



# Ny monumentalitet



Fire bygninger i Nord-Norge og teorier om monumentalitet mellom 1960 og 2000

Elin Kristine Haugdal

*Avhandling levert for graden doctor artium*

**UNIVERSITETET I TROMSØ**

**Det humanistiske fakultet**

Institutt for kultur og litteratur

August 2007



# Ny monumentalitet

Fire bygninger i Nord-Norge og teorier om monumentalitet mellom 1960 og 2000

Elin Kristine Haugdal  
Avhandling for dr.art-graden i kunsthvitenskap  
Institutt for kultur og litteratur  
Det humanistiske fakultet  
Universitetet i Tromsø

August 2007



## Forord

Jeg vil rette en stor takk til alle som på forskjellig vis har brakt meg framover på veien mot punktum i denne avhandlingen – og til alle som har lurt meg inn på fengslende omveier.

Veileder Ingebjørg Hage, førsteamanuensis i kunstvitenskap og arkitekt, har pekt ut den rake veien, og alle krumspring må jeg ta på egen kappe. Jeg vil særlig takke Ingebjørg for stor faglig kunnskap og redelighet og for å ha vist meg tålmodighet og tillit. Jeg vil også trekke fram to imponerende resultater av Ingebjørgs omfattende forskningsarbeid og administrasjonsarbeid – prosjektet *Arkitektur i Nord-Norge* og den digitale *Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard* – som begge har vært til hjelp og utvidet horisonten under mitt eget arbeid med denne avhandlingen.

Jeg har fått gode innspill fra stipendiater ved Det humanistiske fakultet, fra kolleger ved faggruppa for kunstvitenskap og dessuten fra enkeltpersoner som har lest igjennom hele eller deler av teksten på svært ulike stadier i prosessen. Særlig vil jeg takke professor i filosofi Dag T. Andersson. Jeg vil takke prodekan og førsteamanuensis i germanistikk Marie-Theres Federhofer, stipendiat i samisk litteratur Kristin Jernsletten, professor i nordisk litteratur Ole Karlsen, professor i kunstvitenskap Lena Liepe, førsteamanuensis i kunstvitenskap Svein Aamold. Alle tilbakemeldinger er tatt til følge, men ikke alle har jeg evnet å inndra i teksten og gjøre til poeng på den måten som mine gode kritikere mente og så for seg.

Høsten 2002 hadde jeg et lærerikt opphold ved Forskerskolen ved Arkitektskolen Aarhus, og jeg vil takke leder av forskerutdannelsen lektor Jørgen Dehs og adjunkt, ph.d. Anders V. Munch for innsiktsfulle forelesninger og seminarer. Jeg takker dessuten for det undrende spørsmålet fra kontinentet: Findes der monumental arkitektur i Nord-Norge?

Det humanistiske fakultet har gitt penger og gode arbeidsforhold. Biblioteket for humaniora og samfunnsfag, Universitetsbiblioteket i Tromsø, har gitt bøker og service. Takk til begge institusjoner og ansatte.

Aller mest vil jeg takke mann, venn og fagfelle Jan Martin Berg for stor tålmodighet og omtanke, for kunnskapsrikdom, gode diskusjoner og presis kritikk. Og særlig takker jeg for fotografier og digital bearbeiding av første klasse. Jan Martin krediteres over halvparten av avhandlingens illustrasjoner, de øvrige er tatt av meg selv eller av andre som det er henvist til i billedtekster og i den samlede oversikten over kilder.

En stor takk til Viktor – for oppmuntring og realitetsorientering!

Tromsø, 31. august 2007

Elin Kristine Haugdal



# Innhold

## I. Innledning

s. 7

1. Monumentalitet	s. 7
1.1 Prosjektet	s. 9
1.2 Monumentalitet i nord	s. 11
2. Tre ganger ny monumentalitet	s. 13
2.1 Giedion og ny monumentalitet	s. 14
2.2 Norberg-Schulz og ny monumentalitet	s. 18
2.3 Vattimo og ny monumentalitet	s. 20
3. Metodiske og teoretiske utgangspunkter	s. 21
3.1 Fire bygninger	s. 22
3.2 Kasusstudie som metode	s. 24
3.3 Abduksjon	s. 26
3.4 Fenomenologi og semiotikk	s. 28

## II. Ishavskatedralen i Tromsø: landemerket

s. 33

1. Fra kapell til katedral	s. 33
1.1 Monumentalitet – i allminnelighet	s. 34
2. En moderne kirkebygning	s. 36
2.1 Sakralitet i betong	s. 40
3. Arkitektur som skulptur	s. 43
3.1 Monumentets logikk	s. 45
3.2 Landemerket	s. 46
3.3 Det kollektive bildet	s. 50
3.4 Figurens skyggeside	s. 52
4. Monumentalitet og myte	s. 54
4.1 Ikon og konnotasjon	s. 55
4.2 Jakten på signifikatet	s. 58
4.3 Ishavskatedralen og andre mytologier	s. 61
4.4 En klassisk monumentalitet	s. 64

## III. Rådhusanlegget i Mo i Rana: byens hjerte og kjerne

s. 67

1. Mellom tungindustri og kulturindustri	s. 67
1.1 Moderne monumentalitet	s. 69
2. Hus for kommune og kultur	s. 71
2.1 Modell og realitet	s. 73
3. Sentrum	s. 76
3.1 Byens kjerne	s. 78
3.2 Byens hjerte	s. 81
4. Erfaringsarkitektur	s. 85
4.1 Rommets monumentalitet	s. 87
4.2 Kollektiv sensibilitet	s. 91
5. Mo i Ranas identitet	s. 94
5.1 Åpen form	s. 95
5.2 Dominerende koder	s. 98
5.3 Sosialdemokratisk monumentalitet	s. 102

#### **IV. Lofotakvariet: Metaarkitektur**

s. 107

- 1. Kulturisme s. 107
  - 1.1 "Monumensjon" s. 108
- 2. Bygningen i Vågan i Lofoten s. 111
  - 2.1 Det typiske s. 113
- 3. (M)useum s. 116
  - 3.1 Betrakter eller bruker s. 118
  - 3.2 In situ s. 122
- 4. Det nordnorske stedet s. 126
  - 4.1 Kontekstuell arkitektur s. 127
  - 4.2 Aktørverden og museumsverden s. 130
- 5. Metaarkitektur s. 135
  - 5.1 Typologi og kontinuitet s. 136
  - 5.2 Dekonstruksjon og forandring s. 139
  - 5.3 "Mulighetenes monument" s. 142

#### **V. Sametingsbygningen i Karasjok: ornamentalt monumental** s. 145

- 1. Monumentalitet på vidda s. 145
  - 1.1 Parlamentarisk paradoks s. 147
- 2. Konstruksjon og dekorasjon s. 148
- 3. Monumentalarkitektur og byggeskikk s. 154
  - 3.1 Samisk byggeskikk s. 154
  - 3.2 Stor og mindre s. 158
- 4. En dobbeltkodet arkitektur s. 159
  - 4.1 Re-presentasjon av fortida s. 164
  - 4.2 Overflødigheten s. 167
  - 4.3 Kompleksitet og kontradiksjon s. 171
- 5. En "svak" arkitektur s. 174
  - 5.1 Ornamentalt monumental s. 178
  - 5.2 Monumentalitet som erindring s. 181
  - 5.3 Minoritet og majoritet s. 185

#### **VI. Fra ny til svak monumentalitet**

s. 189

- 1. Fellesskapsarkitektur s. 191
  - 1.1 Tap av midte s. 192
  - 1.2 Ny fellesskapsarkitektur s. 194
- 2. Varighet og nyhet s. 196
  - 2.1 Nye monumentale materialer s. 197
- 3. Storhet s. 201
  - 3.1 Storheten i det mindre s. 203
  - 3.2 Monolitten og fragmentet s. 207
- 4. Fra representasjon til erindring s. 209
  - 4.1 Erindringens figurer s. 209
  - 4.2 Svak monumentalitet s. 213
- 5. Avslutningsvis s. 215

#### **Kildeoversikt**

s. 217

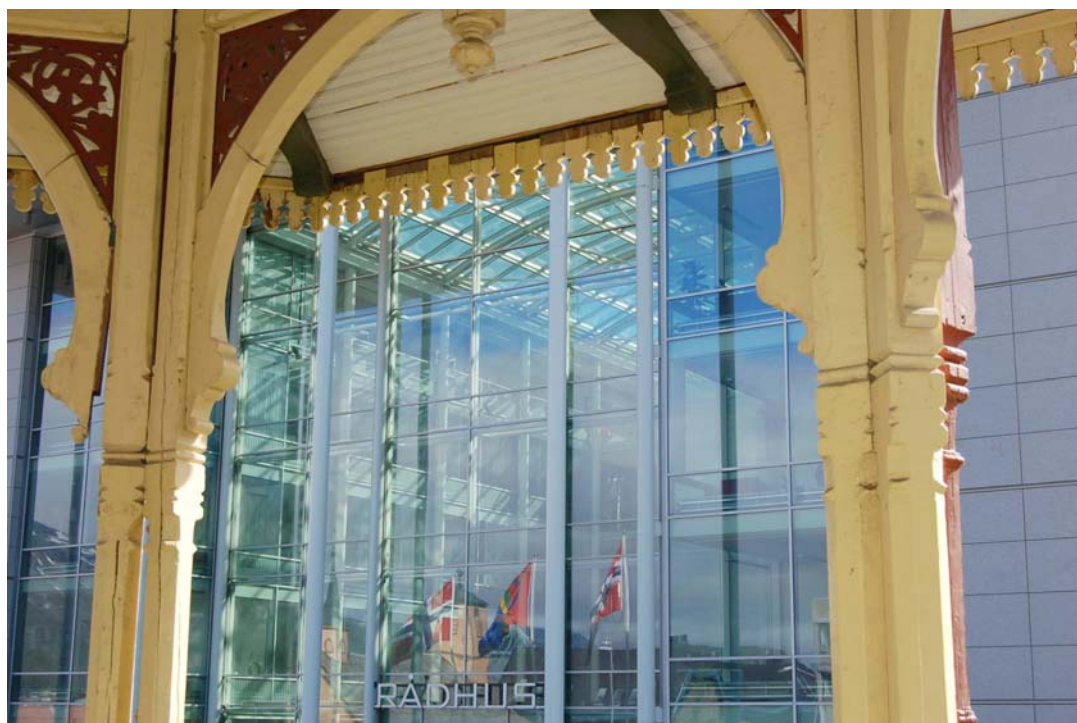
- Litteratur s. 217
- Arkiv s. 231
- Andre kilder s. 231
- Illustrasjoner s. 232



# I. Innledning

## 1. Monumentalitet

Når arkitekturkritikere på 1990-tallet tyr til overskrifter som “intim monumentalitet” og “organisk monumentalitet”, forteller det om et begrep som synes å kreve modifierende eller forklarende tillegg. Kanskje er det riktig at “monumental” er “det mest forslitte ordet i nyere kunsthistorie og kritikk”.<sup>1</sup> I programmet for konkurransen om det nye rådhuset i Tromsø på slutten av 1990-tallet betegnes oppgaven som “et monument for neste årtusen”, og begrepene monumental og monument brukes som målsetting i programfasen og som honnørord i omtalen av det oppførte komplekset.<sup>2</sup> Men er det prosjektets størrelse og de økonomiske løftene det innebærer som har monumentale kvaliteter? Er det rådhuset som fellesskaps-



Juryen for konkurransen om rådhuskvartalet i Tromsø tolker i dette tilfellet monumentalitet som “evne til å knytte bygg fra ulike tidsaldrer sammen, slik at de hver for seg og samlet får en konstruktiv rolle i en byutvikling som gir fremtidsperspektiv.”

bygning og bruksmulighetene det åpner for, eller er det noe ved den arkitektoniske utførelsen som gir monumentalitet? Christian Norberg-Schulz skriver i 1988 at “termen monumentalitet innebærer at vi forventer noe mer av bygningene våre enn ren 'funksjonell' oppfyllelse”.<sup>3</sup> Men hva er dette “mer enn”, og hvem er “vi som forventer”? Er det allmenn konsensus om hva som er monumentalt, hva monumentalitet bør være og hvordan det oppnås?

<sup>1</sup> Murray 1993, under oppslagsordet “Monumental”, i min oversettelse. For “intim monumentalitet” og “organisk monumentalitet”, i min oversettelse, se hhv. Frampton 1994 og Malfatti 1999.

<sup>2</sup> *Norske arkitektkonkurranser* nr. 352, 1999, s. 2.

<sup>3</sup> Norberg-Schulz 1988, s. 153, i min oversettelse.

Går vi til leksikalske verk som Arne Gunnarsjaas *Arkitekturleksikon* fra 1999, står det under oppslagsordet monumentalbygning: ”Begrep som oftest brukes om større offentlige bygning av verdig, representativ karakter, og hvor fasadematerialene gjerne har et særlig solid og varig preg”. Det er føyd til: ”Begrepet monumentalbygning innebærer ikke nødvendigvis en tilfredsstillende grad av arkitektonisk kvalitet”.<sup>4</sup> Som definisjon er den ikke akkurat presis – og det er lite igjen av termens opprinnelige betydninger. Etymologisk har ordet *monumental*, som også *monument*, rot i det latinske substantivet ”monumentum” med den allminnelige betydningen noe som minner om noe, minnesmerke og minne. Det har også rot i verbet ”moneo”, med betydningene å minne om, å påminne om, gjøre oppmerksom på, og også å åpenbare og advare.<sup>5</sup> Selv om ordenes opphav er det samme, er monumentalitet i denne avhandlingen fristilt fra monumentet.

Hverdagsspråket gir et bilde av monumentalitet som noe mektig, veldig, kolossalt eller storslått. Det er en oppfatning med røtter i romantikkens idé om det sublime – som en følelse av skrekkblandet fryd, som noe grenseløst som ikke kan inneha en sansbar form.<sup>6</sup> I det tjuende århundret er også det sublime beskrevet som en særlig overveldende kunsterfaring i en form for abstrakt, ekspresjonistisk kunst, frigjort fra klassiske idealer om både mimesis og skjønnhet.<sup>7</sup> En av forestillingene om monumentalitet i det samme århundret synes å være beslektet med dette begrepet om sublimitet: det grenseløse og overveldende i form og rom heller enn en bestemt stil eller estetikk, det udefinerte og sanselige heller enn et bestemt innhold.

Å redefinere monumentalitet har vært et av de sentrale prosjektene i arkitekturen etter andre verdenskrig – enten perspektivet var historisk, sosialt, politisk eller estetisk. Behovet for en *ny monumentalitet* ble formulert av sentrale arkitekter og teoretikere rundt midten av det tjuende århundret. Det ble spurt etter fellesskapsbygninger for et nytt demokrati og etter en ny form for representativitet. Med skulpturen som forbilde, og med tekniske og materielle forutsetninger oppfylt, kunne resultatet bli store og slående figurer – nye i både det geografiske og mentale landskapet. En slik moderne monumentalitet lever i beste velgående etter årtusenskiftet, som stedsmarkører i det globale landskapet. Behovet for en ny monumentalitet ga seg også et annet utslag i plassdannelse i byer og tettsteder – etter historiske forbilder, men med modernistiske midler. Menneskene, ikke arkitekturen, måtte stå i sentrum hvis en moderne monumentalitet skulle ha legitimitet. Innen en postmoderne arkitekturdiskurs, med vektlegging av mangfold og forskjeller, synes seinmodernismens store og framtidsrettede fellesskapsprosjekter problematiske. Enkelte postmoderne

---

<sup>4</sup> Gunnarsjaa 1999.

<sup>5</sup> Johanssen, Nygaard, Schreiner 1965, under *monumentum* og *moneo*.

<sup>6</sup> Edmund Burke skrev om dette i *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757, og Immanuel Kant utviklet det sublime som kategori i ”Kritikk av den estetiske dømmekraft”, første del av *Kritikk av dømmekraften*, 1790.

<sup>7</sup> Lyotard (1991) 1994.

teoretikere har forsvart monumentalitet, men da som identifikasjonsmarkører for mindre steder og mindre fellesskap, og med betydninger som åpner for mangfold og forskjell. Andre har framhevet monumentalitetsbegrepets opprinnelige betydning, som kilde til erindring og til tenkning, og sett muligheten i en arkitektur som iverksetter historiske figurer for å oppnå monumentalitet og mening.

## 1.1 Prosjektet

Monumentalitet, med sine avledninger og avskygninger, er et abstrakt begrep. Det tolkes ulikt og er stadig i endring. Det kan derfor vanskelig beskrives uten i en konkret sammenheng, i forhold til faktiske arkitekturverk og de fysiske og diskursive sammenhengene det inngår i. Denne avhandlingen undersøker fire bygninger oppført i det nordlige Norge i tiårene etter gjenreisningen og fram til et nytt årtusen, med monumentalitet som tema.



Bygningene er Tromsdalen kirke i Tromsø, bedre kjent som Ishavskatedralen, ferdigstilt i 1965 etter tegninger av Jan Inge Hovig, det er rådhusanlegget i Mo i Rana, planlagt og oppført mellom 1964 og 1979, tegnet av Are Telje, Fredrik Torp og Knut Aasen, videre Lofotakvariet i Vågan i Lofoten fra 1988-89, av Blå strek arkitekter – og, åpnet i 2000, Sametingsbygningen i Karasjok/Sámediggevisiti Kárášjogas signert Stein Halvorsen og Christian Sundby.



Avhandlingens mål er å beskrive iverksettelse av monumentalitet i det seinmoderne og postmoderne og å problematisere ideer om en *ny* monumentalitet. Monumentalitet er en

historisk betinget kvalitet, ikke en entydig og allmenn størrelse. Begrepet er selv under debatt, og det må aksepteres som åpent og uavklart. Likevel ligger det en innarbeidet og allmenn forståelse av monumentalitet til grunn som gjerne kan kalles “klassisk”.<sup>8</sup>

Bygningene som figurerer i avhandlingen ses mot denne bakgrunnen – der det store og dominerende, stabile og varige, sentrale og entydige er særlige kvaliteter. Det valgte materialet både oppfyller og opponerer mot slike kvaliteter.

En antakelse i dette arbeidet er at det skjer en forskyvning i monumentalarkitekturens begrunnelse fra tid til sted: Mens monumentalarkitektur fra historismen av er blitt forstått som uttrykk for en epokes *tidsånd*, blir *stedet* med sin regionale egenart en stadig viktigere grunn mot årtusenskiftet. Det innebærer at monumentalitet ikke viser seg med de samme ytre trekkene overalt i verden, men lar kulturelle forskjeller og mangfold komme til overflaten. Men det kan også innebære en forsterkning av stereotyper og myter om det regionale og lokale. En annen antakelse er at monumentalarkitekturens insistering på allmenn betydning framstår som stadig mer problematisk og erstattes av en åpenhet for individuelle betydninger og erindringer. Dette handler ikke bare om bevegelser i den arkitektoniske praksisen, men også om nye måter å erfare og konseptualisere den allerede eksisterende arkitekturen på. Begge disse antatte tendensene kan knyttes til en bevegelse fra det moderne til det postmoderne.

Begrepene *moderne*, *seinmoderne* og *postmoderne* fungerer på den ene siden som tidsbestemmelser som viser til henholdsvis mellomkrigstida, etterkrigstida og de to-tre tiårene fram mot årtusenskiftet.<sup>9</sup> På den andre siden betegner begrepene diskurser, de teorier og materielle praksiser som dominerer innen disse grovt avgrensede tidsperiodene – og i enkelte sammenhenger er virksomme ut over dem. *Moderne* tjener da som en samlebetegnelse som også inkluderer seinmoderne diskurser. Å skille mellom den moderne arkitekturdiskursen og den postmoderne er først og fremst et middel for å kunne tydeliggjøre forskjeller og forandringer i iverksettelsen og i forståelsen av monumentalitet. Det er ikke forsøk på å holde fast entydige skiller eller definitive brudd. For innen en moderne arkitekturdiskurs finnes flere forståelser av monumentalitet – og en sterk antimonomental tendens. Og innen en postmoderne diskurs finnes vilje til monumentalitet – men også en erkjennelse av monumentale prosjekter som en umulighet.

I dette innledende kapittel I gir jeg en forenklet framstilling av monumentalitetsdiskurser i det tjuende århundret, reiser noen problemer og antyder et tematisk, teoretisk og

---

<sup>8</sup> *Klassisk* brukes i overensstemmelse med blant andre Barthes (1970) 2002 og Eisenman 1984. Eisenman skriver om et “klassisk episteme” i arkitekturen, historisk bestemt til perioden fra og med renessansen til midten av det tjuende århundret.

<sup>9</sup> Som retninger innen arkitektur og kunst er betegnelsene modernistisk, seinmodernistisk og postmodernistisk tatt i bruk – og sistnevnte viser til en eklektisk eller figurativ retning.

historisk diskusjonsgrunnlag.<sup>10</sup> Videre presenteres den metodiske tilnærmingen til det empiriske og teoretiske materialet, det vil si hvordan avhandlingens intensjon er gitt vitenskapelig form, og hvordan arbeidet kan påberope seg å si noe meningsfullt om et forskningsmateriale. Den vesentlige diskusjonen av arkitektur og monumentalitet i sin konkrete sammenheng finner sted i kapitlene II, III, IV og V, som er viet hver av de valgte bygningene. Disse kapitlene er selvstendige tekster i den forstand at de ikke bygger på hverandre og derfor kan leses hver for seg, prinsipielt sett i likegyldig rekkefølge. Presentasjonen er likevel kronologisk etter bygningenes tilblivelse, først og fremst for å kunne beskrive utviklingslinjer og forskyvninger – begrepshistorisk som arkitekturhistorisk. Det avsluttende kapittel VI er nettopp en lesning av disse linjene og en samlet drøfting av materialet. Med det håper jeg å nå avhandlingens mål – å beskrive forskjellige iverksettelser av monumentalitet i det seinmoderne og postmoderne, på fire konkrete steder i Nord-Norge.

## 1.2 Monumentalitet i nord

Er det problematisk å legge internasjonale arkitekturhistorier og arkitekturteorier til grunn når materialet som skal drøftes er bygninger i Nord-Norge? Ville spørsmålet blitt reist dersom det hadde dreid seg om arkitektur oppført i Oslo eller i sentrale europeiske byer? Den største betenkeligheten ved å se arkitektur og monumentalitet i Nord-Norge mot en slik bred bakgrunn, er at den sentrale og dominerende diskursen blir alle tings målestokk. Samtidig er det utvilsomt at sterke arkitekturhistorikere, ideologer og personligheter som Sigfried Giedion og Christian Norberg-Schulz har hatt stor innvirkning på arkitekturen selv i det som regnes som geografiske periferier. Norberg-Schulz, som elev av Giedion ved den tekniske høyskolen i Zürich på slutten av 1940-tallet, og på mange områder hans etterfølger, var den som oversatte og brakte spørsmål og svar fra den internasjonale arkitekturdebatten til Norge – også om monumentalitet. Både Giedion og Norberg-Schulz er viet relativt stor oppmerksomhet i dette arbeidet.

I praksis følger ikke arkitekturen i Nord-Norge i etterkrigstida andre retninger enn dem vi finner i det øvrige Norge – eller for den del i den vestlige verden. Den offentlige og private investeringen i arkitektur har riktignok vært lavere og byggevirksomheten mindre, særlig i byene i Finnmark som ble gjenreist etter andre verdenskrig og stod “ferdige” med sine lite prangende offentlige bygninger rundt 1960. Dessuten kan utviklingen i den nordlige landsdelen beskrives som noe forsinket i forhold til de tendensene som anses å være ledende. Men det er de samme tankene og trendene som har gjort seg gjeldende i arkitekturen i nord. Det finnes derfor ingen særegen *nordnorsk* monumentalarkitektur.

---

<sup>10</sup> Denne avhandlingen har ikke til hensikt å gi en historisk oversikt over monumentalitetsbegrepet, verken før eller gjennom det tjuende århundret, verken i internasjonal eller norsk sammenheng. For generelle og spesielle historiseringer av monumentalitetsbegrepet viser jeg til Françoise Choay, *Allégorie du patrimoine*, 1992, i oversatt utgave: *The invention of the historic monument*, Cambridge, 2001; Choay 1984; Collins 1984; Tostrup 1996, spesielt s. 68-81.

Oppmerksomheten rundt det regionale og lokale i de siste tiårene mot tusenårsskiftet, som en omvendt prosess i globaliseringen, har imidlertid resultert i en rekke individuelle og stedegne bygninger.<sup>11</sup> Konteksten inndras i arkitekturverket, og monumentalarkitekturen er først og fremst *stedskunst*.<sup>12</sup> En følge av dette er at vi kanskje likevel kan snakke om nordnorske bygninger, også ut over en enkel geografisk bestemmelse.

Det er tydelig at monumentalarkitektur er et verdiladet begrep – og kanskje ekstra tydelig når området er Nord-Norge og faget er kunstvitenskap. ”Mangelen” på ”stor” arkitektur er en av grunnene til at arkitektur i Nord-Norge nærmest har vært fraværende i den norske arkitektur- og kunsthistorien fram til årtusenskiftet. Det er monumentalarkitekturen som blir forstått som byggekunst, som tradisjonelt har vært kunsthistoriens objekt og dannet søyler for konstruksjon av denne historien. Monumentalarkitekturen blir gjerne sett som ekvivalent med ”stilarkitektur” og satt opp som motsetning til den tradisjonelle og folkelige byggeskikken.<sup>13</sup> *Stil* versus *skikk* drar med seg en rekke etablerte, verdiladede betydninger. Her står teoretisk kunnskap og ideologi tillært gjennom skoler mot taus tradisjon og praksis overført fra generasjon til generasjon. Arkitektur bestemt ovenfra og gjerne av makthavere utenfra står i motsetning til byggevirksomhet utført av lokalmiljøet. Her står den signerte arkitekturen mot den anonyme. Videre strukturerer skillet begrepspar som varig versus forgjengelig, allmenngyldig versus lokal, urban versus rural, det kulturelle og siviliserte versus det folkelige, etniske eller også primitive. De førstnevnte verdiene har tradisjonelt vært gitt positivt fortegn. De to siste tiårene av det tjuende århundret utfordres imidlertid hele dette hierarkiet – også gjennom monumentalbyggeriet i Nord-Norge. Og det er når disse opposisjonene settes i spill, at det åpnes for diskusjon av det *monumentale* ved de bygningene som kategoriseres som ”stilarkitektur” eller monumentalbygninger.

Det er publisert lite om arkitektur i Nord-Norge fra tida etter gjenreisingsperioden, som regnes som avsluttet på terskelen til 1960-tallet. Deler av gjenreisingsarkitekturen er imidlertid relativt godt dokumentert,<sup>14</sup> og det er betegnende at vekten av forskning på arkitektur i tiårsperioden like etter krigen, ligger på sosial boligbygging og industriarkitektur og i mindre grad på de offentlige institusjonenes arkitektur, som kirker, rådhus, skolebygninger og liknende. Det har også blitt fokusert på samiske boformer og byggeskikk som gradvis blir lik den norske utover 1950-tallet.<sup>15</sup> Når det gjelder perioden fra 1960 til 2000, presenteres enkelte relevante bygninger i mindre artikler i *Byggekunst* samt at arkitektur i nord tematiseres i et par egne nummer av tidsskriftet.<sup>16</sup> Utover dette er arkitektur oppført i Nord-Norge de siste tiårene nevnt, men ikke vektlagt i enkelte artikkelsamlinger og arkitektmonografier.

---

<sup>11</sup> Leach (red.) 1997, s. xvii.

<sup>12</sup> Norberg-Schulz 1995.

<sup>13</sup> Se f.eks. Norberg-Schulz 1995, kapitlene II.4. ”Skikk” og II.5 ”Stil”, samt s. 38 og passim. Se også V.3 i denne avhandlingen.

<sup>14</sup> Se blant annet Hage 1999.

<sup>15</sup> Sjølie 1995 og Borgen 1995.

<sup>16</sup> *Byggekunst* 5, 1980, med tema ”Finnmark” og 7, 1990, med tittel ”Nordfra”.

Fra 2007 bidrar imidlertid en bredt anlagt antologi til et fyldigere bilde av arkitekturen i Nord-Norge.<sup>17</sup> Den manglende oppmerksomheten er en god begrunnelse for valg av forskningsfelt, selv om denne avhandlingens undersøkelsesmateriale og teoretiske tilnærming har en annen karakter enn det som foreligger av litteratur om arkitektur i landsdelen.

Det publiserte materialet bør ses i sammenheng med den reelle byggevirkksomheten i Nord-Norge. I etterkrigstida faller den nettopp inn under feltet gjenreising i Finnmark, Nord-Troms og enkelte andre destruerte steder, og i sørligere områder under en mer generell modernisering knyttet til industri og næringsbehov og offentlige funksjoner. Dermed er store deler av det grunnleggende behovet for bygninger dekket rundt 1960, ihvertfall i de gjenreiste områdene, og byggevirkksomheten følgelig lav i årene framover. Med andre ord har arkitekturen i nord i de første tiårene etter krigen vært preget av nyttearkitektur og økonomiske restriksjoner, noe som igjen gir arkitekturen relativt lav status som forskningsobjekt innen tradisjonell arkitektur- eller kunsthistorisk skriving. Men denne forklaringen på manglende oppmerksomhet om arkitekturen i Nord-Norge, sett i forhold til Sør-Norge, må utvides til også å omfatte årsaksforhold av i vid forstand politisk karakter. Nord-Norges status som region, som provins og utkant i forhold til det såkalte sentrale Norge, er ikke bare en grunn til liten byggeaktivitet og lavkostnadsarkitektur, men også en grunn til begrenset faglig kunnskap og interesse. En ønsket konsekvens av avhandlingen er at den kan fungere som én motvekt i denne forskningsmessige ubalansen.

## 2. Tre ganger ny monumentalitet

Monumentalitet innen den moderne arkitekturdiskursen har vært et underkommunisert tema helt fram til 1990-tallet.<sup>18</sup> En grunn kan være at overleverte forestillinger om monumentalitet forstyrret framstillingen av den modernistiske arkitekturen som flyktig og foranderlig, original og progressiv. En annen grunn er antakelig at teoriene for en moderne monumentalitet, formulert av forskjellige forfattere og over en tjueårsperiode, er lite konsistente. Selv i tekstene til modernismens fremste historieskriver og ideolog, Sigfried Giedion, er monumentalitetsbegrepet stadig i forandring. Giedion lanserte en ny monumentalitet i arkitekturen – *New Monumentality, eine neue Monumentalität* – allerede tidlig på 1940-tallet og utviklet dette temaet over et par tiår i takt med holdninger i tida. Essays i samlingen *Architektur und Gemeinschaft*, publisert i 1956, gjenspeiler det.<sup>19</sup> Ny monumentalitet var for Giedion et forsøk på å nærme seg det monumentale i en moderne arkitekturdiskurs etter noen tiår med ingen eller negativ oppmerksomhet. Og det var et forsøk på å frigjøre begrepet fra sine

---

<sup>17</sup> Hage, Haugdal, Hegstad, Ruud (red.) 2007.

<sup>18</sup> Tekster om monumentalitet innen et moderne paradigme er blant annet gjengitt i Ockman (red.) 1993. Se også *Harvard Architecture Review* 1984 med tema "Monumentality and the City".

<sup>19</sup> Giedion 1956, spesielt s. 27-42.

historiske og diktatoriske bestemmelser og åpne det for impulsene fra etterkrigstidas nye demokrati.

Norberg-Schulz introduserte Giedions tanker om monumentalitet i norsk sammenheng allerede tidlig på 1960-tallet,<sup>20</sup> men det er først i *Roots of modern architecture*, publisert i 1988, at han gir den mest omfattende forklaringen av modernismens monumentalitetsprosjekt, “The New Monumentality” – og samtidig tydeligst gjør det til sitt eget.<sup>21</sup> Også i den mer kjente boka *Stedskunst* fra 1995 tematiseres monumentalitet og knyttes nært opp til teorier om stedet og om arkitekturen som stedskunst.

Mens både Giedion og Norberg-Schulz har en agenda som er tett forbundet med arkitektonisk praksis, er den italienske filosofen Gianni Vattimo fristilt fra slike hensyn. I to essays, “Postmodernity and new monumentality” fra 1995 og “Ornament/Monument”, utgitt tiåret før i samlingen *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*, tillegger Vattimo monumentalitet en særlig betydning i kulturen, men utfordrer tradisjonelle og moderne begrunnelser.<sup>22</sup> Han ender opp i mange tilsynelatende motsigelser, som det noe parafaserte paradokset: vi trenger monumentalitet, men vi kan la det bli med tanken.<sup>23</sup> Det er verdt å bemerke at Vattimo ikke primært presenterer en teori om verken monumentalitet, arkitektur eller kunst, men en tekst om tenkning og væren.

Disse tre ganger ny monumentalitet, ideer og tanker om monumentalitet formulert av Giedion, Norberg-Schulz og Vattimo, gir både støtte og yter motstand i denne teksten. Selv om de tre berører mange av de samme problemstillingene, er imidlertid intensjoner, perspektiver og svar tidvis usammenliknbare. Grunnleggende er likevel at alle verbaliserer et behov for en *ny* monumentalitet i det tjuende århundret.

## 2.1 Giedion og ny monumentalitet

Den tidlige modernismen har blitt karakterisert som antimonumental i ideologi så vel som i praksis. Det er en sannhet med modifikasjoner. Selv den moderne bevegelsens tidligste og mest teoretiske ideologer, den nederlandske gruppa *De Stijl*, tok monumentalitet opp som tema i 1917.<sup>24</sup> Arven fra historismen er tydelig i ideen om at det er en indre overensstemmelse mellom en tidsperiode og dens stil innen alle kunstarter. Men samtidig var det hos *De*

---

<sup>20</sup> Norberg-Schulz 1963, s. 179.

<sup>21</sup> Norberg-Schulz 1988. Det enkle og tydelige ved denne framstillingen gjør det til et fristende angrepspunkt på Norberg-Schulz som arkitekturhistoriker.

<sup>22</sup> Vattimo 1995; Vattimo (1985) 1988 s. 81-89, opprinnelig publisert på italiensk som “Ornamento monumento” i *La fine della modernità*, 1985. Det kan nevnes at den tyske oversettelsen lyder “Ornament (als) Denkmal”. Jeg forholder meg i det videre til den engelske oversettelsen.

<sup>23</sup> Vattimo 1995.

<sup>24</sup> J.J.P. Oud, “The Monumental Townscape”, *De Stijl* I, 1917 og Theo van Doesburg, “Notes on Monumental Art with reference to two fragments of a building”, *De Stijl* II. Begge artiklene er oversatt i Jaffé 1967, hhv. s. 95-96 og s. 99-103.



*Stijl* interessante forsøk på å formulere en særlig moderne monumentalitet som skilte seg fra 1800-tallets så vel som fra 1920- og 1930-tallets “monumentale æra”.<sup>25</sup>

I ”The Death of the Monument” skrevet mot slutten av 1930-tallet spissformulerte den amerikanske sosiologen og urbanteoretikeren Lewis Mumford det som har blitt stående som modernismens selvforståelse: “The very notion of a modern monument is a contradiction in terms: if it is a monument, it cannot be modern, and if it is modern, it cannot be a monument”.<sup>26</sup> Mumfords poeng er at samtidas fokus på liv, på vekst og forandring, gjør fortidas monumentale kvaliteter – varighet og udødelighet – irrelevante. Imidlertid skulle en monumentalitet som åpner for fornyelse – som oppfyller de levendes behov heller enn de dødes – ikke være umulig innenfor et moderne paradigme. Noen år etter andre verdenskrig beskrev i alle fall Walter Gropius monumentalitet på denne måten, som bevegelse og rom, som uttrykk for vekst og forandring:

The very idea of resuming monumental expression through static form symbols as in the past should be alien to the creative mind of our period [...] the equivalent for monumental expression is developing in the direction of a new physical pattern for a higher form of civic life, a pattern characterized by flexibility for continuous growth and change.<sup>27</sup>

Gropius deltok sammen med flere av den moderne bevegelsens sentrale arkitekter og teoretikere på en konferanse om monumentalitet i det utbombede London i 1946: ”In Search of a New Monumentality”.<sup>28</sup> Det var med et visst forbehold at begrepet monumentalitet ble innført i den moderne arkitekturdiskursen: “The term ‘monumentality’ must be accepted for the time being since it is the focus around which discussion of the need for broadening the modern architectural idiom has already crystallized, but its aptness is debatable”.<sup>29</sup>

Det var Giedion som etter tiår med fokus på bolig og by proklamerte en ny monumentalitet. Som sekretær for CIAM, den internasjonale sammenslutningen av moderne arkitekter, hadde han stor innflytelse over den moderne arkitekturs offisielle agenda, og han tok til orde for at monumentalitet skulle bli en del av arkitekturs modernitetsprosjekt, et tredje skritt på veien mot en ny tradisjon: “The third step lies ahead [...] it is not only *the most dangerous but also the most difficult step*. This is *the reconquest of the monumental expression*”.<sup>30</sup> Som dyktig skribent og arkitekturhistoriker er det dessuten Giedions versjon

---

<sup>25</sup> Se Borsi 1987, *The monumental era: European architecture and design 1929-1939*.

<sup>26</sup> Mumford 1937, s. 264.

<sup>27</sup> Gropius i *Architectural Review* 1948, s. 127.

<sup>28</sup> “In search of a new monumentality” ble arrangert av *Royal Institute of British Architects* 26. september 1946 med deltakere som Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa og Alfred Roth. Konferansens foredrag og diskusjon ble gjengitt i *Architectural Review*, CIV, september 1948.

<sup>29</sup> *Architectural Review* 1948, s. 117-118.

<sup>30</sup> Giedion, *Architectural Review* 1948, s. 126, med tidsskriftets kursivering. Det første steget i den moderne arkitekturen var å begynne fra “scratch; it had to begin with the single cell”. Det andre steget var å se enkelthuset i en større sammenheng og var derfor “concentrated on urbanism”.

som i stor grad har formet både modernismens selvforståelse og ettertidas oppfatning av den modernistiske arkitekturen.<sup>31</sup> Men dette punktet om monumentalitet er underkommunisert.

Det lille intensjonsskriftet kalt “Nine Points on Monumentality”, utarbeidet i 1943 av Giedion i samarbeid med den franske maleren Fernand Léger og den katalanske arkitekten Josep Lluís Sert, har blitt løftet fram som initierende for debatten om monumentalitet som fulgte i etterkrigstida. Det den korte teksten mangler i retorisk slagkraft, tar den igjen i gode hensikter. “The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfillment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride, and excitement to be satisfied”, var den sentrale tesen.<sup>32</sup> Det er virkelig snakk om en ny monumentalitet, med flyktige elementer som fontener og lysshow, full utnyttelse av samtidas teknikk og materialer – og med den modernistiske billedkunsten som forbilde. Innholdet i Giedions monumentalitetsbegrep endres imidlertid over tid fra en idé om transparenss og bevegelse til mer tradisjonelle monumentale kvaliteter. Med hans brede og samlende pennføring tar konseptet ny monumentalitet opp i seg stadig flere momenter i takt med de problemene og mulighetene som dukker opp både i samfunnet og i den moderne arkitekturen selv. Forskyvningen i metaforer for monumentalitet som kan leses ut av Giedions tekster – fra *durchdringung* til *core* – er informativ. Og også språket er signifikant, fra mellomkrigstidas tyske til etterkrigstidas angloamerikanske.<sup>33</sup>

Giedion selv fulgte opp manifestet fra 1943 i artikler og foredrag, og det ga sparket til det nevnte symposiet “In search of a new monumentality” i 1946.<sup>34</sup> Her ble tre enkle men svært sentrale spørsmål stilt for å sirkle inn en forståelse av monumentalitet i arkitekturen: “What is monumentality?”, “Is monumentality desirable?”, “How to achieve monumentality?”. Giedions generelle svar er ikke spesielt nytt og originalt:

Monumentality consists in the eternal need of the people to create symbols which reveal their inner life, their actions and their social conceptions. Every period has the impulse to create symbols in the form of monuments, which, according to the Latin meaning, is 'something that reminds', something to be transmitted to later generations. This demand for monumentality cannot in the long run, be suppressed. It tries to find an outlet at all costs.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Giedions bok *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, utgitt første gang i 1941 og deretter stadig i revidert utgave. Jeg forholder meg i det videre til den femte utgaven, revidert av Giedion i 1967. Denne boka var pensum for mange arkitekter, også i Norge. Giedions ideer ble dessuten presentert for et norsk publikum gjennom Norberg-Schulz.

<sup>32</sup> Artikkelen var oppdrag fra foreningen “American Abstract Artists”, men den ble ikke publisert her. En versjon skrevet av Giedion ble trykt i Zucker (red.) 1944, s. 547-568. Senere ble en tysk versjon, “Neun Punkte über Monumentalität – ein menschliches Bedürfnis”, publisert i Giedion 1956, s. 40-42, en essaysamling som kom i engelsk versjon, *Architecture You and Me*, i 1958. Essayet synes dessuten gjenopplaget noen tiår senere, og er gjengitt som “Nine Points on Monumentality” i *Harvard Architecture Review* 1984, s. 62-63, samt i Ockman (red.) 1993, s. 29-30.

<sup>33</sup> Giedion oversetter *durchdringung* med *interpenetration* i sine engelskspråklige tekster, mens han bruker det engelske *core* også i sine tekster på tysk. Se III.4.1 i avhandlingen for disse begrepene.

<sup>34</sup> Giedion 1956, spesielt s. 27-42 for monumentalitet.

<sup>35</sup> Giedion i *Architectural Review* 1948, s. 126.

Giedion har en tro på at monumentalitet i arkitekturen vokser fram av seg selv, og at det historisk sett er en naturlig sammenheng mellom samfunnet og dets monumenter. At samtida, slik han skrev på 1940-tallet, mangler denne “naturlige” evnen til monumentalitet, er uttrykk for en kulturell krise: “Periods of *real* cultural life had always capacity creatively to project their own image of society”.<sup>36</sup> Samtidens krise skyldtes ifølge Giedion historismen og stilkopieringen i det forrige århundret, som hadde devaluert arkitekturens symbolske uttrykksmidler, som hadde overlevert falsk, overflatisk surrogatkunst og pseudomonumentalitet til den kommende generasjonen av arkitekter.<sup>37</sup> Moderne arkitekter må frigjøre seg fra det gamle og begynne forfra, fra “scratch”, for å komme overens med realitetene i sin egen tid! Det var Giedions monumentale imperativ. I flere tekster foreskriver han måter og midler for å oppnå en ny monumentalitet i troen på en kommende idealtilstand der monumentalarkitekturen igjen kan vokse ut av livet selv. Arkitekturteoretikeren Hilde Heynen karakteriserer med rette Giedions prosjekt som både programmatisk og pastoralt.<sup>38</sup>

Under symposiet i 1946 var det enighet blant deltakerne om en rekke kvaliteter som kjennetegnet monumentalitet – varighet, soliditet, størrelse, verdighet, følelsesmessig virkning, vitnesbyrd for framtida eller også originalitet.<sup>39</sup> Men det var uenighet om den moderne fortolkningen, og om verdien, av disse kvalitetene. Symposiets spørsmål “is monumentality desirable?” ble stående uten entydig svar. Den svenske arkitekturhistorikeren Gregor Paulsson var blant de negative, og konservative, idet han hevdet at “genuine monumentality can only arise from dictatorship”. Paulssons syn er imidlertid mest representativt for den norske holdningen til en ny monumentalitet i etterkrigstida, ifølge arkitekturhistoriker Elisabeth Tostrup.<sup>40</sup> Giedion representerer det andre ytterpunktet som hevdet det nye demokratiets monumentalitet.

Slående i diskursen om moderne monumentalitet er det nærmest totale fraværet av *sted*. Enten var stedet en så innforstått del av arkitektonisk monumentalitet at det synes unødvendig å nevne og problematisere det. Eller så har det sammenheng med det Rosalind Krauss hevder, at monumentet under modernismen nådde en form for stedløshet, “a kind of sitelessness, or homelessness”.<sup>41</sup> I konstitueringen av en ny monumentalitet er *tid* av større betydning. Den monumentale arkitekturen som ble etterspurt skulle være et autentisk ut-

---

<sup>36</sup> Giedion i *Architectural Review* 1948, s. 126, med min utheving.

<sup>37</sup> “Eine Zeit, die die Symbole entwertet und ihren Sinn verloren hat, wird keine überzeugenden Monumente hervorbringen.” Giedion 1956 s. 26.

<sup>38</sup> Heynen 1999, spesielt kapitlet “Siegfried Giedion: A programmatic View of Modernity”, s. 29-43. Heynen differensierer modernitet i to ganger to motsetningspar: det programmatisk og det transitorisk; det pastorale og motpastorale. Det programmatisk ligger i å tolke modernitet som et prosjekt der framskritt og frigjøring står sentralt. Modernitet forstås som “det nye” i en lineær utvikling, og fokuserer på det som skiller samtida fra fortida, og på de samtidige ideene som skal gi form til framtida. Det pastorale modernitetskonseptet innebærer i tillegg at framskrittet ses som noe harmonisk og kontinuerlig. Følgelig benektes de grunnleggende splittelsene, dissonansene og spenningene i det moderne og erstattes med syntese og enhet.

<sup>39</sup> Holford oppsummerer: “durability”, “solidity”, “dignity”, “large size”, “a testimonial for the future (originality)”, “fundamental emotional impact”. Holford i *Architectural Review* 1948 s. 125.

<sup>40</sup> Paulsson i *Architectural Review* 1948, s. 120. Tostrup 1996, s. 73.

<sup>41</sup> Krauss 1986, s. 280. Se II.3.1 i avhandlingen for Krauss.

trykk for samtida, et produkt av tidsånden. Ironisk nok lå den samme ideen til grunn for en ny monumentalitet som for den “pseudomonumentaliteten” en modernist som Giedion proklamerte et brudd med: historismens idé om konsistente og koherente tidsepoker, og monumentalarkitekturen som et varig uttrykk for epokens tidsånd, overlevert til framtidige generasjoner.

Tid – enten konseptualisert som historie, alder eller nyhet – er kjernen i en moderne monumentkultus, slik kunsthistorikeren Alois Riegl beskrev det i 1903.<sup>42</sup> I det nylig avsluttede århundret var det bygningenes *historiske verdi* som konstituerte dem som monumenter, hevdet Riegl. Om det kommende århundre antok han at det er bygningenes *alder* som vil tillegges særlig verdi, og være det som gir monumentstatus. Men også arkitekturens *nyhetsverdi* har monumentalt potensiale. Og fra et ståsted hundre år senere kan vel nettopp det sies å karakterisere det tjuende århundrets monumentalitet. Bygninger er gitt verdi og dyrket som monumenter nettopp fordi de er nyskapende og originale. Det synes imidlertid å generere et økende behov for stadig oppføring av ny arkitektur.

## 2.2 Norberg-Schulz og ny monumentalitet

For Norberg-Schulz representerte monumentalitet en løsning på en krise i det moderne samfunnet, som det også gjorde for Giedion. En ny monumentalitet var et forsøk på å overvinne tap av “midte” – med referanse til den østerrikske kunsthistorikeren Hans Sedlmayrs bok fra 1948, *Verlust der Mitte*.<sup>43</sup> Sedlmayr satte fokus på den stadig hurtigere utskiftningen av de sentrale bygningstypene i samfunnet gjennom de to siste hundreårene og tolket det som et tap av fellesskapsprosjekter. Den manglende evnen til eller interessen av å samle arkitektoniske og kunstneriske krefter om felles oppgaver, som monumentaloppgaver, er et symptom på tap av midte – om denne midten blir sett som sosial eller mental, kulturell eller religiøs. Sedlmayr erkjenner tapet som irreversibelt, og istedet for å fylle samfunnets midte uten grunn oppfordrer han til å la denne plassen stå tom, inntil videre.<sup>44</sup> Sett i en større filosofisk og kulturkritisk sammenheng, er Sedlmayr nostalgisk heller enn livsbejaende i sin identifisering av dette tapet.

Tap av “midte” er uttrykk for tap av en allmenn og gyldig begrunnelse for monumentalitet, slik en rekke vestlige teoretikere og filosofer har problematisert det i det tjuende århundret. Enkelte vil, som Sedlmayr, la midten få stå tom. Martin Heidegger konstaterer en grunnleggende hjemløshet og ser menneskets manglende evne til å *være* som en manglende evne til å bo – eller motsatt.<sup>45</sup> Norberg-Schulz følger Heideggers tanker, men mener som sin

---

<sup>42</sup> Riegl (Wien (1903) 1928) 1982, s. 21-56. Essayet ble opprinnelig skrevet som forord til et lovforslag om bevaring av gamle bygninger.

<sup>43</sup> Sedlmayr 1948. Jeg kommer tilbake til Sedlmayrs kulturkritiske analyse i VI.1.1. Tittelen på i den engelske oversettelsen lyder for øvrig *Art in crisis: the lost center*, London 1957.

<sup>44</sup> Sedlmayr 1948, s. 251.

<sup>45</sup> Se Heidegger (1959) 1994, s. 139-156; Norberg-Schulz 1978; Norberg-Schulz 1980.

lærer Giedion at mangelen kan overvinnes. Norberg-Schulz gir arkitekturen, og i særdeleshet monumentalarkitekturen, den sentrale oppgaven å gjenskape mening og sammenheng i tilværelsen.<sup>46</sup> Han søker den arkitekturen som “samler en verden”, som synliggjør og forklarer og “står som legemliggjort uttrykk for tilstedeværelse, det vil si som et *imago mundi*, eller "verdensbilde"<sup>47</sup>. Det er ingen liten oppgave, og Norberg-Schulz’ teorier har blitt kritisert for å være både utopiske og nostalgiske.<sup>48</sup>

Norberg-Schulz gir imidlertid viktige bidrag til monumentalitetsdiskursen. Han forskyver oppmerksomhet og verdier fra modernismens imperativ om nye, originale former til et historisk arkitekturspråk, og ikke minst fra monumentalitet som produkt av tid til monumentalitet som iverksettelse av stedet. Norberg-Schulz’ sentrale verdier er uttrykt i begrepene orientering, identifikasjon og erindring – som også danner psykologiske “koordinater” eller “værensaspekter” i hans omfattende stedsfenomenologi.<sup>49</sup> I *Roots of modern architecture*, og i tidligere tekster, er det særlig de to første kvalitetene som poengteres, mens erindringen får en større plass i *Stedskunst*. Påvirkningen fra urbanteorier på 1960-tallet, som Kevin Lynchs *The Image of the City* og Aldo Rossis *L’Architettura della Città*, er ettersporebare hele veien. Som Lynch framhever også Norberg-Schulz “klassiske” monumentale formkvaliteter som synlighet og figuralitet, fordi det gir mulighet for orientering og identifikasjon i et stadig mer komplekst og kaotisk bysamfunn.<sup>50</sup> Som Rossi poengterer Norberg-Schulz verdien av å videreføre typologiske figurer i nye bygninger, fordi det skaper gjenkjennelse og vekker erindring.<sup>51</sup> Denne koblingen mellom typologi og erindring har overføringsverdi til andre sammenhenger enn urbane og sentrale strøk – også til mindre steder i Nord-Norge.

Et vesentlig moment hos Norberg-Schulz er at monumentalitet i arkitekturen krever en regional så vel som en tidsmessig fortolkning, en tilpasning til stedet så vel som til samtida. I *Roots of modern architecture* er derfor ikke bare et kapittel om “The New Monumentality” viet plass, men også et om “The New Regionalism”. Med referanse til Giedion skriver Norberg-Schulz: ”Med 'monumentalitet' mente han ikke noe storslått og prangende, men de minner og symboler som gir mennesket fotfeste i tiden”. Og ”'regionalisme' betyr ikke provinsialitet og nasjonalisme, men behovet for fotfeste i rommet, det vil si at dette forstås som 'sted'”.<sup>52</sup> Den overbærende kritikken Norberg-Schulz retter mot modernismens prosjekt, handler i stor grad om dette at ”the dimensions of monumentality and regionalism

---

<sup>46</sup> “Omverdenskrise” er et begrep som går igjen i tekster fra 1970- og 1980-tallet, senere forklart som “stedstap”. Se Norberg-Schulz 1970; Norberg-Schulz 1983.

<sup>47</sup> Norberg-Schulz 1995, s. 8.

<sup>48</sup> Heynen 1999, s. 18-24.

<sup>49</sup> Norberg-Schulz 1995.

<sup>50</sup> Lynch (1960) 1980.

<sup>51</sup> Rossi 1966, i bearbeidet engelsk oversettelse i 1982. Rossi gjorde bruk av sosiologen Maurice Halbwachs begrep om kollektive minner, først presentert i 1920-årene.

<sup>52</sup> Norberg-Schulz 1995, s. 6. Norberg-Schulz refererer til Giedions forståelse av “monumentalitet” og “regionalisme” i Giedion 1956. Det bør bemerkes at Norberg-Schulz kobler begrepene og tolker dem på sin egen måte. Se også Norberg-Schulz 1991.

are left out”.<sup>53</sup> Arkitektur som *stedskunst* synes å skulle restituere begge disse dimensjonene. Selv om Norberg-Schulz ser monumentalitet som “noe som gir omverdenen sammenheng i tiden”,<sup>54</sup> er den ideelt sett samtidig en synliggjøring av stedet. Monumentalitet kan med andre ord ikke ses uavhengig av regionalitet. Det er særlig interessant i en undersøkelse av monumentalitet iverksatt forskjellige steder i Nord-Norge.

Samtidig er det et problematisk skille som strukturerer Norberg-Schulz’ teorier, et skille mellom stil og skikk. Stilarkitekturen gis status av et grunnspråk, særlig det klassisistiske – som er ”det mest universelle og koherente figurative systemet vi kjenner til” – men også det “gotiske” som i iverksetter “Nordens Räumlichkeit”.<sup>55</sup> Stilarkitekturens språk representerer ifølge Norberg-Schulz en allmenn og meningsfull orden – samtidig som dette språket er generativt og foranderlig og stadig lar seg tilpasse og bruke på nytt, til ulike tider og i forskjellige regioner. Monumentalitet synes med andre ord betinget av den “store” og varige arkitekturens grunnfigurer, ikke den “mindre”, regionale byggeskikkens typefigurer. Tross dette er Norberg-Schulz’ teorier et betydelig forsøk på å legitimere monumentalitet i stedet og den menneskelige livsverdenen.

## 2.3 Vattimo og ny monumentalitet

I artikkelen “Postmodernity and new monumentality” identifiserer den italienske filosofen Gianni Vattimo det han antar er “the rediscovery of monument, or monumentality” i en postmoderne tidsalder.<sup>56</sup> Det paradoksale er at “the rediscovery of monument manifests a demand that is felt precisely insofar as it remains unanswered”. Det kan være behovet for å holde en langsommere rytme i en oppjaget tid, eller behovet for erindring i en tid preget av glemsel. Både i denne teksten og i “Ornament/Monument” skriver Vattimo om monumentalitet som ivaretaker av det menneskelige og “svake” i en tid dominert av hard teknologi og rasjonell vitenskap. Det er da snakk om en monumentalitet som et marginalt heller enn et dominerende fenomen i samfunnet.

De forsøksvis monumentale bygningene som oppføres i stadig hurtigere tempo mot årtusenskiftet, demonstrerer et problem slik Vattimo ser det: “the increased need for monuments seems to correspond to the impossibility to build new ones”.<sup>57</sup> Monumentalarkitekturen mangler en begrunnelse, og som Vattimo skriver i tradisjonen etter Nietzsche, kan ikke monumentalitet legitimeres i religion og makt, heller ikke i konstruksjoner som nasjonen eller fellesskapet. Fundamentet for å bygge finnes kanskje ikke, men det betyr ikke at monumentalitet er umulig. Vattimo legger en “svak tenkning”, *pensiero debole*, til grunn,

---

<sup>53</sup> Norberg-Schulz 1991, s. 44.

<sup>54</sup> Norberg-Schulz 1995, s. 72.

<sup>55</sup> Norberg-Schulz 1985, *The Concept of Dwelling*, s. 133-34; Norberg-Schulz 1995, s. 68. Med polariseringen av det klassiske og det gotiske viderefører Norberg-Schulz for øvrig den kunsthistoriske tradisjonen fra sin lærer Giedion, fra Giedions lærer Heinrich Wölfflin og fra Wölfflins lærer Jacob Burckhardt.

<sup>56</sup> Vattimo 1995, s. 40.

<sup>57</sup> Vattimo 1995, s. 45.

som den eneste mulige i en postmoderne tilstand. Den svake tenkningen er karakterisert av en dyp gjen-tenkning av alle de sannheter som har tjent som fundament for den vestlige sivilisasjonen. Det er en tenkning som verken er demonstrativ eller aggressiv, men som har en ydmykhet overfor historien og overfor de verdiene som er overlevert. Den svake tenkningen gir oppmerksomhet til de områdene av den menneskelige erfaringen som er blitt overkjørt av totalitære syn, av en rasjonell og sterk tenkning, *pensiero forte*. Vattimo finner modellen for en svak tenkning i kunsten, der sannheten, *verita*, er bevegelig og åpen for mange fortolkninger. Den svake tenkningens sannhet er verken enhetlig eller relativ, men mangefasettert og estetisk.<sup>58</sup> Det er klart at Vattimo står i en fenomenologisk tradisjon, som helt fra sin begynnelse kan ses som reaksjon på en samtidig krise, både sosialt eller omverdensmessig – og vitenskapelig. Det fenomenologiske prosjektet er dypest sett en kritikk av den kulturelle prestisjen som de “harde vitenskapene”, naturvitenskapene, innehar gjennom hele 1800-tallet, og den søker et annet utgangspunkt for forklaringen om hvem vi selv er – og et annet utgangspunkt for vitenskap.

Med en svak tenkning som utgangspunkt, er det klart at monumentalarkitekturen i ethvert tilfelle må gi sin egen begrunnelse. Det finnes ikke noe “større” eller noe “sant” å begrunne monumentalbyggeriet i. Monumentalitet er ikke produkt av en felles historie, en stor kultur eller en essensiell tidsånd, og heller ikke resultat av stedet eller stedets ånd. Monumentalitet er en av flere “hendelser” som historien, kulturen og virkeligheten bygges på – og nettopp ikke motsatt. I “Weak Architecture”, et essay fra 1997, prøver den spanske arkitekturteoretikeren Ignasi de Solà-Morales Vattimos forståelse av svak tenkning på arkitektur.<sup>59</sup> Monumentalitet innenfor en slik tenkning er noe annet enn representasjon av absolutte og metafysiske ideer, noe annet enn symbol for makt og fellesskapets midte, noe annet enn milepæler i en lineær tidsakse. For de Solà-Morales er det istedet en monumentalitet som er sanselig og intens, og som er åpen for individuelle betydninger og for ettertanke. Det er en ny monumentalitet i en postmoderne tidsalder, en monumentalitet som ikke er truet av forskjeller og mangfold eller av usikkerhet og forandringer.

### **3. Metodiske og teoretiske utgangspunkter**

Med avhandlingstittelen *Ny monumentalitet. Fire bygninger i Nord-Norge og teorier om monumentalitet mellom 1960 og 2000* nærmer jeg meg på den ene siden et empirisk materiale med et bestemt perspektiv eller en formulert intensjon: å prøve sentrale emner knyttet til monumentalitet mot utvalgte bygninger i Nord-Norge. På den andre siden ønsker jeg å undersøke de enkelte bygningene som unike og komplekse tilfeller – plassert i tid, på et sted og med sine egne iboende muligheter – og ikke redusere dem til eksempler på teoretiske problemstillinger.

---

<sup>58</sup> Vattimo 1985 (1998), s. 81-89.

<sup>59</sup> de Solà-Morales 1997, s. 57-71.

Enkelte av bygningene bekrefter en allmenn forståelse av hva monumentalitet er. Med andre av bygningene prøver jeg grensene for det monumentale. Det er også en utprøving av språket, av muligheten for å oversette arkitekturens former og rom, sanselighet og steder til tekst som påberoper seg vitenskapelighet. Det viser med tydelighet at arkitekturbeskrivelsen aldri kan bli nøytral og verdifri. Jeg snakker da ikke bare om min egen tekst, men også om flere av de tekstene som er tatt i bruk i denne avhandlingen for å kunne beskrive monumentale kvaliteter ved den enkelte bygningen. Frittstående essays og deler av større teorier, programerklæringer og filosofiske metaforer som alle på en eller annen måte omhandler monumentalitet i andre halvdel av 1900-tallet, settes i dialog med arkitekturen. Dialogen er selvsagt iscenesatt av et situert og skrivende *jeg*, og tekstene er valgt mer av pragmatiske hensyn enn ideelle. Det grunnleggende prinsippet er hermeneutisk – det er tekster som gir noe å tenke med og mot, og som bidrar til å få fram meninger i arkitekturen som ikke var synlige med det samme. Innledningsvis bør det bemerkes at tilnærmingen til arkitekturmateriale er sympatisk. En sympatisk lesning utelukker ikke en kritisk holdning, men hensikten er å åpne mulighetene i materialet heller enn å snevre det inn fra en gitt angrepsvinkel.

