervegger, som Le Corbusiers Villa Savoye, var fargede elementer en essensiell del av en finstemt helhet.

Til tross for en rekke svakheter ved fotografisk avbildning og fotografiets reproduksjonsteknikker, er mediet likevel foretrukket for avbildning av arkitektur. Fotografiets delaktighet i å spre ideen om 1920-tallets funksjonalisme som hvit, hviler på et forbehold om et antatt sannferdig forhold mellom avbildningen og objektet som er avbildet. Roland Barthes omtaler fotografiets antatte transparens i *Camera Lucida*²²: ”whatever it grants to vision and whatever its manner, a photograph is always invisible, it is not *it* that we see.”²³ Fotografiets usynlighet, kombinert med muligheten for rimelig massedistribusjon gjennom mekanisk trykkteknologi sørget for at det ble gitt en sentral rolle i spredningen av moderne arkitektur. Fotografiet speilet samtiden bedre enn noe annet visuelt medium, som en visuell representasjonsform med en sterkere kobling til øyets rastløse blick enn håndens langsomme strek.

Selv om fotografiet skulle vise seg å være nyttig for avbildning av arkitektur var det som medium langt fra ideelt. Kameralinsens abstraherende blick forenkler arkitektur fra noe som brukes og oppleves til noe som betraktes. Ikke-visuelle egenskaper som romfølelse, taktile kvaliteter og samspillet mellom en bygnings ulike soner, lar seg vanskelig overføre til fotografi. Ved å rette fokuset mot den arkitektoniske strukturen, løsrevet fra funksjon, er fotografiet som medium anti-arkitektonisk. Denne anti-arkitektoniske formidlingen har banet vei for en reduksjonistisk lesning av moderne arkitektur der visuelle egenskaper har blitt tilskrevet uforholdsmessig stor betydning. I

Hitchcock og Johnsons *The International Style* ble den nye arkitekturen forstått gjennom et filter av stil og estetikk. Via svart-hvitt fotografiet ble bildet av den funksjonalistiske sukkerbiten med sitt flate tak og hvite fasader etablert og spredt, uavhengig av hvorvidt fasaden opprinnelig var rosa, lavendelblå eller lysegrønn.

For Colomina er fotografiet en arena for konstruksjon av nye objekter. I tillegg til å avbilde objektet foran kamera konstruerer fotografiet en hybrid mellom objekt, mediets særpreg og mediets diskurs. I lys av denne transformasjonen er det grunn til å tro at fotografiet legger føringer som favoriserer visse former for avbildning. Dette er nært knyttet til hvilke arkitektoniske kvaliteter som oversettes best til fotografi. Dette antyder at etableringen av en modernistisk kanon gjennom representasjonsformer som fotografi, som i tilfellet med *The International Style*, nødvendigvis bærer preg av hvor godt en gitt bygning gjør seg i et fotografi. Et illustrerende eksempel er Mies van der Rohes berømte Barcelona-paviljong fra 1929. Paviljongen ble demontert mindre enn ett år etter ferdigstilling. Dette hindret imidlertid ikke paviljongen fra å bli plassert helt i toppsjiktet av den moderne arkitekturkanonen. Takket være et begrenset antall svart-hvitt fotografier og planskisser ble bygningen spredt i historie- og lærebøker.

Higgot og Wray omtaler i *Camera Constructs – Photography, Architecture and the Modern City*²⁴ hvordan fotografi har vært med på å forme arkitekturhistorien:

"Clearly, buildings that have been less effectively photographed have less chance of becoming validated as part of architectural discourse: those whose qualities do not photograph well are not going to communicate through the media."²⁵ Fotografiet har ikke kun vært delaktig i å avgjøre hvilke bygninger som har fått danne grunnlaget for et historisk narrativ om moderne arkitektur, det har også gjennom sine karakteristika farget vår forståelse av arkitekturen som ble formidlet. Da historieskrivingen om moderne arkitektur for alvor etablerte seg på 1930-tallet utgjorde fotografier en avgjørende kilde for historikere som ikke alltid selv hadde oppsøkt husene de kanoniserte. Gjennom fotografiet var det mulig å oppleve og omtale arkitekturen uten å forlate skrivepulten. I formative utstillinger som *Modern Architecture - International Exhibition*, som først ble vist på MoMA, og deretter la ut på USA-turné i seks år, stiftet et helt kontinent bekjentskap med den nye arkitekturen via fotografier. I utstillingskataloger som *Bau und Wohnung* ble bildet av den nye arkitekturen massedistribuert gjennom grovrasterte svart-hvitt fotografier i høy kontrast.