### 3.1 Fire bygninger

Fire bygninger er valgt som undersøkelsesmateriale på bakgrunn av visse faktuelle forutsetninger og teoretiske antakelser som støtter opp om avhandlingens intensjon. Utvalget legitimerer på ingen måte seg selv, verken gjennom en konstant som gjør komparativ analyse mulig, som arkitekt eller type, og heller ikke gjennom en tradisjonell paraply, som formale fellestrekk eller en samlende ideologisk tendens. Isteden skriver dette arbeidet seg inn i en arkitekturhistorisk praksis ved at nettopp det å foreta et utvalg av bygninger – oppført i Nord-Norge i perioden fra 1960 til 2000 – er en del av prosjektet. Det er imidlertid ikke uproblematisk at de fleste arkitektur- og kunsthistorier er konstruert med monumentalbygninger, eller *high-style*-arkitekturen, som bærende søyler.<sup>60</sup> Som nevnt er *det* en viktig årsak til et nærmest totalt fravær av Nord-Norge i de norske arkitekturhistoriene som er skrevet i det tjuende århundret. Utvalget av bygninger som er foretatt her, skal derfor ikke forstås som representative for det bygde miljøet i nord i den aktuelle perioden, eller som de “viktigste” i en framtidig arkitekturhistorie. Isteden har det valgte materialet en representativ styrke i forhold til det som er dette prosjektets målsetting; nettopp disse bygningene er hensiktsmessige i en diskusjon av monumentalitet. I det ligger det ingen vitenskapelig tautologi, men er snarere en følge av en grunnleggende hermeneutisk prosess der jeg har

---

<sup>60</sup> Blant andre Amos Rapoport har kritisert det selektive ved den arkitekturhistoriske tilnærmingen til de bygde omgivelsene. Undersøkelsesobjekter velges ofte utifra evaluerende og estetiske kriterier, utifra det som er “estetisk viktig” i den tidsperioden historien blir skrevet. I praksis betyr dette at det er “high style”-arkitekturen som blir regnet som et relevant forskningsobjekt, mens det øvrige bygde miljøet ignoreres. King (red.) 1980, s. 6.



foretatt et foreløpig utvalg på bakgrunn av en forforståelse, prøvd det mot visse antakelser, “forkastet” mange og endt opp med nettopp de bygningene jeg presenterer i det videre. Hele denne forprosessen er ikke reflektert i det endelige utvalget, og heller ikke i denne tekstlige formidlingen. Utvalget må derfor aksepteres som et pragmatisk utgangspunkt for en videre utforskning.

Her er en kirke, et rådhus, et museum eller opplevelsessenter og et parlament – og et vesentlig kriterium er at bygningen faller inn under kategorien fellesskapsarkitektur, i første omgang forstått som en avgrensning mot store funksjonsgrupper som boligarkitektur og såkalt nyttearkitektur. Begrunnelsen for valg av fellesskapsarkitektur ligger i at den har som en av sine primære funksjoner å formidle forholdet mellom individer og samfunn, både gjennom sine allmenne bruksmuligheter og gjennom representasjon. Dessuten har slike offentlige bygninger tradisjonelt vært sett som egnet for estetisk og symbolsk investering. I dette ligger det et monumentalt mulighetsfelt som noen ganger realiseres, andre ganger ikke.

Representasjonen av flere arkitekter og arkitektgrupper – både med basis i Nord-Norge og i den sørlige landsdelen – er en annen intensjon bak utvalget. Arkitektur oppstår naturlig nok ikke av seg selv, men i en tilblivelsesprosess der en rekke aktører, arkitektoniske idealer og materielle betingelser er involvert. I arkitekturen, kanskje enda tydeligere enn i en rekke andre kunstarter, er den direkte årsakssammenhengen mellom kunstner og verk tilslørt. Det betyr ikke at arkitekten kan eller skal overses, men åpner istedet for å se at arkitekten er *en* av mange størrelser som inngår i en betydningskjede og i prinsippet selv kan fortolkes på bakgrunn av en uendelig mengde kontekstuelle faktorer. Det er klargjøringen av dette som legitimerer å se at et arkitekturverk representerer noe *mer* enn, og til og med noe *annet* enn, den enkelte arkitekts ideer. Det er den ene siden. Den andre er at arkitekten i de ulike tilfellene er gitt et privilegium, og har en stor makt, i det å fortolke en tid og et steds behov og en oppdragsgivers intensjoner. Vi kunne si at arkitekten er selve fortolkningsmomentet i tilblivelsesprosessen. Det er særlig tydelig i de tilfellene der det foreligger flere forslag til samme bygningsoppgave, som i forbindelse med arkitektkonkurranser. Retorikken rundt slike konkurranser gir dessuten mulighet til å avdekke eksplisitte eller implisitte intensjoner om monumentalitet. Selv om det ikke er oppdragsgiverens eller arkitektens ideer og visjoner som konstituerer det monumentale, er de del av et komplekst intensjonelt mønster som det kan være informativt å belyse. Men det er det faktiske resultatet av arkitektens fortolkninger – bygningen slik den settes i spill i sin sammenheng – som her danner grunnlaget for en diskusjon om monumentalitet.

At Nord-Norge er valgt som aktuell geografi, er begrunnet i eget ståsted og utsynet herfra. Hvor fortellingene skrives fra er ikke like gyldig, og denne teksten er ment å bekrefte det. Ellers er ulike landskap i landsdelen forsøkt representert i utvalget av de fire bygninger, både urbane og rurale, kystlandskap og innlandsvidde, fra Nordland til Finnmark.

Naturlandskapet er aldri langt unna, selv i de største byene – verken i Nord-Norge eller i Norge for øvrig.

De valgte bygningene er oppført i hvert av tiårene fra 1960-tallet til 2000. Utvalget knytter an til ulike arkitektoniske tendenser og idealer – slik de praktiseres innen forskjellige “skoler” og manifesteres i teoretiske konsepter og arkitekturhistoriske kategorier. Begreper som seinmodernisme, brutalisme, ekspresjonisme, strukturalisme, regionalisme, post-modernisme og dekonstruktivisme, er interessante i denne sammenhengen fordi de samler teori og praksis og også sier noe om både intensjon og resepsjon. Videre er det rimelig å anta at monumentalitet vurderes og fortolkes forskjellig innen de enkelte strømningene eller diskursene som slike *ismer* representerer. Når jeg dessuten har tilstrebet en kronologisk framstilling, er det for å kunne antyde forskyvninger i oppfatningen av monumentalitet over tid.

En undersøkelse av arkitektur oppført i den nære fortida eller i samtida er en takknemlig oppgave fordi både bygningen selv, og skriftlige kilder knyttet til denne, er fysisk tilgjengelige. Dessuten er bygningen i bruk, noe som gjør det mulig å undersøke eksisterende bruks- og betydningsmønstre istedet for utelukkende å måtte basere seg på en rekonstruksjon av dem. En slik forskning er også åpen og relativt fristilt i den forstand at den ikke er ladet med så mange etablerte sannheter. Men alle disse momentene er samtidig problematiske. Avstanden i tid, sett som en “positiv og produktiv mulighet for forståelsen”, er liten. Samtida gir ingen ”sikre målestokker”, for å bruke hermeneutikeren Hans-Georg Gadamer begrep. “Således er bedømmelsen af nutidig kunst af fortvivlende usikkerhed for den vitenskabelige bevidsthed.”<sup>61</sup> Mitt valg av undersøkelsesmateriale bygger til tross for de kriteriene jeg har satt opp til syvende og sist på en slik usikker bedømmelse: en antakelse om at disse relativt nye bygningene innehar en eller annen form for allmenn monumental betydning eller verdi. Det usikre momentet er tilstede i enhver valgsituasjon av denne typen.

På bakgrunn av de intensjonelle kriteriene som er presentert ovenfor, er undersøkelsesmateriale redusert til nevnte fire bygninger som her blir utforsket som forskjellige *case*, *kasus* eller tilfeller. Det innebærer i utgangspunktet en kartlegging og undersøkelse av det faktiske objektet, inklusive de faktorene i konteksten som er av betydning. Slike fakta kan imidlertid ikke eksistere uten et teoretisk rammeverk som tillater dem å bli oppfattet som “fakta”, som Gadamer påpeker. Empirien er aldri nøytral og teorifri.

### 3.2 Kasusstudiet som metode

Monumentalitet som begrep er abstrakt og mangetydig. Det kan ikke gripes i seg selv som en ideell eller metafysisk størrelse, men er alltid knyttet til *noe*, til et fenomen i den erfarbare verden. Monumentalitet kan realiseres i bygd form, der enhver arkitekturform er unik –

---

<sup>61</sup> Gadamer (1960) i Gulddal og Møller (red.) 1999, s. 161.

om ikke annet, så bare i kraft av sin fysiske lokalitet, sin territorialitet. Arkitekturens *bruk* er vevd inn i lokale aktiviteter, som et mangfoldig “språkspill”, og er en del av den adferden som konstituerer en sosial erfaring og et sosialt mønster. Bygningens *betydning* ligger i reglene for hvordan den brukes, hvordan den inngår i dette sosiale og kulturelle handlingsmønstrer – og er ikke noe mentalt, ideelt eller metafysisk som ligger utenfor bygningen selv. Å forstå monumentalitet i arkitekturen dreier seg med andre ord ikke om å gripe det monumentales vesen eller essens, men om å forstå bestemte praksiser – både bruk og betydningsdannelser. Det monumentale kan dermed bare beskrives og forstås kontekstuellet – i enkeltbygninger, sett som komplekse fungerende enheter i en faktisk og lokal sammenheng.

Objektet jeg skal undersøke, er i første omgang den enkelte bygning slik den står i en bestemt fysisk og sosial kontekst. Og det er ett bestemt aspekt ved bygningen som er i fokus: bygningens monumentalitet. Det overordnede målet for denne kassusstudien er kvalitativt – å forstå det enkelte kasus i sin sammenheng, å gi et fasettert bilde av det. For å oppnå dette prøver jeg i prinsippet så mange relevante variabler som mulig. Metoden fungerer “eksplikativt” og ikke reduktivt; den utvikler en forståelse av tilfellet og en fortelling om det.<sup>62</sup> Denne utviklingen eller prosessen begynner i den første spørrende konfrontasjonen med en bygning – spørsmål som snarere har karakter av en gåte enn av et spesifikt problem eller en hypotese. Gåten tvinger fram en antakelse eller hypotese om bygningen, om bygningens monumentalitet. Hypotesen bygger på egen erfaring, men også på noe nytt som oppstår i møte med arkitekturen – og her ligger selve springbrettet i forskningsprosessen, dens kreative moment, ifølge den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce.<sup>63</sup> Hypotesen driver dessuten fram beskrivelser og bilder og en fortelling om tilfellet. Det eksplikative som ligger i en slik studie, demonstrerer også den tette sammenvevingen av metode, kunnskapsproduksjon og tekstlig framstilling.

Forskjellige former for triangulering – å krysspeile eller belyse samme objekt eller fenomen fra ulike vinkler – er et grunnleggende metodisk prinsipp som sirkler inn det betydningsfulle ved kasuset. Én type triangulering ligger i denne sammenhengen i selve feltarbeidet, i verbalisering av observasjonene og i bruk av arkivmateriale og liknende dokumenterende kilder. I tillegg har jeg valgt en triangulering ved hjelp av teorier. Disse er hensiktsmessige for å kunne undersøke det enkelte arkitekturkasus som en kompleks, fungerende organisme som ikke kan isoleres fra sin sammenheng. Arkitekturen inngår i en livspraksis, både som et bruksobjekt og en kunstnerisk artefakt, den er både en materiell størrelse og har en betydningsdimensjon. En grunnleggende tese i dette arbeidet er nettopp at monumentalitet ikke kan ses løsrevet fra noen av disse aspektene, verken fra materialitet eller betydning, bruk eller representasjon, erfaring eller tenkning. For å gi et mangesidig

---

<sup>62</sup> Eksplikativt, fra latinsk *explicare*, å utvikle. Se Johansson 2002. For kassusstudie-metodikk i arkitekturforskningen, se også Johansson 2000.

<sup>63</sup> En slik konfrontasjon mellom erfaringen og det nye og ukjente karakteriserer Peirces kategori “Annethet”. Antakelsen eller hypotesen som stilles opp er en abduktiv slutningsform, hvilket utdypes nedenfor.

bilde av den enkelte bygningen i sin kompleksitet, synes det derfor nødvendig å anvende ulike teorier for hvordan vi sanser og erfarer på den ene side, og for hvordan vi forstår og skaper betydning på den andre. Fenomenologi og semiotikk tilbyr henholdsvis det første og det andre, og disse to perspektivene er derfor sentrale i arbeidet. Det bør imidlertid skilles mellom fenomenologi som metode og fenomenologisk funderte teorier – og likens hva gjelder semiotikk. Og det bør påpekes at jeg ikke rendyrker noen metode, men anvender bestemte tekster fra det ene eller andre feltet – og enkelte som ligger i krysningsfeltet.

Disse tekstene dreier seg om monumentalitet, selv om ikke alle eksplisitt omhandler arkitektur. De er valgt ut fra det abduktive prinsippet jeg utdyper nedenfor; det er tekster som berører tema som synes aktuelle i arkitekturverket jeg står ovenfor. Eksempelvis har rådhusanlegget i Mo flere likhetstrekk med Giedions ideelle konsept *New Monumentality*, *neue Monumentalität*, som fikk stor betydning i etterkrigstida. I den andre enden av tidskalaen spiller jeg Vattimos tekst “Ornament/ Monument” ut mot Sametingsbygningen, fordi arkitekturen selv synes å åpne for en tematisering av dette begrepsparet. Teorier om monumentalitet som disse nevnte, blir selv gjenstand for utprøving – ikke som mål, men som middel. Kasusstudiens styrke ligger nettopp i denne eklektiske og pragmatiske anvendelsen av ulike midler for å nå et mål: å gi en beretning om kasus. Det kan bare oppnås ved samtidig å gjøre veien fram mot målet meningsfull.

### 3.3 Abduksjon

Konstruksjonen av kasus skjer på bakgrunn av en “kvalifisert gjetning” om at noe likner på noe annet – slik jeg antar at det er trekk ved Sametingsbygningens arkitektur som likner på trekk ved Vattimos tekster. Gjetninger på bakgrunn av likhet er en hverdagslig slutningsform. Det er de hypotesene vi tenker kan fungere som konklusjoner når vi sanser nye objekter, når vi støter på “overraskende fakta” eller for den del stopper opp ved noe forunderlig i en bygning. Slike gjetninger foregår på mange nivåer, de er ubevisste eller bevisste og har følgelig ulike grader av kompleksitet. Felles for slutningsformen er likevel at det aktuelle objektet eller fenomenet vi står overfor genererer et spørsmål som det er flere mulige svar på. De mange mulige svarene oppstår fordi vi ser likheter mellom objektet og en rekke kvaliteter som synes å karakterisere det. Hypotesene i møte med et objekt stilles med andre ord opp på bakgrunn av assosiasjoner og analogier.

Innen store deler av humanioraforskningen – der det ikke er noen aprioriske sannheter å dedusere fra, og der induksjon verken alltid er relevant eller lar seg gjennomføre – er slike “kvalifiserte gjetninger” ofte i bruk, særlig i tilnærmingen til et nytt og utforsket materiale. Alle de fire kasusstudiene i denne avhandlingen bygger på et slik prinsipp, på kvalifiserte assosiasjoner og analogier. Det subjektive momentet i forskningen skal med andre ord ikke oppfattes som en negativ begrensning i undersøkelsen av et materiale: Å

bevisst utnytte den variable relasjonen mellom forskersubjekt og forskningsobjekt kan snarere fungere kreativt og produktivt.

Peirce legitimerer denne angrepsmåten ved å gi den status som en tredje type slutningsform, og han kaller den *abduksjon*.<sup>64</sup> Abduksjonen representerer forskningens kreative prosess, både i det store og i det små. Som Peirce sier: “no new truth can come from induction or deduction [...] it can only come from abduction; and abduction is, after all, nothing but guessing”.<sup>65</sup> Abduksjonen har som oppgave å foreslå mulige forklaringer på et nytt objekt, i prinsippet en total utvidelse av mulige meninger om det. Dette er også det grunnleggende metodiske prinsippet i den typen kasusstudie jeg benytter meg av – å angripe noe ukjent, prinsipielt uten variabelbegrensning, for å forsøke å ringe inn det som er betydningsfullt.<sup>66</sup> Det blir særlig tydelig i mitt valg av teoretiske tekster som kan bidra til å belyse bygningen og monumentalitet. Det er en kvalifisert gjetning, i en gitt situasjon, om at den bygningen jeg står overfor likner på noe annet.

For å snakke i logiske termer, opererer abduksjonen med én premiss, det nye objektet, og en rekke alternative konklusjoner eller hypoteser. Dette i motsetning til deduksjon og induksjon som har *sylogismen* som utgangspunkt, med to premisser og en konklusjon. Abduksjonen er i Peirces termer en *dialogisme*, en gjensidig dialog mellom det nye, ukjente og det erfarte og allerede kjente. Subjektive opplevelser av et nytt objekt inngår i en dialog med noe som allerede er erfart, med noe som holdes fast som “situasjonistisk sannhet”.<sup>67</sup> Dialogen fungerer i første omgang meningsutvidende. I andre omgang fungerer den som en systematisk begrensning av antall mulige hypoteser om objektet som sirkler inn det relevante og betydningsfulle. Det er det systematiske i denne prosessen som *kvalifiserer* den abduktive gjetningen og gjør den vitenskapelig.

Peirces pragmatiske teori forutsetter abduksjonen som slutningsform. For å kunne utsi noe sant, underforstått sannsynlig, om et objekt eller et kasus, må undersøkelsen av det foregå i to likeverdige prosesser. I undersøkelsens *første* ledd foreslås alle tenkelige hypoteser som kan gjelde for kasuset, sett fra alle mulige tenkelige kontekstuelle ståsteder. Intenjonen er først og fremst prinsipiell: å skape en meningsutvidelse både i bredde og i tid, og å synliggjøre *meningsforskjeller*. I denne prosessen er abduksjonen virksom. Det *andre* leddet i undersøkelsen er å snevre inn antall hypoteser for på sikt å kunne komme fram til en enighet. Peirces pragmatisme impliserer med andre ord en relativt omfattende metode for å

---

<sup>64</sup> “Pragmatism and Abduction” (1903) i Stjernfelt (red.) 1994, s. 175 ff. “Hypotetisk slutningsform” er hos Peirce en annen betegnelse på abduksjon. For abduksjonens plass i humanioraforskningen, se Kjølrup (1996) 2000, s. 250 ff.

<sup>65</sup> CP, 7.219, sitert fra Dinesen 1991, s. 77. Peirce går selvfølgelig ikke bort fra de klassiske slutningsformene, men ser abduksjonen som en grunnleggende slutningsform med en viktig funksjon i forhold til deduksjon og induksjon: Abduksjonen påvirker deduksjonens premisser, “men rører ikke ved deduksjonens logikk.” Peirce, (1903) i Stjernfelt (red.) 1994, s. 175.

<sup>66</sup> Johansson skisserer tre ulike typer kasusstudier med utgangspunkt i hvilke slutningsformer som ligger til grunn: deduktiv, induktiv eller abduktiv og poengterer den sistnevntes styrke i forskning på arkitektur. Se Johansson 2002, s. 20 og 22 ff.

<sup>67</sup> Kjølrup (1996) 2000, s. 26, med referanse til Donna Haraway.

nå mening, noe som skiller ham fra den senere amerikanske pragmatismen.<sup>68</sup> Også denne avhandling følger på flere nivåer en slik todelt prosess, selv om ikke alt reflekteres i den skrevne teksten. De enkelte kausstudiene utvider betydningen av monumentalitet og prøver begrepets forskjeller og grenser, mens jeg i kapittel VI sirkler inn og begrenser antall mulige svar og forsøker å trekke ut noen generelle antakelser som kan gjelde for flere enn de fire valgte bygningene.

### 3.4 Fenomenologi og semiotikk

Hovedprinsippet i denne undersøkelsen er å iverksette en dialog mellom valgte byggverk og tekster som på forskjellig vis tematiserer monumentalitet. Det er tekster skrevet i tida fra etter andre verdenskrig fram til århundreskiftet, hentet fra internasjonal og hjemlig arkitekturdiskurs. Det er tekster som gir mulighet for å si noe om bygningenes monumentalitet – så vel som å prøve ut teorier på faktiske byggverk. Det siste er imidlertid underordnet, all den tid ulike teorier, begrepsapparat og forståelsesmodeller brukes pragmatisk. Valget av tekstene er som nevnt over abduktiv, og tekstene er dessuten hentet fra to teoretiske felt – semiotikk og fenomenologi. Det gir forskjellige innfallsvinkler, forskjellige måter å angripe undersøkelsesmaterialet på, og det fungerer som en form for metodisk triangulering, med et begrep fra kausstudien, der det “eksplikative” ved metoden styrkes.

Semiotikk og fenomenologi er selvsagt ikke betegnelser på entydige størrelser – og i mange sammenhenger heller ikke komparative størrelser. Innenfor begge teoretiske univers eksisterer det ulike retninger, med egne begrepsapparat, metoder, særlige målsettinger og filosofiske tilbøyeligheter. Jeg har derfor i stor grad basert arbeidet på enkelte tekster som relaterer seg til fenomenologi eller semiotikk, og som er relevante i forståelsen av arkitektur og monumentalitet. På et basalt plan kan det likevel skisseres noen grunnleggende felles trekk både innen semiotikken og innen fenomenologien, hvilket gjør det mulig å anvende dem metodisk, som ulike tilganger til en og samme bygde virkelighet. En slik forståelse er primært begrunnet i Peirces filosofi.<sup>69</sup>

Peirces kanskje mest grunnleggende utgangspunkt er at sanseopplevelser og intellekt ikke er noe adskilt i vår erkjennelse av virkeligheten, men to sider av samme sak. Sansning, erfaring og intellekt står i en helt nødvendig og også fruktbar dialog med hverandre.<sup>70</sup> Med det kritiserer Peirce for det første selve grunnlaget for den tradisjonelle dualismen i forskningssituasjonen: motsetningen mellom sansning og tenkning, følelser og

---

<sup>68</sup> Peirce regnes gjerne som startpunktet for den amerikanske pragmatismen, med William James, John Dewey og senere Richard Rorty. Se Peirce, “How to Make our Ideas Clear” (1878) i Peirce 1986 s. 265 ff. og Peirce, “Hva pragmatisme er” (1905) gjengitt i Gullvåg 1972, s. 187-205. Selv tok Peirce avstand fra James og Deweys bruk av pragmatismebegrepet. For forskjellen mellom Peirces pragmatisme og den senere pragmatismen, se Skagestad 1978, s. 81 ff. og Mounce 1997, spesielt s. 229-31.

<sup>69</sup> For en utdypning av min bruk av momenter i Peirces filosofi og i Peirce-resepsjonen, se Haugdal 2003.

<sup>70</sup> Fenomenologien og semiotikken anses som de primære vitenskapene for å anskueliggjøre denne dialogen. Se bl.a. Dinesen 1991, s. 105 og Gullvåg 1972, s. 38.

rasjonalitet, subjektivitet og objektivitet. For det andre ligger det i Peirces teorier at sammenhengen mellom forsker og materiale, mellom jeget og den ytre virkeligheten, må forstås som en dobbel relasjon. På den ene siden er det en *likhetsrelasjon*. Den menneskelige erfaringen har tilgang til objektene i virkeligheten ved at vi foretar “kvalifiserte gjetninger” om at noe likner på noe annet. Erfaringen griper objektet indirekte gjennom den likheten det har med en allerede kjent og generell form eller kategori. Dette er vår grunnleggende erfaringsform, hevder Peirce,<sup>71</sup> og relasjonen mellom subjekt og objekt er derfor ganske sikker. Peirce regner den som en egen logisk slutningsform, en abduktiv slutning, som beskrevet ovenfor. På den andre siden er forholdet mellom jeget og virkeligheten, mellom subjekt og objekt, en *tegnrelasjon*, som består av noen generelle typer tegn. Tegn er selve forbindelsesleddet mellom bevisstheten og virkeligheten – tegn gjør virkeligheten *forståelig*. Eller slik Peirce selv sier det: vi har ingen evne til å tenke uten ved tegn.<sup>72</sup> Men tegn må tolkes, og tolkningen er avhengig av subjektets ståsted. Relasjonen mellom subjekt og objekt, mellom meg og mitt materiale, er dermed kontekstuellet betinget. Tolkningen er også avhengig av subjektets *intensjon*. Uten en intensjonell oppmerksomhet vil objektet, undersøkelsesmaterialet eller i dette tilfelle arkitekturen, bare være et element i erfaringen. Og det er den intensjonen eller det perspektivet jeg antar i ethvert tilfelle som avgjør tegnets og objektets mulige betydning. Betydningen kan bare omtales som “mulig”, fordi det må antas at det alltid finnes muligheter for ny tolkning – sett fra et annet ståsted, en annen kontekst eller i en framtid. Peirce betegner denne potensielt uendelige tolknings- eller betydningsdannelsesprosessen for *semiosis*. Det er et generelt prinsipp som i teorien involverer et uendelig antall fortolkere over et uendelig tidsperspektiv, og som driver forskningen videre.

Fenomenologi og semiotikk er for Peirce to ulike perspektiver på, eller innfalls- vinkler til, de samme fenomenene og den samme virkeligheten. Til sammen danner fenomenologien og semiotikken en allmenn ontologi i Peirces filosofiske system. Fenomenologien observerer *hva* vi erfarer, det som er umiddelbart foreliggende, det vil si slik fenomenene viser seg i noen generelle erfaringskategorier.<sup>73</sup> Fenomenologien kan følgelig betegnes som en “erfaringssteori”. Semiotikken undersøker prinsippene for *hvordan* erfaringen kan gi tilgang til den ytre virkeligheten. Det vil si hvordan de generelle kategoriene framstår i bevisstheten: de representeres i tegn og blir forståelig gjennom tolkning. Semiotikken kan derfor karakteriseres som en “representasjonsteori”.<sup>74</sup> Sammenhengen

---

<sup>71</sup> Dette er også hva nyere språkvitenskap og kognitiv psykologi har kommet fram til.

<sup>72</sup> Peirce, “Noen følger av fire manglende evner” (1868). Artikkelen bygger på en annen fra samme år, “Spørsmål om visse evner som tillegges mennesket”, der Peirce opponerer mot de evnene kartesianismen tillegger mennesket. Begge er oversatt og gjengitt i Gullvåg 1972. Se også Skagestad 1978, s. 43 ff.

<sup>73</sup> Peirce betegner disse grunnleggende erfaringskategoriene, i norsk oversettelse, *Førstehet*, *Annethet* og *Tredjehet*.

<sup>74</sup> Jeg bygger her på Pape som skiller mellom “Eine Theorie der Darstellung” og “Eine Theorie der Erfahrung (oder Phänomenologie)” hos Peirce. Pape 1989, hhv. s. 15 og s. 25.

mellom fenomenologi og semiotikk kan også uttrykkes på denne måten: “In the way the world appears to us there is already present the fundamental forms of our thought. For the forms of logic [semiotic] simply make explicit those forms without which there would be no world for us”.<sup>75</sup> For å få en tilgang til virkeligheten er semiotikken derfor avhengig av fenomenologien, slik tenkning er avhengig av erfaring og sansning. Og fenomenologien er avhengig av semiotikken, for uten denne ville ikke kategoriene og fenomenene gi noen sammenheng og mening, og vi ville ikke kunne anta noe om framtidige objekter og hendelser. Semiotikkens oppgave er nettopp å undersøke *sammenhengen* mellom sansning, erfaring og tanke – og derigjennom gjøre mening mulig.

De fleste semiotiske eller semiologiske teorier,<sup>76</sup> i alle fall fram til 1970-tallet, har utgangspunkt i den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussures teorier og modeller for språk og kommunikasjon, og ikke i forskning på visuelt eller romlig materiale. Størsteparten av arkitektursemiotikken er utviklet eksplisitt eller implisitt på bakgrunn av modeller for verbalspråket, noe som gjør at det visuelle, romlige og funksjonelle i arkitekturen i mange tilfeller tilpasses eller presses inn i språklige tegnsystemer. Fenomenologien presenteres allerede fra starten av, rundt 1900, som en vesensvitenskap i motsetning til en faktavitenskap, slik semiotikken kan karakteriseres som. Fenomenologien er i en forstand en filosofisk *grunnvitenskap*, idet den søker en helhetlig og essensiell forståelse av menneskets forhold til verden. Intensjonen er å undersøke tingene som fenomener, slik de framtrer for et subjekt, men samtidig å kartlegge fellestrekk som gjelder ut over det subjektive.

Norberg-Schulz er en av dem som har skapt inntrykket av at det nærmest er en absolutt motsetning mellom fenomenologi og semiotikk, eller semiologi. I hans tidlige arkitekturteorier fra 1960-tallet, blant annet *Intensjoner i arkitekturen*, benyttes en tilnærming til hovedtemaet – mening i arkitekturen – som i hovedsak er semiotisk.<sup>77</sup> På 1980-tallet tar han derimot eksplisitt avstand fra å forstå arkitektur slik: “En bygning [...] avbilder ingenting. Den er heller ikke et 'tegn', og kan ikke forstås semiologisk, slik mange post-modernister mener”.<sup>78</sup> Isteden må bygningen og dens figurer ses som *ting*, i fenomenologisk forstand, for “we create *works of art*, which as images do not describe the world, but make it stand forth as a concrete reality”.<sup>79</sup> Den erkjennelsen eller bekjennelsen ble utgangspunktet for stedsfenomenologien som Norberg-Schulz utviklet i løpet av 1990-tallet.

Om arkitektur er *ting* eller *tegn* kan umiddelbart synes som et skinnproblem. Forstått med blant andre Norberg-Schulz trekker imidlertid spørsmålet om *ting* eller *tegn* med seg to

---

<sup>75</sup> Mounce 1997, s. 9, med min tilføyelse i klammer.

<sup>76</sup> Semiotikk og semiologi brukes gjerne om hverandre, men Kjølrup peker på at “semiologi” henviser til tradisjonen etter Saussure, mens “semiotikk” er et eldre begrep som tas opp av Peirce og gjerne brukes om de teoretikerne som anvender hans utvidede teorier. Se Kjølrup 2000, s. 252. Jeg bruker videre semiotikk som generelt begrep.

<sup>77</sup> Norberg-Schulz 1963. Norberg-Schulz kombinerer her strukturalistisk semiotikk og gestaltpsykologi.

<sup>78</sup> Norberg-Schulz 1985, “På veg mot en figurativ arkitektur”, s. 5. For en utdypning av kritikken mot semiologien, se Norberg-Schulz 1995, s. 72 ff.

<sup>79</sup> Norberg-Schulz 1988, s. 13.



fundamentalt ulike oppfatninger, ikke bare av hva arkitektur er, men også hva virkeligheten er og hvordan den best kan framstilles. For å si det noe enkelt: I møte med arkitekturen stiller fenomenologene spørsmål om hva arkitekturen *er* i sitt vesen. Svaret som søkes impliserer en tro på at det finnes en kjerne av sannhet som er felles for alle mennesker, nær sagt til alle tider. Denne kan avdekkes hvis jeget stiller seg åpen og møter verden uten fordommer, og bare beskrives ved å anvende det poetiske språket. Semiotikken stiller derimot spørsmål ved arkitekturens *betydning*. Og semiotikerne, i alle fall de poststrukturalistisk orienterte, svarer gjennom å vise til en rekke forskjellige språklige konstruksjoner av verden, der den ene sannheten kan være like gyldig som den andre.

Uten å ta stilling til riktigheten av den ene eller andre virkelighetsforståelsen er effekten av å kombinere fenomenologi og semiotikk at ulike aspekter ved arkitektur og monumentalitet løftes fram. Med fenomenologisk funderte teorier kan monumentalarkitektur beskrives som en materiell, emosjonell, estetisk, og tidvis også arketypisk, størrelse i den menneskelige erfaringen. Med semiotiske teorier kan monumentalarkitektur analyseres som bærer av mening, relativ til tid, sted og betraktere. Der semiotikken er reduktiv i forhold til å forstå arkitektur som et komplekst tilfelle, er fenomenologien ekspansiv og ser arkitekturen i en sammenheng. Der semiotikken ser fragmenter, ser fenomenologien helheter. Der semiotikken mangler begreper for vår estetiske, før-språklige og kroppslige opplevelse av arkitektur, er fenomenologien fundert på sansning og erfaring. Der semiotikken søker lovmessigheter og abstraksjon, beskriver fenomenologien den menneskelige forståelsen og ofte tause kunnskapen. Eller vi kan sette motsatte fortegn på forholdet: Der fenomenologien ser helheten som meningsfull, innser semiotikken at mening ikke er å si det hele om det hele, men å produsere utsagn og delkunnskap. Der fenomenologien fokuserer på det allmennmenneskelige og tidvis arketypiske, poengterer semiotikken det kulturelle og individuelle – og gir rom til det marginaliserte og “andre”. Der fenomenologien krever innlevelse, gir semiotikken en kritisk distanse. Med andre ord utfyller semiotikk og fenomenologi hverandre – og kan tilsammen gi en bredere eller dypere forståelse av monumentalarkitektur.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Fenomenologiske og semiotiske perspektiver er gjort eksplisitte i det første kapitlet nedenfor om Tromsdalen kirke, som en slags utprøving av metoden. I III, IV og V er framgangsmåten mer innarbeidet og mindre tydelig i teksten, selv om kapitlene er bygd opp på stort sett samme måte.



## II. Ishavskatedralen i Tromsø: landemerket

### 1. Fra kapell til katedral

Tromsdalen kirke bærer med seg historien om hvordan et praktisk behov for forsamlingslokale blir til en katedral og et ikon for en by. Historien begynte i tiåret etter andre verdenskrig med et ønske om å bygge egen kirke med menighetssal og gravkapell for den raskt voksende befolkningen i Tromsøysund prestegjeld. En lokal plankomite aksepterte uten diskusjoner den arkitekten som var foreslått, Jan Inge Hovig. Og det var enighet om at arkitekten skulle få ”mest mulig frie hender til å utarbeide planene slik som han ser det mest passende og tilfredsstillende under hensynstaken til kirketomtens beskaffenhet og beliggenhet i forhold til de naturlige omgivelser med Sundet i forgrunnen og fjeldene i bakgrunnen”.<sup>81</sup> Hovig hadde i og for seg allerede hendene fulle med oppdrag i Nord-Norge selv om han hadde flyttet fra landsdelen, også i Tromsø med Alfheim svømmehall og samfunns- hus bygd i 1957 og Fylkesbygget oppført mellom 1958 og 1961. Arbeidet med Tromsdalen kirke halte ut i tid, fra 1955 til 1965.

Hovigs utgangspunkt var en enkel naustkirke, men den ble utviklet på tegnebordet til en bygning som allerede i 1963, før selve byggearbeidet var påbegynt, ble presentert i et større nasjonalt historieverk som ”et interessant eksempel på moderne kirkearkitektur”. Slik var kirka ”blitt historisk stoff allerede”, som Hovig skrev selv.<sup>82</sup> Den bygningen som ble vigslet i 1965 sprengte de opprinnelige forestillingene om en enkel kirke – og navnet den ble gitt undervegs, ”Ishavskatedralen”, slo an i befolkningen.<sup>83</sup>

Med sin visuelle styrke er bygningen blitt et landemerke, som en Sydney-opera eller et Eiffeltårn, og den synes stadig å vokse i rollen som representativt bilde av byen. Kirka ble gjengitt på frimerke, som den første modernistiske bygningen i Norge. Den reprodueres stadig i turistbrosjyrer, på postkort og busskort, den brukes som logo i utallige sammenhenger og er et klikkbart ikon på internett for informasjon om hendelser i Tromsø.<sup>84</sup> Et halvt århundre etter de første planene for et kapell i Tromsdalen løfter ordføreren i Tromsø kommune Ishavskatedralen fram som et ”nasjonalt minnesmerke”, og bruker bygningen bevisst for å promotere byen.<sup>85</sup>

Tromsdalen kirke kan i én forstand ses som eksempel på et ikke-intendert monument. Kirkebygningen skulle i utgangspunktet oppfylle et funksjonelt behov – ”uten å virke

---

<sup>81</sup> 1955-1968. *Tromsdalen kirke – forhandlingsprotokoll for plankomiteen og Foreningen Kirkebygg*. Tromsøysund Sogneprestebede, Statsarkivet i Tromsø.

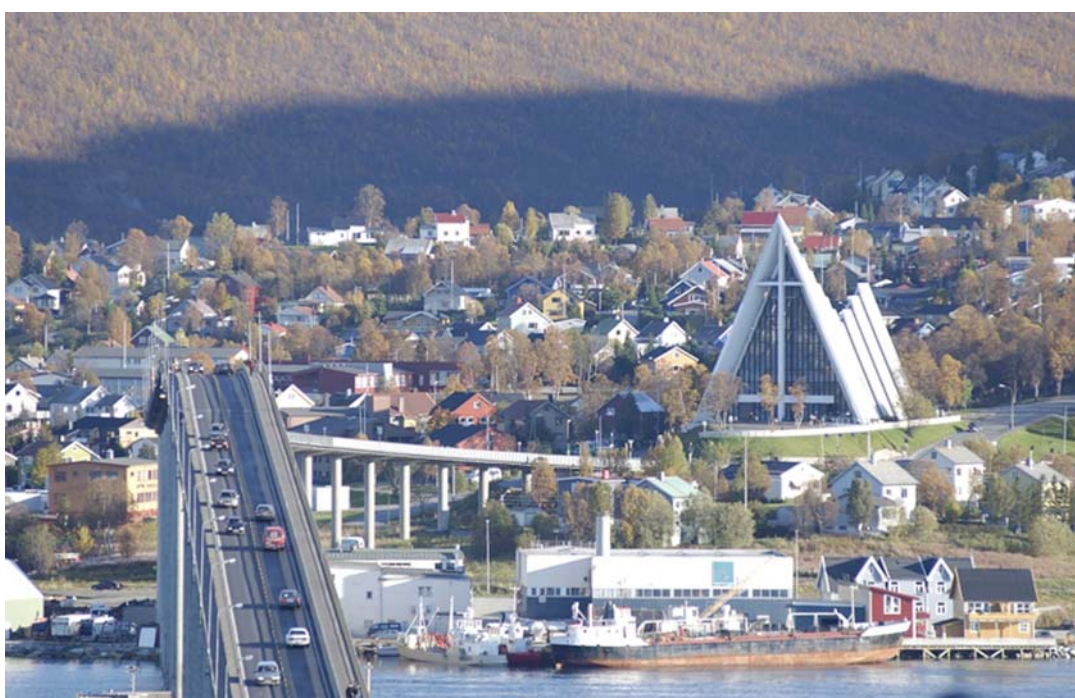
<sup>82</sup> Ruud m.fl. 1963, s. 493. Jan Inge Hovig i brev til leder for Plankomiteen og Foreningen Kirkebygg, Anton Jakobsen, 7.12.1963. Tromsøysund Sogneprestebede, Statsarkivet i Tromsø.

<sup>83</sup> Tromsdalen kapell var den offisielle betegnelsen på kirkebygningen. Jeg har ikke klart å spore når navnet ”Ishavskatedralen” oppsto, men det skjedde før byggearbeidet var påbegynt, jamfør brev fra Tromsøysund menighetsråd til Det kgl. Kirke- og Undervisningsdepartement, søknad om reisning av kirkebygg, 27.8.1962. Tromsøysund sogneprestebete, SiTø.

<sup>84</sup> Dagbladets nettutgave, september 2003.

<sup>85</sup> Ordfører Herman Kristoffersen til *Nordlys* 30.4.2003, i et forsøk på å få lagt kongelig dåp til Tromsø.

utfordrende”.<sup>86</sup> Men utnyttelsen av tomte som forelå, noen gunstige arkitektoniske valg, enkelte tilfeldigheter samt mottakelsen i befolkningen resulterte i det motsatte: en formsterk bygning som signaliserte progresjon og vekst. Den var et tegn på modernisering ikke bare av Tromsø, men av en hel landsdel – selve “inngangsporten til den nye tid for landsdelen og en start på nordnorsk modernisme”, som arkitekturskribentene og arkitektene Ulf Grønvold og Gisle Jakhelln oppsummerer Hovigs arkitekturformer i ettertid.<sup>87</sup> Mot årtusenskiftet framheves bygningen som en stedsmarkør og et ikon for Tromsø – og for hele Nord-Norge. Bygningen assosieres ikke med modernitet og framskritt, men med naturfenomener som isfjell og nunatakker, nordlys og polarnatt. Den synes nær sagt vokst fram av stedet. Kultur forveksles med natur, og arkitekturen “mytologiseres”.<sup>88</sup>



## 1.1. Monumentalitet – i allminnelighet

Kirkebygningen har gjennom århundrer vært den tydeligste, og i mange tilfeller eneste, fellesskapsarkitekturen i det nordnorske kystlandskapet. Kirkebygningene har stått som fysiske landemerker langs sjøveien, som gjenkjennelige figurer med sitt tårn og skip, gjerne hvitmalt mot berget. Kirka har representert sentrum og autoritet, og den har gitt rom for livets mangfoldighet. Kirkebygningen synes som selve innbegrepet på monumentalitet, en

---

<sup>86</sup> “Kirka kommer til å ligge på en forhøining i terrenget og vil få en både utmerket og noe dominerende beliggenhet. Spørsmålet blir da om vi makter å reise kirka slik at den dekker de krav vi må stille uten å virke utfordrende”. Brev fra formannen i Plankomiteen for kirka i Tromsdalen til Holmen Kirkelag, Billingstad i Asker, 19.10.1956. Tromsøysund Sogneprestembede, SiTø.

<sup>87</sup> Grønvold 1990/Jakhelln 1990, s. 383-85.

<sup>88</sup> Barthes 1957, s. 237-39.

tydelig figur i landskapet og et samlende symbol i samfunnet. Dette bildet er i forandring, men fremdeles synlig.

Med Tromsdalen kirke ”vart ein fornya monumentalitet og katedralkjensle ført inn i norsk kyrkjebygging”, skriver Siri Skjold Lexau i *Norsk arkitekturhistorie*.<sup>89</sup> Ikke bare kunsthistorikeren, men også allmennheten bruker monumentalitetsbegrepet for å beskrive en erfart kvalitet ved kirka. Å undersøke det monumentale ved denne bygningen synes derfor ikke å bevege seg i randsonen av eller utfordre grensene for begrepet, men snarere å søke en bekreftelse på en konvensjonell eller allminnelig bruk av det i det tjuende århundret. Tromsdalen kirke iverksetter det jeg har kalt en klassisk form for monumentalitet – klassisk, men stadig fornyet ved bruk av samtidsmessige materialer og konstruksjoner – og jeg vil her undersøke de arkitektoniske prinsippene som er virksomme. Det er en formsterk, frittliggende og overskuelig bygning – et landemerke. Og det er en kirkebygning som tillegges en kollektiv representasjonsoppgave, selv i et postreligiøst samfunn.

To begrepspar – figur og grunn, tegn og koder – er sentrale i det videre, slik de knytter an til henholdsvis fenomenologiske og semiotiske teorier. Begrepsparene åpner for kontekstualisering av Tromsdalen kirke, og for å utforske ulike aspekter ved selve monumentalitetsbegrepet. For å beskrive forhold ved landemerket i Tromsdalen som kanskje synes selvsagte, trekker jeg i II.3 fram noen momenter fra Kevin Lynchs innflytelsesrike *The Image of the City* publisert i 1960.<sup>90</sup> Selv om denne boka ble skrevet langt fra Nord-Norge og har et eksempel materiale fra storbyer i USA som synes fjernt fra Tromsø, forklarer Lynch mange av de formale prinsippene for monumentalitet. Lynch tar blant annet for seg landemerker og deres betydning for det han kaller et *public image* av byen, og han gir en fenomenologisk og pragmatisk begrunnelse for viktigheten av slike kollektive bilder. Selv om monumentalitet ikke anvendes som begrep i *The Image of the City*, er det ikke langt fra verken landemerker eller konseptet *public images* til monumental arkitektur slik det i allminnelighet forstås, og slik også tilhengerne av Lynchs teorier har tolket det.

Den figurative og billedsterke arkitekturen genererer en rekke konnotasjoner og betydninger, og i II.4 beskrives hvordan disse betydningene er produkt av et bestemt sett kulturelle konvensjoner, av en dominerende kode. Arkitekturen låses fast i stereotyper og klisjéer som reproduseres og spres, ikke minst gjennom reiselivsnæringens markedsføring. Den omfattende representasjonsoppgaven Tromsdalen kirke tillegges, er verdt å drøfte. Ishavskatedralen står som symbol ikke bare for Tromsø, men nær sagt for hele Nord-Norge. Til slutt betyr den alt – og dermed ingenting, som Roland Barthes skriver om verdens mest kjente landemerke og et allment applaudert monumentalverk, Eiffeltårnet i Paris.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Lexau i Brekke, Nordhagen, Lexau 2003, s. 357.

<sup>90</sup> Lynch (1960), 1980.

<sup>91</sup> Barthes, ”La Tour Eiffel”, 1964, gjengitt i engelsk oversettelse Barthes 1979, s. 3-17. Se også Barthes 1957.

## 2. En moderne kirkebygning

Med inngangspartiet vendt mot sundet og Tromsøya i vest, og med koret åpnet mot det dype dalføret med Tromsdalstinden i øst, formidler kirka mellom byen og de store naturområdene rundt den. Kirka ble oppført “på landet”, men ligger i dag på fastlandssiden av Tromsø by, på ei trafikkøy i et boligområde. Med sin størrelse og sin plassering på en forhøyning i terrenget hever kirkebygningen seg over bebyggelsen og ligger som et visuelt midtpunkt i det store landskapsrommet.<sup>92</sup> Bygningen er synlig fra alle sider på flere kilometers avstand –



fra nesten hele den østlige siden av Tromsøya, fra store deler av byens fastlandsside og ikke minst fra innseilinga til Tromsø. Tromsøbruas kilometerlange akse forsterker bygningen som fokuspunkt. Til tross for det helhetlige bildet denne komposisjonen av bru og kirke gir, er det ingenting som tyder på et direkte samarbeid

mellom arkitekter eller planleggere. Men begge byggverkene skriver seg inn i den formsterke seinmodernistiske arkitekturen – brua, påbegynt etter at kirketomta var valgt ut og åpnet i 1960, fem år før kirka sto ferdig.<sup>93</sup>

Trekantformen er selve hovedtemaet, dannet av to skråstilte elementer av armert betong som repeteres i ledd til en skulpturell bygningskropp. Disse elleve leddene har ulike mønehøyde og følgelig ulike bredde i grunnplanet. Hovedfasaden trappes fra sine trettifem



meter ned i syv trinn til det laveste taknivået og minste tverrsnittet, som markerer overgang fra kirkeskip til kor. De tre påfølgende takskivene løfter og åpner koret mot øst.

Mellom disse takene er det smale spalter med innfyll av glass. Også de store gavlveggene er i glass – i inngangsfasaden trukket noe inn bak

et støttende betongkors i veggens fulle høyde, i koret gitt farge og motiv av Victor Sparres glassmosaikk. Nødvendige funksjoner ut over selve kirkerommet er lagt slik at de ikke

<sup>92</sup> Tromsdalen kirke er 35 meter på sitt høyeste, har 900 kvadratmeter grunnflate og over 700 sitteplasser, hvis galleri og meninghetssal under galleriet medregnes.

<sup>93</sup> Bak Tromsøbrua står arkitekt Erling Viksjø og ingeniør Aas-Jacobsen A/S. Gisle Jakhelln sammenlikner Hovigs 1960-tallsbygninger med arkitekturen til Erling Viksjø og også Geir Grung. Jakhelln 1990, s. 384.

forstyrrer bygningens hovedform – menighetssalen under golvplanet, og sakristiet som en lav kube i den østre vegg. Den overordnede formen framstår som samlet, helhetlig og ”ren”.<sup>94</sup>

Norberg-Schulz skriver i sin ene setning om Tromsdalen kirke i *Norges kunsthistorie* at den ”valgte trekantformen tilfredsstillende manges behov for et kjent motiv”.<sup>95</sup> Motivet, eller figuren, bestemmes ikke her *som noe*. Norberg-Schulz beskriver først og fremst en figurativ kvalitet ved arkitekturen – og ser kirkebygningen i sammenheng med den uttrykksfulle eller ekspresjonistiske modernismen på 1960-tallet, i motsetning til den øvrige abstrakte og ”stagnerte” seinmodernismen. Bygningens ytre, den enkle trekantformen og repetisjonen av ledd, har imidlertid blitt sammenliknet med en hjell, en av kystens mest karakteristiske konstruksjoner.<sup>96</sup> Selv om fiskehjellens funksjon primært er konstruktiv, gir den også en romkvalitet – med en særegen lysvirkning når den er full av fisk.



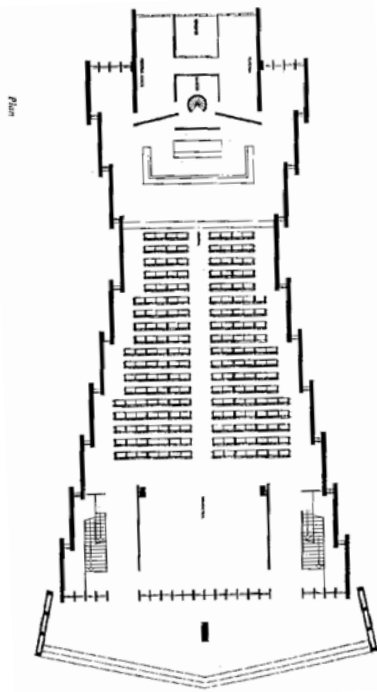
Med Hovigs relativt enkle formale grep oppstår noen helt spesielle visuelle og romlige virkninger. Variasjonene over trekantens grunntema gir bygningen en rytme som kanskje best beskrives med musikkens termer. Selve komposisjonen bygger på en skalering i syv trinn ned til en bunn eller grunntone, og stiger igjen tre trinn i en sluttats. At det lave vendepunktet i det rytmiske forløpet ligger nært opp mot det gyldne snitt, bidrar til den klassiske harmonien som denne seinmodernistiske arkitekturen slår an. Men bygningens rytmiske bevegelse framstår ikke som éndimen-

sjonal eller monoton. I en bevegelse rundt kirka eller med ulike betrakterståsteder – frontalt,

<sup>94</sup> I Tromsdalen kirke ”ligger planens funksjonsdyktighet på bekostning av de skulpturelle, visuelle elementene”. Jakhelln 1990, s. 385.

<sup>95</sup> Norberg-Schulz 1983, s. 38-39.

<sup>96</sup> *Hjell* er generell betegnelse på et stativ av tre som brukes til tørking av fisk, klær og redskaper. Den pyramideformede hjellen Tromsdalen kirke gjerne sammenliknes med, kalles også *hæsjje*, og den ble i hovedsak brukt til henging av sei. Pyramidehjellen ble tatt i bruk i Finnmark på begynnelsen av 1900-tallet og i Lofoten først rundt 1960. For ulike typer hjell, bruksområder og konstruksjonsmåter, se Unstad 1992, s. 42-55.

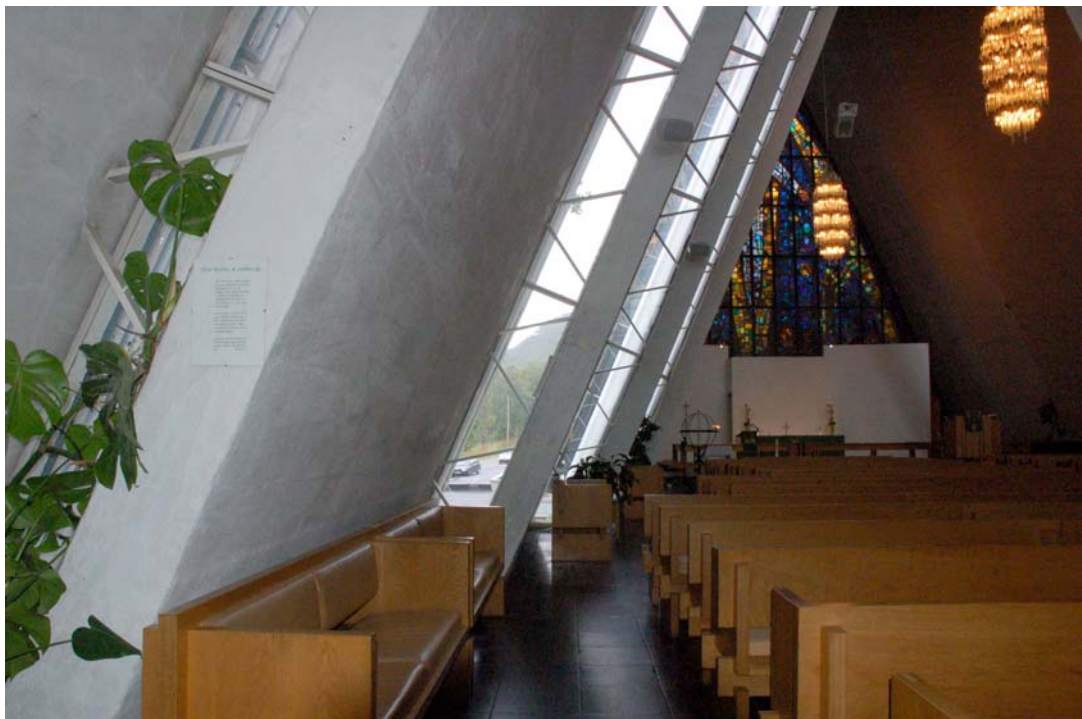


Grunnplan for Tromsdalen kirke

fra siden, ovenfra, der det siste perspektivet aktualiseres av fjellheisen sør for kirka – forskyves takflatene, og glasspaltene mellom dem åpnes og dekkes til. I tillegg skaper dagslys og nattemørke, som i Tromsø ikke bare følger døgnet, men også årstidene, vekslinger mellom flate og transparens.

Rytme og bevegelse forsterkes av den bevisste utnyttelsen av lys. De perlegrå, brennlakkerte aluminiumsplatene som dekker betongskivene, reflekterer fargetoner i atmosfæren og gir bygningens ytre en vekslende overflatekarakter. Men det er først og fremst i flatenes mellomrom det oppstår lyseffekter. Spaltene i glass slipper naturlig lys inn i kirkeskipet, og de hvite betongskivene i interiøret graderer det. Når det er mørkt, belyses rommet av lysstoffrør montert langs disse åpningene. Og sett utenfra

tegnes kirkebygningen opp som en rekke lyssøylor som inverterer arkitekturens solide form. Vekslingen mellom lukkede betongflater og åpne glasspalter berører dessuten et elementært arkitektonisk forhold mellom ute og inne. Fra visse synsvinkler, og tydeligere nært innpå bygningen enn på avstand, løser ytterflaten seg opp i en åpen struktur som setter grensa mellom ytre og indre rom i spill. Arkitekturen kan ses gjennom, som et reisverk, og inn i, som rom. Her er et sentralt prinsipp i den modernistiske arkitekturen realisert, med Sigfried Giedions ord "the interpenetration of inner and outer space".<sup>97</sup>





Men i Tromsdalen kirke er denne gjennomtrengningen av inne og ute ikke dematerialisert og flytende, slik Giedion beskriver idealet i mellomkrigstida. Istedet gir repetisjonen av isomorfe elementer en synlig struktur og etablerer en konkret orden. Sammenlikningen kan trekkes til en annen kirke oppført på samme tid, Kaleva kirke i Tampere i Finland, tegnet av arkitektparet Reima og Raili Pietilä. Den følger et prinsipp Pietilä kaller ”naturlig morfologi”, med den stedlige naturen og generelle vekststrukturer som forbilde for form og romdannelse.<sup>98</sup> I Kaleva kirke er stående konvekse og konkave veggseksjoner – som ulike ”bøyningsformer” av en grunnform – satt sammen i en sluttet sirkel med glasspalter imellom. Som i Tromsdalen kirke er grensen mellom ute og inne verken lukket og statisk eller uartikulert og ”flytende”, men følger snarere innhegningens



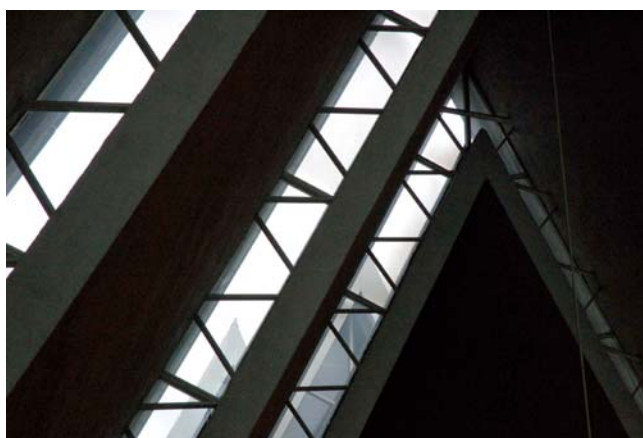
Kaleva kirke, 1964-66

avgrensende prinsipp, til tross for at veggene i Tromsdalen ikke sluttes i en sirkel. Denne typen avgrensning av rommet viser seg tydeligst inne i kirka, og er godt beskrevet av Hovig selv, like etter at bygningen sto ferdig:

Ved at en ser igjennom anlegget, oppnår en også den virkningen inne i rommet at en ikke riktig vet hvor det begynner og slutter. En oppdager rommet litt etter litt, og ved at kirkeskipet smalner frem mot koret og at koret igjen vider seg ut, ser en ikke hvor rommet slutter, og det får noe av den mystikk som hører med til et sakralt rom.<sup>99</sup>

Glassmosaikken i veggen mot øst, som ble montert først i 1972, avslutter rommet og reduserer noe av det aksiale gjennomsynet som Hovig trakk fram.

Innerom og uterom gjennomtrenger hverandre likefullt i hele kirkeskipet. Hver gjennomgående glasspalte bryter opp rommets aksialitet fra inngang mot alter i sekvenser eller travéer helt fram til innsnevringen ved overgangen til



<sup>97</sup> Giedion 1967, s. lvi.

<sup>98</sup> Pietilä 1985, s. 13 ff.

<sup>99</sup> Hovig 1966, s. 210.

koret. Fra kirkebenkene rettes blikket mot alteret, eller det følger lysspaltene mot himmelen og ut i omgivelsene – og mot yttersiden av korpartiet. Innenfra ses arkitekturen utenfra, og blikket kan vandre fritt i den arkitektoniske strukturen.

Tromsdalen kirke gir med sin hjell- eller stillasstruktur en visuell frihet, og rommet kan med kunsthistoriker Jan von von Bonsdorff karakteriseres som et ”frihetens rom”. Von Bonsdorff har undersøkt hjellkonstruksjonen og den visuelle interessen den skaper, og strukturelt beslektet med klatrestativet tillater den ”øyet å klatre”.<sup>100</sup> At en visuell og kroppslig frihet også har med en ”katedralkjensle” og det sakrale rom å gjøre, kan underbygges med referanse til den gotiske katedralens ribber og halvtransparente struktur. Og mange omtaler dessuten den spesielle romvirkningen og strukturen i fiskehjellen som sakral.<sup>101</sup>

## 2.1 Sakralitet i betong

Kirka var en ledende funksjonstype i etterkrigstida, den typen arkitektenes kreative innsats var konsentrert om, og som det var sosial enighet om betydningen av. Etter andre verdenskrig og fram til midten av 1960-tallet ble det søkt om godkjenning av 150 nye kirker i Norge. Det ”er ingen overdrivelse når det sies at vi er inne i en stor kirkebyggingsperiode”,

Vadsø kirke, 1958



Hammerfest kirke, 1961



skrev Finn Jor i *Kirker i en ny tid* i 1966.<sup>102</sup> I hele den vestlige verden ble det, naturlig nok, bygd en rekke kirker i tida etter den ødeleggende verdenskrigen. Et påfallende trekk ved mange av dem var eksperimentering med grunnleggende arkitektoniske midler. Kulturkritiker og kunsthistoriker Sedlmayr ser denne eksperimenteringen som symptomatisk for en

<sup>100</sup> Von Bonsdorff 2000.

<sup>101</sup> Se for eksempel Christensens dikt ”Katedral”, 1989, og illustrasjonen i II.4.1 i avhandlingen.

<sup>102</sup> Jor i Jor (red.) 1966, s. 9. Se også Abrahamsen, ”Norsk kirkearkitektur etter krigen” i samme bok.

moderne tid. Det vitner om tap og krise at selv ikke kirka, med sin sakrale funksjon og som institusjon, lenger er istand til å frambringe en ny og generativ type.<sup>103</sup>

Det var særlig betongen og dens konstruktive muligheter som ble utforsket i denne "kirkebyggingsperioden", parallelt med et ønske om å utvikle "nye former for representativitet".<sup>104</sup> I Nord-Norge ble en rekke kirker oppført i betong under gjenreisningen. De fleste av disse følger en relativt trygg typologi, men lar gjerne tårnet være felt for skulpturelle eksperiment – som Magnus Poulssons kirke i Vadsø fra 1958, en "ishavskirke" som han selv kalte den.<sup>105</sup> Og mens Vadsø kirke, tross en uttrykksfull inngangsfasade og tårn, kan ses som variasjon over en tradisjonell type, tok Hovig i Tromsdalen kirke utgangspunkt i en ny kirketype på 1950-tallet, den såkalte naustkirka. Denne typen er karakterisert av trekantformen, der taket trekkes ned til grunnivå og også danner vegger. Navn og form har lite med kystarkitekturens bygninger å gjøre, og har antakelig opprinnelse i huset som ble bygd til skipet Fram i 1936 på Bygdøy i Oslo. Arkitekt Erling Viksjø var den første som brukte denne trekantformen til en kirkebygning, og den er senere iverksatt i forskjellige norske landskaper på 1960-tallet, fra Brumunddal kirke til gjenreisningskirka i Hammerfest.<sup>106</sup>

Selv om Tromsdalen kirke kan la seg typebetegne som naustkirke, er det det unike ved kirkebygningen som har blitt verdsatt. Formen vitner om en frigjøring fra rasjonelle krav som var uvant i en nordnorsk gjenreisningskontekst. Og rommet gir opplevelse av sakralitet med de enkleste modernistiske midler. Tromsdalen kirke kan holdes sammen med to andre kirkebygninger som gjerne trekkes fram i denne "kirkebyggingsperioden", sakralbygg som var både unike og forbilledlige på en og samme tid. Le Corbusiers Notre Dame du Haut i Ronchamp i Frankrike overrasket rundt midten av århundret arkitektstanden som allmennheten med sin frie form og ekspressive rom.<sup>107</sup> Reist ved ruinene av en utbombet kirke presenterte Le Corbusiers bygning en mulighet for sakralitet etter andre verdenskrigs ødelegelser. I norsk sammenheng skapte Lund og Slaattos St. Hallvard kirke på Enerhaugen i Oslo, oppført i 1966, en særlig oppmerksomhet med sitt mørke rom og nedsunkne betongkuppel. Klosterkirka bygger på basal geometri, en sirkel skrevet inn i et kvadrat, og arkitekt Kjell Lund argumenterer for symbolikk og sakralitet både i grunnformer og strukturell

---

<sup>103</sup> Sedlmayr 1948, s. 17. Se avhandlingens VI.1.1 for Sedlmayr.

<sup>104</sup> "Moderne kirkebyggeri" tas opp som tema i A5. *Meningsblad for unge arkitekter*, nr. 8, 1957. For kirkebyggingen i Norge rundt midten av århundret, se Brekke, Nordhagen, Lexau 2003, s. 351. Lexau bruker kirka – "ein bygningstype som gjekk gjennom radikale endringar midt i århundret" – for å tydeliggjøre en arkitekturhistorisk utvikling mellom 1950 og 1970. Tromsdalen kirke omtales under overskriften "Ny monumentalitet", s. 350-60.

<sup>105</sup> Gunnarsjaa 2002, s. 389.

<sup>106</sup> En tilsvarende enkel trekantform var også førsteutkast for Tromsdalen kirke, noe som går fram av Hovigs skisser. Trekantformen ble brukt i 1949 i Erling Viksjøs vinnerutkast for en konkurranse for Nordseter fjellkirke ved Lillehammer (ikke oppført før i 1964), videre i Molle og Per Cappelen og Sven-Erik Lundbye sin førstepremie i konkurransen om Brumunddal kirke og, igjen tegnet av Viksjø for Bakkehaugen kirke i Oslo fra 1959. Naustformens konstruksjon forklares inngående i Viksjø 1964. Hammerfest kirke er tegnet av Hans Magnus og innviet i 1961.

<sup>107</sup> For den sene Le Corbusier som forbilde i nordisk sammenheng, særlig Notre Dame du Haut, se f.eks. Rasmussen 1957.

orden.<sup>108</sup> Pilgrimsskapellet i Ronchamp kan derimot beskrives som organisk og som ikonisk – og Tromsdalen kirke er en blanding av disse formgivningsmåtene: bygd opp av geometriske elementer, men med et indre rom og ytre skulpturalitet som har en sterk ikonisk kvalitet.<sup>109</sup> Disse tre svært ulike og unike kirkebygningene demonstrer hver på sin måte den eksperimenteringen kirka som type var gjenstand for i etterkrigstida. Men de viser også et felles prosjekt i den modernistiske kirkearkitekturen i en søken etter en fornyet sakralitet, iverksatt i betong.



St. Hallvard kirke. Foto Jiri Havran i Norberg-Schulz 1997

Mens St. Hallvard kirke og Notre Dame du Haut er innadvendte og uutgrunnelige sakralrom, er gjennomsyn og overskuelighet karakteristisk for Tromsdalen kirke, for både det indre og det ytre. Den danske kunsthistorikeren Else Marie Bukdahl framhever trekk som dette ved Tromsdalen kirke, og ser den monumentale formen som tydelige tegn på et religiøst kosmos i samfunnets kaos:

Hvad enten man kommer med båd eller bil til eller fra byen møder blikket den monumentale kirke, der fremtræder som et kunstnerisk overbevisende symbol på, at det er Kristi forkyndelse, der skaber mening og sammenhæng i en verden, hvor helhedsopfattelsen af omverdenen er splintret, og hvor livsødelæggende kræfter konstant dukker opp.<sup>110</sup>

Det er et spørsmål om denne bygningens sentrale plassering i landskapet virkelig gjenspeiler kirkas plass i samfunnet, og om dens “overbevisende symbol” har kollektiv betydning i det seinmoderne og postmoderne. Da Kroken kirke, noen kilometer nord for Tromsdalen, ble innviet i 2006, var i alle fall situasjonen en annen. Bak hver kvadratmeter og hver krone lå det årelang offentlig diskusjon om kirkebygningens verdi og prioritet, og prosessen demonstrerer at kirka som institusjon ikke lenger er samfunnets selvsagte midte.

Samtidig er kirkearkitekturen fremdeles sentral i det fysiske og mentale rom – men som arkitektur. I Tromsdalen kirke er det nettopp arkitekturen og ikke institusjonen som

<sup>108</sup> Kjell Lund skriver i 1995 om St. Hallvard kloster og kirke, om sirkelen som symbol på det universelle og evige og kvadratet som symbol for det konkrete nærvær. Lund 1995, s. 167-71.

<sup>109</sup> Broadbent skiller mellom fire grunnleggende formgivningsprosesser: pragmatisk og kanonisk (eller geometrisk) i tillegg til typologisk og analogisk (som han tidligere har kalt ikonisk). Le Corbusiers kirkebygning er brukt som eksempel på analogisk eller ikonisk formgivning. Broadbent i Broadbent, Bunt, Jencks 1980, s. 139 ff. Se også VI.3.1 i avhandlingen.

<sup>110</sup> Bukdahl 2004, s. 175.

legitimerer kirkas dominerende plass i bybildet. I det videre ser jeg Tromsdalen kirke på bakgrunn av denne erkjennelsen, primært som arkitektur og sekundært som kirke for lokalbefolkningen. Men det er vanskelig å se for seg bygningen i Tromsdalen tjene noen annen funksjon enn den sakrale – om sakraliteten har en spesifikt kristen forankring eller en arkitektonisk.

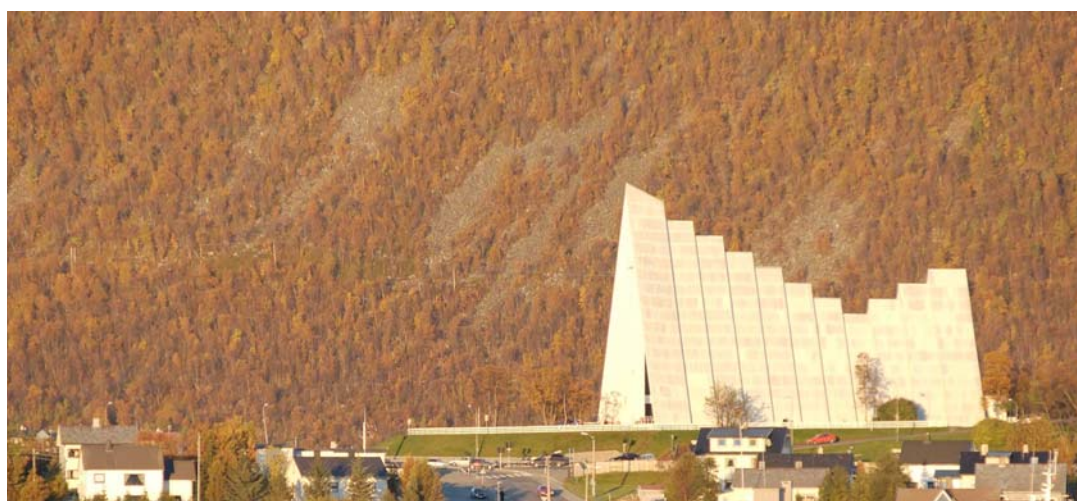
### 3. Arkitektur som skulptur

Den modernistiske kirkebygningen er avkledd og søker sakralitet i sin nakne form:

Det enkle er det som skal være så enkelt at det blir dekorativt. Deri ligger hemmeligheten, sier Hovig mens han snur seg mot kirkebygget. Enkelt og røfft. Aluminium er aluminium sjøl om det er brennlakkert. Betongen er betong. Og treet er tre. Ikke en flekk er finpusset. Ikke et eneste lite krusifiks skal henges på veggen i denne kirka.<sup>111</sup>

Hovig tydeliggjør Tromsdalen kirkes plass i en moderne arkitekturdiskurs der den *rene* eller *nakne* formen står som sentralt konsept: "The major *aesthetic* task therefore is to deal interestingly and appropriately with form. It is this preoccupation with basic, that one might call "naked" form, which distinguishes modern architectural design".<sup>112</sup> *Form* gis en positiv bestemmelse, knyttet an til et begrep om en naturlig skjønnhet i den arkitekturen som baserer seg på elementære geometriske objekter, og til de rene materialenes iboende estetiske kvaliteter – så eksplisitt uttalt i sitatet ovenfor.<sup>113</sup>

Det rene og nakne formidealet i den moderne arkitekturdiskursen konstitueres på bakgrunn av tradisjonelle dikotomier i den vestlige tradisjonen: Form står som motsetning til stil, detaljer og utenpåklisset ornament, slik det aktualiseres av Hovigs uttalelser om Tromsdalen kirke. Form representerer det allmenne og står som en motsetning til det



<sup>111</sup> Hovig i *Nordlys* 11.11.1965.

<sup>112</sup> Howard Robertson, *Modern Architectural Design*, London, 1932, her sitert fra Forty 2000, s. 149.

impresjonistiske, individuelle og flyktige. Form ses som samfunnets ”motgift” mot massekultur og oppløsning, et kosmos i kaos.<sup>114</sup> I denne logikken assosieres form med begreper som essens og renhet, orden og harmoni, med kultur, sivilisasjon og det appolinske, med stabilitet og varighet – og i det hele tatt alle positive verdier tradisjonen har tillagt det klassiske i den vestlige kulturen.

”Jeg satte meg som mål å lage en kirke som skulle virke i sin samlede form som en skulptur”, skrev Hovig om Tromsdalen kirke.<sup>115</sup> Ikke bare den *rene* formen, men også den *nye* og *unike* formen åpnet seg som mulighet i etterkrigstida, og Giedion hevdet skulpturen som forbilde for den arkitektoniske formgivningen på 1960-tallet, slik det modernistiske maleriet med sine abstrakte flater, overlappende plan og nye romkonsept hadde vært det for den tidlige modernismen.<sup>116</sup> Det er den plastiske skulpturen som danner modell: et frittstående og klart avgrenset objekt i rommet, gjerne løftet opp på en sokkel. En skulpturell utforming av arkitektur er selvsagt betinget av nye materialer og konstruksjonsteknikker – og av økonomi, aksept og vilje til å anvende disse på mer enn rasjonelle måter. Behovet synes å være tilstedet etter en periode med gjenreising og nyttebygg der mange opplevde at arkitektene ikke hadde klart å ”løse de estetisk-kulturelle problemer, de sider av arkitekturen som tross alt gjør at den står som et fremtredende uttrykk for enhver kulturrepøke”, som det ble formulert i *A5. Meningsblad for unge arkitekter*.<sup>117</sup>

Ulf Grønvold og Gisle Jakhelln ser, ikke uproblematisk, Hovigs arkitektur som svar på disse behovene i tida – og som uttrykk for en tidsånd: 1960-tallet som ”optimismens tiår” i Nord-Norge. Hovigs ”dristige og freidige” arkitekturformer i Narvik, Harstad og Tromsø står som tegn på ”iver og pågangsmot”.<sup>118</sup> Eksperimenter med form er begrunnet i samfunnets optimisme og framskrittstro – og det leses som uttrykk for det samme. Her er også ideen om arkitekten som nyskapende formgiver nærliggende, en idé som tross all rasjonalitet og funksjonalitet ligger under hele den moderne bevegelsen. Det holder lenge å referere til Le Corbusier, selve innbegrepet på den heroiske arkitekten: skapende, original og progressiv. Hovigs egen beskrivelse av formgivningsprosessen kan leses i lys av dette idealet: ”De skjønner, en arkitekt må stadig være på vandring framover, alltid framover i sin tankeverden og på tegnebordet. Hvis han ikke er i stand til det er han ferdig og vil alltid tilhøre den store masse”.<sup>119</sup>

---

<sup>113</sup> Denne oppfatningen av form og estetikk ble underbygget av gestaltteoriene på begynnelsen av århundret. Se Bloomer og Moore 1977.

<sup>114</sup> Denne opposisjonen er særlig virksom i tyskspråklig kontekst, der ”kultur” er et sentralt konsept i årene før første verdenskrig, ifølge Forty 2000, s. 162f. Se også kapitlet ”Form and Figure” i Colquhoun 1981, s. 190-202.

<sup>115</sup> Hovig 1966, s. 210.

<sup>116</sup> Giedion 1967, s. xlv. Se også hele kapitlet ”The present state of architecture”, s. xlviv-lv.

<sup>117</sup> Liisberg 1956, s. 3.

<sup>118</sup> Grønvold 1990/Jakhelln 1990, s. 383-85.

<sup>119</sup> Hovig i *Nordlys*, 11.11.1965. På 1960-tallet finner vi også en holdning som er den stikk motsatte, der arkitekten primært er organisator og tilrettelegger.

### 3.1 Monumentets logikk

Skulpturelle idealer i arkitekturen har resultert i en rekke unike og stedsdifferensierende byggverk, og blant dem har også Tromsdalen kirke sin plass. I mange tilfeller er det bygninger som likner den plastiske skulpturen – og som står som et ytre merke for sted og samfunn heller enn å åpne et rom for fellesskapet. Den tradisjonelle skulpturen, og det tradisjonelle monumentet, derimot, er i sterk bevegelse, slik kunsthistorikeren Rosalind Krauss beskriver det i essayet ”Sculpture in the Expanded Field”.<sup>120</sup> Fra 1960-tallet av sprenger skulpturen vante forestillinger og romlige grenser og inntar nye felt. Hvis Krauss’ mønster legges til grunn, viser Tromsdalen kirke hvordan seinmodernismens skulpturelle arkitekturformer har inntatt den posisjonen og overtatt den oppgaven som den vestlige kunsthistoriens skulptur, monumentet, har forlatt.

I den vestlige kunsthistorien Krauss beskriver, følger skulpturen en logikk som er uatskillelig fra ”monumentets logikk”. Skulpturen er genuint knyttet til tid og sted: den representerer noe minneverdig og ”står på et bestemt sted og taler i et symbolsk språk om meningen og bruken av dette stedet”. Denne representative og stedsmarkerende oppgaven har sitt motstykke i en figurativ og vertikal form, og også basen skulpturen står på har betydning idet den formidler mellom det aktuelle stedet og det representerende objektet.

Fra slutten av 1800-tallet begynner skulpturens – og dermed monumentets – logikk å vakle. Plastiske former og gjenkjennelige figurer oppløses i formløse og subjektive uttrykk. Videre gjenfinnes skulpturen som kopier på museer i forskjellige land og er ikke lenger bundet til et bestemt sted. Det er ingen løs påstand at det samme skjer med arkitekturen, om enn noen tiår senere. Helt konkret flates den figurative og vertikale markør-funksjon ut i funksjonalismens abstrakte bygninger og horisontale estetikk. Også basen eller fundamentet faller bort idet veggene settes rett på bakken eller formen løftes på smale pilotis. Dessuten kan vi hvor som helst i verden finne igjen den samme arkitekturen; det er ikke uten grunn den ble kalt internasjonal. Med Krauss' ord: ”I would say, one crosses the threshold of the logic of the monument, entering the space of what could be called its negative condition – a kind of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place. Which is to say one enters modernism [...]”.<sup>121</sup> Med et noe annet begrepsapparat påpeker Norberg-Schulz den samme konsekvensen av den modernistiske arkitekturens abstraksjon og stedløshet: ”the dimensions of monumentality and regionalism are left out”.<sup>122</sup>

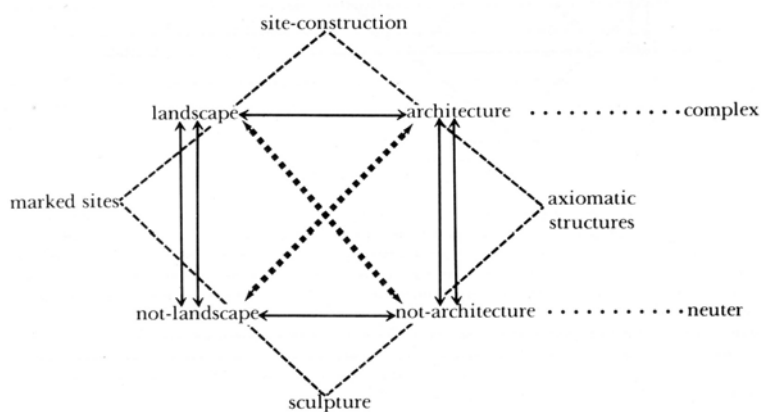
---

<sup>120</sup> Krauss, ”Sculpture in the Expanded Field”, opprinnelig publisert i *October* 8, 1979, gjengitt i Krauss 1986, s. 276-290.

<sup>121</sup> Krauss 1986, s. 280.

<sup>122</sup> Norberg-Schulz 1991, s. 44. Le Corbusiers manifest for en moderne arkitektur, nedfelt i ”Fem punkter for en ny arkitektur”, ”implied solutions of an abstract, 'place-less' character”.

For å avdekke den negative situasjonen skulpturen og monumentet står i, setter Krauss opp et logisk skjema strukturert av et dobbelt par av opposisjoner: arkitektur og landskap, ikke-arkitektur og ikke-landskap.<sup>123</sup> Under modernismen bestemmes skulpturen ut fra hva den *ikke* er: ikke-arkitektur og ikke-landskap. Fra slutten av 1960-tallet kan det



Krauss' strukturalistiske framstilling av skulpturens negative situasjon under modernismen. Skjemaet viser også skulpturens, så vel som monumental-arkitekturens, mulighetsfelt.

identifiseres et behov for å overvinne denne doble negasjonen. Heller enn bare å vende tilbake til den plastiske skulpturen, utforsker kunstnerne nye muligheter innen mediet. Den tradisjonelle skulpturens – monumentets – plass i det kulturelle feltet blir imidlertid ikke stående tomt, men okkuperes av

unike arkitekturverk av den typen Tromsdalen kirke er et tydelig eksempel på. Med sin brede grunnflate og vertikale reisning markerer den et sted. Den plastiske og rundmodellerte formen gir bygningen en distinkt identitet og en tydelig figurkvalitet. I tillegg er formen hevet på en sokkel eller base, en forhøyning i landskapet, som formidler mellom stedet og figuren.<sup>124</sup> Betraktet utenfra følger Tromsdalen kirke monumentets formale logikk.

Tromsdalen kirke utforsker den positive polariteten mellom arkitektur og landskap, jamfør Krauss' skjema: "site-construction". Stedet arkitekturen skaper går ut over det indre kirkerommet, og ut over det fysiske territoriet bygningsmassen definerer. Stedet begynner i objektets yttergrense, i formens kontur eller figur – slik den kommer til syne i landskapet som et bilde.<sup>125</sup>

### 3.2 Landemerket

Landemerker er en etablert betegnelse på bygninger med en klart stedsmarkerende funksjon. Landemerket har primært en funksjon på avstand – det konstitueres i en fjernsiktet oppfatning – som del av et bredere synsfelt. Norberg-Schulz' tillegger landemerket en viktig steds-

<sup>123</sup> Skjemaet bygger på strukturalistisk teori og kalles Piaget-gruppe eller Klein-gruppe. Krauss 1986, s. 283.

<sup>124</sup> Og hvis Hovigs enorme trappeanlegg eller stereobat hadde vært realisert, ville denne kvaliteten vært forsterket. Jamfør tegninger på Norsk arkitekturmuseum, Jan Inge Hovigs arkiv, uregistrert. "Tegninger til Tromsdalen kirke, Tromsø": Terrengplan, detaljer, 1:50 og 1:10, datert 15.6.1967. Terrengplan, snitt, 1:100, 16.6.1967. Terrengplan, 1:100, udatert.

<sup>125</sup> Heidegger skriver om skulpturen: "Die plastischen Gebilde sind Körper. Ihre Masse, aus verschiedenen Stoffen bestehend, ist vielfältig gestaltet. Das Gestalten geschieht im Abgrenzen als Ein- und Ausgrenzen. Hierbei kommt der Raum ins Spiel". Heidegger 1969, s. 5.



definerende oppgave: det er “stedets figurale *kjennetegn* og *landemerker* [...] som sammen forteller oss *hva* stedet "er"”.<sup>126</sup> I *The Image of the City* forklarer Kevin Lynch landemerket utfra det samme formale hovedprinsippet som Krauss forklarer den tradisjonelle skulpturen: en vertikal og plastisk form som står tydelig fram fra en bakgrunn. For Lynch handler denne tydeligheten i forholdet mellom figur og grunn om *imageability*, om formens mulighet for å tiltrekke seg allmenn oppmerksomhet og å danne sterke, kollektive bilder, *public images*.<sup>127</sup> Lynch setter opp flere formale prinsipper som forsterker blant annet bygningers *imageability*, og jeg vil prøve dem mot Tromsdalen kirke for å se om det kan spores noen prinsipper for den arkitekturen som har inntatt monumentets plass i det seinmoderne og postmoderne.

Landemerkets hovedprinsipp, et tydelig forhold mellom figur og grunn, kan i første omgang ses rent perseptuelt: hvordan Tromsdalen kirke står fram mot boligbebyggelsen og den fysiske og synlige bakgrunnen. I dette gitte synsfeltet tiltrekker kirkebygningen seg oppmerksomhet. Den skiller seg ut som en unik og singulær figur på bekostning av en rekke andre elementer. Det er i første omgang en funksjon av egenformen, at bygningen har en tydelig yttergrense og gjenkjennes som en selvstendig størrelse. Blikket oppfatter raskt formen som store trekanter, sett forfra, og som en enkel formasjon sett fra siden. Denne geometriske enkelheten, det begrensede antall deler samt kontinuiteten i formen, korresponderer med den faktiske måten persepsjonen reduserer kompleksiteter i omgivelsene på.

Men selv om kirkebygningen gripes som et klart avgrenset og selvstendig objekt, er forholdet mellom arkitekturen og omgivelsene en gjensidig avhengig og gjensidig bestemmende relasjon, ifølge gestaltpsykologien et uløselig forhold mellom del og helhet. I dette tilfellet viser det seg som et kontrasterende spill. Naturlandskap mot formens rene linjer, hvit overflate mot fjellets mørke vegg, lysspalter mot mørketid, kirkas plastisitet og vertikalitet mot boligområdet. Men det oppfattes også som et speilspill. Bygningens stabile figur hever seg i landskapsrommet og gjør fjellets kontur og også dens vinterfarge nærværende. Den tydeliggjør Tromsdalens retning og form, som et plastisk motstykke. Den står som spalter av lys i mørketida og reflekterer vekslinger i døgn, vær og årstider. Når naturlandskapet danner bakgrunn, er det tydelig at spillet mellom figur og grunn ikke er statisk. Dynamikken i figuren stimulerer til stadig ny oppmerksomhet og ny utforskning av Tromsdalen kirke, og det forsterker ifølge Lynch arkitekturens potensiale for å skape et tydelig bilde.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Norberg-Schulz 1995, s. 29.

<sup>127</sup> *Imageability* defineres som "that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer". Lynch (1960) 1980, s. 9.

<sup>128</sup> Lynch (1960) 1980, s. 109-110.

I persepsjonen av byen fungerer landmerket som eksternt referansepunkt, et ytre objekt vi orienterer oss etter.<sup>129</sup> Synlig på lang avstand og fra flere ståsteder er Tromsdalen



kirke av den typen landemerker som er referansepunkt i det store bybildet og for store deler av befolkningen. Bygningen tjener som mål på betrakterens avstand til både kirka og byen, og også som en type radialmåler, idet den arkitektoniske strukturen endrer bildet alt etter betrakterens synsvinkel, til forskjell fra for eksempel en kuppel eller et tårn der konturen er konstant. Landmerket er en distinkt enhet i bybildet, et sentralt element i erfaringen av grunnstrukturen i en by, sammen med viktige ferdselsårer, knutepunkter, byens ”kanter”

---

<sup>129</sup> Landmerket er ikke nødvendigvis bestemt av størrelsen – “it may be a doorknob as well as a dome”. Lynch, (1960) 1980, s. 101. Se også s. 78, 48.

eller grenser og dens ulike distrikter.<sup>130</sup> Jo tydeligere form disse enhetene har, og jo klarere sammenhengen mellom dem er, desto enklere er det å oppfatte byen som en romlig og visuell helhet, og å danne et mentalt kart over byen. I Tromsø er distinkte enheter av denne typen relativt synlige, og de forbinder seg med hverandre til en tydelig urban struktur – ikke minst takket være det oversiktlige landskap, med faste grenser og tydelige geometriske former. Følges Lynchs teser, bidrar synlighet og tydelighet – *imageability* og *legibility* – til å oppfylle behov som er grunnleggende for mennesket. Det gir mennesket mulighet for å orientere seg, for å kjenne seg igjen, for å identifisere seg med stedet – med en sterkere opplevelse av å høre til som resultat.

Området rundt Tromsdalen kirke framstår som et konsentrert bybilde. En rekke av de distinkte og tydelige enhetene Lynch peker ut er samlet her og forsterker kirkebygningens betydning som et hovedmotiv i bybildet.<sup>131</sup> Tromsøbrua, ferdsselsåren over sundet, er kanskje det mest framtrepende elementet.<sup>132</sup> Selv når brua ikke brukes, leder den klart definerte og kontinuerlige formen blikket og gir oppmerksomhet til kirkebygningen.<sup>133</sup> Plassert ved bruhodet ligger kirkebygningen dessuten midt i et sentralt knutepunkt i bystrukturen og står som selve porten til byen, som "the focus and symbol of an important region".<sup>134</sup>

Et vesentlig element i kirkas omgivelser er Tromsdalstinden som reiser seg innerst i Tromsdalen. Med sine tolvhundre meter og sin distinkte kontur kan dette fjellet karakteriseres som et *naturlig* landemerke i Tromsø. Kirka, fjellet og brua tydeliggjør grunntrekkene i landskapsrommet. De definerer en forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn og framhever dybdeaksen i landskapsrommet, aksentuert av både bruas og kirkas lengdeakse. Der denne aksen skjærer kystlinjas lange kant eller tverrakse ligger Tromsdalen kirke – som et midtpunkt i krysningsfeltet mellom de store topografiske linjene. Det er et panorama som trekkes opp, der disse store bygde og naturlige elementene har sin faste plass.

Tromsdalen kirke oppfyller flere av de rene og klassiske formkvalitetene Lynch setter opp for å danne et sterkt, kollektivt bilde: egenformens *enkelhet* og *kontinuitet*, figurens *singularitet*, *tydelighet* og *dynamikk* sett mot by- og naturlandskapet, en *klar sammenføyning* med andre elementer, som brua. Flere formkvaliteter opptrer samtidig og tjener til å forsterke landmerkets billedskapende evne, og til å skape et gjenkjennelig bilde av dette stedet – et bilde som bidrar til stedets identitet og til opplevelsen av tilhørighet.

---

<sup>130</sup> Her følger jeg Lynchs vektlegging av de fem urbane elementene *landmarks*, *paths*, *nodes*, *edges* og *districts*. "Districts are structured with nodes, defined by edges, penetrated by paths, and sprinkled with landmarks". Lynch (1960) 1980, s. 48-49.

<sup>131</sup> Virker ett element alene, eller står noen i motsetningsforhold, svekkes ifølge Lynch områdets *imageability*. Se Lynch, (1960) 1980, s. 108.

<sup>132</sup> For *paths*, se Lynch, (1960) 1980, s. 49-62.

<sup>133</sup> Hovig skriver om forholdet mellom brua og kirka at det lå "meget godt til rette for et samspill mellom de to elementer". I ettertid beskrives den tydelige sammenføyningen av disse elementene helt i tråd med det formprinsippet Lynch betegner "clarity of joints": "hovedbevegelsen i lengderetningen er omvendt av broen den ligger ved." Hovig 1966, s. 210.

<sup>134</sup> Slike symbolske knutepunkter er spesielt viktige for byens bilde, ifølge Lynch (1960) 1980, s. 76.

*The Image of the City* springer ut av den generelle kritikken på 1960-tallet mot den moderne byens abstraksjon og stedløshet, og boka representerer et av de tidligste forsøkene på å legge et teoretisk fundament for et alternativt urbant ideal, et ideal som i bunn og grunn har forbilder i de historiske byene.<sup>135</sup> Det ble nok oppfattet mer presserende i de amerikanske storbyene, som er Lynchs utgangspunkt, enn i en relativt liten og overskuelig by som Tromsø. Likevel er idealet av interesse her fordi Lynch gir arkitektur og byplanlegging en annen begrunnelse enn det tospannet av funksjonalitet og rasjonalitet som også preget planleggingen i Tromsø på 1960- og 1970-tallet.<sup>136</sup> Dominerende, skulpturelle og unike landemerker – monumentalitet – legitimeres fordi de bidrar til å gi omgivelsene en synlig orden og struktur og derigjennom oppfyller et menneskelige behov for gjenkjennelse og tilhørighet.

### 3.3 Det kollektive bildet

At arkitektur kan skape stedstilhørighet, er en av Norberg-Schulz' hovedteser. Det er ikke snakk om en hvilken som helst arkitektur, men den figurative, den som gjennom sitt arkitekturbilde formidler mellom stedet og betrakterne. Det er en arkitektur som samler kvaliteter i omverdenen, som synliggjør og forklarer stedet.<sup>137</sup> I Norberg-Schulz' stedsfenomenologi har altså arkitekturen en mimetisk oppgave, og det er følgelig ikke alle figurer som egner seg i alle landskap – slik han tidlig på 1980-tallet hevdet at Tromsdalen kirke virket noe unaturlig i sin sammenheng,<sup>138</sup> og slik han generelt har kritisert bruken av gestikulerende og spektakulære figurer uten rot i stedet.

Med Lynchs forklaring dannes derimot kollektive bilder uavhengig av om arkitekturens figur synes "naturlig" i sin sammenheng, eller om den er ny og unik i landskapet. Empiri og pragmatisme ligger til grunn for hans første enkle beskrivelse av *public images*: "common mental pictures carried by large numbers of a city's inhabitants",<sup>139</sup> som det synes å være tilfelle også for Tromsdalen kirke. Slike kollektive bilder utvikles over tid, som en toveis prosess mellom arkitekturen og innbyggerne. Gjennom stadig bruk og betraktning fester arkitekturen seg som et mentalt bilde, et bilde befolkningen deler og bærer med seg. Det kollektive bildet bidrar til stedets egenart og identitet så vel som til befolkningens identifikasjon med stedet.

---

<sup>135</sup> Lynch gir "det første teoretiske grunnlaget for byens renaissance", ifølge Norberg-Schulz 1983, s. 69.

<sup>136</sup> Særlig etter den store bybrannen i 1969.

<sup>137</sup> Norberg-Schulz tar i bruk det greske ordet *eidōs* (omriss, vesen) og forklarer med det sammenhengen mellom arkitekturens figur, bilde og sted. Norberg-Schulz 1995, s. 51.

<sup>138</sup> Norberg-Schulz 1983, s. 38-39. Her sammenliknes den formale løsningen i Tromsdalen kirke med Odd Østbyes Kirkelandet kirke i Kristiansund fra 1964, med sine "himmelstrebende ribber i betong og dramatiske lysinnfall". Mens formen i den sistnevnte uten nærmere begrunnelse beskrives som "uaffektet og merkelig naturlig", er i Tromsdalen kirke "således dette naturlige preget svakere"; "her virker det hele noe søkt". Norberg-Schulz skrev for øvrig dette uten å ha satt sin fot i Tromsø.

<sup>139</sup> Lynch (1960) 1980, s. 7. Lynchs teorier har et omfattende intervju materiale som basis, der vanlige mennesker blir spurt om deres daglige bruk, visuelle opplevelse eller mentale forestilling av byen. Materialet danner grunnlag for Lynch generalisering til teori.

Identifikasjon er for Norberg-Schulz knyttet til bygningens *oppriss* og til erfaringen av samsvar mellom menneskets egen oppreiste kropp og former som er reist i rommet.<sup>140</sup> Landemerker med tydelig vertikalitet, som Tromsdalen kirke, skulle i så måte ha et stort identifikasjonspotensiale. Men det er bygningens *omriss* – det figurative, selve arkitektur-*bildet* – som skaper gjenkjennelse, ifølge Norberg-Schulz. Her er vi ved stedsfenomenologiens monumentalitetsforståelse, betinget av en figur og et arkitekturbilde som hører til på stedet, som skaper gjenkjennelse og vekker erindringen.

Det er det kollektive arkitekturbildet Norberg-Schulz tematiserer og tillegger mening. Men kollektive bilder, arkitektoniske eller ikke, tenderer ofte mot å bli *minnebilder* – døde bilder som holder fortida fast som en trygg og uforanderlig grunn. I mange tilfeller inntar slike minnebilder også en heroiserende holdning til fortida og bidrar å opprettholde skjeve forestillinger om det gamle. Når Norberg-Schulz framhever arkitekturbildet som *erindringsbilde*, er det imidlertid det som bærer forandringen i seg, som tar fortida med seg inn i nåtid og fører det videre i framtida: “Erindringen manifesterer seg som *gjenoppdagelse* og *prosjekt*, og dermed er både fortid, nåtid og fremtid innbefattet”.<sup>141</sup> Med det synes imidlertid det kollektive erindringsbildet å måtte oppgis til fordel for det subjektive og usikre – og det framstår som et dilemma i Norberg-Schulz teorier.

Bildene som oppstår i betrakterens møte med Tromsdalen kirke er selvsagt i forandring. Verken arkitekturen eller byen oppfattes som statiske størrelser, men sanses gjennom vekslende perspektiver og bevegelse, gjennom intensjon og bruk, subjektive interesser og erfaringsbakgrunn. Både Lynch og Norberg-Schulz erkjenner det, men begge opererer likefullt på et kollektivt og ”objektivt” nivå som i liten grad reflekterer de uklare, flyktige, subjektive bildene – og begge har en normativ hensikt som ikke tillater dem å utfolde seg. Å betrakte på avstand, å fokusere på det tydelige, å holde fast de stabile og gjenkjennelige figurene, er selvsagt det enkleste. Det gjelder ikke bare for teoretikerne, men også i den daglige erfaringen av byen og for turister som guides gjennom det etablerte bybildet. Det er også på den måten at ett bestemt bilde av Tromsø – i en statisk og forflatet versjon – opprettholdes, forsterkes og spres gjennom reproduksjoner i ulike media: Det er Tromsdalen kirke gjengitt fra et optimalt anskuelsespunkt som sikrer bygningens sentralitet og dominans. Det viser bygningen utenfra og på avstand, som et frittliggende objekt som nærmest synes uavhengig og upåvirket av subjektet som sanser det. Dette kollektive bildet kjennetegnes av en ekstrem klarhet i forholdet mellom figur og grunn.

---

<sup>140</sup> Menneskets livsrom har en grunnstruktur som ifølge Norberg-Schulz kan beskrives ved hjelp av tre “værensaspekter”: *orientering*, *identifikasjon* og *erindring*. Dette er mest systematisk framstilt i Norberg-Schulz 1995.

<sup>141</sup> Norberg-Schulz 1995 s. 38.

### 3.4 Figurens skyggeside

Det reproduerte bildet av Tromsdalen kirke er etablert som en vane i erfaringen og gjør at vi ”taper mysteriet” som fornyes hver gang vi ser på noe, som fenomenologen Maurice Merleau-Ponty skriver.<sup>142</sup> Å *se* betyr for fenomenologen å utfordre det som tilsynelatende ”eksisterer med nødvendighet og urokkelighet”. Det betyr å utfordre det reproduerte minnebildet. I denne sammenhengen betyr det også å utfordre den allmenne forestillingen om monumentalitet som en unik, frittliggende skulptur – den monumentalarkitekturen som har overtatt det tradisjonelle monumentets posisjon i den vestlige kulturen.

Tromsdalen kirke er rytme og lys, bevegelse og forskyvninger. Refleksjoner i overflatematerialet, forskyvninger i strukturen, bygningens immaterielle lysspalter i nattemørket gir et objekt som slett ikke er stabilt. Betraktes arkitekturen i faktisk tid, gjennom naturens sykliske vekslinger og fra ulike steder, er det et objekt i forandring vi ser, ikke en fast figur med klare yttergrenser. Å *se* på denne måten er ikke bare en endring i persepsjonen av kirkebygningen, men en endring i objektet selv. Å tro noe annet er en ”uunngåelig fordom”, kan vi hevde med Merleau-Ponty.<sup>143</sup> Fordommen utfordres ved å forflytte seg fra den distanserte avstanden som bekrefter vanen, bort fra den posisjonen som betrakteren tradisjonelt har måttet innta overfor monumentet. Ved nærhet og bruk, ved kroppens bevegelse rundt og gjennom bygningen, blir det mulig å se objektet på en annen måte – eller se et annet objekt. Det kan være et objekt som ikke er solid og sikkert, men ”alltid truet av uorden og ’non-sense’”.<sup>144</sup> For gjennom bevegelse og ulike betrakterststeder blir subjektet ”berøvet den sikkerhet, et enkelt anskuelsespunkt giver”.<sup>145</sup>

I nærsikt, i berøring med glass og aluminium, lar ikke Tromsdalen kirke seg gripe som et overskuelig objekt. Her blir både landemerkets funksjon og det velkjente bildet uklart. Spillet mellom flate og transparens setter grensen mellom ytre og indre rom på prøve. Selve figuren løser seg opp i en åpen struktur av takelementer og glasspalter. Hvis bygningen skal gripes som en helhet, må vi gå rundt den. Det involverer kroppen i persepsjonen – og det involverer også tanken. Kroppen samler inntrykkene, og tanken bearbeider dem til en meningsfull helhet. Persepsjonen krever en aktiv betrakter som skaper sammenheng, og i motsetning til den vanemessige persepsjonen som griper figuren umiddelbart som et kjent bilde, tar det tid å sanse en bygning.<sup>146</sup>

Ved å gå nært inn på Tromsdalen kirke aktualiseres altså en annen persepsjonsform enn den avstandsbetraktningen tillater, en persepsjonsform der subjektet i mye større grad

---

<sup>142</sup> Merleau-Ponty (1948) 1991, s. 16.

<sup>143</sup> Merleau-Ponty (1948) 1991, s. 16. Det er fenomenologiens hovedoppgave å overvinne denne ”*préjugé du monde*”.

<sup>144</sup> Oversetterens innledning til Merleau-Ponty (1948) 1964/1991, s. xiii, i min norske gjengivelse.

<sup>145</sup> Krauss (1994) i Bek og Oxvig (red.) 1997, s. 349.

<sup>146</sup> Se Merleau-Ponty (1945) 1962/1995, spesielt om persepsjonen av rom, s. 243-298.

bidrar til å gi objektet sammenheng og form. Med det ”kan man hævde at objektet, der nu er fuldkommen afhængig af sin beskuer, er blevet helt subjektiveret”, som Krauss skriver.<sup>147</sup>



Det gjelder ikke minst hvis vi går inn i kirkebygningen. Her gir vekslingen mellom massiv betong og lys en rytme som splitter rommet opp i sekvenser fra inngangen fram mot koret.

---

<sup>147</sup> Med referanse til Riegl, Krauss (1994) i Bek og Oxvig (red.) 1997, s. 349.

Kirkerommet får noe av den gotiske katedralens kvalitet, et rom av lys og rytme uten definitive, avgrensede vegger eller et fast midtpunkt, avhengig av kroppens og blikkets evne til å samle det i en gjenkjennelig konfigurasjon – og vanskelig å gjengi i ett bilde. Det er en persepsjonsform som ikke griper objektet umiddelbart, i ett blikk, men åpner for subjektets visuelle frihet – en frihet som i dette tilfellet tillater ”øyet å klatre”.<sup>148</sup>

Det mentale bildet av Tromsdalen kirke forsvinner ikke selv om nærhet og bruk løser opp figuren. Det kjente er alltid medreflektert i sansningen av det nye. Men å gå nært inn på kirkas eksteriør og inn i kirkerommet gir mulighet for å se arkitekturen på nytt: å utforske figurens ”skyggeside”, å oppdage det skjulte ”mysteriet” i enhver kjent figur.<sup>149</sup> Ved å utforske hele spekteret av posisjoner og synsavstander til arkitekturen, inndras et subjektivt moment i det kollektive bildet og en kroppslig erfaring i betraktningen av figuren. Med denne betrakterposisjonen oppdager vi også at forholdet mellom figur og grunn er forandret. Sett gjennom veggens åpne struktur, i eksteriøret eller i kirkerommet, skifter figur og grunn plass: her trer det som var Tromsdalens kirkes bakgrunn, bylivet og naturlandskapet, fram som motiv.

#### 4. Monumentalitet og myte

Arkitekturens figurative kvalitet kan ses slik arkitekturteoretikeren Alan Colquhoun gjør det i essayet ”Form and Figure”: ”By figure I mean a configuration whose meaning is given by culture, whether or not it is assumed that this meaning ultimately has a basis in nature”.<sup>150</sup> Colquhoun retter kritikk mot den modernismen som instisterer på ”ren form” hevet over konvensjonalitet, ”a configuration that is held to have either a natural meaning or no meaning at all”.<sup>151</sup> Colquhoun beskriver en spenning mellom form og figur, og mellom naturlig og konvensjonell mening, som belyser arkitekturen som kulturelt fenomen i stadig forandring. For selv om både Hovig og arkitekturhistorikere argumenterer for den rene, nyskapende og originale formen i Tromsdalen, viser resepsjonen av kirka at den raskt ble oppfattet som en konvensjonell figur, at den leses på bakgrunn av et kulturelt konstruert representasjonssystem eller koder. Det er derfor relevant å diskutere monumentalitet, ikke bare som resultat av noen allmenne formale prinsipper, men som en konvensjonell størrelse.

Anvendes figurbegrepet på denne måten, kan det like gjerne erstattes med semiotikkens tegnbegrep, og relasjonen mellom figur og grunn kan avløses av den mellom tegn og koder eller tekst og kontekst. Å se Tromsdalen kirke som tegn, å lese den semiotisk, gir anledning til å undersøke hvilke betydninger kirkebygningen tillegges – og om resepsjonen

---

<sup>148</sup> Både kroppen og synet, en taktil og optisk persepsjon, er i virksomhet, og det synes riktig som Merleau-Ponty sier at distinksjonen mellom disse sansene er en følge av vitenskap og ikke av en reell sanseopplevelse. Merleau-Ponty (1948) 1991, s. 15.

<sup>149</sup> Hhv. Merleau-Ponty (1948) 1991, s. 16 og Krauss (1994) i Bek og Oxvig (red.) 1997, s. 244.

<sup>150</sup> Colquhoun 1981, s. 190-91.

<sup>151</sup> Colquhoun 1981, s. 190.



bidrar til det Roland Barthes kaller moderne mytologi. Den monumentale arkitekturen synes i alle fall å bekrefte og forsterke populære, sosiokulturelle forestillinger eller “hverdagsmyter”. Den er dessuten objekt for et slags kollektivt konsum – ikke minst turistenes konsum. En semiotisk anayse gjør det mulig å avsløre eller dekode disse mytene *som* myter, og i enkelte tilfeller også som historiske og politiske ideologier, stadig ifølge Barthes. Det er i denne typen mytedannelse at monumental arkitektur spiller en rolle, noe Barthes demonstrerer i det tidligere nevnte essayet Eiffeltårnet i Paris.<sup>152</sup>

#### 4.1. Ikon og konnotasjon

Tromsdalen kirke som landemerke og som *public image* bidrar til byens *legibility*, til dens tydelighet eller lesbarhet – som er det Barthes legger vekt på i essayet “Semiologi og urbanisme”, i norsk oversettelse. Barthes har faktisk lest Lynchs bok, *The Image of the City*, og han bruker den semantiske dimensjonen som ligger latent i boka som springbrett for en semiotisk, og strukturalistisk, analyse av byen.<sup>153</sup> I en slik analyse av Tromsø ville Tromsdalen kirke stått som et markert eller sterkt urbant element, i motsetning til umarkerte eller svake elementer, som et tegn i motsetning til “tegnets fravær”. Tegn forbinder seg med andre tegn til en lesbar struktur, til en urban *tekst* – et begrep som på sett og vis erstatter Lynchs mentale *bybilde*.

Leses Tromsdalen kirke med Barthes, kan det i første omgang skilles mellom to nivåer eller systemer av betydning, gjerne knyttet til begrepene denotasjon og konnotasjon.<sup>154</sup> Bygningens primære eller denotative betydning ligger i det som er objektivt gitt, i selve romdannelsen, i dens funksjon som religiøst forsamlingslokale, som protestantisk kirke, videre i dens fysiske form, plassering og funksjon i bydelen Tromsdalen. Store deler av Lynchs *The Image of the City* dreier seg om nettopp å analysere byens denotative nivå. Til dette første meningsaspektet hører i dette tilfellet også flere elementer ved kirka som åpenbart har relativt fastlagte religiøst-typologisk betydninger, nedfelt i ordbøker og leksika. Tydelige eksempler er det store betongkorset i fasadeveggen, ”symbol på Kristi offer og den kristne religion”, men også selve langkirketypen, ”som symboliserer menneskets vei eller vandring i livet frem mot alteret/paradiset”, og den kristne symbolikken i antallet takskiver på hver side av korovergangen, syv i skipet og tre i koret.<sup>155</sup> Victor Sparre skal visstnok ha framført kritikk mot, med mine ord, svekkelsen av entydige kristne

---

<sup>152</sup> Barthes (1964) 1979, s. 3-17.

<sup>153</sup> Barthes (1967) 1994, s. 43. Barthes påpeker at Lynch, til tross for at han skiller ut ”kategorier av enheter som lett kunne bli semantiske kategorier”, likevel har ”et begrep om byen som er mer gestaltistisk enn strukturelt”, se s. 42-43. Her bør det også føyes til at Barthes utvikler sitt teoretiske ståsted, fra dette strukturalistiske til et poststrukturalistisk.

<sup>154</sup> Barthes (1970) 2002, s. 6-9. For en utvidelse av disse to betydningsnivåene, se Barthes (1977) 1990, s. 52-68.

<sup>155</sup> De leksikalske betydningene er hentet fra Gunnarsjaa 1999, s. 456. For tallsymbolikk, se f.eks. Biedermann 1992, s. 380 og s. 402-5.

tegn i denne modernistiske kirkebygningen, noe han derfor så ”som sin oppgave å virkeliggjøre gjennom glassmosaikken”.<sup>156</sup>

Det er ikke nødvendigvis noen logisk eller naturlig sammenheng mellom arkitekturens denotasjon, disse faktisk gitte eller leksikalske betydningene, og det betydningsinnholdet som leserne tillegger den. Ofte er det slik at ”betydningen oppleves som en fullkommen motsetning til det som er objektivt gitt”.<sup>157</sup> Det interessante med Ishavskatedralen er at dette denotative betydningsnivået synes å forsvinne; det blir overskygget av en rekke forestillinger og fortellinger, bilder og begreper som ligger langt utenfor en etablert kristen og kirkelig sfære. En viktig grunn til det kan være at denne seinmodernistiske kirka er frigjort fra sine typiske, historiske trekk og istedet er gitt en eksperimenterende form, skulpturell, billedsterk eller ikonisk. En ikonisk arkitektur av denne typen åpner for assosiasjoner hos folk flest. Den er allment tilgjengelig og populær. Eller med Barthes kritiske begreper: det er en arkitektur som er lite anstrengende å lese og lett å konsumere. Kirkebygningen i Tromsdalen er “trolig Norges mest populære modernistiske byggverk”, bygningen har ”i den grad appellert til meningmann at det er blitt hedret som den første moderne bygning på et frimerke her til lands”, den har ”et uttrykk med karakter, som folk setter pris på” og ble ”straks turistattraksjon nummer én i Tromsø”.<sup>158</sup>

De fleste bildene og betydningene som knyttes til Ishavskatedralen er imidlertid ikke frie assosiasjoner, men konnotasjoner. Det vil si, bildene og betydningene er styrt og bestemt av et sett sosiale og kulturelle koder – kall det med Barthes gjerne en herskende ideologi. Det er slående hvordan disse konnotasjonene knyttet til Ishavskatedralen kan plasseres i to kategorier, henholdsvis den arktiske naturen og den folkelige kulturen. Og det er her, på dette konnotative betydningsnivået, at mytene utspiller seg. Et opplagt eksempel på den første kategorien – en nordlig *natur*, spesielt det arktiske – er forstavelsen i Ishavskatedralen, et tilnavn som for øvrig har kommet til å erstatte den egentlige betegnelsen, Tromsdalen kirke. Navnet og meningen åpner for geografiske, historiske og kulturelle assosiasjoner og gir en bakgrunn som både helhet og detaljer i arkitekturen ses i forhold til. Navnet forsterker bygningens identitet, dens tydelighet. Lynch poengterer, uten å utdype denne kulturelle og semantiske dimensjonen: “Once a history, a sign, or a meaning attaches to an object, its value as a landmark rises”.<sup>159</sup> Ishavsnavnet ligger nok ikke latent i det nordnorske folkedypet, som enkelte liker å tro, men er antakelig gitt av arkitekten selv – den ganske så myteomspundne Hovig.<sup>160</sup>

---

<sup>156</sup>”Victor Sparre [...] så på Tromsdalen kirke som en bygning uten sjel, hvis ikke Kristus-forkynnelsen kunne komme tydelig til uttrykk i selve bygget. Dette så han som sin oppgave å virkeliggjøre gjennom glassmosaikken.” [www.destinasjontromso.no/ishavskat.htm](http://www.destinasjontromso.no/ishavskat.htm), 29.9.2003

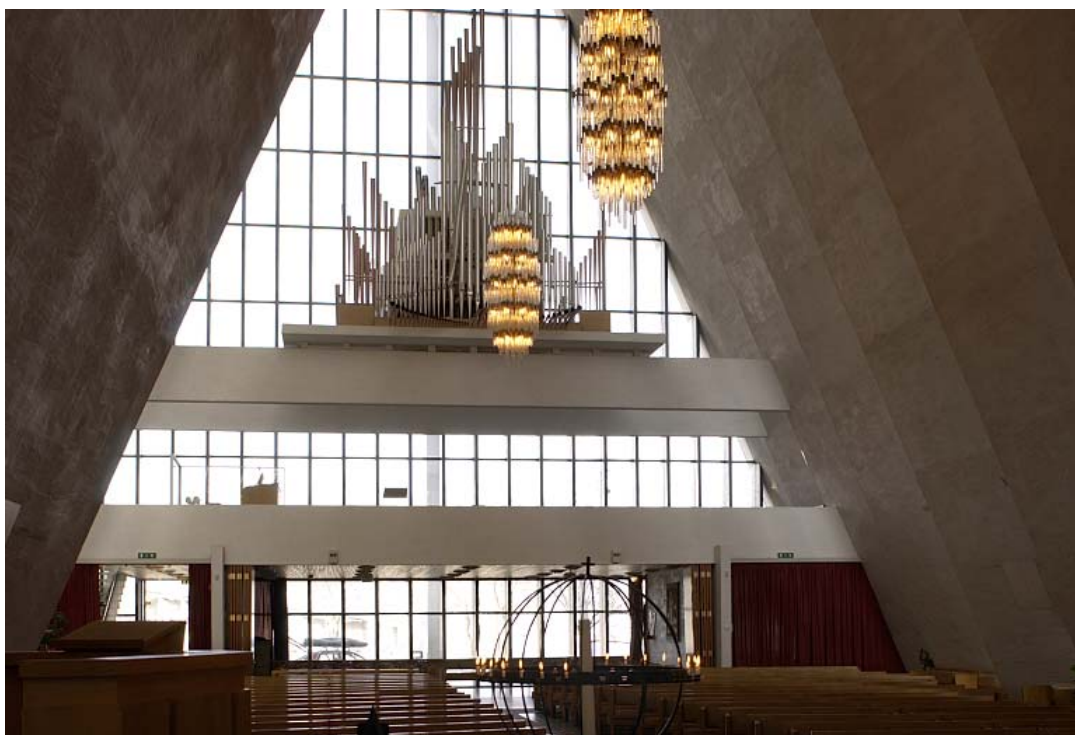
<sup>157</sup> Barthes (1967) 1994, s. 43-44.

<sup>158</sup> Hhv. Grønvold 1990, s. 383 og Jakhelln 1990, s. 385-86.

<sup>159</sup> Lynch (1960) 1980, s. 81. For ”navn og mening”, se s. 108.

<sup>160</sup>”Publikum ga umiddelbart uttrykk for en glede over arkitekturen, og kirken fikk raskt tilnavnet ‘Ishavskatedralen’”. Jakhelln 1990, s. 385-86. Se note 83.

Arkitekturens likhet med en port eller portal der den ligger ved bruhodet, gir Ishavskatedralen betydning som ”porten til ishavet”. Med det representerer kirka også den kulturhistoriske rolle Tromsø har hatt som utgangspunktet for ishavsfangst og polarekspedisjoner



Orgelprospekt og lysekroner i Tromsdalen kirke, formgitt av Hovig. Lysarmaturet i krystall er formet etter en idé om at de skulle likne ”istapper”. Hovig, i brev datert 12.1.1965, Tromsøysund sokneprestebede.

– i dag presentert som ”vår stolte polarhistorie”.<sup>161</sup> Tromsdalen kirke inngår som et betydningsfullt og forsterkende element i denne store fortellingen om ishavsbyen Tromsø. Andre eksempler på at den arktiske koden er i virksomhet, finnes i fagtidsskrifter og ikke minst i turistinformasjonens tekster: ”de store lyse feltene og selve formen på bygget kan [...] gi assosiasjoner om isfjell”, eller ”[f]ormen assosierer til isflak, skrui, til nunatakker og krystaller”. En tysk internettside beskriver følelsen av ”ausgerichtete Eisblöcke”, i møte med kirka, mens italiensk reiselivsinformasjon forteller at formen og den lyse fargen er ”inspirert av isveggene i nord”.<sup>162</sup> Også lysbruken i kirka tolkes som arktisk, ofte som nordlys. I *Norsk arkitekturhistorie* fra 2003 kan vi lese: ”om kvelden strålar kyrkja innanfrå som ei materialisering av eit himmelsk fenomen i polarnatta.”<sup>163</sup> Mange ser denne likheten mellom kirkas lyseffekter og nordlyset, noe også Hovigs egne uttalelser om sine ”inspirasjonskilder” har bidratt til.<sup>164</sup>

<sup>161</sup> Destinasjon Tromsø 2004, s. 15.

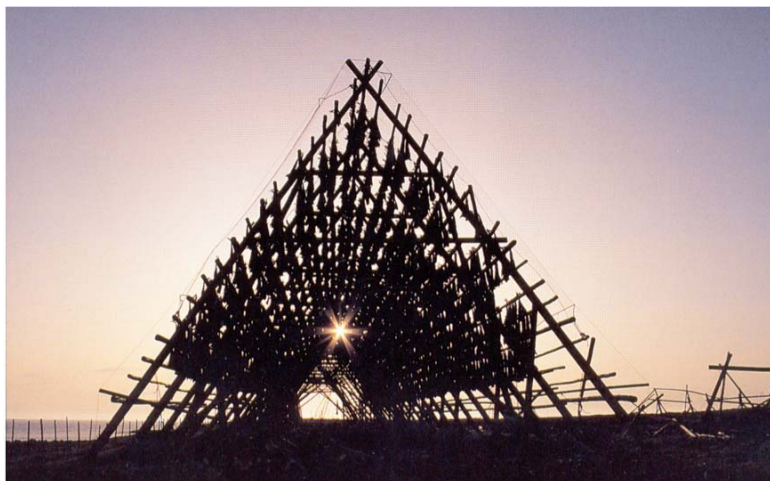
<sup>162</sup> Sitatene er hentet fra hhv. <http://www.destinasjontromso.no/ishavskat.htm>, 29.9.2003; Jakhelln 1990, s. 386; [http://www.reuber-norwegen.de/Troms/BilderTab\\_TromsTromsoeKirche.html](http://www.reuber-norwegen.de/Troms/BilderTab_TromsTromsoeKirche.html), 29.9.2003; [http://www.odm.it/tenda\\_rossa/tromsdalen\\_cattedrale.htm](http://www.odm.it/tenda_rossa/tromsdalen_cattedrale.htm), 29.9.2003.

<sup>163</sup> Lexau i Brekke, Nordhagen, Lexau 2003, s. 357.

<sup>164</sup> ”Nordlyset, fjellformasjonene, menneskene og mørket var alt sammen inspirasjonskilder”. Hovig 1966, s. 210.

Bygningen minner ikke bare om naturfenomener, men også om enkelte bygde konstruksjoner langs kysten som den trekantforma fiskehjellen. Selve kirkas typeform kalles i arkitekturfaglige kretser som nevnt dessuten “naustkirke”, uten at likheten med det tradisjonelle nordnorske nauset er spesielt slående. Dermed er vi inne i den andre kategorien av konnotasjoner: den folkelige kulturen – eller mer bestemt, den nordnorske *kyst*kulturen.

Et eksempel her er den billedlige beskrivelsen av kirkebygningen som ”Vår Herres fiskehjell”, signert fylkesordføreren i Troms.<sup>165</sup> Bildet viser ikke bare til arkitekturens funksjon som gudshus, men setter dette gudshuset inn i en bestemt religiøs-



“Fiskekatedral”, postkort utgitt av Vestral kunstforlag

kulturell sammenheng. Bruken av begrepet ”Vårherre”, referansen til fiskehjellen – og selve sammenstillingen av høy og lav, av hellig og hverdagslig – er karakteristisk for en egen ”nordnorsk kystreligiøsitet”, i alle fall slik både religionsvitere og humorister beskriver den.<sup>166</sup> Med bilder av denne typen holdes Ishavskatedralen fram som symbol på folket, på livsvilkårene, kulturen og religiøsiteten i nord.

## 4.2 Jakten på signifikatet

Resepsjonen av Tromsdalen kirke synes å demonstrere det Barthes kaller ”jakten på signifikatet”. I hans teorier er det ”kun et provisorisk stadium” i betydningsdannelsen, men i tilfellet Tromsdalen kirke synes det å beskrive en søken etter å knytte signifikanten, arkitekturen, til et definitivt og endelig betydningsinnhold.<sup>167</sup> Det vitner om en insistering på det varige og på det kollektive, som tidligere var monumentalarkitekturs selvsagte kvaliteter.

De fleste jakter på betydninger i det nordlige naturlandskapet eller i den regionale kulturen – eller i begge deler samtidig – og nedfeller signifikatet i en idé om “Nord-Norge” eller “Tromsø”. Problematisk i en slik lesning er betydningsprosessen fra signifikant til signifikat, hvordan sammenhengen mellom det arkitektoniske uttrykket og et bestemt meningsinnhold etableres og holdes fast. Selve problemet kan illustreres ved å stille spør-

<sup>165</sup> Fylkesordfører Ronald Rindestu intervjuet av Peter Reinholdtsen, *Nordlys*, 30.4.2003: ”De [Märtha Louise og Ari Behn] har på sett og vis arbeidet seg opp gjennom landet. En bamedåp i ‘Vår Herres Fiskehjell’ kunne stå som en svært kledelig krone på verket”.

<sup>166</sup> Jeg viser spesielt til religionsviteren Roald Kristiansen og humoristen Arthur Arntzen. Se for eksempel Wigum og Malmbekk (red.) 1999; Kristiansen 1995; Kristiansen 1999, s. 147-168.

<sup>167</sup> Barthes (1967) 1994, s. 45.

målet om hvilket meningsinnhold denne bygningen hadde blitt tillagt hvis den hadde vært oppført i andre geografiske landskap. I Japan er det for eksempel mulig at Tromsdalen kirke umiddelbart ville blitt assosiert med det tradisjonelle stillaset for tørking av nyskåret ris – nærmest identisk med fiskehjellkonstruksjonen langs norskekysten – og kanskje gitt betydning på bakgrunn av en fortidig kultur og kult knyttet til risproduksjon.<sup>168</sup> Det hypotetiske eksemplet poengterer at arkitekturens bilde er betinget av den konteksten arkitekturen er oppført i og av de kodene som til enhver tid er virksomme her. Sagt på en annen måte: det ikoniske tegnet er ikke naturlig selv om det kan se slik ut. Det er ingen direkte korrespondanse mellom arkitekturuttrykk og meningsinnhold. Når Tromsdalen kirke tillegges betydninger, skjer det på bakgrunn av sosialt konstruerte forestillinger om Nord-Norge og om Tromsø, uansett om disse har et reelt og erfart grunnlag eller ikke. Men det er nesten et “umulig prosjekt å skulle sette en grense mellom de forestillingene som er sosialt konstruerte og den erfarte virkeligheten”.<sup>169</sup> Den nordnorske naturen og kulturen er med andre ord ikke gitte størrelser, ingen fast grunn for tolkning av kirkebygningen, men blandes alltid med den konstruerte forestillingen om landsdelen og byen.

I tilfellet Tromsdalen kirke kan disse forestillingene eller kodene ses i forhold til en nordnorsk ikonografi, slik Eli Høydalsnes skisserer den i avhandlingen *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*.<sup>170</sup> Dette billedprogrammet har vokst fram over tid gjennom visuelle representasjoner av Nord-Norge, slik landsdelen er sett både utenfra og innenfra. Motivene omfatter i stor grad naturfenomener, som fjellet, havet, isen og nordlyset, men også artefakter fra kystkulturen, som naustet og fiskehjellen. Ved at en hel rekke av slike visuelle indikatorer på ”det nordnorske” kan gjenkjennes i den ikoniske kirkebygningen, tillegges den ikke bare en omfattende men også *essensiell* mening: ”Ishavskatedralen [...] symboliserer i sin form nordnorsk natur, kultur og tro”.<sup>171</sup>

Et karakteristisk trekk ved dette billedprogrammet er dessuten at de to kategoriene som er skilt ut ovenfor, det naturgitte og det menneskeskapte, blandes sammen. Følgende tolkning av Tromsdalen kirke er et takknemlig eksempel på det: ”dens utforming som et gedigent båthus symboliserer den nordnorske natur”.<sup>172</sup> Utsagnet illustrerer, om enn noe banalt, hvordan kulturelle artefakter ikke bare essensialiseres men også *naturaliseres*.<sup>173</sup> Det er som om dette båthuset – og dermed arkitekturen – skulle ha vokst opp av fjæra selv. En tilsvarende, men motsatte prosess er når naturfenomener framstår som *kulturelle* størrelser.

---

<sup>168</sup> For denne kulturelle konteksten, se Egenter 2004, “Japanese Rice Culture. The Misunderstood Philosophy of the Agrarian Past”. Referanser til ristørkestativet i nyere arkitektur mener enkelte å finne for eksempel i Fumikiko Makis administrasjonsbygning for Izumo Shrine fra 1963. Se Ekholm m.fl. 1980, s. 76.