Godt hjulpet av fotografiet har det i historieskrivningen om moderne arkitektur foregått en meningsforskyvning som har resultert i en feilaktig oppfattelse av moderne arkitektur som hvit. Fargesterke funksjonalistiske villaer fra 1920-tallet passet ikke lenger inn i narrativet, på samme måte som vi aldri helt vil omfavne at antikkens arkitektur og marmorskulpturer en gang var polykrome, uansett hvor mange utstillinger og artikler som blir produsert for å overbevise oss om det motsatte.

¹ Villém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (Göttingen, Tyskland: European Photography Andreas Muller-Pohle, 1984), s. 7.

² Le Corbusier, *The Decorative Art of Today, A Coat of Whitewash: The Law of Ripolin* (London, England: The Architectural Press, 1987), s. 185.

³ Eirik T. Bøe, *Weissenhofsiedlung – boligutstillingen i Stuttgart 1927* (Store Norske Leksikon, 2009), Hentet fra www.snl.no 10.01.2015.

⁴ Hermann Nägele, *Die Restaurierung der Weißenhofsiedlung 1981-87* (Stuttgart, Tyskland: Karl Krämer Verlag, 1992), s. 64-65.

⁵ Deutscher Werkbund, *Bau & Wohnung. Die Bauten der Weissenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundaustellung "Die Wohnung"* (Stuttgart, Tyskland: Akad. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., 1927).

⁶ Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses – The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, USA: MIT Press, 2001).

⁷ Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses – The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, USA: MIT Press, 2001), s. 330.

⁸ Mark Wigley, *A Conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson, and Daniel Birnbaum*, fra Olafur Eliasson, *Your Engagement has Consequences* (Baden, Sveits: Lars Müller Publishers, 2006), s. 241.

⁹ Henry-Russell Hitchcock & Philip Johnson, *The International Style* (New York, USA: W.W. Norton & Company, 1997).

¹⁰ Henry-Russell Hitchcock & Philip Johnson, *The International Style* (New York, USA: W.W. Norton & Company, 1997), s. 87.

¹¹ Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius* (London, England: Faber & Faber, 1936).

¹² Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses – The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, USA: MIT Press, 2001), s. 329.

¹³ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, USA: MIT Press, 1996).

-
- ¹⁴ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, USA: MIT Press, 1996), s. 14.
- ¹⁵ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, USA: MIT Press, 1996), s. 335.
- ¹⁶ Adolf Loos, *Architektur*, (originaltekst fra 1910), engelsk oversettelse hentet fra http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/2a_aula/loos_architecture.pdf, s. 78.
- ¹⁷ Richard Benson, *The Printed Picture* (New York, USA: The Museum of Modern Art, 2008).
- ¹⁸ Richard Benson, *The Printed Picture* (New York, USA: The Museum of Modern Art, 2008), s. 220.
- ¹⁹ Johann Joachim Winkelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden, Tyskland: Dresden: Waltherischen Hof-Buchhandlung, 1764).
- ²⁰ David Batchelor, *Chromophobia* (London: Reaktion Books, 2000).
- ²¹ Le Corbusier, *The Decorative Art of Today, A Coat of Whitewash: The Law of Ripolin* (London, England: The Architectural Press, 1987), s. 185.
- ²² Roland Barthes, *Camera Lucida* (London, England: Harper Collins, 1984).
- ²³ Roland Barthes, *Camera Lucida* (London, England: Harper Collins, 1984), s. 5.
- ²⁴ Andrew Higgot & Timothy Wray, *Camera Constructs – Photography, Architecture and the Modern City* (Farnham, England: Ashgate, 2012).
- ²⁵ Andrew Higgot & Timothy Wray, *Camera Constructs – Photography, Architecture and the Modern City* (Farnham, England: Ashgate, 2012), s. 8.