<sup>169</sup> Høydalsnes 1999, s. 219 og 236.

<sup>170</sup> Høydalsnes 1999. Et slik billedprogram har vokst fram gjennom den visuelle gjengivelse av Nord-Norge i billedkunsten, illustrasjoner i reiseskildringer, på postkort og liknende.

<sup>171</sup> <http://www.tromso.havn.no/norsk/turistinformasjon.htm>, 29.9.2003 og [http://www.ifrance.com/carabes/Infos\\_Tromso.html](http://www.ifrance.com/carabes/Infos_Tromso.html), 29.9.2003.

<sup>172</sup> <http://www.tromsnett.no/turistguiden/tromsoe/om.htm>, 14.10.2003.

<sup>173</sup> Høydalsnes 1999, s. 213.

Det er som om isfjellet skulle ha strandet i fjæra i Tromsdalen, isflakene ha skrudd seg opp på land, eller "eit himelsk fenomen i polarnatta" ha materialisert seg i bygd form. Begge prosessene som foregår i tolkningen, fra kultur til natur og omvendt, stiller ikke spørsmål ved det konvensjonelle i lesningen. Snarere bidrar det til eksotisme og mystifisering, ikke uten religiøst tilsnitt – som om Vårherre selv skulle satt opp sin fiskehjell i Tromsdalen. I en slik lesning tilsløres med andre ord kirkebygningens faktiske og historiske opphav, for eksempel behovet menigheten hadde for et enkelt forsamlingslokale tidlig på 1950-tallet, Jan Inge Hovigs praktiske arbeid ved tegnebordet, de herskende idealene for arkitekturen tidlig i 1960-årene, de praktiske og økonomiske aspektene ved tilblivelsen, kirkas primære funksjon i dag og så videre.<sup>174</sup> Med andre ord overskygger konnotasjoner som "Ishavskatedralen", "Vår Herres fiskehjell" og "porten til Ishavet" det denotative tegnet og blir de reelle bærerne av betydning. Konnotasjonene inkorporeres i en større narrativ sammenheng og fungerer som et forsterkende element i den store eller essensielle fortellingen om Nord-Norge og om Tromsø.

Når Tromsdalen kirke gis mening på bakgrunn av dette ikonografiske programmet, videreføres et fastlagt forhold mellom signifikant og signifikat, en etablert korrespondanse mellom motiv og innhold. Lesningen av kirkebygningen viderefører i det hele tatt det vi gjerne betegner stereotyper eller klisjéer. Med Barthes kan vi si at lesningen bekrefter en dominerende kode, der betydningene *reproduseres* og blir til "sannheter" og fakta om både kirka, byen og landsdelen. Ifølge Barthes er dette et av mytens fremste kjennetegn: "Myten leses som et faktisk system, mens den i virkeligheten er et semiologisk".<sup>175</sup> Det vil si, i myten framstilles det historiske som om det var evigvarende og essensielt, og kulturelt betingede fenomener framstår som naturlige – eller motsatt: det naturlige gis kulturell status. "I nordnorsk sammenheng antar Barthes' poenger bokstavelig betydning", skriver Høydalsnes, "fordi det nettopp er størrelsene 'natur' og 'kultur' det er tale om; det er henholdsvis det naturgitte og det menneskeskapte som er gjenstand for mystifisering."<sup>176</sup> Resepsjonen av Tromsdalen kirke bekrefter det. Barthes poenger tydeliggjøres også godt i monumentalarkitektur, som nettopp har til hensikt å signalisere noe varig og essensielt i kulturen.

Tromsdalen kirke manifesterer med andre ord eksisterende fortellinger og myter om Nord-Norge og Tromsø i bygd form – som "skrift i stein", som Barthes skriver med referanse til Victor Hugos begrep for det monumentale.<sup>177</sup> Dette gjensidige forsterkende forholdet mellom myte og monumentalitet demonstrerer Barthes i et essay om Eiffeltårnet i Paris. Her

---

<sup>174</sup> Hovig bidrar til mytedannelsen: "Det var som et knyttneveslag midt i panna! En eksplosjon, vanvittig, fantastisk! [...] Jeg ble slått ut da jeg sto overfor det igår. [...] Plutselig en dag, etter flere måneders arbeid, vokste det nye utkastet fram. Helt av seg selv. Og aldri har noe bygg slått meg slik som når jeg så dette". *Nordlys* 11.11.1965. Se også VI.4.1 i avhandlingen.

<sup>175</sup> Barthes 1957, s. 239. "[...] le mythe est lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique."

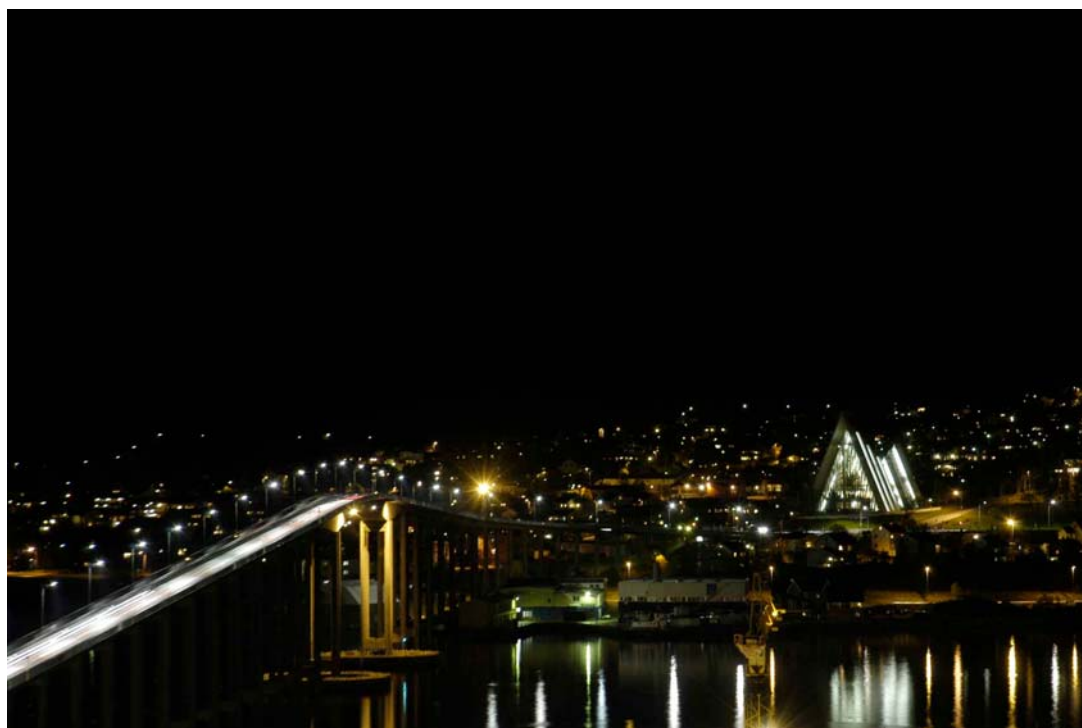
<sup>176</sup> Høydalsnes 1999, s. 213.

<sup>177</sup> Barthes (1967) 1994, s. 42, referanse til Hugos roman *Notre-Dame i Paris* (1832). Jmfør også Garval 2003. Se også kap. V.5.2 i avhandlingen.

avdekkes vesentlige prinsipper ved lesningen av det monumentale bygningsverket som synes svært relevant når det gjelder Ishavskatedralen.

### 4.3 Ishavskatedralen og andre mytologier

Og det er sant at du må ta uendelige forholdsregler, i Tromsø, for ikke å se Ishavskatedralen; uansett årstid, gjennom skodde og mørke, på overskyete dager eller i solskinn, i regn – hvorenn du er, uansett landskap av tak, tårn eller grener som skiller deg fra den, *kirka er der*; så innlemmet i dagliglivet at du ikke lenger kan tillegge den noen spesielle attributter, bestemt bare til å vedvare, som en stein eller som sundet, den er så bokstavelig som et naturfenomen, hvis mening det kan spørres om i det uendelige, men hvis eksistens er ubestridelig. Det er praktisk talt ikke ett Tromsøblikk den unngår å *berøre* en eller annen gang i løpet av dagen; i det øyeblikket jeg skriver disse linjene om den, er kirka der, foran meg, rammet inn av vinduet mitt [...] også denne natten igjennom vil den være der, og forbinde meg tvers over Tromsø, til alle mine venner som jeg vet ser den: med den utgjør vi alle en foranderlig figur, der den er det faste sentrum: kirka er vennlig.<sup>178</sup>



Det er Barthes innledningsord i den engelskspråklige essaysamlingen *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, med den forskjellen at Eiffeltårnet i Paris er byttet ut med Ishavskatedralen i "Nordens Paris".<sup>179</sup> I prinsippet kan kirkebygningen i Tromsø ses som en parallell til Eiffeltårnet, hvis vi overser det relative i størrelsesforholdet mellom dem foreløpig også forskjellen i funksjon. Begge er kjente landemerker, med de formale og funksjonelle

<sup>178</sup> Barthes (1964) 1979, s. 3. Min oversettelse med støtte i Richard Howards engelske oversettelse av Barthes franske tekst.

<sup>179</sup> "Nordens Paris" betegner for øvrig en levende myte om byen Tromsø. Se f.eks. Knutsen 1996.

karakteristika som Lynch peker på: synlighet, singularitet og dominans og betydning som orienteringspunkt i byen. Begge fungerer som identifikasjonsbilder, som selve bildet i og av byen – og betegner i mange tilfeller visse ideer om hele Frankrike, om hele Nord-Norge. Dessuten er begge objekt for en mengde reproduksjoner, visuelle som verbale, og ikke minst et mål for turistenes sightseeing. Selve hovedpoenget med parallellen er at både Eiffeltårnet og Ishavskatedralen for mange er ”innlemmet i dagliglivet” som noe naturgitt og evigvarig, som noe selvfølgelig og uavvendelig, det vil si, som myter: Arkitekturen ”er der”, ”bestemt bare til å vedvare”.

Det er klart at det ikke er landmerkets primære eller denotative betydning i bybildet som beskrives i essayet om Eiffeltårnet, men den meningen som utspiller seg på et andre, konnotativt nivå, på mytologiens nivå. Her får det synlige eller tydelige landmerket betydning som et mentalt identifikasjonsbilde, alltid nærværende selv om det er skjult. Det er tilsynelatende ingenting som står mellom betrakter og arkitektur, ingenting som forstyrrer mellom tekst og leser. Landmerkets singularitet og dominans gir bilde av et tilsynelatende stabilt sentrum. Det danner en trygg grunn for det menneskelige livet: ”med den utgjør vi alle en foranderlig figur”. Dessuten får landmerkets praktiske funksjon, som orienteringspunkt i byen, på et mytologisk nivå betydning som et emosjonelt og nær sagt magisk forbindelsesledd mellom mennesker. Som et felles referansepunkt bekrefter det tilhørighet og samhörighet på stedet – på tvers av avstand og forskjeller. Dette er altså hva myten – monumentalarkitekturen – presenterer som realitet: nærvær i tid og sted, en fast grunn, kollektiv identitet.

Barthes lar det imidlertid ikke bli med denne lesningen av Eiffeltårnet, men *gjens*leser arkitekturen og angriper myten rundt den som et semiotisk system. Det tilsynelatende bestandige og naturlige ved arkitektursværen i byen, avsløres som historisk forankret og som kulturell konstruksjon. Det nærværet mellom betrakter og arkitektur som beskrives innledningsvis, forstyrres eller forskyves av en fri lek med konnotasjoner, paradokser og mangetydighet. Arkitektursværens kollektive eller allmenne identifikasjonsfunksjon settes følgelig på prøve når lesningen snarere enn å bekrefte sosiale konvensjoner åpner seg for motsetninger og forskjeller. Det er selve den monumentale logikken som dekonstrueres.

Det er viktig å spørre hvilke interesser som er drivkreftene i mytologiseringen av Tromsdalen kirke. Speiler stereotypiene og klisjéene en underliggende ideologi av den typen Barthes snakker om? Jeg vil trekke fram to mulige interessefelt, som synes gjensidig forsterkende. Det ene er behovet for kollektive identifikasjonsmerker, der arkitekturen brukes for å opprettholde et kulturelt fellesskap og et kollektivt selvbilde. De refererte lesningene av kirkebygningen fordrer imidlertid identifikasjon med en kultur av fiskehjell og naust som peker tilbake heller enn framover i tid, og en natur som i stor grad kan knyttes til et fiktivt rom. Videre er isfjellet, ishavet, skruis, nunatakker alle fragmenter fra en romantisk



forestilling om ”et fabelland langt mot nord”, om Ultima Thule.<sup>180</sup> Det er ikke en del av en erfart verden, verken for folk i Tromsø eller i landsdelen for øvrig. Den stereotype lesningen av Tromsdalen kirke synes dermed å bevare identifikasjonen med noe som ”er truet, desimert, uvirkelig eller tapt”, som Høydalsnes skriver.<sup>181</sup> Med det perspektivet som her er anlagt, tenderer det mot kollektiv nostalgi.

At det er offisiell politikk i Tromsø å bygge opp under denne myten, viser intensjonene for opplevelsessenteret Polaria, oppført i 1998. Målet med denne nye bygningens form og beliggenhet er å skape en ”visuell plattform”, å forsterke byens *image*.<sup>182</sup> Gjennom form, farge og lys spiller Polaria på de samme kodene for det arktiske som Ishavskatedralen gjør, og bekrefter lesningen av Tromsdalen kirke som en ishavskatedral. Også Polarias beliggenhet i grensesonen mellom vann og land gjør det fristende å lese arkitekturen som et naturfenomen, å mytologisere den: De hvite skivene likner skruis, de reiser seg gradvis fra sjøen som om de var ”blåst over hverandre av havvinden”.<sup>183</sup>

Polaria i Tromsø

Foto Jiri Havran / Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard



Det andre interessefeltet som har alt å vinne på å opprettholde Ishavskatedralen, så vel som Polaria, som element i den store fortellingen om Tromsø og Nord-Norge, er selvsagt reiselivsnæringen. Myten har her primært en funksjon utad. Den bidrar til å øke byens eller regionens status og markedsverdi, og drives særlig fram av reiselivsnæringens kommersielle interesser, godt hjulpet av de globale massemedia. Ishavskatedralen blir et metonymisk bilde av byen – en del som står for helheten – og i enkelte tilfeller et bilde som representerer en hel landsdel. I spalten ”Norge rundt” i *dagbladet.no* finnes et bokstavelig eksempel: kirka er blitt et klikkbart ikon som tar deg til Tromsø og Nord-Norge – og den er blitt en klisjé i ordets rette forstand:

#### Norge rundt



Oslo



Bergen



Trondheim



Stavanger



Tromsø

<sup>180</sup> Knutsen (red.) 1994, s. 9.

<sup>181</sup> Høydalsnes 1999, s. 125.

<sup>182</sup> Statsbygg 1998.

<sup>183</sup> <http://www.tromsnett.no/turistguiden/tromsoe/om.htm>, 14.10.2003.

Gjennom reiselivsnæringens reproduksjoner blir kirkebygningen, med Barthes ord, virkelig ”nærværende for hele verden [...] hvor som helst på kloden der Tromsø skal framstilles som et bilde”. Det er ingen visuell gjengivelse av Tromsø som, for fortsatt å parafasere, “unngår å legge fram Ishavskatedralen som det viktigste tegnet på et folk og på et sted: den tilhører reisens universelle språk”.<sup>184</sup>

Ishavskatedralen er en av de største turistattraksjonene i Nord-Norge, i årene etter årtusenskiftet bare forbigått av Nordkapphallen og Polarsirkelsenteret.<sup>185</sup> Det som imidlertid skiller Ishavskatedralen fra disse to, er at det er arkitekturen selv som er målet, ikke bygningens funksjon som geografisk grensemarkør, og kanskje heller ikke dens funksjon som kirke. Når arkitekturen blir en turistmagnet, er det en fare for at rommet og formens primære funksjon som sted for kirkelige handlinger tømmes for innhold.<sup>186</sup> Det er dette arkitekturskallet som tegner bildet av Tromsø, av Nord-Norge. Det er mildt sagt en omfattende representasjonsoppgave. Vi kan derfor nok en gang holde Tromsdalen kirke sammen med Eiffeltårnet i Barthes hengivne lesning: Arkitekturen symboliserer potensielt sett alt – og derfor ingenting. Et slikt universelt tegn er tomt, det når ”monumentets nullpunkt”. Men det åpnes samtidig for mangfold i mening og bruk – og for nye myter.

Det er et spørsmål om også Ishavskatedralen kan tømmes for innhold på samme måte som Barthes demytifiserer Eiffeltårnet og tømmer tegnet for etablerte betydninger. Mens tårnet i Paris er et sted for en rekke trivialiserte nytelsesfunksjoner, beholder Ishavskatedralen om ikke sin kirkelige, så i hvert fall sin sakrale funksjon. Kirka som institusjon synes fremdeles å ha betydning som samfunnets “midte”, selv om betydningen er svekket. Likefullt er det også i dette tilfellet et poeng å demytifisere de tilsynelatende naturlige og allmenngyldige betydningene bygningen er tillagt. Det åpner for gjenlesning, for nye konnotasjoner som går ut over, mellom eller på tvers av de etablerte kodene. Det utfordrer leseren til å ”utfolde signifikanten”, til å hengi seg til spillet og leken med bilder og betydninger, til å produsere tegn snarere enn å reprodusere dem.

#### 4.4 En klassisk monumentalitet

Ishavskatedralen lest med Barthes utstråler noe imøtekommende, behagelig og tilfredsstillende: ”kirka er vennlig”. Arkitekturen byr ikke på motstand eller anstrengelse, men bekrefter det forventede og kjente. Den fungerer som kollektivt identifikasjonsbilde for befolkningen, eller som stedsmarkør, klar til passiv konsumering for tilreisende. Dette gjenkjennelige og bekreftende karakteriserer for Barthes den *lesbare* teksten. Det er ikke

---

<sup>184</sup> Barthes (1964) 1979, s. 3-4.

<sup>185</sup> Norges turistråd, ”Norges 50 best besøkte attraksjoner for perioden 1. mai til 31. august 2002”. Det ble registrert 72 875 besøkende i Tromsdalen kirke dette sommerhalvåret. <http://www.ntr.no/items/777>, 14.10.2003.

<sup>186</sup> ”Vi tar ikke betalt for gudstjenester, begravelser og vielser. Men når turistene vil se kirka utenom de kirkelige tjenestene, så blir kirka en turistattraksjon på linje med museer og fjellheisen”. Et medlem av Tromsøysund meningsråd til *Nordlys*, 1. juli. 2003. Reportasjen har tittelen ”Kommers katedral”.

uten et hint til Lynchs ideal om et tydelig bybilde. Barthes knytter også begrepet *plaisir*, tilfredsstillelse, nytelse eller lyst, til det lesbare, forstått som en estetisk erfaring eller psykisk tilstand preget av likevekt og konstans.<sup>187</sup> Nytelsen ved teksten kommer når vi behersker koden for lesning, når vi kan bestemme ikke bare tekstens meningsinnhold, men også gjenkjenner dens formale normer, dens genre, typologi, stil. En lesbar tekst er en *klassisk* tekst.<sup>188</sup>

Overført til et arkitektonisk vokabular og til Tromsdalen kirke, kan tilfredsstillelsen, nytelsen eller lysten også her knyttes til den klassiske formen. Til tross for det nye og ekspressive bryter ikke formeksperimentet med tradisjonelle prinsipper for harmoni, stabilitet og orden. Det rene, nakne og skulpturelle lar seg dessuten gripe som en helhet, som figur eller objekt – også et karakteristika ved den klassiske arkitekturen. Det ivaretar betrakterens distanse til arkitekturobjektet – og landemerket Tromsdalen kirke konkretiserer Barthes poeng om at *plaisir* handler om subjektets distanserte, kontrollerte og passive konsumerings. Et arkitekturverk som ses i forhold til ”alle de monumentale idealene i den klassiske tradisjonen er lukket, et objekt kun egnet for nostalgi eller konsumerings, og ikke noe mer [...] Det er allerede avgrenset fra oss”, som et ferdig produkt.<sup>189</sup> Her skal Lynch få forsvare seg, for også han advarer mot sterke bybilder, mot ”hellige fokuspunkter” som låser betrakteren i et optimalt betrakterståsted, og som ikke er åpne for endring:

There are, moreover, dangers in a highly specialized visible form; there is a need for a certain plasticity in the perceptual environment. If there is only one dominant path to a destination, a few sacred focal points, or an ironclad set of rigidly separated regions, then there is only one way to image the city without considerable strain. This one may suit neither the needs of all people, nor even the needs of one person as they vary from time to time.<sup>190</sup>

I kontrast til den lesbare, entydige, motstandsløse og konsumerbare setter Barthes fram den *skrivbare* teksten som ideal eller utopi.<sup>191</sup> En *skrivbar* tekst, eller bygning, omkaster passiv konsumerings og utfordrer lesere eller betrakteren til stadig på nytt å overveie tekstens, eller byningens, kode og konstruksjon.<sup>192</sup> Barthes konsept handler med andre ord om en meningsproduktiv virksomhet som ligger nært opp mot Peirces begrep *semiosis*, en uendelig kjede av betydninger som aldri når en endelig bestemmelse. En slik praksis og lesning bryter med det tradisjonelle fundamentet og de klassiske prinsippene for en monumental arkitektur, slik jeg har beskrevet det med Tromsdalen kirke: stabilitet og harmoni, størrelse og figuralitet, tydelighet og lesbarhet, noe konstant og allment. Det innebærer en arkitektur som bryter ut av de etablerte kodene, en paradoksal, formløs eller ”ikke-klassisk” arkitektur som åpner for nye,

---

<sup>187</sup> Barthes (1973) 1990.

<sup>188</sup> Barthes (1970), 2002, s. 4.

<sup>189</sup> Anthony Vidler 1992, s. 104-5, min oversettelse.

<sup>190</sup> Lynch (1960) 1980, s. 111.

<sup>191</sup> For lesbar og skrivbar tekst, se for eksempel Barthes (1970) 2002, s. 3-16.

<sup>192</sup> Det skrivbare, med referanse til Derridas *écriture*.

individuelle og motsigelsesfylte betydninger. Det innebærer er arkitekturen som ikke lar seg holde fast i noe endelig og bestemt. Innenfor en slik poststrukturalistiske teoridannelse blir det monumentale en problematisk størrelse, idet kvaliteter som vanligvis forbindes med monumentalitet – det kjente og allment tilgjengelige, det klare og entydige, stabile og varige – fratras verdi.

Interessant nok synes Barthes holdning å være i endring, fra det *ikke-lesbare* – ”that of the 'anything goes', that of the ruin, of forgetfulness, of the monumental impossible” – til å innrømme: ”Little by little I feel, within myself, an increased desire for legibility. I want the texts I receive to be legible”.<sup>193</sup> Det skulle bekrefte behovet for en monumentalbygning som Tromsdalen kirke, som ivaretar et behov for trygghet og mening, for kosmos i kaos. Men denne overgivelsen til det lesbare, det tydelige og “behagelige”, kan ikke skje uten kritisk distanse til kirkebygningens sentrale posisjon i bybildet og dens bidrag til moderne myter om landsdel og befolkning. Overgivelsen skjer med en erkjennelse av behovet for det varige, kollektive og “vennlige” i en postmoderne virkelighet, av behovet for det sakrale i en postreligiøs tidsalder – men ikke uten ruinen og glemselen i tankene.

---

<sup>193</sup> Barthes, *Le bruissement de la language*, Paris 1984, s. 391. Her gjengitt fra Perrone-Moises 2001, s. 467 og s. 391.

### III. Rådhusanlegget i Mo i Rana: byens kjerne og hjerte

#### 1. Mellom tungindustri og kulturindustri

“Mo har fått et anlegg som gir byen en identitet”, skrev arkitekt og kritiker Gisle Jakhelln om rådhuset og kulturhuset i Mo i Rana slik det stod i 1980 – etter mer enn femten års byggeprosess. Det er blitt

et markant anlegg med arkitektoniske kvaliteter som hever det over den øvrige bebyggelsen [...] et monumentalanlegg som definerer Mo sentrum visuelt [...] et monumentalanlegg for kommunens administrative og kulturelle sentrum som motpol til jernverkets monumentalanlegg oppe i åsen over bebyggelsen.<sup>194</sup>

Mellom linjene kan vi lese et behov for å prioritere den menneskelige dimensjonen i en by preget av tiår med tungindustri. Her hadde det lenge vært behov for noe mer enn jernverk og bolig, for noe mer enn arbeid og nytte. Jakhelln beskriver rådhusanleggets monumentalitet som et svar, og han viser til tradisjonelt monumentale kvaliteter som ”klarhet i uttrykket, tyngde og høyde”. Men rådhusanlegget kan også beskrives med den modernistiske arkitekturens plussord, der monumentalitet er funksjon av rom heller enn høyde og tyngde, av fellesskapets bruk heller enn flotte fasader. Det er imidlertid et spørsmål om denne nye og modernistiske monumentalarkitekturen brukes av fellesskapet, og dessuten om den gir byen og innbyggerne en positiv identitet i tiårene framover.



Arkitektkonkurransen om dette bygningskomplekset i Mo ble avholdt allerede i 1964. I tillegg til rådhus skulle det gis rom for kulturelle institusjoner som samfunnshus, kino og bibliotek. Løsningsforslaget fra tre arkitekter under tredve, Are Telje, Fredrik Torp

---

<sup>194</sup> Jakhelln 1980, s. 320.

og Knut Aasen, ble kåret som vinner, og forslaget ble møtt med oppmerksomhet og begeistring i arkitektkretser. Rådhusanlegget syntes å representere en ny tenkning i norsk arkitektur i koblingen mellom modernistiske konstruksjonssystemer og historisk kvalitet, mellom progressiv urbanitet og tradisjonell bydannelse. Det er kanskje årsaken til at rådhusanlegget i Mo i Rana er den eneste bygning fra Nord-Norge som har blitt viet særlig oppmerksomhet i den lange enerådende arkitekturhistorien i *Norges Kunsthistorie* – eller det kan være fordi dette anlegget markerer startpunktet for disse etterhvert kjente norske arkitekters samarbeid og felleskarriere.<sup>195</sup>

Det tok relativt lang tid fra konkurranseutkastene forelå til rådhusanlegget stod ferdig – hvis det i det hele tatt kan sies å ha blitt det. Oppføringen av rådhusets tre blokker var fullført i 1969. Samfunnshuset sto ferdig i 1972 og kinoen, utvidet med teaterfunksjon, ble åpnet i 1979. Det bygningskomplekset som kan føres tilbake til Telje, Torp og Aasens førsteutkast, tok altså form i løpet av en femtenårsperiode, en periode med sterke materielle og sosiale endringer i Mo – og med nye idealer for den offentlige arkitekturen. I 2004 ble det dessuten lagt fram planer for utvidelse av anlegget, og året etter stod Nordland teaters nye lokaler ferdig, vegg i vegg med de gamle, mens en større konsertscene er tenkt oppført på selve rådhusplassen.<sup>196</sup> Det er klart at hele dette bygningskomplekset, med de planene og endringene det har vært igjennom, har karakter av et tidsdokument heller enn et endelig og urørlig monument. Arkitekturen vitner om ulike faser i industribyens historie: en sosialdemokratisk ”mønsterby” preget av optimisme og vekst på sekstitallet, nedgangstider og stagnasjon gjennom de neste to tiårene og omstilling fra tungindustri til kulturindustri rundt årtusenskiftet.

## 1.1 Moderne monumentalitet

Rådhusanlegget er sentralt plassert i Mo, det danner et kvartal og en rådhusplass, og det har en funksjonskompleksitet som var ment å favne det brede lag av befolkningen. Dette, sammen med den seinmodernistiske uformingen, gjør det aktuelt å holde arkitekturkomplekset sammen med konseptet *ny monumentalitet* – slik Giedion ga det innhold gjennom flere tekster om arkitektur og om byen i etterkrigstida. Det moderne monumentalitetskonseptet som Giedion med flere hadde skissert tidlig på 1940-tallet, med kvaliteter som transparens og flyktighet, ble i etterkrigstida i stor grad erstattet av ekspressive masser og konstruktiv kraft. Farger og lyseffekter ble tonet ned til fordel for mer essensielle virkemidler. Den modernistiske skulpturen tok over for den modernistiske billedkunsten som

---

<sup>195</sup> Norberg-Schulz 1983, s. 74-75.

<sup>196</sup> En generell plan for kvartalet ble utarbeidet av arkitektfirmaet Stein Hamre i 2003. Toft arkitekter m.fl. utarbeidet på oppdrag fra Rana kommune et skisseprosjekt for Rana kulturhus i 2004. Se III.5.1 i avhandlingen for dette. Det nye teaterhuset, åpnet i 2005, er tegnet av Heggelund & Koxvold AS.

ideal for arkitekturen. Disse brytninger mellom idealer kan også spores i rådhusanlegget i Mo.

I norsk sammenheng har termen ny monumentalitet i liten grad vært i bruk.<sup>197</sup> Først i *Norsk arkitekturhistorie* fra 2003 er begrepet kjørt fram, men da som samlende tittel for en rekke individuelle bygninger med original og ekspressiv form – og med Tromsdalen kirke som et tydelig eksempel.<sup>198</sup> Den forståelsen av ny monumentalitet som er i søkelyset i dette kapitlet, er av en annen og mindre prangende art og følger grunntrekk i Giedions essays i *Architektur und Gemeinschaft*, publisert i 1956.<sup>199</sup> I tiåret etter krigen og til langt ut på 1970-tallet ble mange av de samme tankene og temaene drøftet i tidsskrifter som *Byggekunst*, gjerne knyttet til konsepter som “byens kjerne” og “byens hjerte”.

Norberg-Schulz presenterte tanker om monumentalitet i *Byggekunst* i 1963 og siterte direkte fra Giedions tyske essay “Über eine Neue Monumentalität”.<sup>200</sup>

Das Volk verlangt von den Bauten, die sein soziales Empfinden und sein Gemeinschaftsleben befriedigen sollen, mehr als seine bloss funktionelle Erfüllung. Er will, dass in ihnen seinem Verlangen nach Monumentalität, nach Freude und innerer Steigerung getragen wird.

I sin streben etter å løse spørsmål knyttet til boligen og dernest til byen, hadde den moderne arkitekturen ignorert de offentlige institusjonenes bygninger. Å sette fokus på deres funksjon og formale uttrykk var derfor et helt nødvendig skritt, mente Giedion, hvis den modernistiske arkitekturen skulle bli den nye tradisjonen postulert i *Space, Time, and Architecture: the Growth of a New Tradition*.<sup>201</sup> Ny monumentalitet er ikke et kategorielt nytt monumentalitetsbegrep, men viser en vilje til å gi det eksisterende et nytt innhold i overensstemmelse med en moderne tids tekniske muligheter og, slik Giedion så det, med den moderne tids verdensanskuelse eller tidsånd.

Med monumentalitet forstått som et etablert representasjonssystem av fasadeornamenter, motiver og stiler, og med nye tekniske produksjonsmetoder, kunne det nittende århundrets arkitekturpraksis masseprodusere monumentalarkitektur. Resultatet var “pseudo-monumentalitet” og “tomme skall”, og en devaluering av arkitekturtradisjonens symboler og mening, ifølge Giedion.<sup>202</sup> En ny monumentalitet hadde som grunntanke å etablere en monumentalitet som var ekte og ærlig i motsetning til det falske og overflatiske i den historistiske

---

<sup>197</sup> Ulik forståelse av monumentalitetsbegrepet i etterkrigstida kan spores i norske arkitektkonkurranser, slik Tostrup har gjort når det gjelder rådhuskonkurranser i Norge mellom 1939 og 1990. Tostrup 1996.

<sup>198</sup> Brekke, Nordhagen, Lexau 2003, s. 350-60.

<sup>199</sup> Den amerikanske versjonen av boka, *Architecture, You and Me*, publisert i 1958, er mer kjent, og det er da også i amerikansk sammenheng at *New Monumentality* fikk størst gjennomslag. Her mistet konseptet sitt moderne og progressive utgangspunkt og ble etterhvert historiserende, assosiert med statiske bymønstre og et klassisk formspråk.

<sup>200</sup> Norberg-Schulz 1963, s. 179, etter Giedion 1956, s. 29-30.

<sup>201</sup> Giedion 1967; Giedion i *Architectural Review* 1948, s. 126. Se også I.2.1 i avhandlingen.

<sup>202</sup> Giedion 1956 s. 27, 30 ff.

stilarkitekturen. En ny monumentalitet skulle ivareta *kunsten* ved arkitekturen, og den skulle appellere til menneskets følelsesliv på tvers av klasser og raser.

For Giedion og hans tilhengere var altså en ny monumentalitet noe langt mer enn et internt arkitektonisk anliggende. Det var en utfordring for hele det moderne samfunnet – en nødvendighet for å restituere ”det hele mennesket” og ”det urbane fellesskapet”. En ny monumentalitet var en normativ teori som, hvis den lot seg gjennomføre, skulle kunne gi en løsning på både arkitektoniske, sosiale og menneskelige problemer, ifølge Giedion i ett og samme grep. I praksis dreide det seg om å løse to hovedproblemer. Det første var å etablere urbane sentra, å gi den moderne byen en kjerne og et hjerte – gjerne etter modell av gamle



byers offentlige møteplasser. Giedion stilte et like enkelt som sentralt spørsmål: “Woraus besteht so ein Zentrum? Was für Bauten sind dafür nötig?”<sup>203</sup> Det andre handlet om å utvikle den modernistiske arkitekturens symbolske potensiale – å skape symboler av og for samtida, av og for fellesskapet, symboler frie for historiske konvensjoner.

I rådhusanlegget i Mo synes den funksjonelle og symbolske utfordring å være tatt på alvor. Dette bygningskomplekset kan derfor være en inngang til et moderne monumentalitetskonsept, i bevissthet om at ”moderne” ikke er en entydig størrelse. I hovedsak er det tre momenter ved rådhusanlegget det er interessant å drøfte som iverksettelse av en ny monumentalitet: først bygningens rolle som fysisk og institusjonelt sentrum i byen, herunder forsøket på danne en plass og et offentlig rom for fellesskapet, dernest det sterke sanse- og erfaringsforholdet mellom bygning og brukere og dessuten bygningens evne til representasjon av fellesskapet og tida.

Monumentalitet som sentrum, som representasjon av det store fellesskapet og som uttrykk for ”tidsånden” karakteriserer imidlertid også historismens og det nittende århundrets monumentalitetsforståelse. Ideen om en ny monumentalitet ble da også kritisert for kun å sette et annet fortegn foran det bestående, og å mangle vilje til å endre grunnleggende strukturer i samfunn og tankegang. Kritikken kom i første rekke fra de radikale igangsetterne av *The New Brutalism*, med det engelske arkitektparet Alison og Peter Smithson i spissen. At rådhusanlegget kan karakteriseres som brutalistisk i sin nye monumentalitet, gir

---

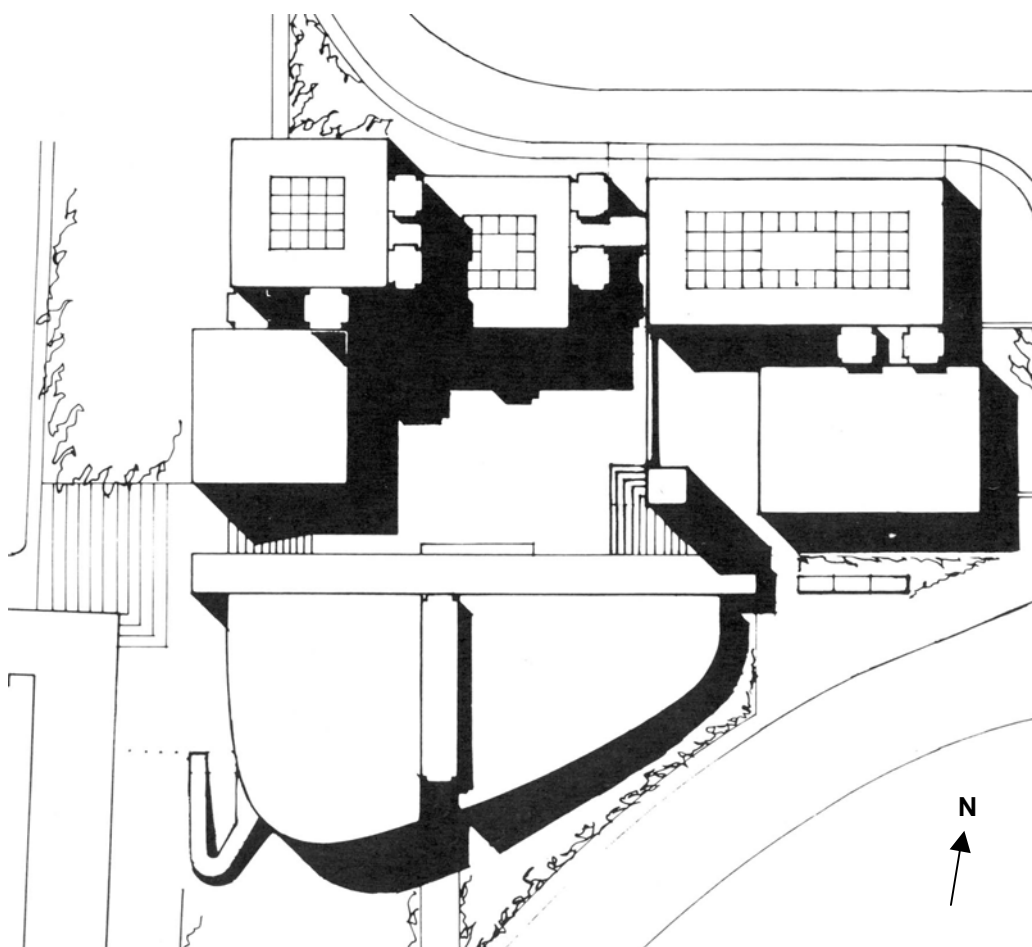
<sup>203</sup> Giedion 1956, s. 29.



derfor en ekstra dimensjon til diskusjonen. Menigmanns kritikk av anlegget har i stor grad vært rettet mot rådhusets brutalisme, mot de rå og ubehandlede overflatene og de kraftfulle konstruksjonene.

## 2. Hus for kommune og kultur

Rådhusanlegget ligger midt i den stigende hovedaksen som kan trekkes fra Jernbanestasjonen nede ved Ranafjorden til Jernverket lokalisert ovenfor byen mot Dunderlandsdalen. Tomtas nivåforskjell er stor, og ved en trapp og en fotgjengeråre forbindes gågata nedenfor anlegget med skole og bebyggelse ovenfor. Anleggets ulike bruksfunksjoner – rådhuset med sin administrasjonsbygning, samfunnshuset og kino-teateret – er lagt til hver



Situasjonsplan, rådhusanlegget. De to volumene mot nord-øst ble ikke oppført etter planen. *Byggekunst 7/1980*

sine bygningsvolumer, variert i høyde og form. Veggene definerer likefullt relativt klare yttergrenser og samler bygningsmassen i et kvartal. Rådhusets tre kubiske blokker er satt sammen i vinkel med vegger ut mot nord og mot sentrum av byen, mens kulturbygget er lagt som en friere form, en todelt ”utposning”,<sup>204</sup> mot de ytre trafikkerte omgivelsene mot sør. Det bratte trappeløpet som er trukket inn mellom bygningsmassen, leder opp til et indre

<sup>204</sup> Grønvold 1983, s. 415.

platå, en rektangulær, asfaltert rådhusplass som er delvis lukket mot omgivelsene. Her er de formale trekkene mer enhetlige enn den noe udefinerte veggen ned mot byen. Ankomsten til de enkelte funksjonene skjer via plassen, og det gir overblikk og bruksintimitet.

Forskjellen i form mellom rådhus og kulturbygg er påtakelig og gir en tilsynelatende diskrepans i bygningskomplekset som helhet. Med upusset betong som gjennomgående materiale, store glassflater og den røde fargen på alle vinduskarmer, bindes likevel



anlegget sammen til en helhet. Anlegget er dessuten organisert etter det samme strukturelle prinsippet – en funksjonell veksling mellom betjenende og betjente arealer. I rådhuset formidler en dobbelstruktur av heis- eller trappetårn i betong mellom blokkene. Disse vertikale sonene markerer anlegget utad, og gir en konstruktiv tyngde og ikke minst en strukturell rytme. I kulturbygget er betjenende soner lagt som horisontale akser. En langstrakt sone med stor glassvegg mot plassen rommer inngangsparti og myldresone med ramper opp til kinoen. Sonen definerer hovedlinja gjennom rådhusplassen og gir utsyn over byen fra en demonstrativ utkragning i enden. Inn mot plassen gir den et transparent ansikt for hele kulturbygget. Her er hovedinngangen lagt i den mindre markerte tverraksen, en sone som skiller kulturbyggets to funksjoner. Dette additive komposisjonsprinsippet, volum lagt til volum, gir komplekset en ekspressiv og dynamisk karakter utad – en karakter som forsterkes av formale kontraster. Det kubiske rådhuset står i kontrast til kulturbyggets relativt frie form. Kontorblokk og tårn i rådhuset skaper spenning mot lavere volumer og gjennomgående vindusbånd.<sup>205</sup> Kulturbyggets store glassfelt bryter mot den tette betongveggen. Vertikale

---

<sup>205</sup> Opprinnelig var veggfeltene ubehandlet betong. I dag er feltene mellom vinduene dekket med grå, keramiske fliser. Jeg kommer tilbake til denne endringen i III.5.2.

elementer spilles ut mot horisontale, masse mot rom, tunge elementer mot lette, lukkede flater mot transparente felt, signalfarger mot grå betong.

Selv om det er funksjonalismens fremste stilkoder som anvendes i rådhusdelen – geometriske volumer, flatt tak, horisontale vindusbånd trukket rundt hjørnene – bryter anlegget som helhet ut av den ortodokse funksjonalismens rigide regler. Her er individuelle og varierte bygningsvolumer med markerte overgangssoner. Her er kraftig artikulasjon av konstruktive ledd og materialer. Bygningen har objektkarakter og tyngde – og antydninger til



billedlige og historiske referanser. Med trappetårnene og den kraftige betongsokkelen blokkene er fundamentert på, assosieres en likhet med borgen eller festningen – en type også arkitektene refererer til ved å betegne den planlagte rådhusplassen som en ”borggård”<sup>206</sup>. Bygningsblokka som huser kommunestyresalen er dessuten løftet opp på den kraftigste betongsokkelen, nær sagt som et tempel på en klippe over bybebyggelsen. Rådhusets sokkel gir dessuten et ganske brutalt bilde av tomtas nivåforskjell,

mens kulturbygget føyer seg mer etter det naturlige terrenget. Grunnlinja følger her tomtas stigning, og murveggen er lagt som en tung kappe fra utkragningen ved trappa, ned og rundt bygningskroppen. Mindre detaljer, som den markerte takgesimsen og en buet rampe inn til kino-teaterets underetasje, forsterker inntrykket av en myk form.

## 2.1 Modell og realitet

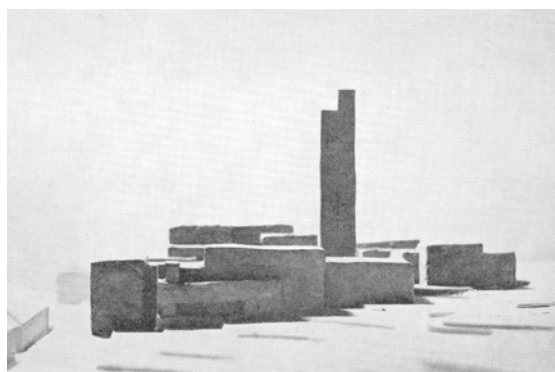
Telje, Torp og Aasens utkast til rådhusanlegg er en interessant kilde til idealer og visjoner for den offentlige arkitekturen i Norge på 1960-tallet. Særlig informativ er de to ulike presentasjonene av det samme prosjektet – den geometrisk presise opprisstegningen og en mykere modell i plastilin, begge beskrevet av Ulf Grønvold i en utgave av *Byggekunst* viet Telje–Torp–Aasen Arkitektkontor:

---

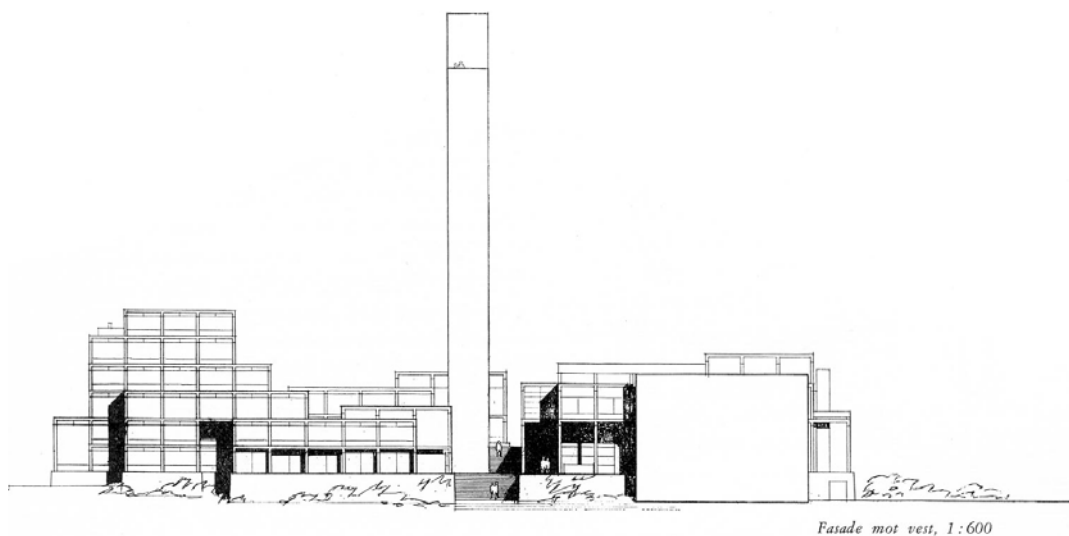
<sup>206</sup> Telje–Torp–Aasen arkitekter 1980, s. 316.

Modellfotografiene av det seirende utkastet i konkurransen om rådhus i Mo i Rana, er noe man husker. Først pappmodellen, fotografert ovenfra slik at den kunne ses som en tredimensjonal plan: Rådhusårnets skrå skygge falt over torvet som bygningene grupperte seg rundt. Så plastilinmodellen, sett fra siden. I myke konturer og rikt modulerte masser ante man en italiensk fjellandsbys tette urbanitet og en kronende kampanile. Men studerte man fasadeoppriksene, så man at anlegget var bygd opp av modulære enheter. Altså et eksempel på at moderne konstruksjonssystemer kan gi en frodighet tilsvarende den vi kjenner fra historiske byer.<sup>207</sup>

De to framstillingene gir et heller tvetydig inntrykk av det kommende rådhusanlegget, en tvetydighet som synes å ha fulgt med i prosjektets videre utvikling – og som dessuten illustrerer brytninger i arkitekturidealene i disse tiårene. Særlig interessant i denne sammenhengen er forholdet mellom det eksplisitt modernistiske og mer historiske arkitekturkvaliteter som objektform, tyngde, massivitet og det sluttede plassrommet, kvaliteter som kjennetegner den tradisjonelle monumentalarkitekturen.



Den tredimensjonale modellen viser et tett, massivt og organisk kompleks, bygd opp av skulpturelt behandlede betongmasser, med et tårn i midten som samlende vertikal aksent. Mellom bygningsblokkene anes et delvis lukket byrom. Modellen vekker umiddelbart historiske assosiasjoner, slik Grønvold beskriver i sitt bilde: “en italiensk fjellandsbys tette urbanitet og en kronende kampanile”. Også oppriksstegningen viser en komposisjon som er



samlet og dynamisk, med en variert topografi av bygningsblokker. Men her er det rene modernistiske midler som konstituerer anlegget: modulære enheter, kubiske volumer og

<sup>207</sup> Grønvold 1983, s. 414.

store takplan som glir over i hverandre etter et prinsipp som bygger på *durchdringung*, gjennomtrengning, for å bruke Giedions nøkkelbegrep til den tidlige modernistiske arkitekturen.<sup>208</sup>

Den opprinnelige frie flyten eller overlappingen av volumer som de første arkitekttegningene viser, gjennomgikk en rekke endringer og ble til slutt en sammenstilling av blokker bygd på mer additive prinsipper. Den kjølige, presise geometrien ble tilført materielle og taktile kvaliteter i rådhusdelen. Og i kulturbygget ble de rektangulære volumene forandret til en avrundet og mer organisk form. Ideen om store, transparente flater er imidlertid beholdt, men mer vekt lagt på materialitet og masse. Anlegget har i det hele tatt opp i seg objektkarakteren som lå i plastilinmodellen – og arkitektene synes å ha lyttet til juryens generelle beklagelse over ”formalisme” i prosjektene og over et ”goldt og skjematisk grep på oppgaven”.<sup>209</sup>

Med arkitekturhistoriske begreper har det første utkastet til rådhusanlegg fått tilføyd brutalistiske kvaliteter, særlig etter mønster av amerikaneren Louis I. Kahns arkitektur.<sup>210</sup> I større og mindre løsninger er også Le Corbusier et tydelig forbilde, særlig The Carpenter Center for Visual Arts ved Harvard Universitet fra 1963, med buede vegger og ramper, brise-soleil og rå betong. Grønvold omtaler den typen arkitektur som særlig rådhusdelen eksponerer, som en “en rustikk form for modernisme” som mange kunne akseptere, “ja det er fristende å si at dette var den offisielle 60-tallsarkitekturen, velegnet for skoler og rådhus”.<sup>211</sup> Begrepet brutalisme henspiller imidlertid på mer enn grove overflater og kraftige konstruksjoner. Også den romlig dimensjonen er vesentlig, med vektlegging av kvalitative forskjeller mellom rom, av overganger som trapper og terskler, og med plassdannelse etter historisk mønster. Denne typen plassdannelse var sentral i Telje, Torp og Aasens første utkast til rådhusanlegg. Det er dessuten et trekk ved enkelte av de andre konkurranseutkastene, der betegnelser som ”piazza” og ”piazzetta” skulle understreke idealenes geografiske opprinnelse.

Legges modeller og plantegninger over rådhusanlegget, slik det stod i 1979 etter tre byggetrinn, avtegner det seg klare forskjeller mellom intensjoner og realitet. Ikke bare brøt ulike arkitekturidealer mot hverandre i de årene rådhusanlegget ble prosjektert, også industristedet gjennomgikk hurtige forandringer som satte premissene for arkitektenes valg og prosjektets utvikling. Av særlig betydning var den ustabile befolkningsmassen, knyttet til store industriarbeidsplasser som Jernverket, Koksverket og Rana Gruber. I den industrielt mest aktive perioden fra begynnelsen av 1950-tallet til midten av 1960-årene, var

---

<sup>208</sup> Se særlig tidlige bøker av Giedion, som *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig 1928, s. 7-8 og passim. Se også Giedion 1967, s. 434-448 og passim.

<sup>209</sup> *Norske arkitektkonkurranser* nr. 4, 1965, s. 2.

<sup>210</sup> *Brutalisme* brukes her for å betegne en bred tendens innen den sene modernismen, først formulert som “The New Brutalism” av Alison og Peter Smithson i 1954. Se III.4 i avhandlingen.

<sup>211</sup> Grønvold 1991, s. 408.

tilflytningen hit større enn til noe annet sted i Nord-Norge, og i konkurranseprogrammet for rådhusanlegget forventes det optimistisk en fordobling av folketallet ”i løpet av en relativt kort periode”.<sup>212</sup> Den additive løsningen arkitektene valgte synes logisk, idet den har et større potensiale for vekst enn det opprinnelige utkastet. Vendingen i prosjektet har også et konkret økonomisk utgangspunkt i at rådhusets administrasjonsdel ikke kunne oppføres i ett, men måtte splittes i to byggetrinn slik at det rent konstruksjonsmessig ble vanskelig å fastholde den opprinnelige strukturen med overlappende volumer. Vi kan si at forestillinger, og også usikkerhet, om framtidens behov konkretiseres i rådhusets eksisterende struktur.<sup>213</sup>

Vekstkalkylene slo ikke til, og etter rask urbanisering i hele etterkrigstida opplevde Mo fra begynnelsen av 1970-tallet nedgangstider.<sup>214</sup> Rådhusanlegget gjennomgikk en tilsvarende stagnasjon. Den siste kontorblokk som skulle knyttes til rådhuset ble ikke oppført, og leddet i strukturen, de to betjenende betongvertikalene, peker på noe som ikke er fullført. Også det planlagte biblioteket ble etter kommunalt vedtak flyttet lenger ned i sentrum, en endring som gjorde at intensjonene for rådhuskvartalet som et flerbruksanlegg ble redusert – og dermed ”kan et helhetlig kulturbygg ikke bygges”, som Telje, Torp og Aasen selv skrev.<sup>215</sup> Ikke bare funksjonelle, men også formale intensjoner i de opprinnelige planene ble redusert, først og fremst det sluttede rommet mellom bygningsvolumene. Slik det er nedfelt i planer og modeller er denne plassen stort sett det eneste elementet som er konstant, som selve den samlende ideen i Telje, Torp og Aasens prosjekt. Det er nettopp også det trekket ved konkurranseutkastet juryen vektla og omtalte i positive termer som evne til ”plassdannelse”, ”intimitet” og ”opplevelsesmuligheter”.<sup>216</sup> Uten et slik lukket plassrom kan rådhusanlegget ses som uferdig, som preget av mangler, som intensjoner om en ny monumentalitet som aldri fullt ut ble realisert.

### 3. Sentrum

I det norske etterkrigssamfunnet var det problematisk, rent ideologisk, å framheve et arkitektonisk sentrum. All form for makt, ekspressivitet eller individualitet i arkitekturen som ”kunne bringe disharmoni og ulikhet” i den samfunnsmessige harmonien, ble nedtonet.<sup>217</sup> I den første planen for Mo etter krigen ble likefullt ett objekt eller ”sentrum” gitt prioritet:

---

<sup>212</sup> *Norske arkitektkonkurranser* nr. 4, 1965, s. 19.

<sup>213</sup> Telje, Torp, Aasen 1970, s. 219. Det lå imidlertid allerede i konkurranseprogrammet at anlegget skulle oppføres i tre byggetrinn. *Norske arkitektkonkurranser* nr. 4, 1965, s. 19.

<sup>214</sup> Mellom 1961 og 1966 – i den perioden rådhusanlegget blir prosjektert – vokser folketallet med over tredve prosent, fra ca. 19000 til 25000, men deretter snur tendensen og blir til en netto utflytning fra kommunen. For hele 1960-tallet viser statistikken en samlet migrasjon på nærmere 28 000 mennesker, noe som er et par tusen mer enn det totale antallet innbyggere i 1970. Se Eidsaune 1990, s. 58-80.

<sup>215</sup> Telje–Torp–Aasen arkitekter 1980, s. 316.

<sup>216</sup> *Norske arkitektkonkurranser* nr. 4, 1965, s. 1-20. Fra 1979 har en parkeringsplass fylt tomrommet, men en videreutvikling av anlegget er under planlegging.

<sup>217</sup> Denne ideologien gjør seg gjeldende i den norske arkitekturdebatten helt fram til 1980-tallet, ifølge Tostrup 1996, s. 75 ff.

Jernverket. Dette store industrianlegget ble av staten betegnende nok lagt midt i den åpne byparken Sverre Pedersen i sin byplan fra 1920-årene hadde tegnet inn som endepunkt for hovedaksen gjennom sentrum fra jernbanestasjonen opp mot Dunderlandsdalen.<sup>218</sup> “Denne forskjellen i utnyttelsen av dette skogsområdet, park eller fabrikk, framstår som et glitrende eksempel på forskjellen i monumentale uttrykk mellom Pedersens nyklassisisme og funksjonalismen i etterkrigstida”.<sup>219</sup>

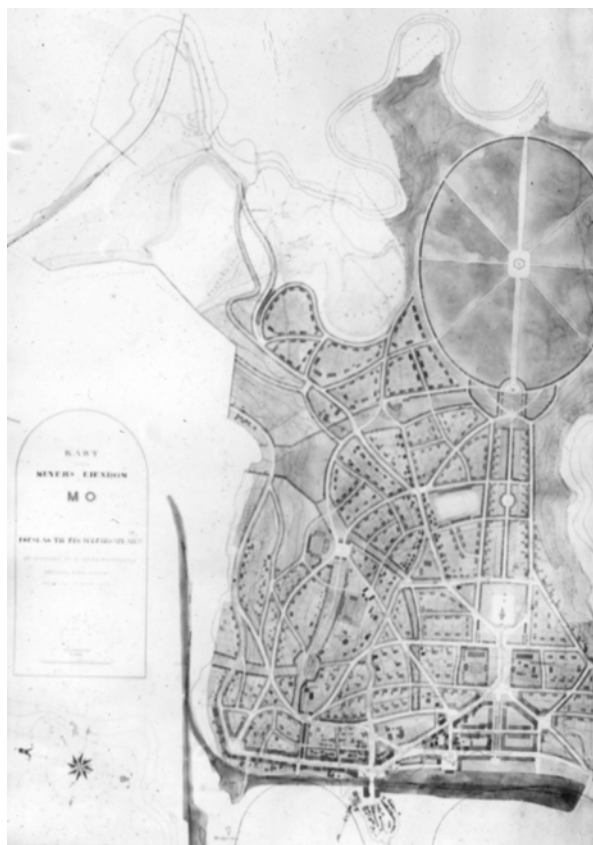
Jernverket oppfylte bokstavelig talt den statlige intensjonen om at slike regionale statsforetak “i kraft av den dominerende stillingen de fikk i byene og distriktene der de ble lagt”, skulle “bli kjerner i 'sosiale mønsterbyer’.”<sup>220</sup>

Det er relevant å se industriarkitekturen i lys av modernismens – og sosialdemokratiets – aksepterte forestillinger om egnede monumentalopp-gaver: byggverk som demonstrerer tekniske nyvinninger og framskritt “representerer vår tids monumentalarkitektur i sosial eie”.<sup>221</sup> I Mo blir Jernverket et dominerende element i byen i kraft av sin størrelse og beliggenhet – og som tegn for selve livsgrunnlaget for bysamfunnet.

Behovet for et nytt fysisk og

mentalt sentrum i industribyen synes å ha vært påtrengende ved inngangen til 1960-årene.

Ordføreren i Mo etterlyser allerede i slutten av 1940-årene en vilje til å bygge selve byen: “I teknisk, sosial og kulturell henseende må byen oppbygges *samtidig* som Jernverket skriker frem, slik at den på ethvert trinn av utviklingen fremtrer som den *mønsterby* det er statsmyndighetenes og befolkningens ønske å reise.”<sup>222</sup> Men verken staten eller Jernverket bevilget midler for å ivareta denne ikke-produktive og ikke-rasjonelle dimensjonen av byen.



Sverre Pedersens plan for Mo i Rana fra 1925. Byparken er tegnet inn som en oval øverst i planen, og det var her Jernverket senere ble lagt. Rådhusanlegget er plassert midt i aksen fra byparken ned mot havna  
UBiT, SP: 731

<sup>218</sup> Byparken er et sentralt element i Ebenezer Howards hagebyideal, som symbol på en nærmere kontakt med naturen. Pedersen hentet mange av sine ideer fra Howard. For grønne idealer i byen, se Welter 2002, s. 142-43.

<sup>219</sup> Thomassen 1996 s. 143.

<sup>220</sup> Thomassen 1997, s. 292.

<sup>221</sup> Blomstedt 1964, s. 5, med referanse til “et stort kraftverk”. Se også *Architectural Review* 1948, spesielt Henry-Russell Hitchcocks innlegg, s. 123-125.

<sup>222</sup> Mo kommune ved Alf Ljones, *Mo kommune – A/S Norsk Jernverk*, brev til statsministeren 3. oktober 1947, her sitert fra Thomassen 1997, s. 294.

Ny monumentalitet er intensjonelt et angrep på rasjonaliteten i det moderne og et forsøk på å “humanisere” byen ved å reetablere dens kjerne og hjerte. I praksis dreide det seg om å definere et sentrum i bystrukturen, et sentrum for mennesker, ikke for maskiner. For å gjøre denne bykjernen levende, ble det lagt funksjoner hit som kunne tiltrekke seg hele samfunnsfellesskapet. I Mo synes rådhusanlegget å ha bli tillagt en slik instrumentell oppgave.

### 3.1 Byens kjerne

Byen i etterkrigstida angripes ikke lenger som et åpent mulighetsfelt, som i den moderne arkitekturens tidlige fase, men oppfattes som et stadig voksende problemfelt. Byplanleggingen har underkastet seg teknikkens og rasjonalitetens logikk, skrev Giedion i “The humanization of urban life”.<sup>223</sup> Det som var ment som et utgangspunkt for sosial likhet og frigjøring – nedfelt i de sosiale kategoriene bosted, arbeid, rekreasjon og transport – har “mistet sin likevekt og sine ordnede sammenhenger”.<sup>224</sup> *Bosted*, som den første funksjonen, er ikke mer karakteristisk for det urbane enn for det rurale, *arbeid* og *transport* er funksjoner selv for ørkenens nomader og *rekreasjon* er ikke spesifikt for byene.<sup>225</sup> Konsekvensen av den rasjonelle og vitenskapelige byplanleggingen er at byens grunnleggende egenskaper forvitrer. Det er tap av menneskelighet, av følelser og av fellesskap, hevdet Giedion – og dermed tap av evnen til monumentalitet:

At vi ikke er i stand til å frambringe monumenter og feire fester sammen, at forståelsen for fellesskapsentrenes grunnleggende betydning er gått tapt, er nært forbundet med det faktum at det følelsesmessige livet anses uvesentlig og som et privat anliggende. Tilstanden i dagens byer gir et larmende uttrykk for dette.<sup>226</sup>

Debatten om byen og menneskets plass i den tvang seg også fram i Norge – “forsåvidt et utviklingsland på urbaniseringens område”.<sup>227</sup> Som i den internasjonale diskusjonen, ble sentrumsdannelsen et viktig anliggende, og i første omgang ble behovet konkretisert til etablering av et *civic center* eller *community center*, et kommunalt administrasjonssenter og handelssenter som etterhvert ble utvidet med kulturelle funksjoner. Allerede under gjenreisingsarbeidet var slike folkesentra blitt introdusert som idé i enkelte byer, med både oppdragende, rekreativ og sosiale virksomheter.<sup>228</sup> Det var et akseptert sentrum, “i pakt med vår demokratiske tid”. Som katedralene var det i middelalderen og slottene i barokken, er dette “vår tids bygning”.<sup>229</sup> De påfølgende tiårene under arbeiderpartihegemoniet ble det over hele

---

<sup>223</sup> Giedion 1952. Samme tema behandles også på tysk i Giedion 1956 s. 72-83.

<sup>224</sup> Giedion 1956, s. 124-25, min oversettelse.

<sup>225</sup> Sert 1942. Se ellers Banham i Hatje 1965, under “CIAM”.

<sup>226</sup> Giedion 1956, s. 38, i min oversettelse.

<sup>227</sup> Cappelen 1962, s. 58.

<sup>228</sup> Guttu 2003, s. 166.

<sup>229</sup> Reguleringsarkitekt for Øst-Finnmark, Johannes Borchsenius. Også Bjarne Lous Mohr, reguleringsarkitekt for Hammerfest, tar til orde for “et samlet Community Centre”. Hage, “Byplaner og bygninger i gjenreisingsbyene”



landet realisert en rekke slike folkesentra eller kommunesentra, bygningskomplekser som samlet relativt definerte politiske og kulturelle funksjoner. Det var et sentrum akseptabelt i sosialdemokratiet – og rådhusanlegget i Mo er et godt eksempel på det.

Fra gjenreisings- og nyreisningsperioden og helt fram til 1970-tallet var norsk planlegging kjennetegnet av den “vitenskapeliggjøringen” Giedion kritiserte.<sup>230</sup> I det tiåret rådhusanlegget i Mo ble prosjektert var planlegging “en rasjonell virksomhet som ble utført med matematisk presisjon”.<sup>231</sup> Øyvind Thomassen, som blant annet har studert den fysiske planleggingen av Mo, betegner perioden 1950 til 1965 “vitskapens triumf”.<sup>232</sup> Den nye generalplanen for Mo i Rana som forelå i 1964, samme år som konkurransen for rådhusanlegget ble utlyst, er ikke noe unntak.<sup>233</sup> Planen var en videreføring eller komplettering av to forutgående, byplanleggeren Sverre Pedersens estetisk-aksiale sentrum og hageby fra 1920-tallet, og et planarbeid ledet av arkitekt Preben Krag for utvikling av Mo som industristed etter stortingets vedtak om å legge et jernverk hit i 1946.<sup>234</sup> Pedersens plan ble det i realiteten aldri noe av, men enkelte strukturelle trekk, som sonedeling og sentrumsakser, overlevde – i tillegg til forestillingen om å bygge en “mønsterby” som skulle oppheve sosiale skiller.

Krags plan, vedtatt i 1948, var det i praksis Jernverket som drev fram og la føringene for, og den sosiale, kulturelle og estetiske utformingen av byen sto ikke sentralt. Istedet ble planleggingen preget av industriens produksjonstankegang: det var “Jernverksbyen” – “en tidsmessig industriby” – som skulle bygges. For Jernverket dreide det seg om å dekke primære behov, å bygge boliger og organisere transport og industriell trafikk, og Krags plan motsvarte det ved sitt fokus på soner og sirkulasjon mellom dem.<sup>235</sup> Byen led under mangel på et samlende sentrum,<sup>236</sup> en mangel som først på 1960-tallet ble forsøkt oppveid med museum og svømmehall, og som det største løftet på 1970-tallet: kulturbyggkomplekset i tilknytning til rådhuset.

De rasjonelle planleggingsprinsippene ble dratt med over i generalplanen *Bo i Rana* fra 1964, en såkalt “utviklingsplan” som speilet optimismen når det gjaldt industristedenes muligheter i det norske etterkrigssamfunnet. Tross sin funksjonelle og strukturelle grunnmodell ga denne planen både eksisterende og nye offentlige bygninger en viss oppmerksomhet. Sentrale offentlige bygninger ble primært sett som knutepunkter i byplanen, og som

---

i Hage, Haugdal, Hegstad, Ruud (red.) 2007. For utenlandske forbilder i gjenreisingsarbeidet, se Dancke 1986, s. 144 ff.

<sup>230</sup> Thomassen 1997, s. 41. Ellefsen 1992, s. 87-88.

<sup>231</sup> Asmervik 1986, s. 233.

<sup>232</sup> Thomassen 1997, s. 365 ff.

<sup>233</sup> Arntzen og Solheim 1964.

<sup>234</sup> Krag 1949, s. 172-75. Eidsaune 1990 skisserer to faser i industrialiseringen av Mo: fra 1900 til 1939, og fra 1946 til 1980.

<sup>235</sup> Thomassen 1996, s. 145. Thomassen 1997 s. 294 ff. For byplanen, se Krag 1949.

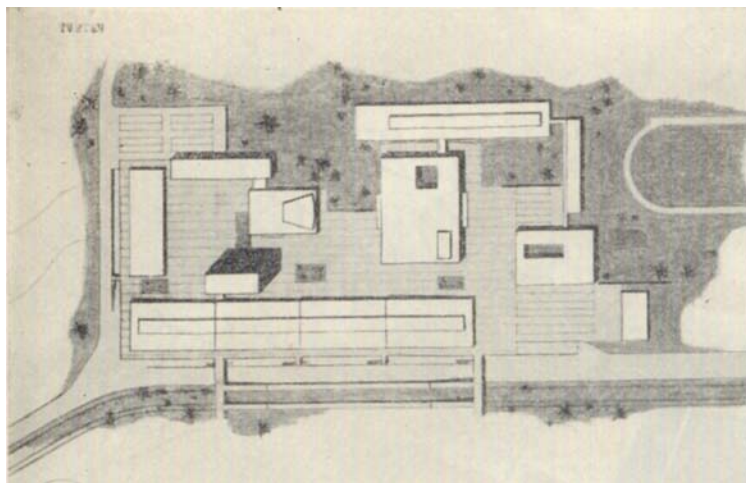
<sup>236</sup> Ryssdal 2003.

instrumenter for å underbygge den “ønskede utvikling av sentrum”.<sup>237</sup> Det var også uttrykt at enkeltbygninger, som det planlagte rådhuset, kunne bidra til å gi byen “én fattbar konkret form”.<sup>238</sup>

CIAMs idé om *core* synes nærliggende, slik det ble diskutert på kongressens åttende møte i 1951, arrangert i Hoddesdon i England – for øvrig med stor norsk deltakelse. Tema som “The Core of the City” og “The Heart of the City” var ment å utvide forståelsen av bysentra ved å inndra en større grad av menneskelige verdier i byplanleggingen. *Kjerne, hjerte* og liknende metaforer var slett ikke nye i byplansammenheng, men ble ikke innlemmet som en del av den moderne byens ideologiske korpus før i etterkrigsårene.<sup>239</sup> Forbildene var heller ikke nye, men ble i stor grad hentet fra fortida, fra historiske byers plassdannelser. Termen *core* utvider ikke bare ideen om et *civic center*, men innbefatter også ideene for en ny monumentalitet som Giedion, Sert og Léger lanserte i 1943. Som det etter CIAM 8 ble oppsummert i publikasjonen *The Heart of the City: Towards a Humanisation of Urban Life*: “The Core is an artefact: a man-made essential element of city planning. It is the expression of the collective mind and spirit of the community, which humanises and gives meaning and form to the city itself.”<sup>240</sup> *Core*

kan med andre ord forstås som en konkretisering av konseptet ny monumentalitet.

CIAM 8 ble aktualisert i norsk sammenheng gjennom deltakelse av “Den norske CIAM-gruppe”, etterhvert bedre kjent som PAGON, og



PAGONs forslag til sentrum for Tveita i Oslo, presentert under CIAM 8

deres entusiastiske presentasjon av kongressens tema i *Byggekunst* samme år:

Med *Core* menes et samfunns kjerne eller hjerte, det sted hvor de felles aktiviteter utfolder seg, hvor livet i samfunnet får sosial betydning. I gamle byer finner vi vidunderlige eksempler på en slik “Core”, (Piazza San Marco i Venezia ble stadig brukt som eksempel på kongressen), men i vår tids kaotiske byer har byens hjerte mistet sin styrke og betydning. Men et samfunn er en organisme som må ha et hjerte

<sup>237</sup> Arntzen og Solheim 1964, s. 9.

<sup>238</sup> Arntzen og Solheim 1964, s. 18.

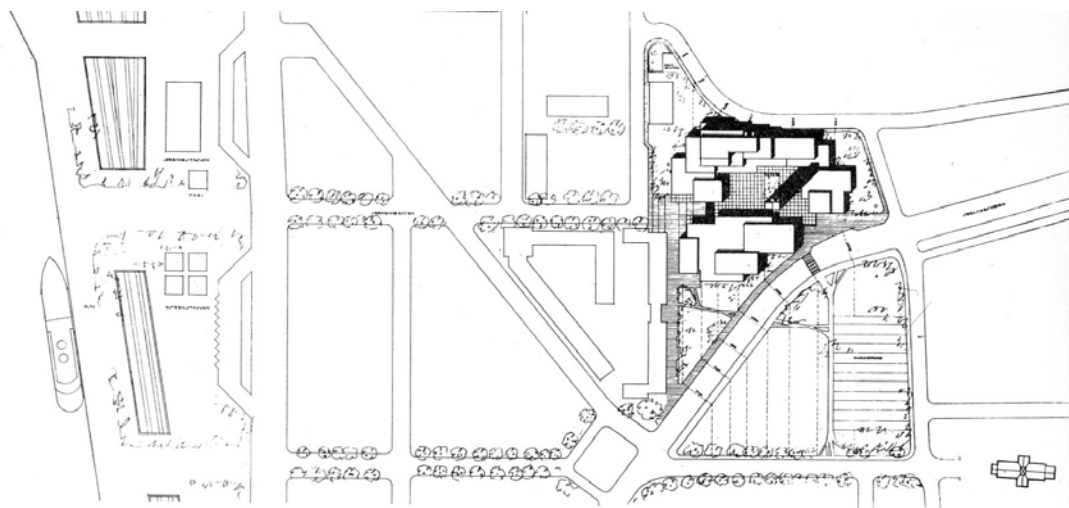
<sup>239</sup> Begrepet *core* ble først introdusert av den engelske fløyen av CIAM, MARS, Modern Architectural Research Group, på slutten av 1940-tallet. Det blir valgt som begrep på CIAM-konferansen istedet for “the over-employed term ‘civic center’”, ifølge Giedion i Tyrhwitt, Sert, Rogers (red.) 1952, s. 159.

<sup>240</sup> Tyrhwitt, Sert, Rogers (red.) 1952, s. 168.

for å leve, – derfor blir planlegging av dette hjertet eller The Core en av de viktigste oppgaver arkitekten har i samfunnet.<sup>241</sup>

Denne norske CIAM-gruppa demonstrerte også hvordan det moderne bysamfunnets *core* kunne realiseres. I et forslag til lokalsentrum for Tveita i Oslos østre utkant er større og mindre volumer satt sammen i en tett gruppe rundt en høy, frittstående blokk – sentrums vertikale aksent.<sup>242</sup> Volumene er lagt som horisontale yttervegger mot trafikkåre og landskap og omslutter tre indre plassrom av ulik karakter. Det er en kjerne av bygninger som materialiserer et fysisk avgrenset sted. Bygningene har som primære oppgave å gi rom og danne rammer for sosiale aktiviteter som går ut over det nyttige og rasjonelle. Det er et sentrum som er vendt innover og knyttet til romdannelse og fellesskapets bruk.

Telje, Torp og Aasens tidlige utkast har flere trekk til felles med det sentrum PAGON skisserte, men presentert med en enda tettere kjerne av bygninger. Anlegget i Mo kan med andre ord ses som svar på de urbane utfordringene som formuleres internasjonalt



Telje, Torp og Aasens første forslag til rådhusanlegg.

*Norske arkitekturkonkurranser 4/1965*

tiåret tidligere. Få har imidlertid tillagt enkeltbygninger som rådhuset med samfunnshus og kino noen særlig betydning i byplansammenheng, selv om mange har beskrevet industribyen Mo i vekst og fall, og det kan det stilles spørsmål ved om anlegget har fungert etter intensjonene, om det har evnet å danne sentrum og å veie opp for de rasjonelle kreftene i samfunnet.

### 3.2 Byens hjerte

Slik rådhusanlegget ble oppført på toppen av byens stigende hovedakse, hever det seg fysisk over den øvrige bebyggelsen. Anleggets hovedlinjer og skala har satt standard for bygårdene som i ettertid har kommet til nedenfor rådhuset, og det har forsterket en kvartalstruktur som

<sup>241</sup> Den norske CIAM-gruppe 1951, s. 26. PAGON står forøvrig for Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge. Norberg-Schulz var leder av gruppa fra starten i 1950, utpekt av Giedion.

<sup>242</sup> Forslaget ble presentert under CIAM 8 og er gjengitt i Tyrhwitt, Sert, Rogers (red.) 1952, s. 119.

kan kalles urban selv i en såpass liten by som Mo. Rådhusanlegget har på denne måten bidratt til byens orden, til å gi byen en “fattbar og konkret form”, heller enn å tilby et dominerende identitetsbilde. Tankene rundt byens *core* var nettopp at det skulle være en slik fortetting eller “krystallisering” av byens eksisterende bebyggelse og orden.

Rådhusplassen skulle bokstavelig talt ligge midt i soneplanens sirkulasjon, med hovedfartsåren til og fra tungindustriområdet tvers over rådhusomtå, og konkurransen i 1964 satte derfor spesielle krav til ankomstforhold og skjerming mot trafikk. I Telje, Torp og Aasens løsningsforslag lå bygningsblokkene tett gruppert om et plassrom. To trappeløp og platådannelse avgrenset plassen, et grep som skulle hindre biltrafikk og ivareta en “menneskerettighet” –“the right of the pedestrian in the center of community life”.<sup>243</sup> Denne plassen var imidlertid noe mer enn den fotgjengeråren over tomta som konkurranseprogrammet krevde, og også andre av forslagene til rådhusplass utfordret juryen til ikke-rasjonell tenkning: “Juryen godtar at rådhusplassen ikke er tilgjengelig med bil”. “Trappene i forbindelse med den nedsenkede plassen vil by på snøryddingsproblemer, men juryen mener det lar seg løse”.<sup>244</sup>

Rådhusplassen, til tross for ufullstendighet i henhold til planen, følger historiske prinsipper for plassdannelse – et sluttet rom, med åpninger forskjøvet til hjørner og midten holdt fri. Veggene er imidlertid ikke lukket, som i de gamle byrommene, men helt eller delvis transparente, mer i overensstemmelse med modernismens romideal. Det er særlig den brede glassveggen mellom uteplass og kulturbyggets myldresone som bryter ned overgangen mellom uterom og innerom. Også kommunestyresalen gjennomgående vindusfelt bidrar til en oppløsning av veggen. Inne på rådhusplassen er bygningsmassen underordnet rommet – i motsetning til den tunge og plastiske karakteren ut mot bylandskapet. Om ikke den optimale oppfyllelse, så demonstrerer rådhusanlegget en kombinasjonen av massevirkning og rom som Giedion så vel som Norberg-Schulz etterspør i 1950- og 1960-årene. Det er klart et steg bort fra mellomkrigstidas ideal med frittstående bygningsblokker i åpne parklandskap. Rådhuset i Asker, oppført bare ett år før konkurransen om rådhuset i Mo, er et godt eksempel på sistnevnte. Her har Lund & Slaatto Arkitekter riktignok satt sammen flere



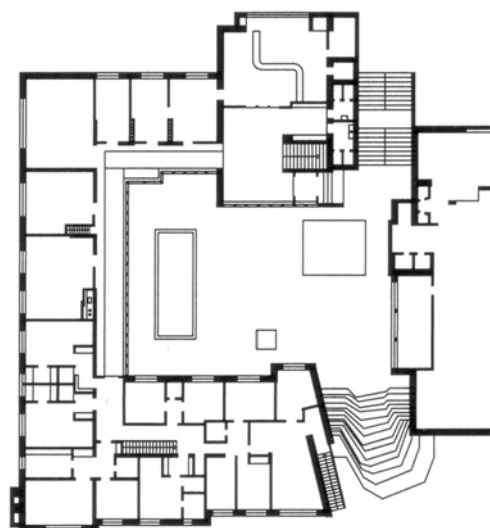
Lund og Slaatto, Rådhuset i Asker, slik det ble presentert i *Byggekunst* 3/1964.

<sup>243</sup> Giedion 1952, s. 123-24. Se også Giedion 1956, s. 71 og s. 76.

<sup>244</sup> *Norske arkitektkonkurranser* nr. 4, 1965, s. 1.

blokker, to lave volumer og en høyblokk, men de ligger utstrakt i terrenget uten forsøk på noen tradisjonell romdannelse. Den høye kontorblokka er naturlig nok en dominant på høydedraget – en monolitt i rendyrket funksjonalistisk stil, men med mørk og teksturert betong i kraftig kontrast til gjennomgående vindusbånd.

Rådhuset i Mo kan også holdes sammen med Alvar Aaltos kjente rådhus på det lille stedet Säynätsalo i den sørlige delen av Finland, påbegynt i 1950. Med sin vellykkede realisering av sydens tradisjonelle plassrom i nordlige områder, kan det dessuten antydes som et forbilde.<sup>245</sup> Telje, Torp og Aasens plantegning er slående lik Aaltos grunnriss, med ulikeartede volumer gruppert tett om en indre plass. Denne plassen er i begge tilfeller hevet på et platå og lukket for trafikk, med ankomst via trapper trukket inn i bygningsmassen. Vegger og gulv i Säynätsalos plassrom er derimot forskjellig fra anlegget i Mo, og rommet har en annen karakter. Materialbruken, graden av lukkethet og spesielt skalaen er avgjørende. I Säynätsalo varmer den røde teglsteinen og sommerens gress, mens betong og asfalt i Mo henter inn industribyens realiteter. I Aaltos byrom er veggen beholdt, mens den er løst opp av glass i Mo. En menneskelig skala preger Aaltos rådhus mellom furutrærne, mens Telje, Torp og Aasens anlegg har “utgangspunkt i byens dimensjoner”, en skala satt av Jernverket og det storslåtte naturlandskapet.<sup>246</sup>



Rådhuset i Säynätsalo “represents the first three-dimensional realization of a fully planned community center”, skrev Giedion i 1966. Norberg-Schulz bruker også foto blant annet av Aaltos rådhus for å illustrere en tekst om revitalisering av monumentalitet i *Byggekunst* – og presenterer det som et ideal for unge, norske arkitekter.<sup>247</sup> I tillegg til å oppfylle arkitektoniske kriterier for en moderne *core*, er noen av fellesskapets viktige institusjoner og funksjoner samlet på ett sted. I anlegget i Mo var rådhusfunksjonen og biblioteket bestemt som første byggetrinn, dernest skulle samfunnshuset og kino oppføres. At biblioteket og en

<sup>245</sup> For Aaltos nordiske arkitektur og drømmen om det italienske plassrommet, se Sommer 1996.

<sup>246</sup> Telje, Torp og Aasen 1970, s. 219.

<sup>247</sup> Giedion 1967, s. 655. Norberg-Schulz 1963, s. 179.

av rådhusblokkene aldri ble fullført, reduserte ideen om et reelt kommunesentrum. Dessuten forsvant restauranten med uteservering som Telje, Torp og Aasen hadde tegnet inn. Og når



Gågata i Mo. Rådhusanlegget kan skimtes i den øvre enden av "Havmannaksen".

heller ikke merkantile funksjoner fikk plass, slik det var planlagt i underetasjen, synes det vanskelig å løfte aktiviteten fra handlegatene opp til rådhusplassen.<sup>248</sup> Det er faktisk i gågata nedenfor at "drømmen om atter å gi våre byer strøk der fotgjengeren er herre", som Christian Norberg-Schulz skrev i *Byggekunst* i 1961,<sup>249</sup> ble realisert i 1980-årene. Med benker og beplantning, dekke av stein og betong – og gatevarme fra Norsk Jernverk – var gågateanlegget det første av sitt slag i Nordland fylke.<sup>250</sup> Rådhusplassen i Mo svarer derimot ikke til det pulserende hjertet i byen som mange urbanteoretikere ivret

for i 1960-årene. Det gjør for den del heller ikke plassen i Säynätsalo. Her var Aaltos tanke "en plats där ortens samtliga medborgare kan samlas så som man gör på Sienas Campo", skriver Göran Schildt. "Att detta ännu aldrig skett tyder kanske på att han idealiserade samhällslivet i Säynätsalo". Men, "å andra sidan står ju möjligheten fortfarande öppen."<sup>251</sup>

Muligheten står også åpen i Mo. Med sitt rådhuskvartal har byen oppnådd å etablere en fast struktur i sentrum: en trapp, en plass, et kvartal som tilføres nye hus, og en bygningsmasse som – helt etter mønster av historisk plassdannelse – kan endre funksjoner og gis ny kledning. Forslaget fra 2003 om å bygge ut rådhuskvartalet er nettopp begrunnet i behovet for å revitalisere et sentrum, det er "hva Mo sentrum trenger for å bli et levedyktig samlingssted 24 timer i døgnet".<sup>252</sup> Men kanskje er det ikke mulig å oversette torg og plasser fra sydlige byer som har vokst fram over hundreår, til en moderne nordisk kontekst med helt andre sosiale og klimatiske forhold. Kanskje er det under ingen omstendigheter mulig å

<sup>248</sup> En kartlegging av bruksmønsteret i byens uterom, viste at verken parken foran rådhuset eller selve rådhusplassen var oppholdssted for byens befolkning, som istedet var samlet i et konsumfellskap rundt forretningene i gågata nedenfor rådhusanlegget. Løseth 1991, s. 155 og 159 f.

<sup>249</sup> Norberg-Schulz 1961, s. 17-19.

<sup>250</sup> Landskapsarkitekt er Rana kommune ved Ingunn Høllerdal og Ole P. Rundhaug. Gågateanlegget ble etablert i tre etapper mellom 1986 og 1988. Norske landskapsarkitekters forening 1990, s. 67.

<sup>251</sup> Schildt 1990, s. 158.

<sup>252</sup> www.ranablad.no, 28.05.2003

totalplanlegge byens hjerte – “man kan planlægge sig til døde, men man kan ikke planlægge sig til liv!”<sup>253</sup>

#### 4. Erfaringsarkitektur

I løpet av byggeprosessen ble det gjort valg som framhever rådhusanleggets konkrete og materielle dimensjon: Varierte former koblet sammen etter additivt prinsipp betoner arkitekturens plastiske karakter. Vertikaler og horisontaler konkretiserer rommets dimensjoner.

Den kraftige sokkelen i rådhusdelen og kulturdelens naturlige grunnlinje forankrer på forskjellig vis bygningen

territorialt og gir den tyngde.

Materialkvalitetene, særlig

betongen med ulike typer

forskalling, gir overflaten en

sanselig eller taktil kvalitet og

etterlater spor av den fysiske

arbeidsprosessen. Telje, Torp og

Aasen poengterer selv at det er

brukt fem forskjellige

forskallingsmetoder i rådhuset.<sup>254</sup> Brutalisme er som tidligere nevnt en relevant betegnelse,

ikke bare for å beskrive formale trekk ved bygningen, men også for å identifisere den

arkitektoniske holdningen som tillot å oppføre et monumentalbygg i betong, der de

viktigste estetiske virkemidlene er variasjon i forskallingsmønster, kraftige konstruksjoner

og massevirkning. Det demonstrerer at en ny monumentalitet ikke er betinget av nedarvede

ideer om skjønnhet, men ligger som en mulighet i det sanselige, rå og primitive.

Brutalismen kan ses som et forsøk på å videreutvikle eller “realitetsorientere”

modernismen. Som teori og praksis tok brutalismen form i en protest mot den såkalt nye

empirismen som karakteriserte skandinavisk byggevirksomhet i tiåret etter andre

verdenskrig, også store deler av gjenreisingsarkitekturen.<sup>255</sup> Den nye empirismen hadde

ringvirkninger til England, og kritikken kommer i retur herfra. I hovedsak retter den seg mot

etterkrigstidas behov for å gjøre den modernistiske arkitekturen “hyggelig” og “hjemlig”

ved å kombinere den med en tradisjonell byggeskikk. I et foredrag i Oslo Arkitektforening i

1948 omdøpte Giedion “The New Empiricism” noe ironisk til “The New Escapism” – en

flukt fra den faktiske, samtidige virkeligheten.<sup>256</sup> Giedion og den eldre generasjonen i CIAM

ble imidlertid selv kritisert for den samme virkelighetsflukten, for å søke det fullkomne,



<sup>253</sup> Sommer 1996, s. 128 – om Alvar Aaltos “bymidter” i Seinäjoki og Rovaniemi.

<sup>254</sup> Telje, Torp og Aasen 1970, s. 219.

<sup>255</sup> “The New Empiricism” blir brukt om den skandinaviske arkitekturen første gang i *Architectural Review*, London, juni 1947, s. 9.

<sup>256</sup> Giedion 1948, s. 135.

heller enn å la sosiale realiteter og motsetninger stå uformidlet i arkitekturen. Kritikken kom særlig fra de unge arkitektene i Team X, der de fleste medlemmene etterhver ble assosiert med *The New Brutalism*.<sup>257</sup> En vilje til ærlig og “sann” arkitektur hadde uansett Giedion og



brutalistene felles – også som krav til en ny monumental arkitektur.

Brutalismen var en av de retningene som tydeligst konkretiserte en søken blant mange arkitekter i 1950- og 1960-årene etter grunnleggende menneskelige verdier. Sentrale erkjennelser om menneskets forhold til rom og form ble omsatt i praksis – og brutalismen kan utvilsomt ses som en fenomenologisk vending i arkitekturen. En første erkjennelse var at rommet ikke kan behandles som en abstrakt og generell størrelse, men må forstås som et konkret sted – gjerne konseptualisert i arkitekturteorien som en vending fra *space* til *place*. Det kan forstås som en reintroduksjon av den menneskelige livsverden i arkitekturen: “For space in the image of man is place”.<sup>258</sup> En annen innrømmelse var at arkitektur må gi mening ut over det som er praktisk og økonomisk. Team X mente arkitekturen måtte svare

---

<sup>257</sup> Team X eller Team Ten var en gruppe nedsatt av CIAM for å forberede det 10. CIAM-møtet i Dubrovnik i 1956. For *neobrutalisme* og *The New Brutalism*, se Banham 1966 s. 10. Både navnet og arkitekturholdningen forklares også med Le Corbusiers bruk av *beton brut* – og settes dessuten ofte i sammenheng med Jackson Pollocks primitivisme og Jean Dubuffets *art brut*. *Brutalisme* har senere kommet til å omfatte arkitektur der ubehandlet betong er en viktig del av uttrykket. Banham gjør et skille mellom *New Brutalism* og *brutalisme*, der det førstnevnte betegner en metode og holdning, en etikk og ingen estetikk, mens sistnevnte er en stilbetegnelse. Det er et interessant skille, men det vektlegges ikke i denne sammenhengen. I Norge fikk brutalismen et tidlig forbilde i Geir Grungs og Sverre Fehns bygninger, særlig Økern Aldershjem, 1952-55, og Museumsbygningen for de Sandvigske Samlinger i Lillehammer, ferdigstilt i 1959. Sistnevnte trekkes fram i Banham 1966, s. 137, men han påpeker at denne bygningen er et unikt tilfelle, og ennå ikke del av en større bevegelse: “in a world of architecture as small as that in Norway, every major building is so much of an unique occasion that it is dangerous to try to link it to any particular movement.” Banham 1966, s. 125.

<sup>258</sup> Aldo van Eyck i Smithson (red.), (1962) 1968, s. 10.



på psykososiale behov som spontanitet, sensibilitet og identitet.<sup>259</sup> Giedion vektla arkitekturens kunstneriske dimensjon, for å restituere følelsesliv og fellesskapsliv.

For begge generasjoner innen CIAM handler det om å gjenfinne den *egentlige* eller opprinnelige arkitekturen bakenfor enhver stil og mote. I Norge formulerte Knut Knutsen og hans tilhengere tidlig denne holdningen: “Human arkitektur – frigjort fra stilartene – vil kunne bringe byggekunsten nærmere et formsprog av mer kontinuerlig verdi. Det må bygges for mennesket, ikke for systemer. Systemene skifter og formsproget skifter med dem”, skrev Knutsen i artikkelen “Mennesket i sentrum”.<sup>260</sup> I avsnittene nedenfor forfølger jeg noen av de utfordringene til etterkrigstidas offentlige bygninger – kravet om en ærlig og sann, sanse- lig og menneskelig arkitektur – som det er spor etter i rådhusanlegget i Mo.<sup>261</sup>

#### 4.1 Rommets monumentalitet

Sett nede fra gågata i Mo er det lite igjen av den modernistiske romkarakteren juryen for rådhuskonkurransen berømmet i Telje, Torp og Aasens tidlige tegninger, beskrevet som “en forholdsvis oppløst karakter” og “samspill mellom lette og åpne romformer”.<sup>262</sup> Begrepet *kjerne* beskriver bedre erfaringen av rådhuskomplekssets tunge og plastiske objektform. Rommet mellom bygningsblokkene, derimot, gir opplevelse av gjennomsyn og bevegelse. Fra posisjoner på rådhusplassen løser kommunestyresalens vegg seg opp i transparente felt. Hele glassveggen mellom kulturbygget og rådhusplassen minimerer skillet mellom ytre og indre rom. Glasset eksponerer aktiviteten i myldresonen, særlig på kveldstid. *Bruken* av rommet blir veggens utsmykking – og det gir liv til det ellers monotone rommet mellom bygningsblokkene. Til tross for historiske idealer om et sluttet plassrom, gjelder modernismens konseptualisering av rom som bevegelse, snarere enn som beholder.

I slutten av 1940-årene så Giedion nybygde kommunesentre som et mulig sted “where the people play as important a role as the spectacle itself, and where a unity of the architectural background, the people and the symbols created by artists will arise again.”<sup>263</sup> En ny monumentalitet videreførte med det ideer Theo van Doesburg presenterte i 1918: “it will be possible to achieve in the future on a purely modern basis the aim of monumental art: to place man within (instead of opposite) the plastic arts and thereby enable him to participate in them”.<sup>264</sup> I en artikkel i Byggekunst det året konkurransen om rådhusanlegget ble utlyst, forsøkte den finske arkitekturprofessoren Aulis Blomstedt å definere monumental arkitektur som et samspill mellom faste og bevegelige deler, der monumentalitet oppstår i

<sup>259</sup> Se Frampton (1980) 1992, s. 271-79 for Team X sin bruk av begrepene. Se også Giedion 1956, s. 72-83 og passim.

<sup>260</sup> Knutsen 1961, s. 129. Knutsen oppsummerer i denne artikkelen sin holdning gjennom 20 år. Se f.eks. også Bengt Espen Knutsen 1964, s.41-43.

<sup>261</sup> Jeg følger Banham 1966 i beskrivelsen av brutalismens teorigrunnlag og praksis. En kort presentasjon av brutalismen finnes i Hatje 1965, s. 61-64.

<sup>262</sup> *Norske arkitektkonkurranser* nr. 4, 1965, s. 6.

<sup>263</sup> Giedion i *Architectural Review* 1948, s. 127.

<sup>264</sup> van Doesburg i Jaffé 1967, s. 99-103.

“kraftfeltet” mellom arkitektur og menneskers bruk. Det er en monumental erfaring Blomstedt mener å finne i historiske plassrom, og han bruker Peterskirka i Roma som eksempel på en fast ramme for “den rytmisk pulserende serien av skiftende seremonier og turistenes skarer som utgjør feltets bevegelige deler”.<sup>265</sup> Denne faste rammen forstås som det monumentale, men den er uten betydning hvis den ikke gir rom for bevegelse, forandringer og hendelser.

Å sette mennesket i sentrum er en vesentlig bestrebelse i den moderne monumentalitetsdiskursen. I Giedions tekster finnes også en idé om et totalt nærvær mellom arkitektur og menneske – som når han snakker om monumentalitet som *Gesamtkunstwerk*, der grenser og terskler oppheves, og arkitekturen blir transparent, fysisk som mentalt.<sup>266</sup> Det er en idé som kan kritiseres for å være illusorisk og metafysisk. For som brutalistene insisterte på, er det menneskelige rommet, *place*, aldri motstandslost; det er verken frigjort fra materialitet eller mening. Rådhusanlegget i Mo demonstrerer nettopp det. Her er bruk og bevegelse ikke bare generelle muligheter i et åpent rom, *space*, men gitt konkret form – særlig i ramper og



trapper, i tårn og korridorer. Vertikale og horisontale, tverrgående og langsgående soner beskriver bruk og bevegelse – opp, ned, fra, til, inn, ut. Og disse sonene danner kraftige akser i rommet som beskriver anleggets tredimensjonalitet og romlighet – dybde, bredde, høyde. Denne tydeliggjøringen av rom, og av forholdet mellom rom, følger av et fundamen-

---

<sup>265</sup> Blomstedt 1964, s. 7. Blomstedt anvender begrepet “felt” for å forklare den dynamikken og tidsdimensjonen som oppstår mellom arkitektur og brukere.

<sup>266</sup> Giedion snakker om monumentalitet som *Gesamtkunstwerk*, ikke bare av de ulike kunststartene, men en “levende syntese” av orden og variasjon, av konstante og bevegelige elementer, av tektoniske rammer og fellesskapsliv. Giedion 1956, s. 82

talt prinsipp i den brutalistiske arkitekturen, der en bygning er et produkt av “den interne bevegelsens topologi”.<sup>267</sup> Det er et rom som forstås i relasjon til menneskelig bruk, som sted heller enn som geometri, som *place* heller en *space*.

Markering av terskler og overganger mellom rom og forskjellen i romkarakter gir en opplevelsen av å være på konkrete steder i rådhusanlegget. Den bratte trappa opp til rådhusplassen iverksetter en fysisk passasje til et avgrenset sted, om enn dette stedet ikke er så forskjellig fra gågata nedenfor. Fra uterommet er overgangen til kulturbyggets myldresone glidende, men innenfor glassveggen løfter ramper, galleri og utkragning brukerne opp til et sted som gir fugleperspektiv og en annen erfaring av byen. Fra rådhusplassen til rådhus-

hallen er overgangen kontrastfull – fra et vidt og lyst uterom til et mørkt sjaktrom, med taket over sjette etasje som eneste lysåpning. Trappeløp og gallerier i treforskallet betong i hele hallens indre, gir et bilde av bevegelsen i rommet og av denne funksjonsdelens innadvendte



bruk. Det tilstøtende rommet, kommunestyresalen, har igjen en motsatt karakter, orientert ut mot byen og plassen gjennom brede vindusbånd.

Hvis vi kan snakke om en monumental erfaringen av rom i rådhusanlegget, er det i en dobbel betydning. På den ene siden oppstår monumentalitet gjennom syntese av rom og mennesker, der arkitekturen er redusert til en nøytral bakgrunn for det kollektive, menneskelige livet. Det er en monumentalitet som har potensiale på rådhusplassen, i spillet mellom uterom og kulturbyggets myldresone. Det er imidlertid selvsagt betinget av at rommet brukes av mange mennesker, samtidig, og at denne bruken ikke bare er instrumentell, men i en eller annen forstand også seremoniell eller i det minste emosjonell. På den andre siden erfares monumentalitet gjennom konfrontasjon mellom arkitektur og mennesker, i møte med rommets fysiske avgrensninger og i overgangen mellom rom av ulik karakter. Rådhusanleggets ytre – med massive vegger, høye blokker, kraftig sokkel og steil trapp, og rådhusets indre rom – de brå overgangene mellom sjaktrom og fritt plan, mellom lukkede og åpne vegger og mellom mørke og lys, gir en umiddelbar kroppslig opplevelse og er monumental i konfronterende forstand.

Denne forskjellen i erfaring av rom – som syntese og som konfrontasjon, er det interessant å holde sammen med utviklingen i Giedions sentrale arkitekturmetaforer. For

---

<sup>267</sup> “Even that adaptable rectangular geometry [...] was now cast aside, in favour of modes of composition based on the topography of the site and the topology of internal circulation [...]”. Banham i Hatje (red.) 1956, s. 62.

ham var det bilder på en dypere sannhet i tida, mens det her nettopp bare er metaforer for romerfaringer: *Durchdringung* beskrev for Giedion den nye arkitekturens konstruksjonsprinsipp og romkonsept. Begrepet ble samtidig brukt om et progressivt modernitetsprosjekt innen både vitenskap og kunst: gjennomtrengning og nedbryting av hierarkier på alle samfunnsområder.<sup>268</sup> Det fantes en parallell i billedkunstens verden og i naturvitenskapen, hevdet Giedion – og han eksemplifiserte det både ved Picassos benektelse av det perspektiviske rommet, og ved Einsteins oppløsning av masse til energi og hans relativitetsteori. For Giedion synes *durchdringung* å oppsummere den moderne tidsånden.

*Durchdringung* eller *gjennomtrengning* beskriver en arkitektur av romlige relasjoner, en arkitektur som søker transparens og overvinnelse av tyngde og masse. Begrepet viser dessuten til hvordan hierarkiske og frontale fasadebygninger er brutt opp i friere sammenstillinger av volumer. Arkitekturen kan ikke overskues i ett blikk, men “oppdages” i bevegelse gjennom rommet. Bruken av glass gir gjennomsyn og dertil en helt ny arkitektonisk opplevelse av “overlapping” eller samtidighet. Giedion kaller denne moderne erfaringen av bevegelse og samtidighet for *space-time*, “rom-tid”.<sup>269</sup> Det kan forstås som “arkitekturens fjerde dimensjon” eller “det firedimensjonale, relative roms virkelighet”, for å sitere fra teoridannelsen i *Byggekunst* på 1950- og 1960-tallet.<sup>270</sup> Rommet kan ikke ses løsrevet fra det subjektet som erfarer og bruker det. En monumentalarkitektur som skal følge prinsippet om gjennomtrengning, synes å måtte bli antimonumental både i teori og praksis.

*Core* som sentral metafor i Giedions tekster etter krigen, var uttrykk for substansielle og eksistensielle kjerneverdier, for det egentlige og bestandige som lå gjemt bak en tilynelatende splittet og kaotisk virkelighet. *Core* – “central innermost part, the heart of all”<sup>271</sup> – besverget helheter og enheter, og spilles hos Giedion ut med alle sine betydninger og assosiasjoner: kjerne og hjerte, essens, mikrokosmos, “byorganismens krystalliseringspunkt” og så videre.<sup>272</sup> Men *core* eller *kjerne* gir også assosiasjoner til noe organisk, til vitalitet og vekst – avledet til 1960-årenes strukturalistiske vekstteorier og til *cluster* eller klynge som planleggingsmodell. Teorier om byen som en levende organisme, som hos den skotske biologen, sosiologen og urbanisten Patrick Geddes tidlig på 1900-tallet, finner ny grobunn i etterkrigstida.<sup>273</sup> I det hele tatt står biologien sterkt rundt midten av århundret, også i arkitekturdiskursen, sammen med psykologi og sosialvitenskap. For Giedion stadfestet disse vitenskapenes posisjon og oppdagelser at *core* kan tjene som metafor for tidsånden. Også skulpturens sterke og ”førende” posisjon innen kunsten, bekreftet det.<sup>274</sup>

---

<sup>268</sup> Heynen 1999, s. 34 ff.

<sup>269</sup> Giedion 1967, s. 494-95 og s. 434 ff.

<sup>270</sup> Se hhv. Blomstedt 1964, s. 2-7 og PAGON 1952.

<sup>271</sup> Giedion i Tyrhwitt, Sert, Rogers (red.) 1952, s. 159.

<sup>272</sup> Giedion 1956, særlig essayet “Über die Humanisierung der Stadt”, s. 72-83.

<sup>273</sup> Se Welter 2002, s. 251 ff. For Giedions interesse i Geddes' teorier, se Molella 2002, s. 383-84.

<sup>274</sup> Giedion 1967, introduksjon til 5. utg., s. xlviv-lv.

I denne sammenhengen er det interessant at *core* er identisk med det monumentale sentrum som Giedion sirklet inn gjennom mange tekster over en lang tidsperiode. Som beskrevet ovenfor dreier det seg konkret om en gruppe bygninger som avgrenser et rom i byen, et rom der mennesket og fellesskapet står i sentrum. Med den seinmodernistiske arkitekturen i etterkrigstida vendes oppmerksomheten igjen mot bygningsmasse og objekt-kvaliteter – og mot forholdet mellom masse og rom. Det skulle gi større muligheter og tyngre argumenter for monumentalitet enn den tidlige modernismens flyktige og transparente idealer. Men heller enn å falle tilbake til monumentalitet som en funksjon av massive og statiske former, tar mange arkitekter og teoretikere til orde for å knytte det monumentale til bruk og bevegelse og til selve den menneskelige opplevelsen i og av rommet.

## 4.2 Kollektiv sensibilitet

I rådhusanlegget er det få gjenkjennelige figurer eller motiver. Bygningen “mangler” slike elementer som opp gjennom historien har vært betydningskonstituerende og signalisert påkostethet og makt. Istedet er det preget av ”images created out of the kind of necessary conditions”, med brutalistenes terminologi. Arkitekturens elementære og nødvendige midler er forsterket ved utbrudd eller kontrast, og gir “bilder” eller kvaliteter som virker direkte på sansene, tilsynelatende uten å gå kognitive omveier.<sup>275</sup>

Som forbilde for en ny monumentalitet satte Giedion den abstrakte modernistiske kunstens former, som “sprechen direkt das Gefühl an”.<sup>276</sup> Giedion tok eksistensialisten Jean Paul Sartre til inntekt for det: ”Wir brauchen heutzutage Zeichen und Sinnbilder, die sich *unmittelbar* den Sinnen aufdrängen”.<sup>277</sup> Giedion så altså for seg en ny monumentalitet av sanselige og ikke-konvensjonelle former. Det er en monumentalarkitektur som utnytter og forsterker den estetiske verdien i materialer og konstruksjoner:

We don't believe that esthetic values can be arbitrarily added to or subtracted from an object. Esthetic values are inherent in things. They emanate from them [...]. And like intangible perfumes they determine our sensitive or emotional reactions. Esthetic impacts influence us at all moments. Consciously, or in most cases unconsciously, they provoke friendly or hostile reactions. They escape from our rationalistic strongholds, directly back to our emotions and therefore out of our control.<sup>278</sup>

At Giedions forståelse av det estetiske også omfatter “hostile reactions”, er særlig interessant i forbindelse med rådhusanleggets brutalistiske sanselighet. Om denne bygningen ikke er spesielt prangende, konfronteres befolkningen i Mo, om enn ubevisst, av en arkitektur som bryter med estetiske vaner og ligger nærmere anti-estetikken enn den folkelige massekulturen.

---

<sup>275</sup> Banham i Hatje (red.), 1956, s. 63.

<sup>276</sup> Giedion 1956, s. 37.

<sup>277</sup> Giedion 1956, s. 74.

<sup>278</sup> Giedion 1947, s. 85. Også publisert på tysk i Giedion 1956, s. 46-49.

Tanken er at bygningens former og rom erfares gjennom analogi med menneskets egen kropp:<sup>279</sup> Rådhusblokkenes tyngde føles i den oppreiste kroppens tyngde, ruheten i betongen river i håndflaten, kino-teaterets bue ligger som en myk midje – og kontrasten mellom den geometriske bygningsdelen og den mer organiske gir opplevelse av ubalanse. Ja, “kontrollen er ikke lenger til stede”, skriver Jakhelln, når man ser anlegget nedenfra byen”.<sup>280</sup> Om det ikke nettopp var hva Jakhelln mente, så er det hva Giedion etterspurte for en ny monumentalitet – former som “unnslipper vårt rasjonalistiske filter”, “virker direkte på sansene” og “derfor er ute av vår kontroll”.<sup>281</sup> Det er hva han enkelte steder kaller *Gefühlssymbolen*, symboler innvevd i erfaringen av virkeligheten.<sup>282</sup> Alle med sanser og kropp har tilgang til disse grunnleggende symbolene eller gestaltene. Meningen er asemantisk og allmenn, selv om måten å sanse og erfare på forandrer seg med tid og kultur. I denne ideen om en kollektiv sensibilitet ligger muligheten for å restituere fellesskapsfølelsen, for “die neuformung des Gemeinschaftsbewusstseins”,<sup>283</sup> og muligheten for en ny monumentalitet.

Det monumentale sentrum skal altså samle og forene byens befolkning ikke bare i et fysisk, men også i et symbolsk fellesskap. “The people want buildings representing their social, ceremonial and community life”, skrev Giedion om en ny monumentalitet, “symbols which reveal their inner life, their actions and their social conceptions”.<sup>284</sup> Her kan symbolbegrepet forstås på to måter, både som “representing” og som “revealing”, som konvensjonelt tegn og som ”naturlig”. I den sistnevnte betydningen er symbolet sett som en faktisk og nødvendig del av dagliglivet, og som et grunnleggende trekk ved det menneskelige. Mennesket er like mye *animal symbolicum* som *animal rationale*,<sup>285</sup> og Giedion ser det som maktpåliggende å lege den ”splittelsen” mellom vitenskap og kunst, mellom tanke og følelse, som viser seg i det moderne.<sup>286</sup> En ny monumentalitet blir instrumentell: å restituere det monumentale er å resituere det hele mennesket.

---

<sup>279</sup> Det er en tanke med røtter i arkitekturteoriens begrep om *Einfühlung*, empati eller innlevelse, introdusert av tyske kunstvitere mot slutten av det nittende århundret, videreutviklet i Wölfflins “Psychologie der Architektur” og innlemmet som en av flere forklaringsmodeller, sammen med blant annet gestaltpsykologi, i Giedions teorier. Se Mallgrave og Ikonomou 1994.

<sup>280</sup> Jakhelln 1980, s. 320.

<sup>281</sup> Giedion 1947, s. 85, min oversettelse. Giedion påpeker at arkitektur, i motsetning til andre kunstarter, må “adlyde strenge lover” og aldri kan ha “absolutt frihet”: “Die Malerei kann, die Architektur muß tektonisch sein”. Utfordringen på 1960-tallet ligger i å finne “a method of linking rationality with the organic”. Geometrisk og organisk finner vi også igjen som polariteter i Wölfflins kunstteori, betegnet som henholdsvis lukket og åpen form eller tektonisk og a-tektonisk. I Giedions ord, klinger Wölfflins: “Die Malerei kann, die Architektur muß tektonisch sein”. Wölfflin (1915) 1984, s. 175. Giedion 1967, s. 873.

<sup>282</sup> “Diese Wechselbeziehungen zwischen der Realität und ihren Gefühlssymbolen sind ebenso schwebend wie das Funktionieren des Bewußtseins und sein Einfluß auf unsere Handlungen”. Giedion 1956, s. 14.

<sup>283</sup> Giedion 1956. Overskrift for essaysamlingens andre del.

<sup>284</sup> Giedion i *Architectural Review* 1948, s. 126. Se også Sert, Léger, Giedion (1943) 1993.

<sup>285</sup> Cassirer (1944) 1965.

<sup>286</sup> Giedion (1948) 1969. Giedion 1967, s. 13 ff. Giedion 1956, s. 46-53 og s. 55-67. I norsk sammenheng dukker dette temaet opp i flere artikler i *Byggekunst* på 1960-tallet, se bl.a. Kultermann 1964, Norberg-Schulz 1965, Brantenberg 1965, som referer til C. P. Snows bok *The two cultures and the scientific revolution*, første gang utgitt i 1959, i utvidet versjon i Cambridge i 1964.

Rådhusanlegget kan ses som et ”hverdagens krystalliseringspunkt”, for å bruke et av Giedions metaforer for å beskrive byens kjerne og hjerte. Det varierte oppriset i rådhuset gir komplekset på høyden i byen en egentopografi, og det framstår som et fortettet urbant landskap. Intensjonen er ikke å representere byen, men i struktur og form å tydeliggjøre, forklare eller *presentere* de faktiske omgivelsene, både de materielle og sosiale.

Det er også nærliggende å trekke parallellen til enkelte bygninger fra samme periode av den engelske arkitekten Denys Lasdun,

der tanken er å gjøre hver bygning til ”et 'mikrokosmos' av den omkringliggende byen”.<sup>287</sup> Giedion er inne på det samme når han skriver at det er i byens *core* de følelsesmessige strukturene, de sosiale forestillingene og en bestemt åndelig innstilling i en tid, fortettes og kommer til syne.

I perioder med evne til monumentalitet er det med andre ord en grunnleggende likhet mellom byens monumentale kjerne og bysamfunnet – og det er ideen om et ”naturlig”, ikke et konstruert og

konvensjonelt, symbol som er i spill.<sup>288</sup> Brutalistene Alison og Peter Smithson snakker også om en arkitektur som ”forsøker å trekke en røff poesi ut av de komplekse og sterke kreftene som er i virksomhet” i det moderne, industrialiserte samfunnet.<sup>289</sup> Og denne generelt formulerte tanken ligger ikke lang unna det Telje, Torp og Aasen uttaler om rådhusanlegget: ”Mo i Rana har storslått natur, tungindustri og en meget sammensatt bebyggelse preget av byens raske utvikling og vekst i de senere år. For å hankses disse forhold har vi søkt å gi rådhuset tyngde, klarhet og kraft i oppbyggingen samt rohet i texturen [...]”

Rådhuset i Mo, slik det sto etter første byggetrinn i 1969.  
Foto Nasjonalmuseet; Stiftelsen Arkitekturmuseet



Denys Lasdun, Royal National Theatre, London (1967-77). Foto EKH/JMB 2002

<sup>287</sup> Curtis 1996, s. 308 og 328 f., min oversettelse.

<sup>288</sup> Giedion 1952, s. 121-129. Også på tysk i Giedion 1956, s. 72-83.

<sup>289</sup> “Brutalism tries to face up to a mass-produced society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at work”. Smithson 1957, s. 113.

Bygningsvolumene tar sitt utgangspunkt i byens dimensjoner”.<sup>290</sup> Den ”tydningen” av omgivelsen som rådhusanlegget synes å være, kan med brutalistene forstås som en ”sann”, ”ærlig” og ”objektiv” arkitektur. Det er et forsøk på å integrere stedets kontekstuelle vilkår i arkitekturen – og å unngå en dekorerende eller pittoresk maskering.

Denne beskrivelsen av rådhusanlegget viser en parallell mellom teorigrunnet for en ny monumentalitet, også brutalistisk fortolket, og fenomenologiens prosjekt. Fenomenologien framtrer som et alternativ til en moderne, vitenskapelig, rasjonell og mekanisk forståelse av virkeligheten, og vil gjeninnsette den menneskelige erfaringen som grunnlag for erkjennelse og viten. På samme måte vil Giedion, så vel som brutalistene, snu opp ned på den moderne arkitekturen ved å la grunnleggende menneskelige behov være utgangspunkt for planlegging og formgivning. Eller som ”Den norske CIAM-gruppe” med Norberg-Schulz i spissen ganske enkelt beskrev intensjonen etter kongressen ”The Core of the City”: ”å arbeide for en arkitektur som igjen har kontakt med menneskenes livsformer”.<sup>291</sup> En rekke andre ytringer i arkitekturdiskursen i tiårene framover viser vendingen mot det samme fenomenologiske fundamentet – å se ”Tingene som de er”.<sup>292</sup> De unge arkitektene Telje, Torp og Aasen er med anlegget i Mo en del av denne arkitekturholdningen. Rådhusanlegget i Mo konkretiserte og forsterket det som allerede var – på godt og vondt – da det ble oppført i 1960- og 1970-årene.

## 5. Mo i Ranas identitet

Står rådhusanlegget som et monument over ”mønsterbyen” Mo og industrioptimismen på 1960-tallet? Står det som et monument over en sosialdemokratiets fellesskapstanke og likhetsideologi som i ettertid synes både nostalgisk og utopisk? Eller har anlegget en form som åpner for nye funksjoner og for nye betydningslag? Representerer arkitekturen 1960- og 1970-årenes tidsånd, eller er den fremdeles et ”levende” symbol for befolkningen i Mo? Spørsmålene er mer prinsipielle enn etterprøvbare, og de illustrerer framfor alt utfordringen når det gjelder en ny og moderne monumentalitet – en arkitektur som ikke representerer fortida men framtida, og som foregriper befolkningens behov.<sup>293</sup>

I teksten ”Function and Sign: The Semiotics of Architecture”, skrevet og revidert fra 1968 til 1980, presenterer Umberto Eco tre mulige alternativer for arkitektur som er interessante i en drøfting av monumentalitet i dette arkitekturkomplekset i Mo: Den første muligheten er en arkitektur som oppfyller den eksisterende koden, det vil si som ikke bryter forventningene til hva arkitektur skal være. Den andre er en avantgardistisk arkitektur som presenterer noe helt nytt. Og et tredje alternativ er en arkitektur som forsøker å svare på en

---

<sup>290</sup> Telje, Torp og Aasen 1970, s. 219.

<sup>291</sup> Den norske CIAM-gruppe 1951, s. 26.

<sup>292</sup> B. Knutsen 1961, s. 147-153.

<sup>293</sup> Giedion 1956, spesielt avsnittet ”Der Malerei greift voraus”, s. 36-37. ”Sanne kunstnere” er dem som ifølge evner Giedion å se inn i framtida.



kode som foregriper samfunnsendringer.<sup>294</sup> Det siste alternativet er ifølge Eco det som gir en åpen og nyskapende arkitektur. Det krever imidlertid en forståelse av dialektikken mellom trofasthet mot koden og endring av koden, noe han ser som ekvivalent med dialektikken mellom form og åpenhet i arkitekturen. Arkitekturen må ha en viss form eller struktur for å fungere og kommunisere, men samtidig være åpen for endringer av betydninger.

I et samfunn preget av stadige forandringer og vekslende kollektive behov, som i Mo, synes 1960-årenes ideer om en fleksibel eller “åpen” arkitektur særlig aktuell. “Den åpne formens arkitektur” ble utprøvd både av erklærte brutalister og strukturalister, og kanskje klarest formulert av den polske arkitekten Oskar Hansen, presentert på norsk i flere artikler i *Arkitektnytt* på begynnelsen av tiåret.<sup>295</sup> Hansen etterspurte åpenhet på flere nivåer. Arkitekturens funksjon skal kunne endres eller utvides etter behov, formen skal tillate tilføyning av nye former, og psykisk skal arkitekturen gi mulighet for individuell bruk og tolkning. Umberto Eco skrev i 1962 om muligheten for en slik åpen tolkning. I “Det åpne værks poetik” sirklet han inn en særlig estetisk erfaring som gir mulighet for forskjellige organiseringer av form og budskap, verk overlatt til fortolkerens initiativ og ikke ledet “af nødvendighed”.<sup>296</sup>

Med det som bakgrunn kan det stilles spørsmål ved graden og arten av åpenhet i Rådhusanlegget i Mo – ved den formale, den semantiske og den i vid forstand sosiale åpenheten. Det er spørsmål om denne sosialdemokratiske monumentalarkitekturen representerte likhet og framtidstro. Og det er spørsmål om anlegget innehar den åpenheten som overensstemmer med et postmoderne samfunn preget av meningsmangfold og stadig forandring, eller om komplekset lukker seg om et bestemt sett handlinger og betydninger. Kvalifiserer anlegget til å være byens kjerne og hjerte, byens monumentale sentrum, og er det fremdeles “et monumentalanlegg som gir byen identitet”? Uansett om arkitekturen overses i bybildet eller sementer et bestemt bilde av Mo i Rana, synes det på hvert sitt vis problematisk – ikke minst i en by som pretenderer å skifte identitet, fra tungindustri til kulturindustri.

## 5.1 Åpen form

Den planformen arkitektene Telje, Torp og Aasen la til grunn i det første utkastet i 1964, ga mulighet for oppføring i ulike byggetrinn, og svarte dermed til kravene fra kommunen. I de senere utkastene ble den additive planen tydeliggjort, i alle fall i rådhusets sammenstilling av blokker, som en struktur åpen for tilføyelser og forandring. Men kulturbygget fikk i løpet av byggeprosessen et annen grunnriss og oppriss enn i førsteutkastet, og det sto i 1979 oppført

---

<sup>294</sup> Eco 1980, s. 45-46 f. Teksten er en revidert utgave av seks kapitler i Eco, *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano 1968. En versjon av teksten finnes også i Bek og Oxvig (red.) 1997.

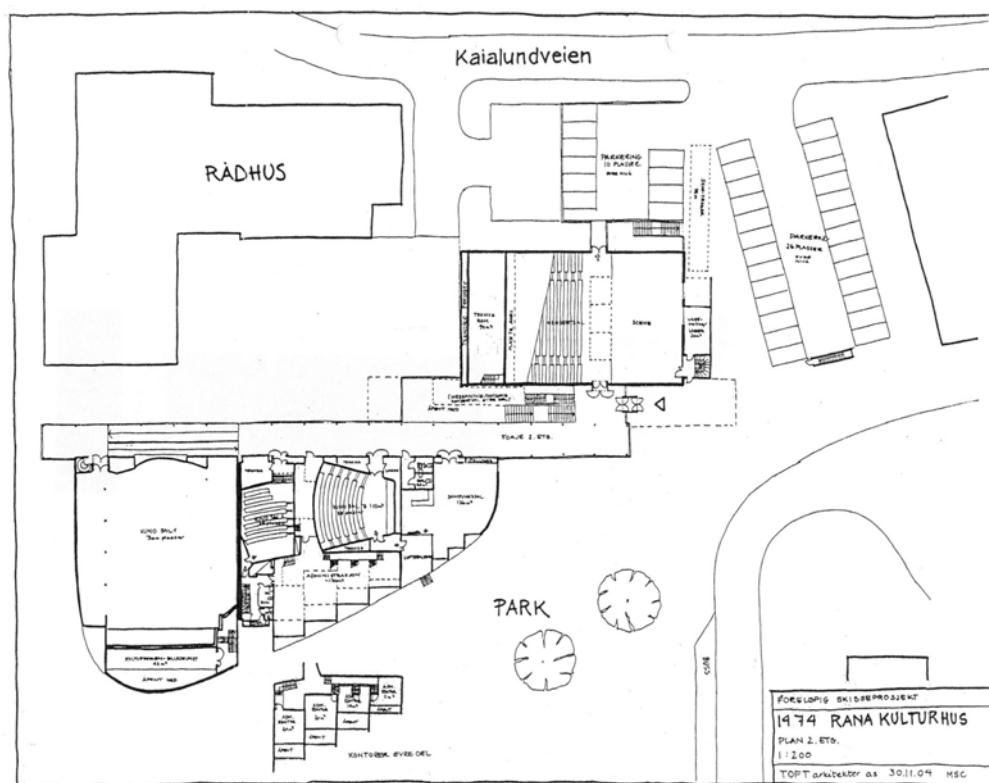
<sup>295</sup> Oskar Hansen tok til orde for en “åpen form” i arkitekturen allerede på CIAMs konferanse i Otterlo i 1959, og formulerte senere en ny arkitekturteori og -filosofi med den åpne formen som grunnlag.

<sup>296</sup> Eco (1962) i Dehs 1995. Eco skiller mellom tre slags verk: Det lukkede verket, det åpne verket og verket i bevegelse, der sistnevnte er en snevrere kategori innen det åpne verket.

som en avrundet og avsluttet form uten åpenhet for tilføyelser. Det nye teaterbygget fra 2005, som er oppført tett på kino-teateret, kan på grunn av den formfullendte utposningen vanskelig integreres i kvartalet. Heller ikke rådhusdelen har den strukturelle åpenheten som ble etterstrebet i 1960-årene. Det *åpne* ved rådhuset og ved rådhusplassen er snarere det som etter planen er fysisk ufullstendig, det som framstår som en *mangel*. Likefullt er det nettopp det ufullkomne og uferdige som tiår senere blir en produktiv mulighet, og det anlegget som ble erklært ferdig i 1979 kan ses som *ett* stadium i bygningens utviklingsprosess. Arkitektene har overlatt en fast struktur, en ramme for kollektiv bruk, mens brukerne kan varierer funksjonene etter behov. Konsekvensen av den åpne form er dermed en arkitektur som aldri kan sies å være ”ferdig”. Ferdigstillelsen av det fysiske verket er bare ett av mange stadier i en utvikling der arkitektens ideer, selve byggeprosessen og også bruken av arkitekturen inngår. Den italienske arkitekten og kritikeren Bruno Zevi trekker det så langt som å si at en bygning ikke er ferdig før den er revet ned.<sup>297</sup>

Åpenheten i arkitekturen som ble diskutert i 1960-årene dreide seg primært om sosiomaterielle realiteter, strukturalistiske planformer og fleksible byggemåter som kunne tåle vekst, eller for den del stagnasjon. Men en *åpen form* handlet også om relasjonen mellom subjekt og objekt, mellom menneske og de bygde omgivelsene. Teorier om mulighetsfelt og kraftfelt, fokus på spontanitet, aktivitet og deltakelse, på bruk heller enn betraktning, gjaldt i arkitekturen som i samfunnslivet. For dem som ville en ny monumentalitet, stod åpenheten

Skisseprosjekt av Toft arkitekter for nytt kulturhus på rådhusomtå, 2004



<sup>297</sup> Bruno Zevi i tilknytning til Alvar Aaltos arkitektur, her sitert fra Brantenberg 1965, s. 203.

mellom subjekt og arkitekturobjekt som en særlig utfordring, og som vesentlig i distanseringen fra både totalitær maktarkitektur og historisk praktarkitektur. I rådhusanlegget er det først og fremst plassens romlighet og faktiske transparens som demonstrerer åpenhet. Med veggen delvis oppløst av glass og aksene forskjøvet til siden er dette offentlige rommet uten sentrum og hierarki.<sup>298</sup> Og med bygningsmassen oppdelt i ulike funksjonssoner og bruksmønsteret gitt konkret form i trapper og tårn, ligger anleggets indre liv synlig og “åpent” i det ytre. Men, denne selvsamme synligheten og tydeligheten skjuler en formal orden som gjør den fysiske bevegelsen og bruken av anlegget lite fleksibel og fri. Åpenheten er ikke det samme som sosial frihet. Åpenheten er ikke faktisk, men må diskuteres semiotisk.

Kontraster mellom materialer som glass og betong, spenninger mellom ytre og indre rom, mellom masse og rom, vertikaler og horisontaler, krum og rett linje – med dette basale strukturalistiske formspråket i rådhusanlegget ble en tilsynelatende nøytral, likeverdig og demokratisk arkitektur etterstrebet, en monumentalarkitektur hele befolkningen skulle kunne identifisere seg med og ta del i. Et postrukturalistisk perspektiv avslører imidlertid at dette formspråket ikke er nøytralt, men ladet med betydninger. Det er ikke hevet over diskurs og motsigelser, men forstått på bakgrunn av sosialt definerte koder.

Rådhusanlegget spiller særlig på arkitekturens *interne koder*, med Ecos begrep. Det vil si, bygningen henviser først og fremst til egen materialitet og bruk og lar disse primære betydningene framstå som nødvendige og endelige, tilsynelatende hevet over kritikk og forandring – som beskrevet i III.4.2.<sup>299</sup> Det er en arkitektur som har betydning på et grunnleggende nivå, som virker inn på vaner og verdier. Som det sto om Asker rådhus i *Byggekunst* i 1964: “Slik bygningen kroner det voksende lokalsenteret, er den virkelig *rådhus* som gir den enkeltes tilværelse rikere dimensjoner. Betydelige arkitekturverk forandrer ikke omgivelsene, men rører også ved menneskenes vaner og verdier”. Og videre: “Det er derfor ikke å undre seg over at Asker Rådhus har møtt motstand. Bygningens arkitektoniske kvaliteter vil sikkert overvinne denne motstanden”.<sup>300</sup>

Arkitektenes valg kamufleres i et dogme om kvalitet og nødvendighet. Og begrunnet kritikk mot arkitekturen kan bare komme fra dem som kjenner koden. Brutalistisk arkitektur, med grove konstruksjoner og fasader i grå betong, er da også blant de *ismene* som har møtt sterkest motbør, ikke minst fordi den synes å henvende seg til en intern elite av arkitekter og teoretikere, og i mange tilfeller ignorerer befolkningens ønsker. Det er bygninger som “i sin nakenhet forutsetter ‘avansert’ blick, slik grå betong er mange yrkesarkitekters foretrukne fasade”, som Dag Østerberg skriver i en sosio-materiell fortolkning av arkitektur i Oslo. Østerberg peker på at heller ikke slike nakne overflater er nøytrale, men

---

<sup>298</sup> Forslagene til en ny konsertscene for enden av aksene vil berøre dette forholdet, men med forhall av glass mot plassen vil kvaliteter ved det eksisterende rommet kunne forsterkes. Rana kommune 2004.

<sup>299</sup> Charles Jencks påpeker tydelig at arkitekturens “essens” er i stadig, og stadig raskere, forandring. Jencks 1980, særlig avsnitt 1.1, “The ‘Essence’ of Architecture”, s. 71-73.

<sup>300</sup> *Byggekunst* 3, 1964, s. 57, usignert leder.

ladet med betydning. “Det fremgår av dette at forholdet til fasadene ikke kan være ens for alle innbyggerne, men gjenspeiler og uttrykker livsstils- og kultur-forskjeller innen befolkningen.”<sup>301</sup>

Den moderne arkitekturens talsmenn så muligheten for en ny og tidsmessig monumentalitet både i en fantasifull og i en “brutal” utnyttelse av arkitekturens egne midler. Målet var å gi mannen i gata en sanselig erfaring av arkitektur – som Giedion spør i “Über eine neue Monumentalität”: “Kann das Gefühlsleben des *common man* erreicht werden?”<sup>302</sup> Med Eco kan vi spørre om midlene i tilfellet i Mo egentlig er egnet for målet. En bygning der de primære betydningene er vektlagt og interne koder er virksomme begrenser evnen til kommunikasjon. Arkitektur er ifølge Eco riktignok en spesiell type tegnsystem som krever at materialitet og bruk gis spesiell oppmerksomhet. Men det er ikke på dette primære nivået arkitekturen kommuniserer med det brede lag av befolkningen, snarere gjennom sekundære eller konnotative betydninger.<sup>303</sup> Skal arkitektur formidle verdier og spille en samfunnsmessige rolle, må den derfor åpne for *eksterne koder*, for betydningsfelt som ligger utenfor eller utenpå arkitekturens eget. Eller som Charles Jencks formulerer det: “the codes which are most *specific* to architecture (such as habitable space) may not always be the most important to it”.<sup>304</sup> Og kanskje gjelder det i særlig grad den arkitekturen som pretenderer å være monumental og kommunisere noe *mer enn* ren funksjon og beboelighet. Monumentalarkitektur har alltid forsøkt å spille på populære koder og fungert på massekommunikasjonens premisser, men den har skjult heller enn tydeliggjort de betydningsdannelsesprosessene som er virksomme. En ny og moderne monumentalitet som vil omgå konvensjonalitet og overflatisk popularitet, som den i Mo, skjuler også sine betydningsprosesser – og hindrer kritikk av arkitekturens budskap.

## 5.2 Dominerende koder

Få byer i Norge er så dokumentert og gjennomanalysert som Mo i Rana. Perioden fra andre verdenskrig til 1980-tallet – selve “jernverkstida” – er beskrevet av historikere og sosiologer, viet oppmerksomhet i rapporter og avhandlinger.<sup>305</sup> Ved konkurransen om rådhus i 1964 var Mo i Rana kodet som industribyen framfor noen, og denne koden ble selvsagt bestemmende for hvilke former arkitektene skulle sette i dette landskapets kontekst.<sup>306</sup> Samtidig var byen i en brytningsfase i dette tiåret: ”Rykende fabrikkpiper mistet sin optimistiske

---

<sup>301</sup> Østerberg 1998, s. 77.

<sup>302</sup> Giedion 1956, s. 35.

<sup>303</sup> Eco 1980.

<sup>304</sup> Jencks 1980, s. 73.

<sup>305</sup> Begrepet er brukt i Maurseth, Andersen, Børresen (red.) 2003, s. 7. Se ellers *Stål, drøm og virkelighet, Mo i Rana-prosjektets rapportserie*, Historisk institutt, UNIT-AVH, Trondheim, 1990-tallet. Ørjan Øyen, *Jernverksbyen tar form*, Oslo, Institutt for sosiologi, Universitetet i Oslo, 1950.

<sup>306</sup> Generelt om arkitektens møte med et kodet landskap, se Eco 1980, s. 193.

symboleffekt. Istedet ble fabrikkkrøyk et symbol på det kalde industrialiserte samfunn”.<sup>307</sup> Helt fram til slutten av 1980-tallet var byen Mo i hovedsak basert på industriell produksjon. Stedets utvikling ble i stor grad styrt av industrikapitalismen, fra 1950-tallet av med Jernverket i spissen. Lokalsamfunnet ble preget av raske og store endringer, og befolkningen selv hadde liten kontroll over omstillingene.<sup>308</sup> Befolkningsmessig opplevde Mo stor migrasjon, med en topp i tilflytningen midt på 1960-tallet og en netto fraflytning i de påfølgende årene. Det var arbeiderklassen som dominerte, og det preget hele klassestrukturen. Dessuten skapte næringsvirksomheten i kommunen et samfunn der maskuline holdninger og verdier var herskende.<sup>309</sup>

Realiteter som dette er blandet med forestillingene om Mo i Rana, både de drømmene som vokste fram i lokalsamfunnet, og de idealene som ble projisert utenfra. Allerede fra 1949 ble en modell av byen stilt ut i Oslo, og “Mo i Rana ble presentert for det norske folk som 'science fiction’”.<sup>310</sup> Forestillingen om at Mo skulle bli en “sosialdemokratisk mønsterby” sto også sentralt i årene etter krigen.<sup>311</sup> Denne mønsterbyen ble imidlertid aldri gitt noe konkret innhold, men ble bygd på et sosialistisk likhetsprinsipp, der det ikke skulle være forskjell på høy og lav. Andre forestillinger om Mo, som “sosialt laboratorium” og som “den tidsmessige industribyen”, fikk heller ingen reell substans.<sup>312</sup> Kanskje var det like greit at ikke alle idealer ble oppfylt – som at Mo i Rana skulle bli “Norges fremtidige Ruhr”.<sup>313</sup> Men mange av forestillingene om byen overlevde og har helt fra til årtusensskiftet vært en del av den dominerende koden, eller fordommen, i alle fall for utenforstående.

Likhetsideologien i det norske etterkrigssamfunnet omfattet også arkitekturen. Den tillot ikke et rådhus som skilte seg ut i sammenhengen, enten det presenterte noe nytt og unikt, eller var monumentalt etter fortidas kriterier om stil og størrelse, aksialitet og dominans. Som professor i arkitekturhistorie Kerstin Gjesdahl Noach spør: “Hvordan klarte arkitektene å løse dette formodede dilemma mellom det antimonumentale uttrykk og et ønske om å markere rådhusets spesielle rolle i lokalsamfunnet?”<sup>314</sup> Det vil si, hvordan forholde seg til den egalitære koden, og samtidig bruke arkitektur for å uttrykke noe *mer enn*?

I Mo ble dilemmaet primært forsøkt løst ved å inkorporere rådhuset i et større senter med offentlige institusjoner. Kommunesenteret, denne relativt nye funksjonstypen, bryter ned avstanden til den politiske makten. Fysisk er rådhuset markert i bybildet ved tradisjonelle monumentale kvaliteter som høyde og massevirkning og beliggenhet i enden av en

---

<sup>307</sup> Om 1960-tallet i Mo, ifølge Ann Kristin Klausen, “Husmoraksjon i rød by” i Maurseth, Andersen, Børresen (red.) 2003, s. 186.

<sup>308</sup> “Det være seg utenlandske direksjoner, verdensmarkedet eller vårt eget Storting”. Eidsaune 1990, s. 79.

<sup>309</sup> “Denne realiteten har alltid avspeilet seg innen kulturen og gjør det fortsatt”. Eidsaune i 1990, s. 75.

<sup>310</sup> Modellen av byen ble blant annet presentert i *Arbeiderbladet*. Thomassen 1996, s. 153.

<sup>311</sup> “Mo skulle bli meisterprøva på politikken til Arbeiderpartiet, den sosialdemokratiske mønsterbyen”, skriver historikeren Berge Furre. Furre 1991, s. 259.

<sup>312</sup> Thomassen 1996, s. 146.

<sup>313</sup> Maurseth, Andersen, Børresen (red.) 2003, s. 6. Uttalelsen kom ifølge Maurseth “før krigen”.

<sup>314</sup> Noach i Lending (red.) 2001, s. 38.

sentral akse. Men uttrykket er rasjonelt, massen abstrakt, trappeløpet forskjøvet til siden og aksene går tvers gjennom anlegget – i en slags monumental antimonumentaritet. Selve administrasjonsbygningens høyde mot byen kan ses som en akseptert “form for sosialdemokratisk monumentalitet”, som et tegn på modernitet og framskritt.<sup>315</sup> Samtidig viser den gjennom sitt kontorblokkpreg til etterkrigstidas forståelse av rådhuset som en servicefunksjon og en kommunal administrasjonsbygning.<sup>316</sup> Med de funksjonelle tårnene som markører og den kubiske kommunestyresalen løftet på sokkel, framstår rådhuset med det Tostrup omtaler som en ”rasjonell verdighet” i den norske rådhusbyggingen etter krigen.<sup>317</sup>

Befolkningen synes imidlertid å ha oppfattet rådhuset mer rasjonelt enn verdig. På tunge regnværsdager rant den røde røyken fra Jernverket i strimer nedover de grå betongveggene i rådhuset, og det ble opplevd som alt annet enn oppløftende.<sup>318</sup> Når arkitektens interne koder ikke kommuniserer, trer de eksterne inn og styrer betydningsdannelsen. Store volumer, grove og enkle overflater, og ikke minst den utstrakte bruken av rå betong, konnoterte i dette tilfellet jernverk og forurensning, modernisering, industrialisering og arbeidsliv. Bygningen bekreftet Mos identitet som industriby, men brøt typologiske forventninger – forventninger til hva et rådhus skal være, til estetikk og til monumentalitet. Arkitekturen bekreftet realiteter heller enn å tilby samlende tegn for befolkningens indre liv, handlinger og sosiale idealer, som Giedion begrunnet det i kravet om en ny monumentalitet.<sup>319</sup>

I et forsøk på forskjønning ble store deler av betongflatene i rådhusets eksteriør tildekket med lysegrå keramiske fliser i løpet av 1980-tallet, etter krav fra befolkningen.<sup>320</sup> For “de fleste opplevde de røffe overflatene som umenneskelige”. Når Telje–Torp–Aasen i senere bygninger går over til mer “bearbeidede flater, er de både i tråd med internasjonale tendenser og folkelige ønsker”.<sup>321</sup> Men allerede kulturbygget var noe nytt i det arkitektoniske miljøet i Mo. Den mer organiske formen representerte ikke-rasjonelle verdier som i liten grad hadde blitt ivaretatt under den hurtige industriutviklingen. Rådhuset og kulturbygget tar form i spenningen mellom ulike behov og realitetsfortolkninger. Arkitektens gode intensjoner til tross: ønsket om en ærlig og sann arkitektur målbæres av arkitekteliten og er i liten grad i tråd med ønskene til folk flest. Det blir ekstra tydelig i en by der den dominerende virkeligheten er tungindustri og arbeidsliv. Brutalistenes bruk av nakne materialer og konstruksjoner begrunnes imidlertid ikke primært i estetikk, men i

---

<sup>315</sup> Ellefsen kaller dette en “nyere form for sosialdemokratisk monumentalitet”, Ellefsen 1992, s. 93.

<sup>316</sup> Noach i Lending (red.) 2001, s. 37

<sup>317</sup> Tostrup i Lending (red.) 2001, s. 176 f. Tostrup skriver om konkurranseforslaget til rådhusanlegg i Mo og retorikken rundt bygningen under overskriften “Avstemt monumentalitet, intimitet og trivsel”, Lending (red.) 2001, s. 179-80.

<sup>318</sup> Samtale med kultursjef i Mo, Vigleik Haga, april 2005. Rødfargen skyldtes støv fra en spesiell forbrenningsprosess som ble benyttet ved Jernverket fra 1960-tallet av, se Klausen i Maurseth, With, Børresen (red.) 2003, 181-190, spesielt s. 182.

<sup>319</sup> Giedion i *Architectural Review* 1948, s. 126.

<sup>320</sup> Samtale med Haga 2005.

<sup>321</sup> Grønvold 1983, s. 416.



etikk, som et produkt av nødvendighet, som kommentar til sosiale realiteter og motstand mot det overflatiske i konsumsamfunnet.<sup>322</sup>

Ses arkitekturen som massekommunikasjon, spiller gode intensjoner liten rolle så lenge arkitektenes budskap ikke kan sikres. Jencks tar et av de mest kjente eksemplene på New Brutalism, Alison og Peter Smithsons Robin Hood Gardens i London, oppført 1968 – 1972, som eksempel, og peker på diskrepansen mellom arkitektens kode og brukernes koder. Det som var ment å skape identitet, sted og fellesskap, representerte for brukerne istedet “council housing”, anonymitet og stedstap.<sup>323</sup>

Balansen mellom arkitektens kode og brukernes kode er hva Eco i sin arkitektursemiotikk ser som et mulig alternativ. Det er en arkitektur som opererer på massekommuni-

---

<sup>322</sup> Banham 1966, passim. “We also admire the nature of gold paint, where it is necessary”, skal Peter Smithson ha sagt ifølge Banham i Hatje 1956, s. 63.

<sup>323</sup> Jencks i Broadbent, Bunt, Jencks (red.) 1980, s. 75.

kasjonens premisser, men som samtidig forsøker å foregripe samfunnsendringer. Det svarer tilsynelatende også godt til Giedions intensjoner for en ny monumentalitet. Målet for sistnevnte er ikke å bryte med forventningen i det sosiokulturelle miljøet, men på den andre siden heller ikke å bekrefte “den herskende smak”. Isteden skal arkitektene bruke sin *soziale Imagination* for å realisere behov i tida som er “skjulte” eller “hemmelige”, behov befolkningen selv ikke er klar over at de har, som Giedion uttrykker det.<sup>324</sup> Med arkitektenes konstruktive fantasi og folkets bruk og begeistring oppstår en ny monumentalitet som det sanne uttrykk for den moderne livsfølelse. En “ny monumentalitet” framstår hos Giedion som en epistemologisk metafor – monumentalarkitekturen avspeiler en erkjennelsesmessig tilstand som eksisterer i en viss tid, i analogi til andre samfunnsområder.<sup>325</sup> En ny monumentalitet realiserer tidsånden.

Denne metaforen finner vi igjen i Ecos begrep om det åpne verket. I dialektikken mellom trofasthet mot koden og endring av koden – mellom form og åpenhet – oppstår “det åpne verket”. Det er en åpenhet som kan prøves mot kunst fra alle epoker, men som likefullt er en særlig kvalitet ved det moderne.<sup>326</sup> Eco, i motsetning til Giedion, ser verket som betinget av koder, og åpent i betydningen mangetydig, ikke universelt. “Det åpne verket” er et mulighetsfelt som stadig stimulerer til meningsproduksjon. Det representerer, ikke en essensiell eller universell tidsånd, men en plural og foranderlig erkjennelsesmessig tilstand. Dag Østerberg formulerer noe av den samme estetiske erfaringen i det moderne, og inndrar tydeligere en sosiomateriell dimensjon:

Den estetiske innstilling går ikke nødvendigvis på "det vakre og opphøyde", i våre dager omfatter estetikken langt mer enn det – vår sanseevne overhodet, dens forhold til materialiteten. Estetisk innstilling forutsetter fritid eller frigjøring fra andre menneskers eller sosio-materiens krav, hinsides det Marx kalte "nødvendighetens rike". Den forutsetter eller fremkaller et frirom hvor kroppen kan spenne av, og ubekymret og med åpne sanser møte og utforske verden.<sup>327</sup>

Anlegget i Mo synes fundamentert på en slik tanke, som et “frirom” fra industrihverdagens nødvendighet.

### 5.3 Sosialdemokratisk monumentalitet

Rent institusjonelt var kommunesenteret et svar, riktignok lovlig sent, på eksisterende behov for en kjerne og et hjerte i byen. Prioriteringen av kulturfunksjoner konkretiserte et ønske om at innbyggerne i framtida ikke bare skulle arbeid, men også helt og fullt “bo i Rana”,

---

<sup>324</sup> Giedion 1956, s. 84-85. Et kjernesporsmål for Giedion er “Wie weit sollte man dem herrschende Geschmack folgen, um die Bedürfnisse des Publikums zu befriedigen, oder wie weit sollte man alles daran setzen, um dem Gewissen und der Vision zu folgen.” Giedion 1956, s. 62.

<sup>325</sup> Giedion 1956; Giedion 1967.

<sup>326</sup> Eco (1962) 1995, s. 121.

<sup>327</sup> Østerberg 1998, s. 92.



som det het i generalplanen fra 1964. Slike sosialdemokratiske idealer om kulturelt fellesskap kommer først og fremst til uttrykk i rommet, i plassdannelsen og myldresonen. Til forskjell fra tradisjonelle plasser med sine monumenter, ble her den store glassveggen et symbol for åpenhet og fellesskap. Kanskje har Peter Celsings lange glassfasade i Kulturhuset på Sergels torg i Stockholm, åpnet i 1974, vært et forbilde, som et av den modernistiske arkitekturens siste forsøk på å manifestere etterkrigstidas nye demokratiske samfunn.

Rådhusanlegget står igjen som en levning fra sosialdemokratiets storhetstid og industrioptimismen i Mo. Mindre enn ti år etter at bygningskomplekset stod ferdig, vedtok



Stortinget å legge ned Norsk Koksverk og deler av Norsk Jernverk, med den følge at stedets ryggrad og en rekke arbeidsplasser innen tungindustrien forsvant og ble erstattet av andre typer virksomhet, først og fremst innen servicenæring og kultur. Idag har industrien blitt historie og kommet “på museum”.<sup>328</sup> Rådhusanleggets form synes stivnet i fortida og evner ikke den åpenheten i meningsdannelsen blant andre Eco ser som en kvalitet ved det modernistiske verket.

Kulturhuset i Stockholm



<sup>328</sup> “Det er i gang et 4-årig industrikulturprosjekt for å ta vare på de kulturhistoriske minnene fra Ranasamfunnet i tiden etter annen verdenskrig. Det var den tiden da Jernverket og Koksverket var hjørnesteinsbedrifter [...]”, *Kulturnytt* 1991.

Formalt vitner arkitekturen om framtidsoptimisme ispedd materiell nøkternhet, og om en tro på enhet og likhet i den estetiske erfaringen. Også institusjonelt er det en insistering på offentlig fellesskap og massekultur, understreket av den dominerende plasseringen i byen og av fellesrommet på plataået. Rådhusanlegget, som et kommunesenter, skal i prinsippet være et sted for hele befolkningen, og det skal samle forskjellige mennesker, ikke bare fysisk, men også i en slags fellesskapsfølelse. Den forestillingen vi finner hos Giedion, om at arkitektur kan representere slike “kollektive følelser”, bygger imidlertid på to problematiske forutsetninger: at sansning og erfaring betraktes som universelle størrelser, og ikke som individuelt og kulturelt betinget, og at fellesskapet betraktes som en enhetlig størrelse.

Den ideologiske strategien bak rådhusanlegget baserer seg på et forestilt fellesskap. Verken byen eller dens befolkning er en homogen størrelse, og en arkitektur som forsøker å representere fellesskapet tar ikke høyde for den kulturelle diversiteten som eksisterer i ethvert samfunn, ikke minst i Mo etter tiår med masseinnflytning. Den tar heller ikke høyde for det mangfoldet av erfaring og tolkning som enhver bygning genererer, og som forandres over tid. Å se rådhusanlegget som et kollektivt symbol, innebærer derfor å se det som et sosialdemokratisk symbol, knyttet til spesifikke sosiale og politiske idealer i etterkrigstidas Norge, idealer som stod sterkt i Mo, men som kanskje ikke gjør det lenger.

I Giedions teorier forutsetter en arkitektur for fellesskapet – “Gemeinschaft”, “community” – en reetablering av det han betegner som det jeg-du-forholdet som et mekanisert og rasjonalisert samfunnet ikke gir rom for. Relasjonen mellom jeg og du skal forstås rent fysisk: “Keine Maschine kann die körperliche Nähe ersetzen”. Men *jeg* og *du* oppfattes ikke som to substansielle og isolerte størrelser, istedet som en gjensidig relasjon eller interaksjon der det virker “unkontrollierbar psychischer Kräfte”.<sup>329</sup> I bunnen for Giedions idé om fellesskapsprosjekter ligger med andre ord en fundamental menneskelig eller eksistensiell subjektrelasjon. Det er et viktig poeng fordi det understreker fellesskapet som en avpolitisert og avinstitusjonalisert størrelse<sup>330</sup> og skiller det fra oppfatningen av fellesskapet i etterkrigstidas Norge som nærmest ekvivalent med et sosialdemokrati. Uansett er det selve poengteringen av humane eller demokratiske verdier som legitimerer en reetablering av både et arkitektonisk sentrum og monumentalitetsbegrepet innen modernismens diskurs. Aller tydeligst finner vi dette uttrykt i den amerikanske tolkningen av *New Monumentality*, aktualisert i mellomkrigstida i forbindelse med byggeprogrammet i regjeringens sosiale *New Deal*-reform. Demokratiet rettferdiggjør ikke bare en monumental arkitektur, men synes å kreve det:

A democracy needs monuments, even though its requirements are not those of a dictatorship. There must be occasional buildings which raise the everyday

<sup>329</sup> Giedion 1956, s. 71. Jamfør tittelen på den engelskspråklige essaysamlingen, *Architecture, You and Me*.

<sup>330</sup> Giedion 1952, s. 123. Arkitekturhistorikeren Alan Colquhoun's tolkning av Giedions fellesskapsbegrep er implisitt kritisk: “[Giedions] construction of community [...] does not invoke the idea of democracy, but rather – at least by implication – the German concept of  *Volk* .” Colquhoun 2002, s. 213.

casualness of living to a higher and more ceremonial plane, buildings which give dignified and coherent form to that interdependence of the individual and the social group which is the very nature of democracy.<sup>331</sup>

I norsk sammenheng er *folkesentrum* en aktuell betegnelse i mellomkrigstida, mens etterkrigstidas kommunesentre blir del av en eksplisitt politisk strategi, statlig eller kommunal, som institusjonalisering av samfunnslivet, og som en arkitektonisk manifestering av *sosial-*demokratiske verdier.

En ny monumentalitet konstitueres ved en arkitektur som overviner individuelle forskjeller og reetablerer en fellesskapsfølelse som det moderne samfunnet mangler. ”In a view of this sort”, skriver Hilde Heynen, “the bourgeoisie modernity of capitalist civilization and the aesthetic modernity of modernist culture are given a common denominator while the underlying conflicts and discrepancy are ignored.”<sup>332</sup> Rådhusanlegget i Mo kan kritiseres som idé, ideen om et funksjonelt og symbolsk sentrum. Og særlig er tanken om det ene og samlende sentrum problematisk. Den yngre generasjonen arkitekter og teoretikere i opposisjon til Giedion og hans generasjon modernister, så ikke en ny monumentalitet som en løsning, men påpekte at hele samfunnets grunnstruktur måtte endres. Fysisk og mentalt måtte det singulære sentrum løses opp i flere, differensierte sentra.<sup>333</sup> Det kan føres videre til en kritikk av ideen om en ny og moderne monumentalitet som et sosialt, kulturelt og mentalt sentrum, og av selve forutsetningen og fundamentet for dette sentrum, troen på fellesskapet og enheten i tida.

---

<sup>331</sup> Elizabeth Mock, direktør for arkitekturavdelingen ved Modern Museum i New York (1944), her sitert fra Collins 1984, s. 17. Se også Colquhoun 2002, s. 213.

<sup>332</sup> Heynen 1999, s. 13.

<sup>333</sup> Banham 1966, s. 74; Colquhoun 2002, s. 219.



## IV. Lofotakvariet: metaarkitektur

### 1. Kulturisme

*Vágar* eller Vågan i Lofoten ble allerede i middelalderen beskrevet som et sentrum i Nord-Norge: et fiskevær, en markeds plass og kjøpstad, og et sted der embedsmenn og geistlige møttes for å avgjøre saker av betydning for landsdelen. Spor av denne bystrukturen – der sagaen forteller at Kong Øystein lot bygge rorbuer og kirke – er gravd ut på halvøya Storvågan, ikke langt fra Kabelvåg i dagens Vågan kommune. Stedets videre historie går i bølger, gjennom forfall og fraflytning til dets nåværende status som ”kulturhalvøy”. Fiskerne som inntok stedet under vintersesongens Lofotfiske, er erstattet av turistene som i sommersesongen fyller opp nybygde rorbuer og hoteller i sjøkanten. For turistene er Lofotens naturlandskap og kulturlandskap kulisser for opplevelse – spisse fjell som reiser seg rett fra sjøen, en smal kyststripe kraftig innskåret av våger og fjorder, og bebyggelsen som klynger seg fast mellom knauser og fjære. Og gallerier, museer og opplevelsessentra står hele veien som kulturelle peilepinner for dagens ”kulturisme”, fra Austvågøy til det ytterste Å.

Det er i denne sammenhengen arkitektfirmaet Blå strek arkitekters nye bygning for Lofotakvariet ble reist og åpnet i 1989.<sup>334</sup> Som navnet sier, er Lofotakvariet et utstillingslokale for fisk og andre sjødyr som sel og oter, eksemplarer hentet fra havet utenfor norskekysten. Selve institusjonen er en videreføring av det akvariet som ble åpnet i Kabelvåg allerede i 1931, primært en stasjon for biologiske undersøkelser, men med dørene på gløtt for publikum. Det utviklet seg til å bli en turistattraksjon: ”Akvariet i Lofoten har gjort Lofoten verdenskjent”, skrev en lokalavis i 1955.<sup>335</sup> Dagens institusjon er en av de best besøkte turistattraksjonene i Lofoten og Vesterålen. Det er imidlertid mer enn et akvarium; som ”utstillingsvindu for norsk havbruk” åpner Lofotakvariet blikket ikke bare for det historiske fiskeriet, men også mot framtidens utnyttelse av naturressurser som olje og gass.<sup>336</sup>

Kanskje vel så viktig som selve utstillingsfunksjonen er bygningens stedsskapende funksjon. Beliggenhet, rom og formspråk har kvaliteter som frister til å se bygningskomplekset som et typisk ”nordnorsk sted”. Og som på så mange små steder, synes nettopp det å være museet eller senterets viktigste oppgave: å gi en fortettet framstilling av stedets geografi og historie. Blå strek arkitekter ble i 1990 tildelt Nordnorsk arkitekturpris for bygningen, og de arkitektoniske kvalitetene er blitt lagt merke til og verdsatt. Lofotakvariet er dessuten presentert både i hjemlige og internasjonale tidsskrift.<sup>337</sup>

---

<sup>334</sup> Blå strek arkitekter, med Nils Mjaaland, Knut Eirik Dahl og Gunnar Hageberg, etablert i 1982, oppløst 1994.

<sup>335</sup> 17. okt. 1955, avis ukjent. Året etter hadde akvariet omlag 9000 besøkende, ifølge Lofotakvariets utstilling 2004. Det nye Lofotakvariet har årlig omlag 50 000 besøkende, ifølge tall fra 2005.

<sup>336</sup> *Næringsnytt* 23.2.2000, s. 5. Lofotakvariet, utstillingsbrosjyre, 2003.

<sup>337</sup> Blå strek arkitekter 1990. Grønvold ”Tourist Tanks” 1990; Grønvold, ”Lofotakvariet, Kabelvåg”, 1990.

Lofotakvariet er et annerledes prosjekt i Blå strek arkitekters portefølje som for det meste består av privathus og boligkomplekser, større og mindre byfornyelsesprosjekter, de fleste i arkitektkontorets nærmiljø, Tromsø. Men bygningen i Vågan bærer Blå streks signatur – og synes å konkretisere sentrale teoretiske ideer, ikke minst den sterke kontekstuelle



bevisstheten de selv gir uttrykk for: ”Vi er opptatt av at Lofoten er kraftfullt og fascinerende. Det er viktig å ta vare på dette uttrykket og utvikle det videre”, sier arkitekt Mjaaland.<sup>338</sup> I Lofotakvariet føres typer og detaljer i det tradisjonelle kystbyggeriet videre og minner om stedets naturgitte forutsetninger og den historiske bruken av landskapet. Samtidig bryter bygningen med det kjente, historiske bygningsspråket og retter oppmerksomheten mot endringer og videreutvikling. Lofotakvariet setter sitt eget merke i landskapet, omformer det og peker bokstavelig talt ut nye retninger og muligheter.

### **1.1 ”Monumensjon”**

Lofotakvariet bryter med ethvert klassisk arkitekturprinsipp og vil av mange karakteriseres som alt annet enn monumentalt. Det er likevel noe ved denne bygningen som gjør det særlig interessant å prøve monumentalitetsbegrepet. Den demonstrerer monumentalitet som et kontekstuellet betinget fenomen, og som en begrenset fase i bygningens virkningshistorie. Lofotakvariet åpner for en tanke om monumentalitet som oppstår i spenningen mellom

---

<sup>338</sup> *Lofotposten* 14.3.1991.

kontinuitet og forandring. Gjennom iverksettelse av typologiske mønstre og figurer åpner arkitekturens rom og bilder for erindringen, men i samme grep dekonstrueres det kjente og betrakteren gjøres oppmerksom på forandringen. Denne utstillingsarkitekturen beskriver og kommenterer en kystkultur og en bygningskultur i endring – og er i den forstand en *metaarkitektur*.

Bortsett fra et basseng i fjellveggen og mærer i sjøen, er det ingenting ved denne bygningen som signaliserer at det er et akvarium. Men det er da også vanskelig å framkalle et indre bilde av akvariets typeform. Mange vil nok ha en forestilling om et mørkt rom uten klar struktur, bare med akvarieglassene som lysende punkter, men ingen idé om en karakteristisk planløsning eller ytre typekjennetegn å la kirkas, rådhusets eller det klassiske museets. En grunn kan være at akvariets innhold og opplevelsesverdi overskygger den arkitektoniske formen. En annen grunn er at mange akvarier sjelden har en definert egenform siden de ofte er lagt utendørs i tilknytning til zoologiske hager, eller er integrert i større naturhistoriske og oseanografiske museer. Akvariet regnes da også gjerne som en underkategori av museet, som et spesialisert museum, med den samme oppgaven: å samle inn, bevare, forske, stille ut og formidle kunnskap om et materiale for publikum. Lofotakvariet hører hjemme her, i en bygningstradisjon som ikke bare gir rom for utstillinger og besøkende, men som helt fra de første rene museumsbygningene ble oppført på begynnelsen av 1800-tallet også har markert kulturell tyngde og posisjon gjennom ytre framtoning.

Museumsarkitekturen har siden midten av det tjuende århundret blitt viet en stadig større oppmerksomhet – i takt med utviklingen av informasjonsamfunnet og folks mulighet for fritid og opplevelse. I et avsakralisert samfunn, med alle dets forskjellige kulturelle funksjoner, kan museet komme til å bli den offentlige institusjonen framfor noen, hevdet sosiologen Pierre Bordieu da Pompidou-senteret i Paris åpnet i 1977. Og mange mener han har fått rett i sin profeti om en ny sosial og kulturell midte. Når Ulf Grønvold bruker begrepet ”kunnskapskatedraler” i en artikkel om museumsarkitekturen i Norge de siste femti årene, er det med den samme forståelsen i bunnen: ”Museene har tatt over etter katedralene. Det er der vår tids relikvier er samlet. Det er der mysteriene er gjemt. Det er dit de tilreisende valfarter”.<sup>339</sup>

Karakteristisk for museumsinstitusjonen mot slutten av det tjuende århundret er skiftet av betegnelse fra museum til senter – informasjon-, dokumentasjon-, kunnskap- og ikke minst opplevelsessenter. Nye senterinstitusjoner har som intensjon å formidle en kultur som er levende, å rette blikket framover istedet for bakover mot det fortidige og døde, som det tradisjonelle museet oppfattes å bidra til.<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> Grønvold 2001, s. 20. Ingen museer i Nord-Norge er for øvrig inkludert i denne oversikten over norsk museumsarkitektur gjennom femti år. Se også Maure 1989.

<sup>340</sup> ”Og for de som skulle komme i tanker om at et nytt museum nå ser dagens lys i Tromsø: museum er det ikke. Polaria skal ikke være tilbakeskuende, men vil konsentrere seg om nåtid og framtid [...]”. Ulf Jensen intervjuet av *Tromsøflaket* i 1998, <http://www.uit.no/tromsoflaket/1998.08/01.html>. Se også Maure 1989.

Akvariet har her et klart fortrinn, all den tid utsillingsmaterialet er levende. Disse institusjonene tilstreber dessuten en museal praksis som åpner for noe mer enn en kognitiv kunnskapsformidling, som oppfordrer til en aktiv og emosjonell deltakelse fra publikum. De tilbyr derfor gjerne komplekse funksjonsprogram som går ut over den tradisjonelle utstillingsoppgaven, der en sentral oppgave er å etablere sosiale og kulturelle møtestedet.

Lofotakvariet kan synes antimonumental sett med det klassiske museet som bakgrunn, men bygningen trækker likefullt i museets brede problemfelt. Jeg benytter her derfor enkelte teorier om museet som gir interessante perspektiver på akvariet, på utstillingsbygningen og dessuten på museets monumentalitet. Den franske filosofen Jean-François Lyotard bidrar særlig med sin tanke om *monumensjon*, et ord han lar vokse fram fra monumentalitetsbegrepets rot og forgreininger i en tekst som på dansk er kalt *Mulighedernes monument*.<sup>341</sup> I monumensjon

legges ”den simple kendsgerning, at et hvilket som helst stykke, hvor ubetydelig og trivielt det end måtte være [...] i samme øjeblik som det indføres i museet og forsynes med sin identifikationsmærkat, forvandles til et monument”.<sup>342</sup> Det er selvsagt arkitekturens betydning i denne museale *monumensjonen*, ikke fisken, som er av interesse her.



Lofotakvariets arkitektur er opplagt mer enn en nøytral container for det som vises fram. Bygningen er selv på utstilling – og kan også i den forstand karakteriseres som metaarkitektur.

For å beskrive vesentlige kvaliteter ved Lofotakvariet, og for å drøfte monumentalitet, tas her arkitekturteoriens begrep om typologi i bruk. Det er en  *tredje typologi* som er aktuell, slik den særlig formuleres av den italienske arkitekturbevegelsen Tendenza på 1960- og 1970-tallet.<sup>343</sup> Denne tredje typologien – eller en postmoderne typologi – setter et skille mellom en bygningstypes funksjon og form som er av særlig betydning i Lofotakvariet. Typologiske mønstre og elementer bærer med seg en historie og bringer tankene bakover i tida. Men typologien er også stedsbeskrivende. I dette tilfellet er sted forstått videre enn den plassen Lofotakvariet definerer. Med utgangspunkt i de ”Momenter til Nord-Norges teori og

<sup>341</sup> Lyotard (1993) 1995.

<sup>342</sup> Lyotard (1993) 1995, s. 8-9.

<sup>343</sup> Tendenza hadde utspring i tidsskriftet *Casabella* på 1950- og 1960-tallet, og utviklet seg ved Institutt for arkitektur ved Universitetet i Venezia. For betegnelsen ”third typology” se Vidler 1976. Abarkan 2000.



beskrivelse” som filosofen Jakob Meløe har bidratt med,<sup>344</sup> synes det relevant å utvide Lofotakvariets sted til å omfatte en større regional omverden – et nordnorsk kystsamfunn. Også andre momenter i Meløes fenomenologisk funderte filosofi belyser sider ved Lofotakvariet, og sammen med teorier om typologi avdekkes spenninger på flere nivåer i utstillingsbygningen – mellom bruk og blick, mellom teori og praksis, mellom en fortidig livsverden og en nåtidig museumsverden. En grunnleggende tanke i dette kapitlet er at denne bygningen i Storvågan aktualiserer en form for monumentalitet som utspiller seg i dette spenningsfeltet, som vekker årvåkenheten overfor tid og sted i forandring heller enn å stå som monument over en kystkultur som er fortid.

## 2. Bygningen i Vågan i Lofoten

Lofotakvariet ligger i ei bukt ved sjøkanten, skjult bak en fjellknaus fra ankomstveien. Fra denne knausen bys besøkende et fugleperspektiv og en tilsynelatende oversikt over bygningen, et kompleks med en relativt klar struktur og retning. Saltaket på husets femte fasade er en iøynefallende akse som strekker seg fra inngangspartiet ut i sjøen og peker mot fjellene i bakgrunnen. Et visuelt og konstruktivt knutepunkt i gavlpartiet over inngangen markerer den langstrakte konstruksjonen som holder taket oppe. Bygningsvolumene på hver side av aksens er svært forskjellige og gir inntrykk av at bygningen er satt sammen av to ulike deler. Sørveggen er brutt opp av tre flater i vinkel mot saltaket. Enkelte vindusfelt bryter flatene

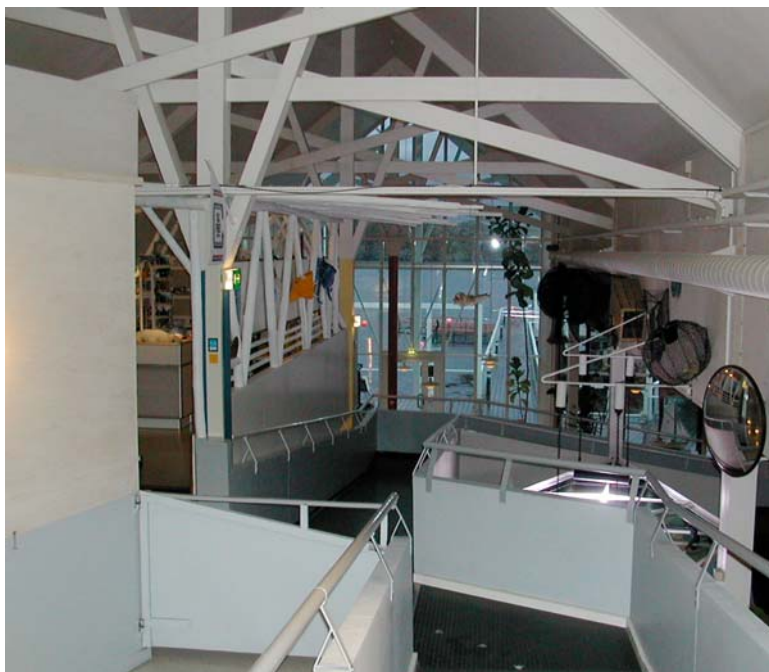


<sup>344</sup> Meløe 1990. Meløe har holdt flere foredrag for Nord-Norges Arkitektforening på 1980-tallet.

ytterligere, og ei dør midt på leder til ei gangbru som binder bygningskroppen til akvariets utendørsbasseng med sel og oter. Mot nord er det derimot lagt til et halvsirkelformet volum, lukket og avgrenset mot omgivelsene i en presis bue. Volumet strekker bygningen fram i en spiss mot ankomstveien og gir en akse mot sjøen som skjærer ut fra saltakets retning.

Bygningskomplekset brer seg ut som en vifte fra den smale inngangspassasjen, og sett fra sjøsiden er det foldet ut i en mangefasettert fasade, der det åpne gavlparket tjener som visuelt blikkfang. Platting og pirer åpner bygningskomplekset ytterligere og trekker både fysisk og visuelt arkitekturs hovedlinjer ut i sjøen. Anlegget omkranses dessuten av liknende strukturer, av gangbruer, trapper, ledere og anlagte stier som gir tilgang til et høyereliggende selbasseng, ut til anleggets mære og ned til livet i fjæra.

Det overblikket som gis fra ankomsten, forsvinner nede ved det inntrukne inngangsparket. Gjennom glassparten anes et komplekst hovedrom som tar mange retninger, med en åpning ut som kan skimtes i motsatt ende. Ei rampe i bygningens midtakse dominerer rommet. Denne leder oppover, brutt vinkelrett to ganger rundt et berøringsakvarium før den når museumsbutikk, kontorer og en avstikker ut av bygningen og over til selbassenget. Nok ei rampe er lagt til opp mot et nytt utstillingslokale i toppetasjen over halvsirkelformen, bygd på etter at arkitekten avsluttet prosjektet. Rampa er rommets ryggrad og demonstrerer tydelig bevegelsesmuligheten mellom ulike plan i anlegget. Nede på bygningens grunnplan glir funksjonssonene over i hverandre, fra inngang og ankomsthall mot kaféarealet bak



rampa – eller inn til siden mot utstillingsarealet med akvarier. Det er en bevegelse mot lyset – eller inn i mørket. I kaféen åpner glassflatene fra gulv til takås rommet mot brygga og sjøen utenfor og reisverket rammer inn landskapet, med Vågekallens tusen meter høye tind i bakgrunnen. Akvarierommet er

kvalitativt annerledes, lavloftet, mørkt og uoversiktlig. Kummer med fisk og andre sjødyr er bygd inn i kvadratiske og heksagonale kuber som er vridd i forhold til hverandre og plassert fritt i rommet.<sup>345</sup>

## 2.1. Det typiske

Det er ved første øyekast noe svært ordinært og typisk ved Lofotakvariets ytre. Materialbruken er verken eksperimentell, påkostet eller spesielt solid og varig. Hele anlegget er malt, og enkelte flater er kledd med blikkplater. Stolper og bjelker, basseng, gjerder og småhus tilknyttet komplekset er alle hvite. Utstillingsdelens ytre vegger av betong og bølgeblikk er holdt i lysegrått. De store glassflatene reflekterer himmel og sjø. Denne ensarta fargebruken er et viktig bidrag til opplevelsen av helhet i et anlegg som formalt sett må betegnes som komplekst. Det retter fokus mot de overordna linjene heller enn mot detaljene, linjer som både avgrensner bygningskroppen og tegner den inn i landskapet.

Det ordinære eller selvfølgelige i eksteriøret skyldes i første omgang den konstruktive logikken i de enkelte bygningsdelene: Stolper og bjelker i tre er brukt i en skjelett-



Lofotakvariet før påbygging av akvariedelen til høyre.  
Foto Ingebjørg Hage 1998

konstruksjon og betong i et massivverk. Skjelett-konstruksjonen gir mulighet for å sette inn glass og betongen for å bue vegg. Forskjellen i konstruksjon og materialer bevirker følgelig en kvalitativ forskjell: et åpent, luftig og hvitmalt reisverk og en tung, tett og grå betongvegg. Og

kontrasteringen av disse kvalitetene er betydningsbærende. Det er sammenstillingen av dette forskjellige som gjør oppmerksom på det selvsagte; det ordinære blir påtakelig.

Anleggets beliggenhet nede ved sjøkanten, i overgangen mellom land og vann, synes også typisk og tilvant. Det følger kystens tradisjonelle bebyggelsesmønster – igjen et svar på naturlandskap og næringsvirksomheter. Kystlinja i Vågan er karakterisert av et kupert terreng med bratte knauser og innbuktninger – slik det gamle stedsnavnet Vågar

<sup>345</sup> Rent akvarieteknisk presenterer *Lofotakvariet* en original løsning ved at føring av sjødyrene foregår ovenfra, fra ramper lagt ut på et nivå over utstillingsrommet, noe som muliggjør frittstående akvarier og publikums bevegelse rundt dem.

hinter om, et område med mange våger og viker.<sup>346</sup> Lofotakvariet føyer seg imidlertid ikke taust inn i ei vik, men setter landskapets formasjoner og dimensjoner i tale: Ankomstveien beskriver tydelig den naturlige hellingen i terrenget, fra knausen ned mot fjæra. Bassenget som er bygd inn mot den bratte klippeveggen, lar betongflatene formidle overgangen mellom fjell og flat slette. Bygningens brede åpning mot havflaten smalner inn mot ankomstpartiet og demonstrerer buktas innskjæring i landet. Åpningen mot sør vender seg også mot sola som gir naturlig lysinnfall i bygningen og varme til plattingen utenfor. At bygningskroppens ansikt, fasaden, er skjult fra den veien de fleste besøkende ankommer Lofotakvariet, gir betydning til den tradisjonelle bebyggelsens orientering mot sjøen.

Dynamikken i arkitekturen – i de markerte aksene, vridde geometriske formene, bruddflatene i veggen – reflekterer dessuten Lofotakvariets plassering i landskapets mest



markante overgangssone, en sone der ting er i stadig forandring, i veksling mellom flo og fjære, mellom stilla og uvær. Det er også en grensesone, en terskel som både hindrer og inviterer til overskridelse. Bygningen presenterer seg allerede ved ankomst som en passasje fra land til vann, med brygga som bru over grensa i

landskapet. Lofotakvariet er et sted som gir mennesket tilgang, og med det en rest etter de tilpassete bygningstypene langs kysten.

”Landet hadde en etablert tradisjon i kystbyggeriet tydeligst formulert i de direkte sjøtilknyttede bygningene. Denne tradisjonen gir en typologi – et sett av regler for å løse nye



byggeoppgaver.”<sup>347</sup> Typologi forklares på en enkel måte i et temanummer om ”Kystarkitektur” i *Byggekunst* fra midt på 1980-tallet, og primært som en taus og innarbeidet metode for formgivning. Her er det i første omgang *resultatet* av formgivningen som er interessant, de typiske

formale og romlige trekkene fra kystbyggeriet som kan gjenkjennes i Lofotakvariet.

<sup>346</sup> *Vágár* er flertallsformen av det gammelnorske *vágr*, med betydningen ”våg”, ”vik”, ifølge Bertelsen 1995, dessuten med betydningene ”sø”, ”havflade”, ”havbugt”, og også beslektet med ”bølge”, ifølge Falk og Torp 1994.

<sup>347</sup> Ellefsen 1985, s. 381.

Bygningskomplekset følger helt klart bryggas beliggenhet og typologiske mønster. En trekantet gavlfasade som vender mot sjøen, er frontet av en kaiplattung som står på pæler ut i vannet. Funksjonstypen *brygge* forstås her altså både som den plattformen som er bygget fra land og ut i sjøen, og de husene som er reist på denne, gjerne omtalt som bryggehhus og pakkhus, sjøboder og sjøhus, alt etter funksjonen. I Lofotakvariet er bryggas formale karakteristika tilstede, til tross for at dens opprinnelige funksjon, et sted for lossing og lagring, for arbeid og handel, er fraværende. Det samme har skjedd med en rekke andre bryggemiljø, bevarte eller nybygde. Brygga er blitt sted for ulike servicefunksjoner etter at turisme har overtatt for primærnæringene langs kysten.

Også trekk fra mer spesialiserte bygningstyper kan identifiseres i Lofotakvariets form. Den ene er nothjellen som framstår tydelig for dem som kjenner kystbyggeriet, karakterisert ved sin høye og smale skjelettkonstruksjon i tre, uten vegger og bare med saltaket som beskyttende dekke. Nothjellen ble utviklet for å kunne henge opp, tørke og barke den store snurpenota av bomull som ble tatt i bruk i fiskeriet i løpet av 1890-årene. Hjellen gir tilgang i høyden, enten ved klatring eller vindhjul, og danner et åpent rom mellom stolpene. Nothjellens funksjonshistorie varer bare drøyt femti år, fram til nylon erstattet bomull som materiale for nøtene i løpet av 1960-tallet. I Lofoten er bruksperioden enda mer begrenset, konsentrert til 1950-tallet, da det i en kort periode ble tillatt med not under lofotfisket.<sup>348</sup>

Den andre typen som kan gjenkjennes i Lofotakvariet, er tanken – tydeligere slik eksteriøret opprinnelig framstod enn etter påbyggingen. Selv om en tank ikke gir rom for



menneskelig bruk, har den likefullt en klar typeform som nær sagt universelt assosieres med industrialisering og modernisering. Tanken markerer også et sted, slik for eksempel solar-tanken, som arkitektene hinner til, viser hvor fiskeren kan bunkre drivstoff til sjarken.<sup>349</sup> I motsetning til brygga og nothjellen er anlegg av denne typen en av de oversette eller glemte konstruksjonene langs kysten; de er skjøvet utenfor bildet av det pittoreske Lofoten.<sup>350</sup> At denne typeformen er inkorporert som ett av flere typologiske spor i Lofotakvariet, vitner om en vilje til å forholde seg til den reelle – ikke den ideelle – konteksten på småstedene i regionen. Heller enn den nostalgiske kopieringen av tradisjonen som en rekke turistanlegg har satset på, presenterer Lofotakvariet en pragmatisk sammenstilling av typer, gitt ulik kulturhistorisk verdi.

### 3. (M)useum

*Akvariet* kan, med en noe anakronistisk bruk av termen,<sup>351</sup> sies å ha en lang historie, fra sumerernes kunstig anlagte fiskedammer for fire-fem tusen år siden, via romernes funksjonelt konstruerte oppdrettstanker til de naturvitenskapelige forskningslaboratoriene som vokste fram i kjølvannet av opplysningstida. På 1800-tallet ble enkelte av disse vitenskapelige samlingene av fisk og sjødyr åpnet for publikum, men naturlig nok presentert på en rasjonell måte, som objekter for forskning, for klassifikasjon og dokumentasjon. Det gamle akvariet i Kabelvåg er et lite, men godt eksempel, selv om det kommer til mye senere.<sup>352</sup> Det første akvariet som har betydning i denne sammenhengen – en større utstilling av sjødyr beregnet på et publikum – ble først åpnet 1853, i Regent's Park i London, og raskt fulgt opp av en rekke kommersielle akvarier i de største europeiske og nord-amerikanske byene.<sup>353</sup>

Et fellestrekk ved flere av disse tidlige utstillingsakvariene var forsøket på å skape illusjon, å gi betrakteren en opplevelse av å stige ned i en annen og ukjent verden under vann. Det modernistiske akvariet etter andre verdenskrig toner derimot ned det illusoriske og framhever selve utstillingsmomentet. Et tydelig skille mellom vannet og betrakterrommet, mellom fiskens element og menneskets, retter oppmerksomheten mot det rent visuelle og estetiske aspektet ved sjødyra og livet i vannet. Den eldste delen av Akvariet i

---

<sup>348</sup> Unstad 1992, bd. 2. Unstad 1993, s. 20-23. Austlid u.å., s. 9. I Foldvik i Gratangen er flere av stedets nothjeller bevart som viktige kulturminner.

<sup>349</sup> Blå strek arkitektur, *Byggekunst* 5-6, 1990, s. 269. Solartanken, en tank for bunkerolje, blir et stadig vanligere syn etter at de større motorbåtene tar over i fiskeriet i første del av 1900-tallet.

<sup>350</sup> Ombyggingen av Lofotakvariet er begrunnet i byggetekniske problemer med det flate taket i akvariedelen og behov for arealutvidelse, men også i utseende. Fasaden som vender mot hotellet og konferansesenteret like ved, selve tankdelen av Lofotakvariet, ble sett som utilfredsstillende. Også den mindre tanken oppført som vannbeholder for akvariet er vurdert fjernet eller ombygd. Samtale med daglig leder ved Lofotakvariet, november 2004.

<sup>351</sup> Termen *akvarium* ble anvendt første gang av den britiske naturviteren Philip Gosse rundt 1850.

<sup>352</sup> Den første akvariebygningen fra tidlig på 1930-tallet besto bare av én kumme med fisk. Det ble bygd et større i 1935, gjenreist i 1953, med flere akvariekummer i første etasje, og ei utstilling i andre etasje som illustrerte fiskerivirksomheten. I tilknytning til akvariet var utstilt en gammel rorbu, gamle båter og fiskeredskaper. Bygningen ble stengt i 1985 på grunn av slitasje, og planleggingen av et nytt lokale ble påbegynt.

<sup>353</sup> *Encyclopædia Britannica*, 15. utgave, Micropædia, vol. 1.

Bergen fra slutten av 1950-tallet kan stå som eksempel på det, med sine store akvarie-skjermmer i et mørkt, homogent utstillingsrom.<sup>354</sup> Nye akvarier de siste tiårene før tusenårs-skiftet kjennetegnes ved å bryte ned igjen dette skillet mellom utstillingsobjekt og betrakter-subjekt. Arkitektoniske kulisser, romlige eksperimenter og tekniske installasjoner skal bidra til å gi unike sanseopplevelser, til å frata publikum oversikt og kontroll og skape både frykt og fascinasjon. I mange tilfeller er hensikten ikke ren underholdning, men å åpne sansene for den kunnskapen som institusjonen ønsker å formidle. Polaria i Tromsø, tilknyttet forskningsinstitusjonen Polarmiljøsenteret, kan anføres som eksempel på denne typen ”opplevelsesakvarium”, selv om det er beskjedent i verdensmålestokk.<sup>355</sup>

Like gjerne som å holde Lofotakvariet sammen med andre akvarier, vil jeg se det som del av et større museumsfelt – i forlengelsen av de store naturhistoriske museene fra det nittende århundret. En hensikt ved denne sammenlikningen er å poengtere hvordan samtidas såkalte senterinstitusjoner skiller seg fra det tradisjonelle museet, i rom, form og formidlingsmåte.<sup>356</sup> Den største forskjellen mellom et akvarium og et tradisjonelt museum er imidlertid at det er et levende materiale som presenteres, ikke døde objekter eller historiske relikvier. Fisk og sjødyr er dessuten utskiftbare, de både kan og må erstattes med andre eksemplarer og er for publikum verken unike eller originale. ”Utstillingsobjektene” alder er følgelig uten betydning, og de har i seg selv ingen historisk verdi. De er naturens eget produkt, ikke kulturelle frambringelser som vitner om menneskets historiske tilstedeværelse og skapervilje. Likefullt, i et akvarium blir selv fisken til et kulturelt objekt. Hentet ut av sin naturlige sammenheng, satt inn i menneskeskapte rammer – i det arkitektoniske rommet – gis fisken en kulturhistorisk betydning. Det har den alltid hatt, ikke minst i en kystregion som Lofoten, men da som ledd i en livssammenheng, ikke som gjenstand for betraktning. Forskjellen mellom fisken i havet og fisken i akvariet er museumsinstitusjonens paradoks. Det er hva Lyotard beskriver med begrepet *monumensjon*.

To forhold som begge berører selve museets *raison d'être*, utfordres i Lofotakvariet. Det ene er forholdet mellom betraktersubjekt og utstillingsobjekt. I det klassiske museet er distanse og kontroll en fundamental praksis. Et kjennetegn ved museene og sentrene på 1980- og 1990-tallet er derimot ønsket om å bryte ned denne avstanden, blant annet ved hjelp av interaktivitet og forsøk på å rekontekstualisere gjenstandene som er stilt ut. I Lofotakvariet utfordrer utformingen av utstillingsrommene, både inne og ute, grensa mellom

<sup>354</sup> Presentert i *Byggekunst* 3, 1959, s. 90-91.

<sup>355</sup> For eksempel *Nordsømuseumet* i Hirtshals, som ble Europas største akvarium etter at “Oceanariet” åpnet i 1998, eller *L'Aquarium de Barcelona* åpnet i 1995.

<sup>356</sup> Hege Maria Eriksson deler senter-institusjonene inn i fire grupper – og *Lofotakvariet* befinner seg i krysningsfeltet mellom flere av disse senter-kategoriene: For det første de sentra som fokuserer på kulturminner eller naturinformasjon, ofte knyttet til et bestemt sted, miljø eller naturattraksjon. For det andre de sentra som tematiserer en historisk person eller historiske begivenheter. For det tredje dokumentasjonssentra som gjerne har forbindelse med et forskningsmiljø og selv driver både forskning på og formidling av særlige historiske eller naturmessige forhold på stedet. Og for det fjerde såkalte ”økomuseer”, som kjennetegnes ved å ha lokalsamfunnet som sitt virkefelt, som heller enn å hente gjenstander ut av sin opprinnelige kontekst, griper inn og forandrer sammenhengen gjenstandene allerede står i. Eriksson 2004, s. 10-11.

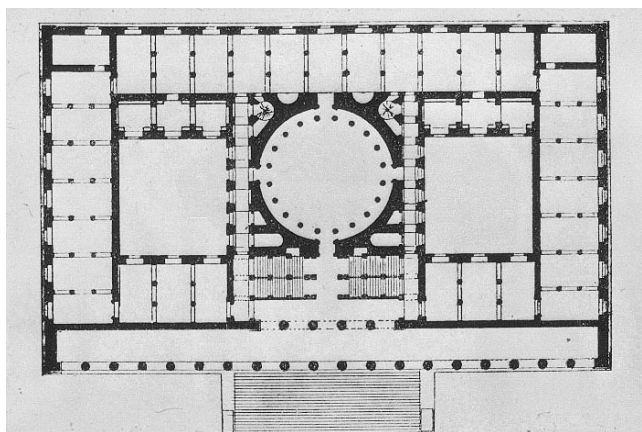
subjekt og objekt. Det kan ses som et forsøk på å gjeninnsette betrakteren som bruker av lokalet og det som vises fram der.

Det andre forholdet dreier seg om grensa mellom museum og omverden. Det økende antall museer, desentraliseringen av institusjonene og i enkelte tilfeller trivialisering av innholdet truer ikke bare med å devaluere museets status, men kan i sin ytterste konsekvens oppheve forskjellen mellom det som er innenfor og det som er utenfor museet.<sup>357</sup> En tese i det videre er at museumsinstitusjonene forsøker å motvirke denne tendensen ved hjelp av arkitekturen, gjerne en spektakulær arkitektur som bidrar til å opprettholde museet som et “annet sted”, et sted som skiller seg fra virkeligheten “utenfor”. I Lofotakvariet er denne grensa mellom museum og omverden særlig interessant. Bygningen glir over i det geografiske og det historiske landskapet, samtidig som den framheves som noe annet enn et hvilket som helst bygningskompleks langs kysten. Det dreier seg om en arkitekturs *monumentasjon*, der den historiske bruksarkitekturs typetrek er trukket ut av sin vante sammenheng og transformert til “postfunksjonell” metaarkitektur, en arkitektur på utstilling.<sup>358</sup>

### 3.1 Betrakter eller bruker

Som museets prototype regnes gjerne den idealtegningen for et museum Jean-Nicolas-Louis Durand presenterte i det store plansjeverket *Précis* tidlig på 1800-tallet. Konkretisert i en rekke museumsbygninger de påfølgende hundre årene, ble denne typeformen selve bildet på museet: det klassiske museet.<sup>359</sup> *Klassisk* betegner her mer enn “det første” – og det er mer enn en ren stilkaraktistikk. Med fundament i opplysningstidas verdensforståelse og kunnskaps-syn kan denne første generasjonen museer karakteriseres som klassiske også i epistemologisk forstand.<sup>360</sup>

Museumsbygningens romorganisering legger premis-sene for publikums blick og bevegelse, for oppfatningen av tingene og deres orden, for læring og forståelse. Tar vi utgangspunkt i planløsningen i Durands idealmuseum – og slik



<sup>357</sup> Det såkalte *økomuseet* er særlig interessant i den forbindelse. Heller enn å hente gjenstander ut av sin opprinnelige kontekst og samle dem i en egen bygning, griper økomuseet inn lokalsamfunnet og forandrer sammenhengen gjenstandene allerede står i. Bellaigue 1999, Eriksson 2004, s. 10-11.

<sup>358</sup> Termen “postfunksjonell” er lånt fra Eisenman 1976.

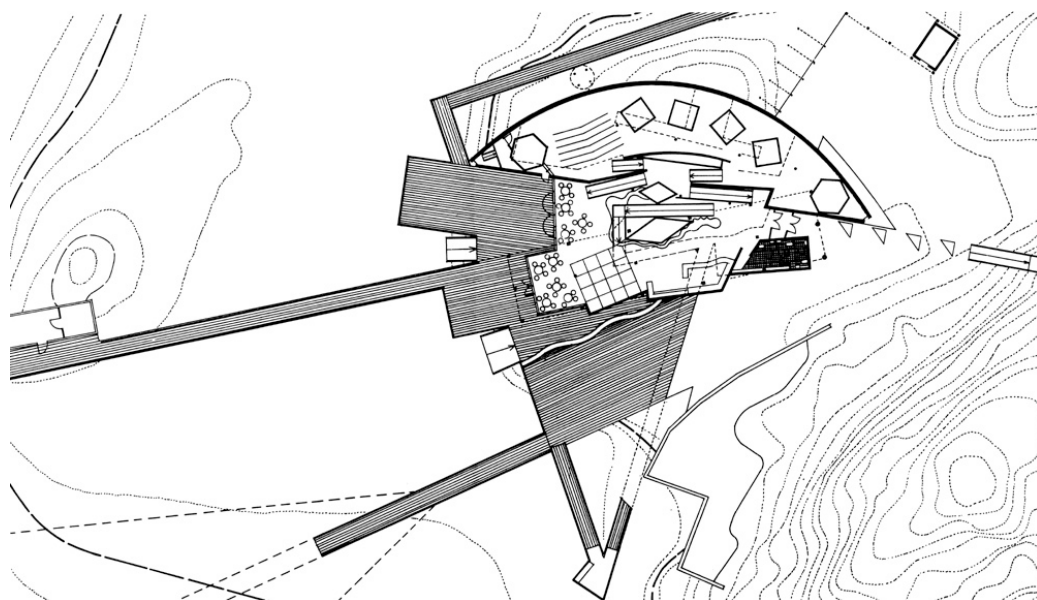
<sup>359</sup> Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, ofte forkortet *Précis*, forelesningsrekke utgitt i to bind, Paris, 1802 og 1805. Durands type kan ses som en slags syntese av de mange utkastene til museumsbygninger på slutten av 1700-tallet, men er særlig influert av ”opplysningsarkitekten” Étienne-Louis Boullée og hans utkast til et museum fra 1783. Villari 1990, s. 58. Durands typetegning ble konkretisert i museumsbygninger som Schinkels *Altes Museum* i Berlin, oppført 1822-30. For museets typehistorie, se Pevsner (1976) 1986, spesielt s. 119-122.

<sup>360</sup> Se I.1.1 i avhandlingen.



den er blitt iverksatt av blant andre Karl Friedrich Schinkel i *Altes Museum* i Berlin – viser den en gresk korsform innskrevet i et kvadrat og med en rotunda etterliknende Pantheon i sentrum. Utstillingsrom av samme størrelse følger på hverandre langs museets akser. Med døråpninger enfilade og vinduer over øynehøyde understrekes aksialiteten og den ene logiske veien gjennom museet. Slik idealet ble konkretisert de påfølgende tiårene, er planens orden også utstillingens orden: Objektene presenteres i kronologisk rekkefølge, fra rom til rom gjennom hele sivilisasjonens historie.<sup>361</sup> Planformen lar med andre ord selve historiens gang erfares som en logisk, lineær og overskuelig størrelse – med fire akser inn mot museets pantheonske midtrom, det opplyste sentrum. Den klassiske museumsarkitekturen bekrefter denne ordenen og stiller seg tilsynelatende ikke som fortolkende eller som forstyrrende ledd mellom betrakter og utstillingsgjenstand. Bak klassisismens regelmessige og harmoniske oppriss skjuler museet en disiplinerende funksjon: opprettholdelsen av et distinkt og distansert forhold mellom subjekt og objekt, der subjektet tilsynelatende stiller seg utenfor, iakttar og behersker objektet.<sup>362</sup> Den amerikanske kulturteoretikeren Valerie Casey betegner da også den klassiske museumstypen som ”legislating” eller *normerende*.<sup>363</sup> Museumsarkitekturen reflekterer et teoretisk syn på læring og kunnskap, knyttet til kvaliteter som rasjonalitet, objektivitet og overskuelighet. Sann viten om tingene og sammenhengene krever at subjektet stiller seg utenfor og iakttar objektet.

Satt opp mot et slik forenklet typologisk (for)bilde, er Lofotakvariet anti-klassisk. Bygningen bryter med det klassiske museets typetrekke på nær sagt alle felt og reflekterer et



<sup>361</sup> Pevsner (1976) 1986, s. 123-128; Bergdoll 1994, s. 71-87.

<sup>362</sup> ”However this relationship was complicated by the viewer’s own cultural context and self-awareness inspired by the sacred museum space. This scenario is demonstrated by the socialized behavior of the museum visitor”. Casey 2003, s. 5.

<sup>363</sup> Casey 2003, s. 5. ”Normerende” er min oversettelse.

ganske annet syn på formidling og kunnskap. Legger vi grunnplanen for den klassiske museumstypen over Lofotakvariets plan, avtegner det seg flere interessante forskjeller som demonstrerer endringer i det vi kan kalle den intenderte museale praksisen. Blå strek arkitekters plantegning er en kompleks sammenstilling av geometriske figurer, skrevet inn i hverandre fra ytterpunktene i anleggets triangel til det minste, rombeformete berøringsakvariet i sentrum av planen. Men det er en geometri som verken følger klassiske eller rasjonelle prinsipper. "Her er alt skeivt", sukket håndverkerne som reiste bygget, med bare fire vinkler på nitti grader og resten "halvsirkler, stumpe eller spisse hjørner – alt etter som det har falt seg for arkitektfirmaet "Blå Strek"". <sup>364</sup> Denne komplekse geometrien koordineres imidlertid av de visuelle aksene som løper gjennom anlegget, og som materialiseres i ramper, pirer og bruer. Men også disse aksene bestrider enhver klassisk orden. De divergerer og spres heller enn å samles i et klargjørende, perspektivisk endepunkt. Betrakterens blick åpnes mot de vide omgivelsene, og kroppen inviteres til bevegelse ut av bygningen.

Dette karakteriserer imidlertid bare den ene halvdel av planen. Selve utstillingssonen er uten visuelle og fysiske retningsangivere, med akvariekummer fritt plassert som lysende punkter i et lukket rom. Kummene deler opp dette rommet i mindre betraktersoner, men resulterer samtidig i baksider og kroker – i mørke blindsoner. Også nivåforskjellene bidrar til denne labyrintiske oppdelingen av rommet. Fra inngangen til utstillingen heller gulvet svakt ned mot grunnivået, en høydeforskjell som tillater trapper rundt en liten scene-plass i et hjørne av rommet. Opp mot himlingen eksponeres dessuten enkelte steder gangbruene tilhørende mesaninen over størstedelen av utstillingssonen, en dimensjon av akvarierommet som er delvis skjult for publikum. Sammenstillingen av disse to rommene, den mørke akvariedelen og servicearealet som åpner seg mot lyset og uterommet, lar den besøkende erfare en fysisk forskjell i bevegelsen gjennom utstillingen.

Den klassiske museumstypens aksiale og logiske romforløp er brutt opp i Lofotakvariet. Akvarier og bassenger presenteres verken i noen bestemt rekkefølge eller symmetrisk om en midtakse, og betrakterens ideelle distanse til objektene gir seg ikke selv. Arkitekturen byr snarere flere posisjoner å betrakte fra, kvalitativt ulike ståsteder, men den krever samtidig en aktiv tilnærming for å nå disse. Den besøkende må gå gjennom, ut til eller inn i, bevege seg rundt, over eller bak, klatre opp mot eller stige ned til. Aktiviteten er artikulert arkitektonisk i bygde strukturer som ramper, trapper gangbruer og pirer. Dynamikken illustreres særlig tydelig i det som kan sirkles inn som anleggets sentrum: den fortattede funksjonssonen rundt berøringsakvariet ved foten av rampa. Herfra er det mulig å gå opp i etasjene, å gli inn mellom skjermveggen til avlukket med akvariekummer eller å følge blikkretningen mot kaféen og ut på brygga og sjøen. Det er et dynamisk og paradoksalt sentrum, et uoversiktlig veikryss som peker bort fra seg selv og mot de mange bevegelses-

---

<sup>364</sup> Snekkerne intervjuet i *Lofotoposten* vinter 1989, jamfør Lofotakvariets utstilling 2004.

mulighetene i og gjennom anlegget. Lagt over det absolutte sentrum i Durands idealplan, beskrives en slående utvikling i museumstypologien fra det sakrale sentralrommet med et ideelt betrakterståsted i midten, til et bruksrom som krever bevegelse og kroppslig involvering, konkret og metaforisk uttrykt i rampa. At rommet samtidig gjenskaper bevegelsesmulighetene i enkelte av de historiske bygningstypene langs kysten, er et vesentlig poeng ved denne utstillingsarkitekturen.

Lofotakvariet inn mot "dypet".



Berøringsakvariet midt i anlegget



Kafé med utsyn mot Vågekallen



Lofotakvariet er ikke et transparent medium for akvatiske organismer, ikke et rom betrakteren kan gli friksjonsfritt igjennom. Bygningen krever snarere et visst arbeid av den besøkende og bidrar til en viss treghet i oppfattelsen av komplekset. Helt konkret befinner selve utstillingsobjektene seg i ytterpunktene av anlegget, fra akvarierommet til selbassenget i det østlige hjørnet, ut til mæra i det sørlige punktet og opp til den tematiske avdelingen i toppetasjen. Men også kompleks romgeometri, brutte akser og asymmetri, markerte bevegelseskanaler, mørke kroker og blindsoner gjør den besøkende oppmerksom på selve bygningen og på sin egen bruk av den. Det har betydning for måten Lofotakvariet formidler kunnskap på: ikke primært teoretisk, men gjennom den besøkendes bruk og fysiske erfaring med bygningen og stedet.

Lofotakvariet krever et "arbeid" også i semiotisk forstand.<sup>365</sup> Bygningen iscenesetter fiskene og sjødyra og stiller seg som en tolk mellom betrakteren og de levende utstillingsobjektene, det vil si forklarer "how objects should be viewed and understood". Casey kaller denne typen museum "interpreting" eller *fortolkende*.<sup>366</sup> I et slik museum splittes publikums oppmerksomhet mellom de egentlige utstillingsobjektene og det som er bygd opp rundt dem. Objektene ses ikke som isolerte objekter, men i lys av den faktiske konteksten som

<sup>365</sup> Bryson 1983.

<sup>366</sup> Casey, 2003, s. 6. "Fortolkende" er min oversettelse. Denne typen museum tidfestes til etter andre verdenskrig og framover. Casey fokuserer for øvrig i liten grad på arkitekturen, men ser på den fortolkende funksjonen til "label text, docent tours, and multimedia tools" og liknende.

omgir dem. Med det trer arkitekturen såpass i forgrunnen at vi kan hevde det er bygningen selv som er på utstilling.

Lofotakvariet lar den besøkende bli involvert i utstillingen på en måte som det klassiske eller normerende museet ikke tillater. Akvariet oppfordrer til å sanse med mer enn blikket, til å bruke rommet og stedet aktivt – og gjennom egenaktivitet selv bidra til utstillingens mening. Akvariet følger en tendens de to siste tiårene av 1900-tallet; det er ”et museum for vår tid, et opplevelsessenter, det noen har kalt et (m)useum hvor det engelske ordet use – bruksverdien – framheves.”<sup>367</sup> Men i motsetning til en del andre opplevelsessentra er det her liten bruk av teknologiske utstillingseffekter. Det er rommet og stedet som oppfordrer til bruk.

### 3.2 In situ

Nærmest omvendt proporsjonalt med globaliseringsprosessen får stadig mindre steder sitt lokale museum eller senter med en eller annen utstillingsfunksjon. Disse sentrene retter seg ofte mot reiselivsnæringen med det klare målet å sette stedet på kartet, trekke turister og tjene penger. Det er særlig tydelig i de regionene der turismen ikke bare har tatt over for primærnæringene, men også bidratt til musealiseringen av dem – som nettopp i Lofoten.<sup>368</sup> Til tross for kommersielle intensjoner, åpner denne desentraliseringen av museumsverdenen for eksponering av kulturelt mangfold og diversitet. Det lokale museet eller senteret presenterer det typiske ved stedets natur, kultur eller lokale hverdagsliv som de store, sentrale museene ikke har sett verdien av eller hatt rom for.

Flere kulturkritikere og museumsteoretikere har imidlertid spurt seg hva mange av disse desentraliserte institusjonene egentlig viser fram, og ikke minst hvordan de gjør det. Ofte på grunn av mangel på materielle gjenstander å stille ut settes istedet fokus på et lokalt tema. Og omkring dette temaet eller rundt de få ”ubetydelige” eller eksemplariske objektene som måtte finnes, blir det nødvendig å skape en overbevisende narrasjon, en spektakulær scenografi – eller også et autentisk sted som kan gi den besøkende en *in situ*-opplevelse. Som en slik desentralisert senterinstitusjon – med regional natur og kultur som tema, og med et i alle fall for lokalbefolkningen ordinært artsutvalg – har også Lofotakvariet behov for å legitimere egen eksistens. Det er arkitekturen som bærer denne oppgaven.

Scenografien i akvariedelen er et forsøk på å kompensere for det ordinære og framheve det som spesielt. Gjennom sparsom belysning, mørkeblå vegger, uoversiktlig grunnplan og nedsenket tak har arkitektene bygd opp et analogt rom kalt ”dypet”.<sup>369</sup> Det er en dramatisering av utstillingsobjektene som er typisk for museet på 1980-tallet,<sup>370</sup> men som illusjon er det ikke helt overbevisende. Særlig påtakelig i dette tilfellet med levende utstil-

---

<sup>367</sup> *Arkitekmytt* 4, 2004.

<sup>368</sup> For turistifisering og musealisering av kystkulturen, se Høydalsnes 1999, s. 128.

<sup>369</sup> Blå strek arkitekter, *Byggekunst* 7, 1990, s. 410.

<sup>370</sup> Alnæs 1998.

lingsobjekter – men felles for alle ting som er tatt ut av sin sammenheng og presentert på museum – er det umulig å gjenskape de opprinnelige og naturlige omgivelsene. Det som derimot demonstreres, er endringer i museenes utstillingspraksis de siste tiårene. Her vektlegges utstillingens omgivelser i minst like stor grad som objektene selv, og publikums opplevelse i større grad enn en logisk, systematisk og overskuelig presentasjonsform.

”Havdypet” kontrasteres av det som kan kalles ”menneskets rom”, med sosiale og kommersielle funksjoner og et eneste akvarium der fisken betegnende nok kan berøres. Dette rommet forstås arkitektonisk som en høyloftet og grovt dekorert skjelettkonstruksjon, det er åpent og lyst og har mulighet for orientering og bevegelse i alle tre dimensjoner. Fra enhver posisjon gis dessuten den besøkende utsyn, og naturlandskapet utenfor trekkes inn som en del av akvarievirkeligheten. Det er et landskap som arkitekturkomplekset har grepet inn i og



omformet: selbassenget støpt inn i berget, brygga som overskrider grensa mellom land og vann, piren som strekker seg ut i sjøen. Hvor akvariet opphører og naturen begynner, er uklart. Grensa mellom det som er utenfor og det som er innenfor, mellom museum og omverden, er flytende.

Mens enkelte museer bruker arkitekturen for å sette en sterk fysisk grense mot omgivelsene og lar det indre rommet danne en autonom og ofte annerledes verden, er samspillet med omgivelsene et særtrekk ved andre, som i Lofotakvariet. Der det artifisielle ved den museale virkeligheten framheves i den førstnevnte kategorien, framstiller sistnevnte museet som en slags fortettet eller komprimert realitet. Forskjellen kan illustreres ganske

tydelig ved å holde Lofotakvariet sammen med et museum på andre siden av Vestfjorden, tegnet av BOARCH arkitekter og oppført fire-fem år senere.

Norsk Luftfartssenter breier seg med et kvart kilometer langt, blankt, gråblått bygningsskrog i det flate landskapet på Bodø-halvøya. Bygningen ligger på hver side av en



Norsk Luftfartssenter

Foto Jiri Havran/Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard

viktig innfartsvei til Bodø sentrum og er forbundet av et sirkulært midtparti som er hevet over denne veien – i en slags teknologisk gest til moderne transportmidler og til museets innhold.<sup>371</sup> I dette sentrale volumet, i “navet”, ligger ankomsthall, administrasjon og kontorer med utsikt og kontroll over trafikken både inne og utenfor. Utstillingslokalene er derimot lukket mot utsyn. De enorme hallene er stykket opp i mindre avdelinger av fly og store maskindeler, og publikum inviteres til en rundtur gjennom en romlig og lyssatt collage av norsk luftfartshistorie. Presentasjonsformen er, som i de fleste nye senterinstitusjoner, preget av idealet om valgfri bevegelsesrute, interaktivitet og sanselige opplevelser. Gjenstandsmaterialet er dessuten skrevet inn i en større sammenheng, i en mytisk fortelling: “drømmen om å fly”, “like gammel som mennesket”.<sup>372</sup> Det er et motiv som ikke lar seg avlede av at utstillingsbygningen ligger tungt på tomten. For uten utsyn mot den ytre virkeligheten kan museet presentere sin egen, fiktive verden.

I Norsk luftfartssenter er grensa mellom museum og omverden klart definert og faller sammen med bygningsmassens grense mellom ute og inne. Store vegg- og takflater uten åpninger, tekket med glatte metall- og glassplater, lukker bygningen fysisk mot omgivelsene. Også det ikoniske ved bygningskroppen, den visuelle likheten med en gigantisk, to-bladet propell på hver side av et nav, bidrar til at bygningen lukker seg om seg selv som

---

<sup>371</sup> Bygningen huser Norsk luftfartssenter, med utdannings- og forskningsvirksomhet, og institusjonen Norsk Luftfartsmuseum, med en sivil og en militær avdeling. Det er interessant å jmføre “Flymuseet” med vitenskapsmuseet New Metropolis, NEMO, i Amsterdam, tegnet av Renzo Piano og oppført mellom 1995 og 1997. Museumsbygningen er lagt i Oosterdok, i overgangen mellom land og vann, og gitt form som baugen på et synkende skip. En av de sentrale innfartsårene til Amsterdam er integrert i arkitekturen og forsvinner i tunell under museumsbygningen. Også de besøkende til NEMO forsvinner inn i en fantastisk-teknologisk verden lukket for utsyn og innsyn.

<sup>372</sup> Det Norske Sivile Luftfartsmuseum, “Norsk Luftfartsmuseum”, Bodø 1997, s. 6.

en endelig og avsluttet figur. Denne postmodernistiske formen for *architecture parlante*, talende arkitektur,<sup>373</sup> er i mange tilfeller den foretrukne museumsarkitekturen fordi den i seg selv har utstillings- og opplevelseskvaliteter. Poenget med en slik “talende” og unik bygning er nettopp å bryte med det geografiske og historisk landskapet, å framheve en ny figur som skyver det eksisterende i bakgrunn.

Heller enn å lukke inne en egen maritim fantasiverden tar Lofotakvariet det omkringliggende landskapet i bruk. Det er ikke mulig å se bygningen alene, uten i forhold til omgivelsene – slik det ikke er mulig å se fisken i dette akvariet som isolerte objekter uten alltid å bli minnet om arkitekturen som huser dem. Sammenliknet med flymuseet i Bodø synes bygningen i Vågan å være ganske ordinær, nøytral eller tilforlatelig. De som bor eller har reist i Lofoten gjenkjenner de arkitektoniske grunntrekkene; bygningen synes å høre hjemme akkurat her. Dette ordinære kamuflerer på sett og vis det kunstige ved et akvarium og presenterer fisken og sjødyra innenfor rammer som oppleves som autentiske. Bygningens beliggenhet, dens form og planløsning gir den besøkende en opplevelse av å være *in situ*, på et sted der fisk har en selvsagt plass, som ressurs for mennesket. Fisken rekontekstualiseres, settes inn i kulturhistoriske rammer og gis betydning som næringsvei og som kystkulturens forutsetning. Og det er klart at arkitekturen i høyeste grad er en del av utstillingen, som erfaringsform og fortolker, selv om den synes tilforlatelig og autentisk.<sup>374</sup>



<sup>373</sup> *Architecture parlante*, med referanse til de franske revolusjonsarkitektenes talende eller retoriske arkitektur og fantasifulle bygningstypologi. Begrepet ble første gang brukt i 1852. Se Villari 1990, s. 18 ff.

<sup>374</sup> "The contemporary museum's inclination to convey its ideologies through more visible modes of 'in-situ' representation enables a more clear reading of the institutional processes of display at work. In addition to

Autentisitet som museumsstrategi kan ta mange former, men handler i alle tilfeller om å skape en ramme om museets gjenstander eller senteres tema som er overbevisende og legitim. Når begrepet *autentisk* brukes om arkitektur, er det oftest knyttet til materiell alder, til gamle bygninger eller miljøer som tillegges historisk verdi.<sup>375</sup> Av og til brukes uttrykket *visuell autentisitet*, særlig når fortidas bebyggelse kopieres for å gi opplevelse av noe gammelt og opprinnelig. I dette tilfellet dreier det seg verken om en bygning med aldersverdi, eller om en ytre etterlikning av noe gammelt, snarere om å gjenskape et typisk rom og et typisk sted langs kysten uten at det er bundet til en bestemt materialitet.

#### 4. Det nordnorske stedet

Det kan være det har ligget et lite fiskevær, eller kanskje bare noen buer og naust, ytterst på Storvåganhalvøya der Lofotakvariet står i dag. Med tanke på den bystrukturen som er gravd ut like ved, er det i alle fall ikke usannsynlig at bukta akvariet besitter har vært i bruk gjennom flere hundre år. Også det typologiske mønsteret i Lofoten, kjennetegnet av utnyttelse og tilpasning til naturlige havner,<sup>376</sup> tilsier at dette komplekset er oppført på et sted som har vært bebygget. Det vesentlige er imidlertid ikke om det finnes faktiske spor av hus i akkurat denne bukta, men at bygningen som står her nå representerer et typisk *locus*, et sted der ”menneskeverk og natur” er ”samvirkende deler av en helhet”.<sup>377</sup> Dette samvirket har avleiret seg i et sett romlige og formale trekk, i en typologi. Og det er denne typologien som er tatt i bruk – og brutt med – i Lofotakvariet.

Ulike typer bygninger med sine små typedetaljer forteller om naturgitte forhold og om menneskets tilstedeværelse og bruk. I et område som Lofoten forteller den tradisjonelle kysttypologien mye om menneskets tilpasning til og utnyttelse av havet. Når Blå strek arkitekter nytolker kysttypologien – og kan tillate seg å omforme og dekonstruere – er det et tydelig tegn på at livsvilkårene er endret, et tegn på at bruken av naturen og de tradisjonelle virksomhetene, at samvirket med omgivelsene og hele livsverdenen, er i sterk forandring. Typologi er et mål på tid, sier Aldo Rossi i *L'Architettura della Città*.<sup>378</sup> Det er særlig tydelig i de italienske byene Rossi undersøker, der bygninger med ulik alder står skulder ved skulder og konkretiserer tid, men som historie og hukommelse. Typologi kan også ses som ”mål” på landskapet, noe Vittorio Gregotti poengterer blant annet i *Il territorio dell'architettura*.<sup>379</sup> For Gregotti er den arkitekturen typologisk som bruker omgivelsen – landskapet, tingene, tradisjonen – som råmateriale, som tar omgivelsenes dimensjoner som mål, og

---

conveying knowledge, the visibility of these modes of display highlights the museum as a medium for the production of culture, where the museum itself is on display.” Casey 2003, s. 9.

<sup>375</sup> For autentisitet i arkitekturen, se Godal 2004.

<sup>376</sup> Ellefsen 1985.

<sup>377</sup> Norberg-Schulz 1995, s. 19.

<sup>378</sup> Rossi (1966) 1982. Rossi legger også vekt på det geografiske landskapet: ”The history of the city is always inseparable from its geography; without both we cannot understand the architecture that is the physical sign of this 'human thing'.” Rossi (1966) 1982, s. 97.

<sup>379</sup> Gregotti 1966, der hovedtrekkene er presentert i Gregotti 1985.



evner å trekke oppmerksomheten mot ”the essence of the environmental context through the transformation of form”.<sup>380</sup> Iverksettelse av en arkitektonisk type kan derfor forstås som et bilde av et sted. Men mer enn en imitasjon av overflatiske trekk, dreier det seg om typologi som et bilde av den strukturelle orden som finnes mellom landskapet, tingene og den menneskelige virksomheten. Og følgelig, så lenge stedets struktur er i stadig endring, vil dette bildet være alt annet enn statisk. Det er snarere analogt med stedets omforming og eventuelle nedbrytning. Lofotakvariet står nærmest som et direkte svar på Gregottis program for en tredje, og “antropogeografisk”, typologi. Det er en arkitektur som samler en rekke kvaliteter i omgivelsene og synliggjør dem gjennom bygd form – samtidig som bildet bærer forandringen i seg. Det kan også ses som en “komprimert” arkitektur, som peker mot en større sammenheng, slik det utdypes i 4.1.

Bildet Lofotakvariet gir av det typiske nordnorske stedet, står i et spenningsforhold til den tradisjonelle bruken av steder som dette. Denne forskjellen mellom bruk og betraktning er særlig tydelig hvis Meløes beskrivelse av aktørplassen, et sted i bruk, legges oppå akvariet, et sted for betraktning, som forsøkes i 4.2 nedenfor. Det er typisk for samtidas opplevelsessentra, også Lofotakvariet, at det oppfordrer til deltakelse og bruk heller enn å videreføre det klassiske museet distanserte betraktningssmodus. Og at arkitekturen i tillegg henter til kysttypologiens rom og funksjoner, synes å støtte opp om bruksaspektet ved utstillingsbygningen. Men det motsatte er tilfellet, for tatt ut av sin vante sammenheng og anvendt i en ny, gis et annet blikk på typene og tingene i Lofotakvariet.

#### 4.1 Kontekstuell arkitektur

En kunne tenke seg andre arkitektoniske løsninger for et museums- eller kulturbygg som Lofotakvariet. Bygningen kunne hatt form av en båt med store seil i et forsøk på å knytte land og hav sammen – som i Norge i Rørvik, en del av Kystmuseet i Nord-Trøndelag. Den kunne liknet et spektakulært naturfenomen, som isflak mot land i Polaria i Tromsø. Eller den kunne ha en form som ga et retorisk bilde av innholdet, som tilfellet er med den gigantiske propellen som huser Norsk Luftfartsmuseum i Bodø.<sup>381</sup> I disse tenkte alternativene, med sine eksempler, refererer formene til en sfære utenfor arkitekturen, det vil si, kommuniserer gjennom et språk som tradisjonelt ikke har vært arkitekturs. Det nye og unike skiller seg derfor ut i det bygde miljøet og vekker oppmerksomhet. Slik er det ved første øyekast ikke med Lofotakvariet. Her kan vi istedet snakke om en kontekstuell arkitektur som tar utgangspunkt i det som allerede eksisterer. Arkitekturen vever seg inn i landskapsrommet, og den synliggjør bakgrunnen like mye som den framhever sin egen figur.

---

<sup>380</sup> Gregotti 1985, s. 28.

<sup>381</sup> *Norge*, tegnet av Gudmundur Jonsson, åpnet 2004. For *Polaria* og *Norsk Luftfartssenter*, se hhv. II.4.3 og IV.3.2 i avhandlingen.

Gregottis ord om å bruke omgivelsene som råmateriale – det geografiske og historiske landskapet, ”the sum total of all things and of their past configurations” – og omforme det til en kontekstuell arkitektur, gir gjenklang i Lofotakvariet.<sup>382</sup> Dette råmateriale er allerede foreliggende, noe allerede gitt. Men for å *se* det kreves en innstilling som best kan karakteriseres som fenomenologisk: å møte omgivelsene uten forutinntatthet, så langt det lar seg gjøre, uten nostalgi eller forestillinger om en ideell virkelighet.<sup>383</sup> Interessant nok vitner Blå strek arkitektens tekster om eget prosjekt om en slik innstilling, en vilje til å undersøke alt det som faktisk eksisterer, områdets natur og historie, spor av handlinger og hendelser, arkitektur og bygde strukturer – inklusive ting som ofte skyves ut av det ideelle bildet av Lofoten, som den ”stygge” industrielle arkitekturen, bølgeblikk og betong.<sup>384</sup> Denne varierte og mangeartede materien må imidlertid analyseres rasjonelt for å kunne anvendes i en arkitektonisk praksis.<sup>385</sup> Det som framstår som helheter og sammenhenger må splittes opp i sine mindre bestanddeler, og det varierte og mangfoldige reduseres til noen grunnformer og grunnstrukturer. Resultatet av en slik analyseprosess er en typologi, et utvalg former og romlige strukturer som er karakteristisk for området, og som kan tjene som kvalitative komponenter i en ny arkitektonisk sammenstilling. Det er imidlertid en typologi som har et teoretisk grunnlag, en tredje og postmoderne typologi, ikke et produkt av byggeskikkens tause og innforståtte praksis.

Det råmateriale som arkitektene kan finne i de regionale omgivelsene, er i Lofotakvariet redusert til en rekke typiske former, tidligere beskrevet som nothjell og tankanlegg, og de er samlet, eller støtt sammen, i eksteriøret. Like vesentlig som disse typeformene i seg selv, er organiseringen av dem og det rommet som dannes imellom. Det er et komplekst rom som synes å korrespondere med enkelte flerfunksjonelle bryggemiljø langs kysten i Nord-Norge, kjennetegnet av en pragmatisk sammenstilling av funksjoner og former. Lofotakvariet gir med andre ord et bilde av en funksjonell orden – men bildet blir kaotisk og uten mening hvis ordenen ikke er kjent.<sup>386</sup>

Kontraster, brudd og overganger mellom rom er et av de mest markante komposisjonsprinsippene i Lofotakvariet, og Gregottis fenomenologiske beskrivelse av rommet blir nærmest håndgripelig: ”composed of differences, discontinuities considered as value and as experience”.<sup>387</sup> Slike kontraster og overganger i rommet er særlig merkbart i gangbruene, pirenene, rampene og trappene som skaper forbindelse mellom rom av ulik kvalitet, mellom inne og ute, oppe og nede, brygge og fjære, slette og sjø. Det oppleves også i motsetningen

---

<sup>382</sup> Gregotti 1985, s. 28.

<sup>383</sup> Gregotti 1966; Rossi 1966. Gregotti tar eksplisitt utgangspunkt i den fenomenologiske tradisjonen fra både Husserl og Heidegger. Det fenomenologiske potensialet i *Tendenza* understrekes av Norberg-Schulz, som tar opp flere av bevegelsens sentrale momenter i sin stedsfenomenologi. Norberg-Schulz 1995.

<sup>384</sup> Blå strek arkitekter, *Byggekunst* 5-6, 1990, s. 269; Blå strek arkitekter, *Byggekunst* 7, 1990, s. 410-11.

<sup>385</sup> Rasjonell analyse er et sentralt grep i *Tendenza*s metode, derav også betegnelsen *nyrasjonalisme*.

<sup>386</sup> Hvis målet med en typologisk formgivning, en ”tredje typologi”, er å gjenopprette en tapt orden, er prosjektet umulig og naivt. Turan (1995) 2005.

<sup>387</sup> Gregotti 1985, s. 28.

mellom mørke og lys, mellom det lukkede og det åpne rommet. Og ikke minst erfares det i møtet mellom arkitektur og natur, mellom bygningen og territoriet det okkuperer.

Lofotakvariets forhold til de fysiske omgivelsene preges både av overvinnelse og tilpasning. Den samme dobbelt-  
heten er typisk for den tradi-  
sjonelle bebyggelsen langs kysten  
av det nordlige Norge, som har  
vokst fram like mye på tross av  
som på grunn av naturforholdene.  
Det kontrasterende forholdet  
mellom bygning og landskap  
illustreres tydelig hvis vi sam-  
menlikner med et museumsbygg i  
samme område, Espolin Johnson



Galleriet tegnet av BOARCH arkitekter tidlig på 1990-tallet. Her er arkitekturen innrettet etter landskapet på en helt annen måte: et lavt, langstrakt og delvis brutt volum med et tungt



Foto Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard

torvtak som bøyer av mot bakken i hver ende, og med jordvoller som delvis skjuler veggene.<sup>388</sup>

Bygningen går i ett med landskapet og kler betegnelsen organisk.

Lofotakvariet står derimot oppreist i terrenget med en sterk, konstruktiv gestalt i kraft av den vertikale hjell-

konstruksjonen. Det har vilje til å overskride de grensene naturen har satt og legge terrenget under seg, slik den ekspanderende brygge- og brustrukturen demonstrerer. Samtidig står Lofotakvariet i et nært og beskrivende forhold til naturlandskapet: taket strekker ryggen fra knausen ned mot fjæra, bygningskroppen folder seg ut bukta, brygga skritter over naturens grenser, sørveggen slipper sola inn gjennom en furet fasade. Den antropomorfske beskrivelsen er mer enn billedlig tale; den illustrerer to vesentlige kvaliteter ved Lofotakvariet: hvordan arkitekturverket synliggjør kreftene i grunnen den står på, og hvordan det gir mennesket tilgang til landskapet.<sup>389</sup>

<sup>388</sup> Arkitekturen er visstnok inspirert av islandsk byggeskikk.

<sup>389</sup> Gregotti 1985, s. 30.

Det er to måter å iverksette en kontekstuell arkitektur på, ifølge Gregotti.<sup>390</sup> Den ene er organisk assimilasjon, som Espolin Johnson Galleriet er eksempel på. Den andre er mimetisk imitasjon, med den utfordringen det ligger i forsøket på å speile virkeligheten. Det sistnevnte alternativet handler for Gregotti om å ”ta mål” av omgivelsene, av distanser, bevegelser, vekslinger, forskjeller, fragmenter – det vil si, å ta mål av kvaliteter som ikke alltid er verken konkrete eller konstante. Den arkitektoniske utfordringen her er altså ikke å speile, men å fortette – å produsere et *fortettet* arkitektonisk rom, ”a densely articulated interior”, som korresponderer med kompleksiteten i omgivelsene.<sup>391</sup> Er ikke dette også Lofotakvariets måte? Bygningen er ingen direkte kopi av noe som er sett før, men en fortettet utgave av omgivelsene – av hele den nordnorske kystregionen om vi vil, med sine særegne kvaliteter. Her er omgivelsenes materiale lagt til grunn, et materiale redusert til noen typer og strukturer og bokstavelig talt støtt sammen til en ny og fortettet helhet. Resultatet er en figur, et rom og et sted som synes komprimert.

Den svenske kunstkritikeren Ulf Linde beskriver godt hvordan en bygning som oppleves som komprimert, også oppleves som monumental. Monumentalitet er ikke resultat av det som er *større enn* men tvert imot av det som er *mindre enn*:

Det är fel att tro att monumentalitet är detsamma som väldighet, att ett ting är monumentalt därför att det känns större än det faktiskt är. Tvärt om – ett monumentalt ting känns [...] mindre än det faktiskt är. Detta "mindre än" tränger sammen tingets materia i fantasin, materia tycks komprimerad – och den kompressionen är just monumentalitet.<sup>392</sup>

Bygningen konsentrerer eller komprimerer omgivelsene og tiltrekker seg oppmerksomhet i landskapsrommet. Men samtidig peker bygningen bort fra seg selv, mot essensielle trekk i det geografiske og historiske, og vi kunne si mentale, landskapet. Det kan beskrives perseptuelt som en pendling mellom arkitektur og landskap, mellom figur og grunn. Og heller enn å framstå som en dominerende figur i landskapsrommet, framstår Lofotakvariet som ennå ikke klart definert og avgrenset. Det komprimerte stedet peker mot, og åpner tanken mot, en større omverden.

## 4.2 Aktørverden og museumsverden

Med brygga som grunnstruktur iverksetter Lofotakvariet en av kystens arketyperiske konstruksjoner, selve ”urbildet” av møtet mellom natur og kultur.<sup>393</sup> I sin simpleste form er brygga, eller den større kaia, en platting som forbinder land og vann, og har som oppgave å gi lettere adgang til sjøen. Den etymologiske sammenhengen mellom brygge og bru vitner

---

<sup>390</sup> Gregotti 1985, s. 28.

<sup>391</sup> Gregotti 1985, s. 30.

<sup>392</sup> Linde [1980], s. 127. Sitatet er fra en beskrivelse av fasaden i Farnesepalasset i Roma, og overføres til Celsings murbygninger – og her til en helt annen bygningsverden.

<sup>393</sup> Unstad 1992, s. 76; Hansteen, Nilsen, Noach, Sognnæs 1985, s. 388-391; Meløe 1990, s. 378.

om denne meningen. Brygge kalles også den eller de større bygningene, gjerne et helt miljø av pakkhus og sjøboder, som har beliggenhet langs sjøkanten og funksjoner knyttet til denne randsonen. Brygga har alltid dannet forutsetning for en rekke virksomheter langs kysten, den tilpasses stadig nye behov og endrer form etter det. Og selv om brygga som type kan beskrives ved hjelp av ytre, formale karakteristika, gir det liten mening uten samtidig å beskrive bruken av den og de virksomhetene som har sin plass her. Det er klart at brygga, i enkleste eller en mer kompleks utgave, tjener en hensikt som peker ut over seg selv; dens mening ligger i en større brukssammenheng.

Brygga er eksempel på det Meløe kaller et *virksomhetsrom* eller en *aktørverden*, en verden som igjen kan deles inn i en rekke mindre steder for ulike virksomheter.<sup>394</sup> Med aktørverden menes noe mer enn de enkelte handlingene og det rent fysiske arbeidet som foregår på et sted. Det er en større ordning av andre aktører, natur og teknologi, regelverk og begreper.<sup>395</sup> Følgende erindringsbilde fra ei kvinne oppvokst langs kysten illustrerer brygga eller kaia som *sted* i en slik ordning, og som del av en bestemt livsform:

Eller oppå nothjellen. Herregud, førr et liv førr en onge. Vi kraup under kaia, balanserte på sleipåte kaipæla [...] Ja det va omtrent førr tortur å regne, det at vi måtte sette på skolen når vi hørte og vesste at det va liv og røre nedmed kaien. No dreg dem nøttene oppunder nothjellen, no dreges spekktanken opp i Nessefjæra. No hoies det, no plages dem, bannes, no –<sup>396</sup>



Nausthjell, Foldvik brygger i Gratangen i Troms

Foto Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard

<sup>394</sup> "Garnbøteren har sin plass på garnloftet og garnfiskeren ombord på garnbåten. Når garnbøteren er på garnloftet, er han på plass i det rom virksomheten hører til innenfor. Det stedet tilhører den ordningen". Meløe 1997 "Om å forstå det andre gjør", s. 344. Se også Meløe 1995, s. 7.

<sup>395</sup> Meløe 1997 "Om å forstå det andre gjør", s. 338.

Her beskrives kaia eller brygga ikke som ett sted, men som mange steder – steder med ulike kvaliteter, steder som tilhører aktørens, barnas eller fiskerens verden, steder der ting og handlinger har sin bestemte orden og hensikt.<sup>397</sup>

Erindringsbildet setter Lofotakvariet i relieff. Det er åpning mot en verden de fleste av dem som besøker Lofotakvariet står utenfor. Selv om det er anvendt formale trekk fra kystarkitekturens konstruksjoner og nyttebygninger, selv om det bys på komplekse rom av ulik kvalitet, kan ikke utstillingsbygningen gjenskape aktørverdenen, ikke rekonstruere den ordenen som ga arkitekturen en selvfølgelig mening. Former og rom for praktisk handling er i akvariekomplekset blitt former og rom for betraktning. For det å skille formen fra en tradisjonell bygningstypes funksjon, er å ta den ut av sin opprinnelige brukskontekst, sin meningssammenheng. Det er å rette oppmerksomheten mot arkitekturformene i seg selv og gjøre den til gjenstand for betraktning. Med akvariefisken som parallell forklares dette forholdet: tatt ut av sin sammenheng og gjort til museumsgjenstand.

Lofotakvariet bygger imidlertid opp en ny sammenheng rundt utstillingsobjektene, en *arkitektonisk* sammeng som bidrar til å gi en kulturhistorisk forståelse av fisken og havdyra. Bygningens rom, form og beliggenhet forteller om fiskens betydning i det tradisjonelle kystsamfunnet – og om havbruk også som framtidig livsgrunnlag i Lofoten. Det er en kunnskap som ikke formidles i tekstens tørre, teoretiske form, men gjennom den besøkeres bevegelse og opplevelse. Meløes sentrale setning i artikkelen ”Om å forstå det andre gjør” synes også å være Lofotakvariets imperativ: ”Peil inn det sted aktøren ser fra. Og rett ditt blikk mot det aktøren retter sitt blikk mot.”<sup>398</sup> For når Melø skal forklare fiskeværrets verden, begynner han alltid først med å gi et bilde av stedet, å beskrive sammenhengen mellom naturlandskapet og menneskene, redskap og arbeid. På samme vis byr Lofotakvariet publikum et sted som skal øke forståelsen for en verden og livsform som for de fleste vil være fremmed. Bygningskomplekset er et konkret og unikt sted, et *locus*. Bygningen fungerer i den forstand som stedsmarkør; den gir skikkelse til ei bukt på Storvåganhalvøya som ellers for de fleste ville forblitt et ikke-sted. Planutforming og bevegelseskanaler oppfordrer dessuten til å bevegelse og bruk av rommene og landskapet. Men Lofotakvariet representerer som nevnt også et *typisk* sted. Bygningen er i den forstand et symbol for ”det nordnorske stedet”; det typiske i grunnriss, oppriss og omriss står som tegn på bruken av kysten, selv om typeformene har mistet sine praktiske funksjoner.

Mange av kystens bygningstyper kan ses som redskap, verktøy eller *Zeug*, ”ting vi har laget for å greie oss bedre i verden, for å gjøre virksomheter mulige som ikke er mulige uten dem”.<sup>399</sup> Særlige eksempler er brygger og kaier, hjell og tankanlegg – typer som er blitt

---

<sup>396</sup> Guve Margaret Hanssen, ”Guve sitt kjærlighetsbrev til ”Myregga”” i Austlid u.å., s. 16-17.

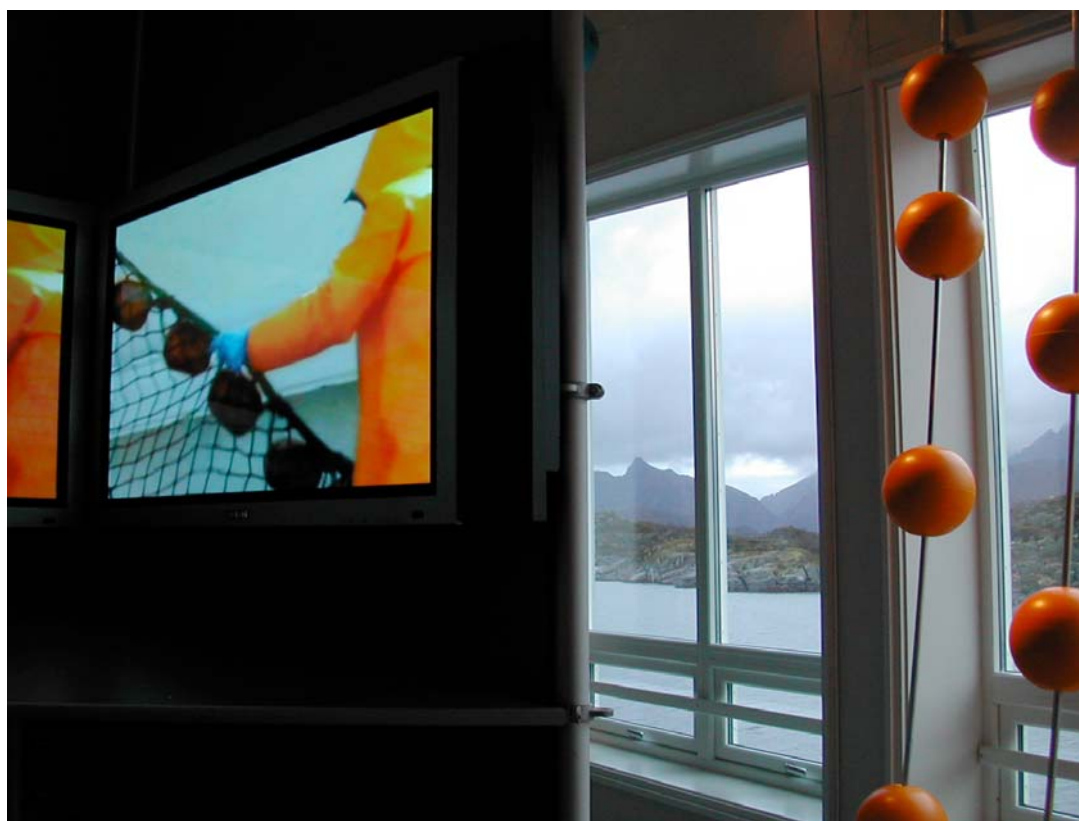
<sup>397</sup> Melø 1995, s. 8. Melø referer til Heideggers begrep ”verden”.

<sup>398</sup> Melø 1997 ”Om å forstå det andre gjør”, s. 338.

<sup>399</sup> Melø 1995, s. 8.

tilpasset og brukt i arbeid. Brygga har en form som gjør det enklere å legge til med båt, som gjør det mulig å losse og lagre last. Den har primært vært en arbeidsplass med en rekke aktører med ulike oppgaver, selv om den i tillegg har gitt rom for ”liv og røre”, sosiale møter og opplevelser. Hvis ønsket er å forstå kystkulturen, skulle dette mangeartede arbeidsstedet være et meget egnet sted å ”peile inn” – i alle fall ifølge Meløe, idet han hevder at ”the working life of men and women, is at the kernel of any form of life”. Det er følgelig her ”a description of a form of life should begin”.<sup>400</sup> I Lofotakvariet er bryggas funksjon primært å skape opplevelse. Den er ikke et praktisk redskap i ovenfornevnte forstand, og mangler arbeidsstedets kjennetegn: den daglige bruken, preget av vanens mønster. Som opplevelses-senter eller museum er det et sted som besøkes, kanskje bare en gang, og som følgelig byr på rom og hendelser som er nye og ukjente.

Lofotakvariet er et utstillingsrom som gir et bilde av en arbeidsplass, et bilde av det rommet aktøren bruker. Bygningskomplekset lar dessuten den besøkende selv tre inn i dette bildet, bruke rommene og plassen – i et forsøk på å overvinne publikums isolerte og teore-



Fra Lofotakvariets utstilling 2004

Foto Elin Haugdal 2004

tiske betraktning av utstillingen. Forholdet mellom aktørplassen og utstillingsstedet kan utdypes med Heideggers begrepspar *Zuhandenheit* og *Vorhandenheit*. Tilhåndenhet og forhåndenhet, i Guttorm Fløistads oversettelse, betegner to måter mennesket forholder seg

---

<sup>400</sup> Meløe 1997 ”Remaking av Form of Life”, s. 442.

til verden på, to former for relasjoner mellom subjekt og objekt – og to forståelses-kategorier.<sup>401</sup>

Arkitekturen er i det første tilfellet et redskap, *Zeug*, som tjener en bestemt hensikt og henviser til en større verden. Bygningen ””forsvinner” liksom i bruken. Og jo mer den brukes desto mer forsvinner den.”<sup>402</sup> En bygnings rom, form og detaljer har en mening, men en mening som ligger i brukssammenhengen, og en forståelse som er taus eller innforstått. Den arkitekturen som er trukket ut av sin vante sammenheng, ut av aktørverdenen, og lagt framfor betrakteren – slik tilfellet er i Lofotakvariet – forstås derimot på en annen måte. Rom, form og detaljer framstår isolert fra sin brukssammenheng, men ses dermed også tydelig. Forhåndenhet betegner iakttakelsen, det distanserte blikket på et objekt, og en forståelse som er mer teoretisk enn praktisk. Arkitekturen er ikke et redskap, en forlengelse av kroppen. Den ”forsvinner” ikke i bruken,<sup>403</sup> men står nettopp fram i sine omgivelser, gjøres til gjenstand for betraktning og tematiseres. Fløistad beskriver forholdet mellom forhåndenhet og tilhåndenhet nettopp som et forholdet mellom bruk og betraktning.<sup>404</sup> Forhåndenhet er en betraktningssmåte som andre med et ordspill har kalt ”museendet”, det vil si, ”synet for den museala virkeligheten”.<sup>405</sup>

Lofotakvariet gir altså en forståelse av kystens verden som faller inn under kategorien forhåndenhet. Men arkitekturens spill med bruksarkitekturen bidrar til at denne verdenen trer tydeligere fram: ”For gjennom å betrakte et *Zeug* (et bestemt *Zeug*, eller en bestemt gruppe *Zeuge*) ledes du, nesten logisk, til å betrakte verdens skikkelse der det er et *Zeug*”.<sup>406</sup> Lofotakvariets typiske figurer peker mot denne ”verdens skikkelse”, mot det historiske, geografiske og mentale landskapet – og figur og grunn bytter nærmest plass.<sup>407</sup> Lofotakvariet som utstillingssted inviterer til en betraktning som krever et visst ”arbeid”, og som gjør betrakteren oppmerksom på det for mange ukjente betydningsfeltet mellom subjekt og objekt. Bygningen

[...] takes into account a territory within its limits, its population with its material culture, "the signs of history, visible things which are so much a part of the physical and mental landscapes that they are inseparable. The main object is to throw light on them; a revealing light which will enable us to see what habits and routine hide". Turning the attention to the "here" and "now" is educating the gaze upon the object, even in its everyday banality, upon traces in a landscape [...] <sup>408</sup>

<sup>401</sup> Jeg forholder meg til Fløistads lesning av Heidegger. Fløistad 1993, s. 163 ff.

<sup>402</sup> Fløistad 1993, s. 164.

<sup>403</sup> Fløistad 1993, s. 164.

<sup>404</sup> Fløistad 1993, s. 169.

<sup>405</sup> Ehn 1986.

<sup>406</sup> Meløe 1995, s. 8.

<sup>407</sup> Se VI.4.2 i avhandlingen.

<sup>408</sup> Bellaigue, "The Ecomuseum questioned", 1999, s. 59-60. Lofotakvariet synes å passe godt med beskrivelse av økomuseet som vokste fram i løpet av 1970- og 1980-tallet. Det ble for øvrig holdt en konferanse om økomuseet og en ny museologi i Tromsø i 1988, på samme tid og sted som Blå strek arkitekters arbeid med Lofotakvariet. Se Gjestrum og Maure (red.) 1988.



På den ene siden bringer bygningskomplekset i Storvågan oss nærmere en tid, et sted og en virksomhet som for enkelte er i ferd med å bli glemt og for andre er ukjent. På den andre siden får bygningen oss til å innse distansen som skiller oss som besøkende her og nå, fra dem som var aktører der og da. Bevisstheten om denne avstanden er reflektert i arkitekturen, i den dekonstruerte formen og rommet, som utdypet i IV.5. Som opplevelsessenter ligger et ønske om å overvinne distansen. Samtidig ligger det i museets natur, i dets eksistensgrunn og eksistensberettigelse å påminne om denne distansen, mellom her og nå og der og da. Dilemmaet er analogt med den utfordringen den monumentale arkitekturen står ovenfor i det postmoderne, å finne balansen mellom en arkitektur som “forsvinner” i bruken, og en arkitektur som bryter med det vante og vekker årvåkenheten.

## 5. Metaarkitektur

I den tradisjonelle byggeskikken henger funksjonstypen og typeformen logisk sammen, slik for eksempel bryggehusets plan, form og karakteristiske detaljer er forbundet med den virksomheten som har foregått der. Selv om det i en kulturinstitusjon som museet også kan snakkes om en klassisk type og en typologi, har forholdet mellom funksjon og form her alltid vært under debatt, fra de første museumsbygningene på slutten av 1700-tallet,<sup>409</sup> via den modernistiske arkitekturens åpne utstillingsrom<sup>410</sup> til de eksperimenterende og individuelle formene i museer og utstillingssentre i siste halvdel av 1900-tallet. Formen begrunnes ikke taust i funksjon og tradisjon, men er en utfordring for hver byggeoppgave.

Typologi synes å være et begrep som best egner seg til å beskrive fortidige bygge måter. Det er da også forskjell på den deskriptive typologien og den tredje typologiens teori, som erkjenner det problematiske ved å sette fortida som forbilde for samtidas arkitektur. For idet en type går fra å være et innforstått forbilde for en byggepraksis til å bli en analytisk formkategori i en arkitekturteori, skjer det noe i forståelsen av arkitekturen. Det er et brudd med den arkitektoniske typens opprinnelige eller naturlige kontekst, et brudd som får den til å tape sin selvfølgelige, innforståtte mening. Typen isoleres og tematiseres, den overskrider sin funksjon og materialitet og blir til et tegn. Å anvende trekk fra den historiske kysttypologien i Lofotakvariet, er ingen videreføring av en tradisjonell byggemåte. Det innebærer verken at arkitekturen gjenoppretter kontakt med menneskers livsformer eller er “naturlig” på stedet.<sup>411</sup> Arkitekturen “forsvinner” ikke i bruken, men framstår heller tydelig: Den kommenterer fortidas bruk og byggepraksis; det er en arkitektur som handler om arkitektur, en metaarkitektur.

Nettopp som formidlingsstrategi har typologien et særlig fortrinn. For teorier om typologi er betinget av at arkitekturen forstås som språk, noe særlig typologien med utspring

---

<sup>409</sup> Bergdoll 1994, s. 71-87.

<sup>410</sup> Dercon 1999: “You can be a museum or you can be modern, but you can’t be both”.

<sup>411</sup> Turan (1995) 2005.

i Tendenza har demonstrert i teori og praksis. Dette arkitekturspråket består i likhet med det verbale av morfologiske bestanddeler satt sammen til meningsbærende helheter. Det har en generativ grunnstruktur som åpner for variasjon og nyskaping. Den språkanalogien som ligger i bunnen, gjør veien til en semiotisk forståelse av arkitektur kort, også fordi denne tredje typologien ikke fokuserer på enkelte arkitekturverk som isolerte objekter, men ser dem som del av en større betydningsskapende kontekst.

Som semiotisk system representerer Lofotakvariet kontinuitet og varighet i kystbebyggelsen, selv i en “fremmed” funksjonstype som et opplevelses- og kunnskapsenter. Lofotakvariet bringer fortida videre inn i framtida – ved å iverksette typetegn som bærer med seg en historie om stedet og om virksomhetene på stedet. Arkitekturen åpner et rom for erindring og for monumentalitet. Erindringen er imidlertid betinget av kjennskap og kunnskap, og er begrenset i omfang og tid. Følgelig er det også en begrenset og kontekstuell betinget monumentalitet.

## 5.1. Typologi og kontinuitet

Det er i det øyeblikket arkitektur trekkes ut av sin praktiske sammenheng og blir sett med et historisk og teoretisk blikk, som autonome former, at typen oppstår: ”one might say that the “type” arises at the moment at which the art of the past no longer appears to a working artist as a conditioning model”, skriver arkitekturteoretikeren Giulio Carlo Argan i “On the typology of architecture”, og Rafael Moneo spør i “On typology” tiåret senere om ikke denne teoretiseringen av typen et symptom på dens tap?<sup>412</sup> Identifikasjon av typer beror i det hele tatt på at visse velbrukte former har nådd en slags *inert* tilstand der de ikke lenger utvikles for å svare til endrete behov. Det er slike inerte former som er satt i spill i Lofotakvariet. Her demonstreres den tredje typologiens poeng: idet funksjonstype avskrives som passé og for alltid henvises til fortida, frigjøres formen til andre formål og tillater en arkitektonisk omforming som går ut over ren nødvendighet. Typeformene ses med nye øyne, distansert fra opprinnelige funksjoner og isolert fra livssammenhengene de inngikk i. Typeformene har fått museal verdi, som formidler av fortida – men i Lofotakvariet likevel med en kraft til å vekke erindringen og gi kontinuitet til stedet.

Norberg-Schulz ser både et tap og en mulighet i den postmoderne typologien. Tapet av sammenheng mellom funksjon og form i arkitekturen er symptomatisk for en moderne tilstand, og det tapet Moneo snakker om er for Norberg-Schulz et *stedstap*. Men videreføringen av typologiske former gir mulighet for å skape sammenheng i tida og på stedet, det gir erfaring av noe som varer gjennom alle forandringer. Det handler da ikke om en varighet båret av arkitekturens materielle alder, men om varighet båret av en kollektiv erindring. Det er denne formen for varighet som er interessant i Lofotakvariet, en bygning som med sin

---

<sup>412</sup> Hhv. Argan 1963, s. 565 og Moneo 1978, s. 40.

materialer og utsatte beliggenhet signaliserer alt annet enn fysisk permanens. De stedstypiske formene bidrar til historisk kontinuitet i kraft av sin tegnkvalitet og gjennom erindringen.

Som tegn bærer de typologiske sporene i Lofotakvariet med seg en historie som er nært knyttet til fiskeriet, til den teknologisk utviklingen og til hele kystsamfunnets forandring gjennom det tjuende århundret. Kjennskap til typenavn, som *nothjell*, bekrefter det.<sup>413</sup> Selv om bygningstypenes opprinnelige funksjoner, orden og aktører, sosiale praksis og mening er forsvunnet, er erindringen om dette likefullt lagret i den typiske formen og det typiske rommet. Bygningen åpner også for individuelle erindringer, som beskrivelsen av å krype “under kaia” og balansere “på sleipåte kaipæla”,<sup>414</sup> og hvor dette skillet mellom det kollektive og det individuelle skulle gå, er umulig å bestemme. Lofotakvariet bærer en historie, men viser klart at det ikke er den “store” og kronologisk presenterte historien, konstituert av “viktige” og “offisielle” hendelser, men historien slik den erindres, knyttet til rom og steder heller enn til en tidslinje.

Det er typeformenes opprinnelse og historie og mulighet for erindring som gir teoretikere som Aldo Rossi og Norberg-Schulz grunnlag for å snakke om monumentalitet. For Rossi er monumentalitet forbundet med ”fikserte” figurer som har stått på de samme stedene i lang tid – og som følgelig er en vesentlig del av et geografisk område og av dette områdets historie.<sup>415</sup> Slike monumenter bærer en kollektiv hukommelse; de forteller om tilstedeværelse og virksomheter og gir samtida en erfaring av fortida. Her ligger også kjernen i argumentet for monumentalitet: utraderes monumentene, utraderes historien. Det er imidlertid ikke disse bygningenes materialitet og funksjon som i Rossis teori bærer erindringen, men det fikserte typebildet – og nye monumenter kan produseres etter modell av de gamle. Også Norberg-Schulz vektlegger arkitekturbildet framfor materialitet i sin forståelse av monumentalitet. Typebildet synliggjør stedet og skaper kontinuitet i tida. Det bærer med seg en historie og gir mennesket “fotfeste i tiden”.<sup>416</sup>

Imidlertid skiller Norberg-Schulz mellom *stil* og *skikk* og ser stilarkitekturens figurer som allmenne og opprinnelige og som potensielt monumentale, mens byggeskikkens figurer har en geografisk og historisk begrensning som fratrar dem mulighet for monumentalitet. Norberg-Schulz’ begrep om monumentalitet blir problematisk, idet det forutsetter konstans: varighet gjennom forandringer, og idet det forutsetter universalitet: gjenkjennelse av figurer på tvers av forskjeller.<sup>417</sup> Lofotakvariet, derimot, tematiserer det motsatte: varighetens og gjenkjennelsenens begrensning – det monumentales begrensning.

---

<sup>413</sup> Moneo 1978, s. 23. Norberg-Schulz 1995, s. 85, selv om hans eksempler i stor grad er hentet fra stilarkitekturen.

<sup>414</sup> Jamfør IV.4.2 i avhandlingen.

<sup>415</sup> Rossi (1966) 1982.

<sup>416</sup> Norberg-Schulz 1995, s. 6

<sup>417</sup> Norberg-Schulz 1991, Norberg-Schulz 1995.

Gjenkjennelse er en av de sentrale problemstillingene for arkitekter og teoretikere som har satt typologien på dagsorden. Gjenkjennelsen er en betingelse for erindring og for monumentalitet. Meløes skille mellom tre forskjellige blikk eller tilnærminger til et samfunn kan være en hjelp til å beskrive graden og arten av gjenkjennelse. *Det kyndige blikk* har den som er medlem av et lokalsamfunn og derfor kjenner alt det som er fra innsiden – og for de fleste vil brygga, nothjellen og solartanken være synlige i Lofotakvariet som typiske former langs kysten, selv om ikke alle kan identifisere og gi de formale trekkene et navn. Den som gjenkjenner vil dessuten samtidig være årvåken overfor bruddene i Lofotakvariet, bruddene med tradisjonens tause og innforståtte regler for disse typene, bruddene med en praksis. *Det ukyndige blikk* betegner den som ikke kjenner lokalsamfunnet som sitt eget, som ser det fra en posisjon utenfra, men som likefullt stiller seg åpen og undrende til det som er ukjent. I de fleste tilfeller er det arkitekten eller for den del arkitekturhistorikerens blikk. Også et slik blikk kan identifisere både typologier og brudd, men bare via en omvei som er teoretisk. Musealiseringen av den regionale kulturen bidrar til å videreføre den tradisjonelle bygningskulturens betydning og om ikke skape en gjenkjennelse, så opprettholde en tolkningsnøkkel for typetegn. Et godt eksempel i denne sammenhengen er museumsanlegget *Foldvik brygger* i Gratangen i Troms.<sup>418</sup> Nothjellene fra første halvdel av 1900-tallet som er bevart her, hjelper et ukyndige blikk, som mitt eget, å identifisere og tolke formtrekk i Lofotakvariet som bærer av en historisk mening. *Det døde blikk*, derimot, er blikket til den som verken kjenner lokalsamfunnet eller er åpen for at det er noe man ikke ser. Det er betrakterposisjonen til den som ikke forstår, og som dessuten er uvitende om denne mangelen på forståelse. Og med fare for å bli for kategorisk er dette kanskje masseturismens blikk; gjenkjennelse er irrelevant i turistens søken etter det annerledes, eksotiske og storslåtte.

Rossi så vel som Norberg-Schulz snakker om gjenkjennelse av typefigurer, om erindring og monumentalitet uten å problematisere forskjellige blikk eller graden av kunnskap og konvensjonalitet. Begge vektlegger det allmenne og arketyperiske i erfaringen, og begge knytter arketyperne til det de forstår som et opprinnelig arkitekturspråk: det klassiske.<sup>419</sup> De klassiske grunnformene avhenger ikke av en bestemt kunnskap eller en tillært kode for å gi mening, hevder både Rossi og Norberg-Schulz. De er nedfelt som en urhistorisk arv, som arketyper, og representerer en historisk og kulturell konstans som ikke noe annet arkitekturspråk er i nærheten av. "Rossi has theorized architecture as a continual return to archetypes: permanent and immutable forms constituting the consistent identity

---

<sup>418</sup> Austlid u.å.

<sup>419</sup> For mange teoretikere er typologi nærmest ensbetydende med klassisisme. Hos Norberg-Schulz 1995 finner vi noe av det samme oppfatningen, men han inkluderer også gotikk, som en av to store stiler, og som et grunnleggende arkitekturspråk. Interessant nok, sett fra et ståsted i et åpent og distinkt nordnorsk landskap, skriver Norberg-Schulz om gotikken som iverksettelse av "det nordiske" landskapet, av skogen og lyset og de uklare grensene.

underlying insignificant surface changes”.<sup>420</sup> Også Norberg-Schulz oppfordrer til en tilbakevending til arketyperne. Hos han er skillet mellom *gestalt* og *figur* klargjørende. Gestaltene er grunnfigurer eller arketyper som iverksettes på nytt på forskjellige steder til forskjellige tider. Gestaltene er konstante, mens figurene er under foranderlighetens lov.

Hvis Norberg-Schulz' *Stedskunst* tas på ordet, kan monumentalitet iverksettes regionalt, men det regionale kan aldri bli monumentalt.<sup>421</sup> Det gir et problem når, eller hvis, Lofotakvariet skal beskrives som monumentalt. Fra et ståsted ytterst på Storvågan er denne forståelsen av arkitektur og av monumentalitet problematisk. Satt på spissen skulle fraværet av den store stilarkitekturens figurer tilsi et fravær av monumental erfaring. All den tid typer vokser fram som direkte svar på ulike og skiftende praktiske behov, behov som melder seg til en bestemt tid, i et gitt geografisk område, er enhver type rotfestet i sted, tid og funksjon. Enhver type har en historisk forankring og bærer et potensielt kollektivt minne. *Rot-form* er gjerne også brukt som en betegnelse på denne oppfatningen av type, til forskjell fra en type som presenteres som gestalt eller arketype – ofte ”at such a level of generality that, no longer vulnerable to technological or social interference, it stands frozen in a surreal timeliness”.<sup>422</sup> En *rot-form* er, som termen antyder, trukket ut av former som allerede er. Den har et empirisk grunnlag og ingen eksistens *a priori*.<sup>423</sup> Det åpner også for at en type kan dø ut og nye vokse fram som svar på endrete behov. Lofotakvariet aktualiserer det ved å presentere bygningstyper i en omvandlingsprosess, ”in the process of being eroded or transformed”, og derfor ”remaining open to contingency”.<sup>424</sup>

Lofotakvariet utfordrer en ganske utbredt tenkningen omkring monumentalitet, bundet til klassiske, essensielle og varige verdier. Typene som settes i spill har røtter i det regionale, en region i forandring, der bygningstyper vokser fram, endres og glemmes. Nothjellen er et godt eksempel, med én generasjons funksjonell levetid, snart ikke kjent og husket av andre enn de spesielt interesserte historikerne.<sup>425</sup> Det manifesterer forandringens betydning overfor det konstante, og tidas betydning overfor det tidløse. Lofotakvariet åpner for at også det regionale og foranderlige kan gi en monumental erfaring – om enn bare for det kyndige blikk, om enn bare i en begrenset tidsperiode.

## 5.2 Dekonstruksjon og forandring

Det ligger et omformende moment i den tredje typologien, en modifisering og variasjon av

---

<sup>420</sup> de Solà-Morales 1997, s. 98-99, og s. 71: Rossi ”was then [1966] still operating within a monistic conception of reality and a fixed and static definition of the city”.

<sup>421</sup> Norberg-Schulz 1995.

<sup>422</sup> Alan Colquhoun beskriver her Rossis oppfatning av begrepet *type*, til forskjell fra Gregottis. Colquhoun 1975, s. 368. Se også Moneo 1978, s. 37.

<sup>423</sup> ”[...] when a "type" is determined in the practice or theory of architecture, it already has an existence as an answer to a complex of ideological, religious or practical demands which arise in a given historical condition of whatever culture”. Argan 1963, s. 565.

<sup>424</sup> Colquhoun 1975, s. 368.

<sup>425</sup> Nothjellen bærer likefullt med seg en kollektiv historie om rask teknologisk utvikling i fiskeriet, og den bærer med individuelle erindringer om hardt arbeid og storfangst, om klatring og lek.

typeformer ved hjelp av konstruksjonsmessige og materielle nyvinninger. En *type* er for Tendenza noe vagt og generelt som stadig omsettes til konkrete, individuelle bygninger via en modell<sup>426</sup> – slik Norberg-Schulz forstår *gestalt* som en grunnform som omsettes i konkrete *figurer* på ulike steder, til ulike tider. Et viktig poeng hos Rossi er hvordan arkitektenes nyfortolkning av bygningstypene er basert på analogi. Ut fra et et vagt og erindret bilde av en bygningstype – et slags hukommelsesbilde – bringer arkitekten fram en analog forestilling om en ennå ikke bygd form. ”"Analogical" thought is sensed yet unreal, imagined yet silent; it is not a discourse but rather a mediation on themes of the past [...]”.<sup>427</sup> Blå streks tanker om prosjektet i Vågan ligger ikke langt unna: ”Notgjelden [sic], solartanken og bryggekonstruksjonene er inspirasjonskilder. [...] Bygget er en "improvisasjon" rundt et slikt sett av analoge bilder og assosiasjoner”.<sup>428</sup> Det nye oppstår med andre ord alltid gjennom en omforming av det som allerede er; *inventory* springer ut av *memory*.<sup>429</sup>

I Lofotakvariet er typeformene og typeelementene vridd og kontrastert, deformert og komprimert i et bevisst brudd med gjenkjennelsens forventning eller med den tillærte koden. Selv en som ikke kjenner koden blir oppmerksom på bruddene i form, med vante geometriske og symmetriske prinsipper. Disse brytningsmomentene framstår som betydningsbærende. Bygningen demonstrer at typologisk formgivning i en postmoderne tidsalder ikke dreier seg om å reproducere gamle former i en naiv og nostalgisk tilbakevending til det mange liker å forestille seg som en trygg og harmonisk fortid. Å videreføre en typologisk arkitektur krever snarere at den samtidig kommenteres, at den omformes og settes inn i en ny brukssammenheng. Det er hva den tredje typologien holder fram som en mulig arkitektonisk strategi:

This typology [...] stands complete and ready to be de-composed into fragments. These fragments do not re-invent institutional type-forms nor repeat past typological forms: they are selected and reassembled according to criteria derived from three levels of meaning – the first, inherited from meanings ascribed by the past existence of the forms; the second, derived from choice of the specific fragment and its boundaries, which often cross between different types; the third, proposed by a recomposition of these fragments in a new context.<sup>430</sup>

En slik transformasjon har en kommunikativ og potensielt kritisk kraft, hevder Vidler i ”The Third Typology”.<sup>431</sup> Det kan tjene som politisk kritikk av maktinstitusjonenes typeformer, eller peke ut underkommuniserte betydninger i enkelte former. I Lofotakvariet fungerer den typologiske omformingene mest av alt som en protest mot imitasjonen av fortidas bygnings-

<sup>426</sup> Rossi (1966) 1982 s. 40 og Moneo 1978.

<sup>427</sup> Rossi siterer psykoanalytikeren Carl Jung i Rossi 1976, s. 74.

<sup>428</sup> Blå strek arkitekter, *Byggekunst* 5-6, 1990, s. 269.

<sup>429</sup> Rossi 1976, s. 74.

<sup>430</sup> Vidler 1976, s. 2. Moneo er mer fatalistisk: ”The broken types are the "authentic semblance" of this reality, broken through the long process [...]. Fragmentation seems to be in these days the concomitant of type. [...] Thus, perhaps the only means architects have to master form today is to destroy it”, Moneo 1978, s. 41.

<sup>431</sup> Vidler 1976. Se også Argan 1963.

typer og tendensen til forskjønnende nostalgi som særlig finner sted i turistifiserte områder som Lofoten. Bygningen kommenterer gjennom bruk av og brudd med typiske former verdien av områdets arkitekturspråk – men en verdi som ligger i forandringens muligheter framfor i bevaring av det inerte. Det er en kommentar til et Lofoten i kulturell, sosial og teknologisk endring, fra fiske til turisme og kanskje mot en oljealder, der Lofotakvariet som kulturbygg selv er en del av endringsprosessen. Ut av fortidas former vokser det en ny funksjon med kulturell betydning, en funksjon som gir området fornyet vitalitet.

Rossis skille mellom to arter monumenter, patologiske og produktive, er interessant i denne sammenhengen.<sup>432</sup> Et patologisk monument er en fiksert form der den opprinnelige funksjonen har opphørt uten at det er fylt med noe nytt. Monumentet er bevart av historiske årsaker, men det “betyr” ingenting lenger – slik gamle bygninger blir stående som døde museumsgjenstander og vitner om en bruk som definitivt er fortdig. Et produktivt monument, derimot, er en fortdig form som fremdeles er i bruk, og gjerne med en annen funksjon enn den opprinnelige. Det er et monument som tillater et nytt blick på formen, så vel som på fortida. Det produktive monumentet bringer fortida med inn i nåtida, og lar typeformen fortsette å produsere hendelser og historie. Et slik monument står ikke som et forlatt objekt, men fungerer som en katalysator for et større område og gir det ny vitalitet. Resultatet av omformingsprosesser som dette, formale som funksjonelle, kan over tid være totale slik at konturene av typen viskes ut og glemmes.

Lofotakvariet imiterer ikke naturlandskapet og kopierer ikke fortidas byggemåter, men tar konteksten som råstoff og omformer det til noe annet. Det innebærer også en endring av omgivelsene; “changing one part of a system to transform the whole”, slik Gregotti beskriver det.<sup>433</sup> Byggverket ”präglas av viljan och framför allt modet att påverka, att delta i en landskapsomvandlingsprocess”, for å anvende Carola Wingrens ord om arkitektkontoret Blå strek arkitekter.<sup>434</sup> Og heller enn å stå som et monument over en tapt fortid og et tapt sted, framstår Lofotakvariet som et ”mulighetenes monument”, for å låne fra Lyotards essay om museet. Arkitekturen trekker oppmerksomheten mot ”the essence of the environmental context through the transformation of form”.<sup>435</sup> Ses formgivningsprosessen i lys av blant andre Rossi og Gregottis teorier, er det å bemerke at Lofotakvariet ikke er et endelig resultat, men del av en større endringsprosess. “Att sätta sitt märke genom att bilda länk, eller utgöra katalysator i reaktionen mellan landskap/platsen och projektet” er generelt karakteristisk for

---

<sup>432</sup> Den engelske oversettelsen av Rossi anvender begrepene ”pathological” og ”propelling”. Rossi skriver riktignok om produktive og patologiske monumenter i forhold til de i fysisk forstand varige monumentene i en by og endringen i deres funksjon. Poengene er likefullt relevante i denne sammenhengen. Rossi (1966) 1982, s. 58 ff.

<sup>433</sup> Gregotti 1985, s 28.

<sup>434</sup> Wingren 1995, u.p.

<sup>435</sup> “If geography is therefore the way in which the signs of history solidify and are superimposed in a form, the architectural project has the task of drawing attention to the essence of the environmental context through the transformation of form”. Gregotti, 1985 [ s. 340 i Nesbitt]

Blå strek arkitekters prosjekter, ifølge Wingren: ”De søker etter det mentale landskapet og dess karakter, som inneholder landskapets historia men även dess fremtid”.<sup>436</sup>

### 5.3 ”Mulighetenes monument”

Lofotakvariet produserer et blikk på utstillingsarkitektur som en sammensetting og omforming av historiske typer. Bygningen minner om det som har vært områdets sentrale virksomheter og livsgrunnlag, og gis med det en museal, men foreløpig, utstillingsverdi. Museumsteoretikere stiller et sentralt krav til en samtidig utstillingspraksis, krav som også kan stilles til en arkitektur på utstilling. Det er å skape bevissthet om historien, om hva som binder oss til den, om vår egen temporalitet og varighet: ”The contemporary museum-goer is invested in preserving a collective memory of the past”. Det handler ikke nødvendigvis om å gjenspeile en opprinnelige og fortidig erfaring, men om å gi ”continuity to a culture”, ifølge Casey.<sup>437</sup> En annen museumsteoretiker vektlegger et annet aspekt: Museet skal ikke bevare et kollektivt minne som er statisk, men bidra til ”a *work of memory*, which also means a work of forgetting because the work of memory is a ”*duty of truth*”. Det vil si, å kaste lys på historiens tegn, ”a revealing light which will enable us to see what habits and routine hide”.<sup>438</sup> Med en negasjon kan vi si at arkitekturen ikke skal kamuflere sin rolle som produsent av tegn, med den risikoen at typetegnenes opprinnelige betydning også glemmes.

Ses monumentalitet som en funksjon av kontinuitet og erindring, aktualiserer Lofotakvariet monumentalitet som en prosess, som en overgangsfase eller omforming. Et slik prosessuelt monumentalitetsbegrep ligger i Lyotards term *monumensjon*, som betegner selve den menneskelige handlingen: å trekke ting ut av sin vante brukssammenheng, stille det ut og gi det karakter av tegn. Bygningen utsetter eller bremser glemselen av det som gjennom tida har vært områdets sentrale virksomheter og livsgrunnlag. Bygningen gjør oppmerksom på begrensningen av det varige, på glemselen.

Det monumentale ved Lofotakvariet er det som på en og samme tid ”uttrykker aktelse for flyktigheten i alt det værende” og ”bremser [...] den blinde og døve verdens gang”, med Lyotards formulering.<sup>439</sup> Bygningen i Vågan gir næring til en tanke om tid, til forholdet mellom varighet og forandring. Det er knyttet til to erfaringsmåter som hos Lyotard henger tett sammen. Det som ”bremser”, som gir en treghet i persepsjon og forståelsen av verden, og det som vekker ”årvåkenheten”, som tiltrekker oppmerksomheten og vekker tanken. Begrepene er i språkspill hos Lyotard som det *inerte* og det *alerte*.<sup>440</sup> Det inerte – det uforanderlige og varige, som har nådd sin bestemmelse – ligger ikke langt unna

---

<sup>436</sup> Wingrens utsagn knytter an til et par av arkitektkontorets større nordiske prosjekter. Wingren 1995, u.p.

<sup>437</sup> Casey 2003, s. 12.

<sup>438</sup> Hhv. Bellaigue 1999, s. 63, med referanse til Paul Ricoeur, *Leçons au Collège de philosophie*, Paris 1996 og Bellaigue 1999, s. 60-61, med min utheving.

<sup>439</sup> Lyotard (1993) 1995, s. 19, min oversettelse.

<sup>440</sup> Lyotard spiller på de franske ordene ”alerte” og ”inerte” og deres betydninger, Lyotard (1993) 1995.



en tradisjonell forståelse av monumentalitet. Det alerte – det som alltid er klar for endring, for at noe nytt skal skje – beskriver det motsatte. Hos Lyotard knytter termen *monumensjon* disse to begrepene og erfaringene til hverandre, som aspekter av det samme.

Lofotakvariet presenterer denne dobbeltheten gjennom typologiens inerte former og dekonstruksjonens overraskende brudd og forandringer. På den ene siden bringer bygningskomplekset i Vågan oss nærmere en tid, et sted og en virksomhet som for enkelte er i ferd med å bli glemt, og som for andre er ukjent. På den andre siden får bygningen oss til å innse distansen som skiller oss som besøkende her og nå, fra dem som var aktører der og da. Bevisstheten om denne avstanden, med Lyotards begrep, vekker årvåkenheten. Arkitekturen utsetter eller bremser glemselen av det som gjennom tida har vært området sentrale virksomheter og livsgrunnlag – og den peker samtidig mot forandringen. I det ligger et framtidsperspektiv som også det gamle monumentalitetsbegrepet rommet – arkitekturen advarer og påminner om noe.



## V. Sametingsbygningen i Karasjok: ornamentalt monumental

### 1. Monumentalitet på vidda

Midt i det kjernesamiske området i indre Finnmark ligger bygningen som ved millenniumskiftet ble tatt i bruk av Sametinget, samenes folkevalgte parlament. En naturlig terrasse i terrenget, Kárašjohkas gamle elvebredd, hever den ellers lite dominerende bygningen over sentrum av Karasjok – en verdig plassering av et parlament. Fra denne terrassen åpnes utsynet over det landskapet den samiske urbefolkningen har brukt og bebodd i århundrer, og over den spredte bebyggelsen karakteristisk for stedene i indre Finnmark de siste femti årene. Hovedankomsten til Sametingsbygningen fra riksveien er derimot av en annen art, verken opphøyd eller scenisk:

Fra utsiden presenterer det nye Sametinget seg fragmentarisk. Man møter ingen monumental fasade, anlegget har derimot karakter av å slå an noe og så trekke seg tilbake. Et stykke buet fasade i vakkert tre røper at man står ved en betydningsfull bygning, men bygningen blir borte i topografien og det eiendommelige inntrykket forsterkes.<sup>441</sup>

Del av en buet vegg, treverk som glir over i landskapet, en klang som slås an, noe som forsvinner og et inntrykk som forsterkes – kunsthistorikeren Jørgen Lunds beskrivelse av møtet med Sametingsbygningen berører et mer dyptgående tema i arkitekturens historie, et tema jeg i dette kapitlet vil beskrive med begrepsparet *monument* og *ornament*. Under forrige århundrets modernisme har det kommet til å stå som motsetningspar, og det drar med seg et hierarki av opposisjoner, som det mellom monumentalarkitektur og byggeskikk, mellom “sterk” og “svak” arkitektur – og i videste forstand forholdet mellom sentrum og periferi, majoritet og minoritet, en dominerende, norsk kultur og en urbefolkningskultur som har blitt skjøvet i utkanten og regnet som uvesentlig.



---

<sup>441</sup> Lund 2003, s. 14.

I de første årene etter opprettelsen i 1989 holdt Sametinget til i lokaler leid av Karasjok kommune. Konkrete planer for å reise en egen bygning som både skulle oppfylle rent praktiske behov og også markere tingets representative oppgave, ble påbegynt i 1993. Disse syv årene fra de første planene til innvielsen i 2000 er imidlertid bare et lite kapittel i Sametingsbygningens lange forhistorie. Det er en historie om en urbefolknings og minoritets kamp mot utbygging og for retten til eget selvstyre, en kamp mot den norske staten for å bli sett, hørt og anerkjent. Sametingsbygningen er med andre ord en politisk bygning i mer enn én og institusjonell forstand. Men tinget har fremdeles liten reell politisk makt; samene er ennå ikke ”herre i eget hus”<sup>442</sup>. Likefullt understreker flere samepolitiske talsmenn betydningen av en egen parlamentsbygning, det er en ”milepæl i det samiske arbeidet”, at den representerer ”en ny æra” og er ”et konkret symbol på den politiske og rettslige status samene som folk har”.<sup>443</sup>

I arkitektkonkurransen Statsbygg utlyste på tampen av 1995 er denne representative dimensjonen intendert: Det er ønsket at den nye bygningen ”presenterer Sametinget på en verdig måte”, ”gjenspeiler samisk arkitektur” og ”framstår med en klar symbolverdi”.<sup>444</sup> Begrepet ”verdighet” er vagt, men slik det har fungert i konkurranseretorikken for offentlige bygninger i Norge i andre halvdel av det tjuende århundret, assosieres det til et mer eller mindre definert ønske om monumentalitet.<sup>445</sup> Kravet om å reflektere *samisk arkitektur* er kanskje vel så uklart. Konkurransens vinnere, de Oslo-baserte arkitektene Stein Halvorsen og Christian Sundby, sier imidlertid at de i sitt prosjekt *69, 3°NORD* har løst oppgaven ved å ta utgangspunkt i viddas landskap og vinterklima, i ”samenes sans for detaljering” og ”typiske samiske konstruksjoner”: ”Det finnes så få bygg i samekulturen. Derimot står det masse synlige skillegjerdene og låvvustenger ute i naturen. Det er disse vi er inspirert av.”<sup>446</sup> Juryens valg av nettopp dette prosjektet blant de nærmere femti innleverte, og også tildelingen av Byggeskikkprisen for 2001, synes å stadfeste at Sametingsbygningen faktisk har oppnådd målet om verdighet og samtidig å gjenspeile samisk arkitektur. Både intensjonen og det bygde resultatet er verdt en diskusjon.

---

<sup>442</sup> Lederen ”I eget hus”, *Finmark Dagblad*, 2.11.2000.

<sup>443</sup> Samepresident Sven Roald Nystø til *Finmark Dagblad*, 2.11.2000 og Sametingets direktør Per Edvard Klemetsen i Statsbygg 2000, s. 6.

<sup>444</sup> *Norske arkitektkonkurranser* nr. 338, 1996, s. 3.

<sup>445</sup> Tostrup i Lending (2001), s. 179-80 og Tostrup 1996, s. 72. *Norske arkitektkonkurranser* nr. 338, 1996, s. 8.

<sup>446</sup> Samtidig innrømmer arkitektene å aldri ha satt sin fot i indre Finnmark før de fikk oppdraget. Christian Sundby intervjuet, *Dagblad* 3.11.2000. Halvorsen og Sundby har arbeidet sammen siden 1990, først under Nils Torp Arkitektkontor. De har tidligere jobbet med bolig- og kulturprosjekter og kontorbygg og også deltatt i større nasjonale og internasjonale konkurranser. Arkitektkonkurransen om Sametingsbygningen hadde for øvrig 116 påmeldte deltakere, 48 utkast ble ferdigstilt i løpet av en tremånedersperiode og levert til juryering.

## 1.1 Parlamentarisk paradoks

En parlamentsbygning er en unik monumentaloppgave, og det finnes bare én av denne typen bygning innen nasjonalstatens grenser. At det innen Norges grenser finnes to, en i Oslo og en i Karasjok, markerer forskjell, en positiv forskjell mellom majoritet og minoritet, og mellom den tidligere fornorskningspolitikken og en ny holdning til urbefolkningen. En parlamentsbygning er definitivt også nasjonens mest offisielle bygning og et kollektivt symbol. Den huser en institusjon som er ment å representere hele befolkningen og dens mangfold, slik også det folkevalgte Sametinget representerer den sammensatte og spredte samiske befolkningen i Norge. Selve arkitekturen står som bilde på institusjonen og dens verdier, på demokrati og makt, eller rett og slett et bilde på folket. Gjennom skiftende historiske og politiske omstendigheter er bygningen, og bildet av den, det samme – og å bevare dette fasadebildet intakt synes viktig, som et uttrykk for nasjonens stabile og varige verdier.

Med det unike, offisielle og varige som karakteristisk for parlamentsbygningen, møter vi også problemet: bevisstheten om forskjeller mellom befolkningsgrupper, om mangfoldet av individer og om verdien av forandring synes å gjøre parlamentsbygningen til en særlig vanskelig monumentaloppgave på slutten av det tjuende århundret. Det er derfor et spørsmål om hvordan Sametingsbygningen forholder seg til dette problemkomplekset, om arkitekturen iverksetter en form for monumentalitet som lar seg legitimere i en postmoderne situasjon.

Sametingsbygningen utfordrer grensene for monumentalitetsbegrepet slik vi vanligvis forstår det.<sup>447</sup> For å utforske disse yttergrensene vil jeg for det første nærme meg bygningen ved å prøve Robert Venturis mer enn tredve år gamle, men i dette tilfellet aktuelle postmoderne teori presentert i *Complexity and Contradiction in Architecture* fra 1966. Venturi snakker om en “både–og”-arkitektur, en arkitektur som inkluderer det mangfoldige og motsetningsfylte. Det dreier seg om en arkitektur som kommuniserer, men som heller enn å formidle et klart og entydig budskap åpner for flere lag av betydninger, for det mangetydige og til og med tvetydige. I den grad Venturi tematiserer monumentalitet, er det i en form som er ”neither dry nor pompous”, heller ”both old and new, banal and vivid”.<sup>448</sup> Bygningens monumentalitet kan for det andre ses som en *svak* arkitektur – med utgangspunkt i Gianni Vattimos filosofiske konsept *svak tenkning*.<sup>449</sup> Et sentralt aspekt ved en svak arkitektur, som ved en svak tenkning, er monumentalitet, men ”[t]he monumentality of weak architecture is not continuous with the monuments of the classical age in either geometric or ideological value”.<sup>450</sup> Det er en monumentalitet som ikke instisterer på

---

<sup>447</sup> Jamfør kapittel II i avhandlingen.

<sup>448</sup> Venturi (1966) 1977, s. 41 og 44.

<sup>449</sup> Vattimo (1985) 1988, og I.2.3 i avhandlingen. Se også ”Weak Architecture” i de Solà-Morales 1997, s. 57-71.

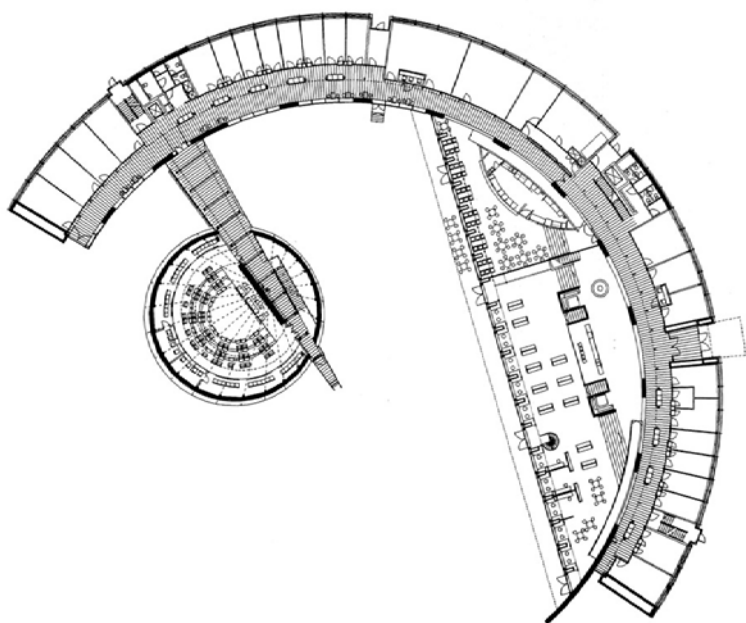
<sup>450</sup> de Solà-Morales 1997, s. 71.

essensialitet, sentralitet og dominans, men som utspiller seg i overflaten og åpner seg mot omverdenen. *Ornamentet* er et bilde på denne typen monumentalitet, og en metafor for det som den "sterke", moderne tenkningen har marginalisert, regnet som overflødig og uvesentlig. Koblingen mellom det ornamentale og det monumentale – monument som ornament – reintroduserer en førmoderne forståelse av monumentalitetsbegrepet som jeg mener er særlig interessant i forhold til Sametingsbygningen.

Min oppfatning av Sametingsbygningen kan betegnes med et både-og. På den ene siden bekrefter og forsterker arkitekturen allerede etablerte tegn for samisk kultur og historie, noe som underbygges av den "offisielle tolkningen", og særlig av arkitektenes egne uttalelser. Følgelig kan bygningen kritiseres fra flere hold. Fra et progressivt ståsted vil den kunne ses som klisjépreget og romantisk, fra et politisk-ideologisk ståsted som stereotyp og stigmatiserende, og med et samisk utgangspunkt som en forenklet, utvendig og norsk tolkning av en mangfoldig kultur. På den andre siden gjenkjennes bygningen som samisk og den bidrar til å huske noe som er i ferd med å gå tapt. Det som den "sterke tenkningen" – majoritetens tenkning om universalisering og fornorskning – har skjøvet utenfor og gjort ubetydelig, er satt i sentrum i denne bygningen. Med en drøfting av monumentalitet som utgangspunkt, har jeg dessuten valgt en sympatisk innstilling til arkitekturen, men ikke uten bevissthet om kritiske innvendinger.

## 2. Konstruksjon og dekorasjon

Sametingsbygningens tre funksjonsdeler er tydelig differensierte i plantegningen – en plan som har sirkelen som en bærende idé: En stor halvsirkel mot nord inneholder to etasjer med kontorer og møterrom, på begge nivåer forbundet av en tilsvarende lang, buet vandrehall.



Denne halvsirkelen favner et segment som rommer resepsjon, kantine og Samisk spesialbibliotek, og den hegner inn et uterom eller atrium der Sametingets plenumssal er plassert – skilt ut fra den øvrige bygningskroppen i en perfekt sirkel.

Den presise geometrien som ligger til grunn kamoufleres imidlertid av det opprisset som kommer til syne. Den lange veggen mot nord, med hovedinngang, ligger som en bekledd voll som skjerner anleggets indre. Fra sør-øst åpner derimot bygningen seg i en



organisk og topografisk sammensetning av volumer og flater. Det er plenumssalens skjeve koniske form som tiltrekker seg oppmerksomhet, splittet av et langstrakt volum i glass som forbinder salen med det øvrige anlegget. Formen reiser seg ytterst på den bratte skrenten ned mot Karasjok sentrum, omgitt av en tilsynelatende naturlig vegetasjon.<sup>451</sup> Den står som et skulpturelt hovedmotiv, rammet inn av den lavere halvsirkelformen. Den tiltrekker seg oppmerksomheten – men reflekteres i glass og forskyver blikket fra helheten til detaljene, fra selve figuren til overflaten.

Uteanlegget, materialbruken, variasjonen i volumer og også vekslinger i vegglivet, bidrar til å gi Sametingsbygningen en organisk-topografisk karakter. Ved ankomst gis det samme inntrykket. Den brede skråstilte veggen av ubehandlet betong er delvis dekket av liggende kledning i sibirsk lerk. Veggen er ytterligere artikulert av vertikale stålprofiler festet utenpå både betongen og treverket, med spissene pekende mot himmelen, som i et reisverk av stokker. Kledning, profiler og også fire inngangspartier bryter opp den relativt tunge og massive fasaden og gir veggen en rytme. Hovedinngangen er sentralt plassert, men ikke dominerende. En del av den spaltekledd ytterhuden er løftet av stålstag til en bladakin, og synes som en lem foran glassmembranen i inngangspartiet. Som motiv repeteres denne lemme i mindre skala i solskjermene over vinduene, og veggen illuderer å kunne åpnes og

---

<sup>451</sup> Uteanlegget er i hovedsak beplantet med lyng og mose, men har enkelte felt med gressplen. Konstnadene for dette utendørsanlegget – ifølge arkitektene ”ikke et kultivert landskap” – beløper seg til nærmere 3 millioner kroner. Statsbygg 2000, s. 15.

lukkes. I det hele tatt presenterer ytterfasaden et dynamisk veggliv, en dynamikk som forsterkes av at ulike typer materialer er lagt bruddvis og lagvis. Denne materialbruken, samt volumbehandling, gjør Same- tingsbygningen til en svært tidsriktig bygning i årene rundt 2000.

Overlapping av materialer er også poengtert i fasaden mot uterommet, men her i en lett og åpen versjon av glass og lerketre. Den rette veggen mot bibliotek og kantine er gjennomgående i glass, men liggende trekledning i øvre felt begrenser en total transparens. Kledningen er tydelig hengt uten- på – ikke ført helt ut i hjørnene og jevnt gjennomhullet av vindus- åpninger. Den fungerer som en dekorativ solskjerm, gitt ytter- ligere skygge av den sprosse- belagte utkragningen over midt-



partiet. Også deler av vandrehallen er på samme vis avskjermet av treverk ut mot atriet: staver eller tapper i ulik lengde er hengt ned fra takgesimsen i et dekorativt mønster.

Denne alt i alt åpne veggen mot atriet motsvares av plenums- salen, lukket mot innsyn. Korridoren som for- binder salen med det øvrige anlegget er riktig- nok i glass. Den er lagt som en kile gjennom kjegleformen og splitter denne i to, et stort og et



lite segment, og i to elliptiske buer som åpner for lysinnfall ovenfra. Ut over det er det ingen åpninger i den krumme overflaten. Lerketreet som er brukt har antatt en naturlig gråtone, og flaten er også ellers røff ved at grovere, tverrstilte dimensjonerte bord er føyd inn som om



det var et regelmessig reisverk. Enkelte kortere og smalere bord lagt innimellom disse understreker imidlertid at det som synes som et reisverk er rent ytre artikulasjon. De



tverrstilte bordene har kun dekorativ funksjon – og med den spisse avslutningen over buene bidrar de til et emblematiske motiv, særlig synlig fra interiøret. Den reelle konstruksjonen eksponeres inne i salen: et reisverk av kraftige furubjelker er lagt skrått opp mot en bærende limtrebue, en gigantiske buesperre, hele sjetten meter høy. Det er en imitasjon, riktignok i en forstørret og maskintilvirket utgave, av et særegent samisk reisverk, anvendt i familieteltet og i den vanligste gammetypen.<sup>452</sup>

Konstruksjonen i Sametingsbygningen ellers er en kombinasjon av stålbjelker og furubjelker, i tillegg til plasstøpt betong i den skrå, buete veggen mot nord og i fundamentet for hele anlegget. Store deler av konstruksjonssystemet er lagt synlig og blir følgelig del av vegglivet. Men å skille mellom de elementene som har en konstruktiv funksjon, og de som er reint dekorative, er ikke helt enkelt. Det oppstår en tvetydighet mellom konstruksjon og dekorasjon som er vesentlig i tilnærmingen til denne bygningen. Dessuten bidrar den bevisste sammenstillingen av naturmaterialer og moderne materialer til å skape en ytterligere spenning i veggflatene. Betong, glass, stål og treverk er lagt utenpå hverandre, noe som er tydelig demonstrert i bygningens mange “snittflater”.

Fra hovedinngangen åpner det seg et stort og lyst publikumsrom. Ankomsten med resepsjon er lagt på nivå med vandrehallen og danner et platå med overblikk som klargjør anleggets grunnidé: det åpne, sirkulære rommet. Publikumsrommet får full takhøyde i

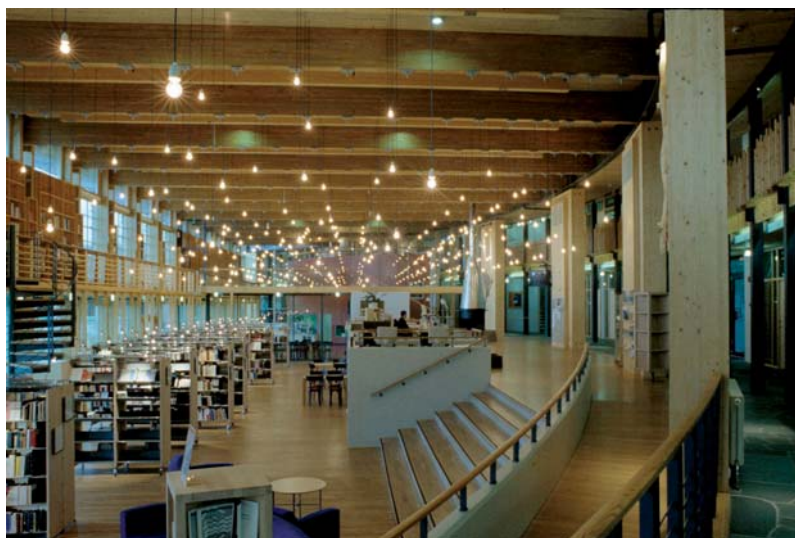
---

<sup>452</sup> Konstruksjonen kalles *bealljit* på samisk, og både familieteltet og den gammetypen der buesperre eller *bealljit* er anvent, kalles *goahiti*. Sjølie 2007.

biblioteket og kantina nedenfor plataået, og den delvis avskjermete glassveggen i front gir utsyn mot atriet. Lave nisjer og luftige gallerier, strategisk møblering og ikke minst en sentralt plassert peis grupperer det store rommet i mindre steder. Vi finner med andre ord en måte å organisere rommet på nærmest uten bruk av lukkede veggflater. Også atriet utenfor, omkranset av vandrehallen, blir på denne måten en del av bygningens overordnede rom.

Plenumssalen ligger som et eget objekt i dette rommet, synlig og i fokus fra alle fellesområdene i interiøret – og er til og med gitt en egen ”stjernehimmel” i vintermørket når

de mange lyskildene i publikumsrommet speiles i glassveggen mot atriet. Men selv om denne bygningens viktigste funksjon hele tida er nærværende som et bilde, er plenumssalen rent bruksmessig distansert. Den er bare



tilgjengelig ved å følge vandrehallens krumning nesten til endes og krysse glassbrua som leder over i salens foajé. Denne dobbeltheten i synlighet og tilgjengelighet, i det billedlige og bruksmessige – at de visuelle aksene ikke faller sammen med bevegelsesaksene – er et gjennomgående trekk ved Sametingsbygningen. Det bryter med et hovedprinsipp for organisering av rom i mange klassiske monumentalbygninger, der blick og bevegelse ledes i en og samme

perspektiviske akse.<sup>453</sup>

Plenumssalen er ikke en del av det tilgjengelige publikumsområdet, og motsvarer også dette ved sitt innadvendte og grunne rom. Salen samler medlemmene i Sametinget i en halv-sirkel, trappet ned mot talerstolen og mot det



Fondbildet *Luottat* er laget av Hilde Skancke Pedersen, etter konkurranse om utsmykningen av plenumssalen. Foto Hanna H. Hansen 2002

<sup>453</sup> For en utdypning, se Haugdal 1999, s. 106-111.

store fondbildet, en betongskive dekorert som en sirkelformet labyrint i blått og bladgull. Med halvsirkelen som prinsipp følger salen en gammel og etablert romlig praksis for samtale og for demokrati – om det er teltet eller tingsalen som danner de fysiske og historiske rammene. Den tette veggen eller taket lukker dessuten salen fra omverdenen, fra landskapet utenfor og fra bygningens øvrige funksjoner. Også det enkle og enhetlige treinteriøret, med det tekniske anlegget godt skjult, bidrar til å gi rommet en uforstyrret og intim atmosfære. Eneste åpning ut er glassfeltet over fondbildet, øverst i den buen som bærer hele konstruksjonen. Gjennom åpningen i toppen møter blikket det ornamentale motivet i den motstående buen.

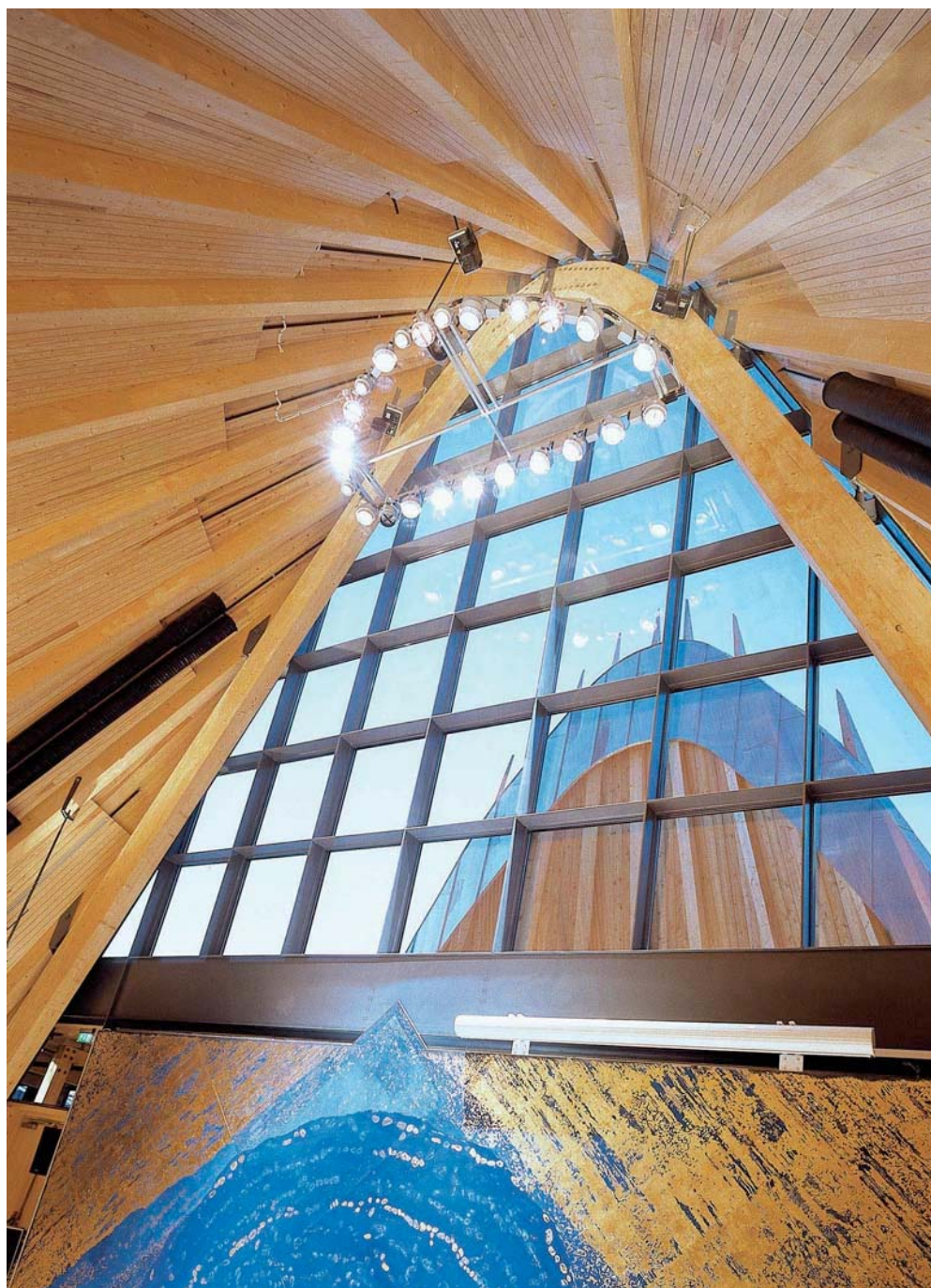


Foto Jaro Hollan/HollanStudio 2000

### 3. Monumentalarkitektur og byggeskikk

Arkitektene Halvorsen og Sundby beskriver Sametingsbygningen med andre ord enn det jeg har tilstrebet ovenfor. I konkurranseutkastet og i intervjuer omtaler de bygningen med referanse til den fortidige bebyggelsen, boformen og næringsvirksomheten i indre Finnmark. Lávvu, teltduk, gamle, reingjerde, innhegning er begreper som går igjen. I tillegg refereres det til etablert samisk symbolikk, til naturforståelse og epistemologi.<sup>454</sup> Begrepsbruken er retorisk, i første omgang for å overbevise juryen om at føringene i arkitektkonkurransen – en monumentalbygning som kan ”gjenspeile samisk arkitektur” – er oppfylt. Men retorikken retter seg også mot brukerne og mot den samiske befolkningen, der den tjener som en forsikring om at arkitekter ”utenfra” har foretatt arkitektoniske valg som er forankret i ”det samiske”, i kulturelle, historiske og regionale forhold. Tildelingen av Statens Byggeskikkpris synes å bekrefte at retorikken imidlertid ikke er tom, men har grunnlag i det fysiske verket:

arkitektene har [...] klart å forene et moderne byggeprogram med samisk byggetradisjon og kultur i et verdig og samtidig upretensiøst byggverk, i poetisk samvirke med naturens stedlige forutsetninger [...] Sametingsbygget vil bli et viktig element i den videre stedsformingen av Karasjok og et symbolbygg for samisk byggeskikk og identitet.<sup>455</sup>

Denne ganske representative forståelsen av Sametingsbygningen drar med seg flere problemstillinger. Et spørsmål er hva det ligger i begrepet samisk byggetradisjon, og om parlamentet i Karasjok kan inkluderes i eller ha enkelte fellestrekk med denne. Et annet spørsmål er hvordan Sametingsbygningen setter i spill det som i mange sammenhenger oppfattes som hierarkiske og verdiladete motsetninger: det moderne og det tradisjonelle, det verdige og det upretensiøse, symbolbygg og byggeskikk. Under dette ligger det et spørsmål av mer politisk-ideologisk art: om det er en strategi eller målsetting å legge en fortidig byggetradisjon til grunn for en ny fellesskapsarkitektur i Sápmi.

#### 3.1 Samisk byggeskikk

I sitatet ovenfor er byggeskikkbegrepet brukt normativt, som *god byggeskikk*, med den generelle betydningen at ”utførelse og materialbruk” skal være tilpasset omgivelsene, landskap, klima og eksisterende bygningsmiljø.<sup>456</sup> I det ligger ikke et ønske om direkte sitering eller kopiering av fortidas arkitektur. Det er snarere en grunnleggende tanke at god byggeskikk ”skal fremmes ved tiltak som er tilpasset tidens produksjonsmetoder og teknologi”.<sup>457</sup> All den tid ”høy kvalitet” også er et kriterium for Byggeskikkprisen, synes det normative

<sup>454</sup> Se f.eks. *Arkitektnytt* 14, 2000, s. 6-7; *Byggeskikk* 2, 2001, s. 12; *Finnmark dagblad* 2.11.2000, intervju med Sundby under tittelen ”Lávvu i lerk, furu og glass”; *Statsbygg* 2000, s. 14 ff.

<sup>455</sup> *Byggeskikk* 2, 2001, s. 5.

<sup>456</sup> Jamfør Statutter for Statens byggeskikkpris, gjengitt i *Byggeskikk* 2, 2001, s. 11. For Statens Byggeskikkutvalg og det normative byggeskikkbegrepet, se Christensen 1996.

<sup>457</sup> Statens Byggeskikkutvalg, slik formålet er formulert i 1986, her sitert fra Roede 1992, s. 31.

begrepet å ligge nærmere det som gjerne gis statusbetegnelsen *arkitektur* enn den folkelige byggeskikken.<sup>458</sup> Den vanlige oppfatningen og anvendelsen av byggeskikkbegrepet er imidlertid deskriptiv. Det beskriver et innarbeidet eller konvensjonelt mønster for utformingen av det fysiske miljøet, i et bestemt geografisk område, til en gitt tid – eller sett over tid. Begrepet fungerer også kategoriserende og knyttes ofte til nasjonalitet og etnisitet, som norsk, kvensk eller samisk byggeskikk.<sup>459</sup> Slike kategorier er ikke nøytrale, men farges til enhver tid av et rådende kulturelt verdihierarki. Og kort sagt har samisk byggeskikk opp gjennom historien blitt tillagt lavere verdi enn norsk.<sup>460</sup> I det videre følger jeg en tanke om at Sametingsbygningen utfordrer og snur om på hierarkier av denne typen.

Det deskriptive begrepet samisk byggeskikk eller byggetradisjon er ingen entydig størrelse. Det samiske bosettingsområdet strekker seg over hele det nordlige Fennoskandia, fra kyst til innland, og vi finner forskjeller i samenes bygningskultur som følger både landskap og næringsvirksomhet. Det er vanskelig å snakke om en felles og enhetlig samisk byggeskikk. I samisk-norsk sammenheng synes problemet å være ”løst” reduktivt ved at fokus er blitt satt på flyttsamene og på deres byggemåter, særlig i indre Finnmark. Generelt er det også denne kulturen som har fått en representativ status både i samefolkets egen kultureisning på 1970- og 1980-tallet og i den populærkulturelle formidlingen av Sápmi utad. Antakelig skyldes dette at den samiske befolkningen har vært, og fremdeles er, i majoritet i indre Finnmark, og at det her kan spores en relativt klar kontinuitet fram til godt etter andre verdenskrig både i bygningskultur og levemåte. Men det skyldes nok også at reinnomadismen – idet den skiller seg ut som særegen og annerledes i forhold til det norske – blir bærer av noe ekte og opprinnelig.<sup>461</sup> Følgelig blir de bygningstypene som er direkte knyttet til denne ”fremmede” livsmåten, som teltet og delvis torvgammen, stående som tegn på en genuin samisk byggeskikk. Problemet er imidlertid at det overskygger det differensierte i samenes bygningskultur, forskjeller mellom innland og kyst, mellom nord og sør. Det tilslører også at byggeskikken i samiske områder stadig påvirkes utenfra og forandres over tid,<sup>462</sup> at den er pragmatisk og ”urein”, noe som blant annet vises i gjenbruk av materialer som ”sponplater, utbrettete oljefat, plastduk, papp, fiberduk, fugeskum med mer” i en bygningstype som gammen.<sup>463</sup>

I Sametingsbygningen har plenumssalens form en overbevisende, men vel og merke ikke entydig, likhet med sameteltet – som en slags krysning mellom lávvuen og familieteltet. Teltet viser nettopp til en spesifikk næringsvirksomhet i bestemte geografiske

---

<sup>458</sup> de Vibe 1995, s. 32. Roede 1992.

<sup>459</sup> Det er mulig dette skyldes byggeskikkbegrepets opprinnelse i etnologien, første gang brukt i 1861 av Eilert Sundt. Christensen 1995, s. 1. Forskning på primitiv og folkelig arkitektur har også tradisjonelt vært etnologenes gebet. Guidoni 1979, s. 7.

<sup>460</sup> Et liknende hierarki finner vi også innenfor den norske byggeskikken, der innlandsbygdenes byggeskikk har blitt tillagt større verdi enn kystbefolkningens. Christensen 1995, s. 28.

<sup>461</sup> Det antas at reindriftsnomadismen oppsto mellom 1500 og 1700, og at teltet ble tatt i bruk i den forbindelsen.

<sup>462</sup> Niemi 1980; Andreassen 1993; Sjølie 1995; Sjølie 2007.

<sup>463</sup> Sjølie 2007.

områder. Dessuten er det i stor grad en referanse til fortida, ettersom denne næringen har fått motoriserte hjelpemidler som erstatter de ulike årstidsboligene.

Den nære sammenhengen mellom byggevirkosomhet, levemåte og næringsutøvelse er grunnen til at mange forskere velger å snakke om *boskikk* eller *brukskikk* snarere enn byggeskikk. Det tydeliggjør at bygd form ikke kan ses løsrevet fra bruk – at det visuelle, som Borgen skriver, alltid er knyttet til en eller annen utilitær funksjon.<sup>464</sup> Randi Sjølie, forsker på samisk byggeskikk, vektlegger bruksaspektet i bygningskulturen i Finnmark i enda større grad: ”Kanskje ble næringsutøvelsen sett på som det viktigste og boligen sekundær. Boligen ble kun et middel til å kunne utøve næring på det stedet ressursene befant seg”.<sup>465</sup> De ytre og synlige formene er med andre ord bare ett aspekt ved den tradisjonelle bygningskulturen, nærmest et biprodukt av rom og funksjon – og av historiske, sosio-kulturelle og materielle forhold.<sup>466</sup> Sett med Borgen og Sjølies forsker-perspektiv vitner derfor formale og visuelle etterlikninger av for eksempel sameteltet eller gammen i nye bygninger om en utvendig og overflatisk forståelse av de tradisjonelle bygningstypene, og også av den større brukssammenheng disse inngikk i. Det er særlig påtakelig i dette tilfellet, der teltets fremste bruksmessige fortrinn, mobilitet, er fraværende i den stasjonære plenumssalen.

En slik utvendig forståelse forklares gjerne med et utenfra-perspektiv: ”Det kom jo to arkitekter fra hovedstaden for å tegne parlamentsbygningen i Sameland”, og de ”hentet fram det eneste bildet ignorante søringer har av den fysiske delen av samekulturen, nemlig låvvuen, da de skulle formgi den viktigste delen av anlegget”.<sup>467</sup> Men det handler også om at det bak Sametingsbygningen ligger en helt annen formgivningsprosess enn det som er tilfellet når vi snakker om tradisjonell byggeskikk.

Med arkitekturteoretikeren Geoffrey Broadbents termer kan vi kalle det henholdsvis en *analogisk* og en *typologisk* formgivningsprosess.<sup>468</sup> Den typologiske er aktuell i en ”primitiv” situasjon, en situasjon som kjennetegnes av en lav grad av valg- og variasjonsmulighet, men samtidig av ekstremt stor tilpasningsevne og velfungerende myk teknologi.<sup>469</sup> De tilgjengelige og forgjengelige naturressursene som finnes – i dette tilfellet tre og torv, skinn og hud – er utnyttet til fulle og utviklet til rasjonelle typer. Disse typene repeteres og

---

<sup>464</sup> Borgen, 1995, s. 12 ff. Brukskikk defineres gjerne som mønstrene eller konvensjonene for bruk av både enkelbygninger og større miljøer, Christensen, 1995, s. 22. Christensen tredeler for øvrig begrepet byggeskikk: ”den egentlige *byggeskikken*, det vil si de innarbeidete mønstrene for utformingen av selve det fysiske miljøet”, ”boskikken – eller mer generelt *brukskikken*, det vil si mønstrene for hvordan husene skal brukes” og en *endringsskikk*, det vil si ”de enkelte bygningenes historie, og det mer eller mindre faste mønsteret som ligger bak endringene”.

<sup>465</sup> Sjølie 1995, s. 14ff.

<sup>466</sup> Guidoni 1979, s. 7; Rapoport 1980, s. 283-305, som legger vekt på de kulturelle faktorene som betinger form.

<sup>467</sup> Svendsen 2001, s. 16. Men tross alt, konkluderer Svendsen: ”I Karasjok er resultatet godt”.

<sup>468</sup> Broadbent, ”The Deep Structures of Architecture” i Broadbent, Bunt og Jencks (red.) 1980, s. 119-168, spesielt s. 139 ff. Se note 108 i avhandlingen.

<sup>469</sup> Broadbent, i Broadbent, Bunt og Jencks (red.), 1980, s. 139 ff. Se også Rapoport 1980. Rapoport snakker heller om primitive situasjoner enn om primitiv arkitektur.

overlever, ifølge Broadbent, fordi medlemmene av en kultur deler både et fiksert mentalt bilde av hva bygningene skal "se ut som" og innarbeidede konvensjoner for den håndverksmessige utformingen. Kunnskap og konvensjoner overføres i en konkret brukssammenheng og her er "den muntlige og den 'visuelt-motoriske' tradisjonen spesielt viktig", som etnologen Arne Lie Christensen påpeker.<sup>470</sup> Det er de *felles trekkene* ved bygningene denne formgivningsprosessen resulterer i som gjør at vi kan snakke om en *skikk*.

Analogisk formgivning er derimot preget av stadig kreativitet, og er aktuell i situasjoner der både teknologien og den mentale forestillingsevnen åpner for mange mulige løsninger på byggeoppdraget. Løsningen springer ut av analogidannelse, oftest en direkte og visuell analogi til naturlige former eller menneskeskapt objekter, men også mer indirekte analogier til ideer og filosofiske konsepter. Det er en formgivningsprosess som går omveien om en abstrakt og teoretisk tegning eller modell. Og resultatet er gjerne unike, "one of"-bygninger. Denne grunnleggende forskjellen i formgivningsprosess, for eksempel mellom Sametingsbygningen og teltet eller gammen, handler i bunn og grunn om to ulike realiteter – og det beskriver dessuten en ikke-reversibel utvikling: "[B]yggeskikk kan etter sin definisjon ikke skapes av arkitekter. De har lært å lage *arkitektur* og kan ikke annet i sin tapte uskyld".<sup>471</sup>

I en typologisk formgivning er selve tilblivelsen kanskje vel så karakteristisk som det ferdige produktet. Eller slik Borgen formulerer det: "Man kan si at den samiske arkitekturen er selve *produksjonen*, en kombinasjon av næring og transport basert på de tilgjengelige materialer og på naturens egne betingelser."<sup>472</sup> Denne forståelsen av det *prosessuelle* ved den historiske bygningskulturen ligger også til grunn for vern av enkelte samiske bygninger, av kulturminner, som for eksempel torvgammen. Idet gammen har en anslått levetid på femti til søtti år, synes det beste vernet av denne typen ikke å være restaurering og bevaring, men stadig reisning av nye gammer.<sup>473</sup> Med det perspektivet kan vi si at den samiske byggetradisjonen føres videre ved å opprettholde selve byggeprosessen og en praksis. Det bryter klart med den moderne, vestlige holdningen til bygde monumenter, som tillegges verdi nettopp på grunn av deres høye alder. Men det vanskeliggjør samtidig en videreføring av byggeskikken i nye bygninger som Sametingsbygningen, der både konstruksjonsmåte og materialer, funksjonell status og millioninvestering signaliserer at den er ment *å vare*. Denne grunnleggende forskjellen mellom en typologisk og analogisk formgivning gjør med andre ord oppfatningen av Sametingbygningen som et "symbolbygg for samisk byggeskikk" til noe av et paradoks.

---

<sup>470</sup> Christensen 1995, s. 27. Se også Sjølie 2003, s. 25.

<sup>471</sup> Roede 1992, s. 36.

<sup>472</sup> Borgen 1995, s. 53.

<sup>473</sup> Andreassen 1993; Sjølie 2003, s. 73.

Paradokset skyldes i stor grad at den samiske bygningskulturen ikke gir noen typologiske forbilder for bygging av større samfunnsinstitusjoner.<sup>474</sup> I det tidligere samiske samfunnet, organisert i *siidaen*, utgjorde familien den øverste sosiale institusjonen, og husene vi finner i de enkelte bosettingene gir først og fremst et bilde av familien, ikke av samfunnet.<sup>475</sup> Det betyr imidlertid ikke at det bygde miljøet mangler mulighet for å kommunisere ulike sosio-kulturelle funksjoner og betydningshierarkier, men det skjer i første rekke gjennom ”subtile cues”, som Amos Rapoport kaller det.<sup>476</sup> Slike ”cues” – i mange tilfeller rent konseptuelle – er tydelige og meningsbærende for brukerne av bygningsmiljøet. For utenforstående derimot er de ofte ikke engang synlige. Betydninger og forskjeller er med andre ord inkorporert i selve bruksskikken, og de uttrykkes primært gjennom organisering av *rommet*, ikke gjennom ytre trekk som form, størrelse, materialbruk, farger, dekor og liknende.

Dette møter sin motsetning i en moderne situasjon, hvor behovet for tydelige fysiske og visuelle ”cues” blir stadig større. Sametingsbygningen er tilsynelatende et godt eksempel på det, der en overflod av ytre elementer er tatt i bruk for å sikre kommunikasjon og for å markere bygningens sentrale funksjon og posisjon i samfunnet. Det synes som en mer eller mindre bevisst strategi for å overvinne diskrepansen mellom byggeskikk og arkitektur, mellom tradisjonen og det nye – og mellom Oslo-arkitektene og den samiske befolkningen.

### 3.2 Stor og mindre

De generelle trekkene ved samisk byggeskikk som jeg har lagt vekt på ovenfor, kan oppsummeres som motsatsen til det som tradisjonelt tillegges monumentalarkitekturen. For det første er byggeskikken knyttet til regionale forhold; den er geografisk, klimatisk og ressursmessig betinget. Dessuten handler det om en måte å bygge på som tilhører fortida – og det ”gis intet håp om å gjenopplive stedegne byggeskikker uten en samfunnsomveltning som gjeninnfører den direkte kontakt mellom byggherre og skapende håndverker, uten industri og markedsføring som mellomledd.”<sup>477</sup> I motsetning til byggeskikkens regionale, spesielle og foranderlige karakter, konseptualiseres gjerne monumentalarkitekturen som hevet over sted og tid. Monumentalitet er det allmenne og varige, den ”rene” arkitekturen.<sup>478</sup> Eller med Eli Høydalsnes’ ironiske kritikk: ”Det er bare den rene Kunsten som makter å transcendere historiske og kulturelle grenser. At den etniske kunsten ikke makter det samme, sier seg selv, den er jo etnisk og kan følgelig ikke, pr. definisjon, krysse kulturelle grenser.”<sup>479</sup> For

---

<sup>474</sup> Heller ikke verbalspråket reflekterer denne typen fellesskapsarkitektur, og det ble konstruert et nytt begrep for ”kommunesenter” eller ”kulturbygg” i forbindelse med oppføring av Kultuvraiesso Guovdegeaidnu (Kautokeino kulturbygg), 1979-81. Broadbent 1983. Se også Magga 1995, s. 85.

<sup>475</sup> Dette gjelder for de fleste nomadiske eller halvnomadiske samfunn. Guidoni, (1975) 1979, s. 11.

<sup>476</sup> Rapoport 1980, spesielt s. 289 ff.

<sup>477</sup> Roede 1992, s. 33.

<sup>478</sup> Norberg-Schulz 1995, spesielt kap. 4, ”skikk” og kap. 5, ”stil”. Forholdet mellom mellom skikk og stil, mellom byggeskikk og monumentalarkitektur, strukturerer hele Norberg-Schulz’ *Stedskunst*. Se også IV.5.1 i avhandlingen.

<sup>479</sup> Høydalsnes 1999, s. 199.



det andre er samiske byggeskikkstyper bundet til nyttefunksjoner som er gitt lav status i bygningshistorien, mens monumentalarkitektur aktualiseres i tilknytning til offentlige funksjonstyper med høy status. For det tredje oppfattes byggeskikken som folkelig, eller også i dette tilfellet etnisk, mens monumentalarkitekturen er akademisk,<sup>480</sup> et uttrykk for en offisiell kultur eller vi kunne si for en kulturrepoke.

Fortsettes oppsummeringen i slike begrepspar, finner vi på den ene side bygninger som blir til ”innenfra” gjennom en konkret praksis – skapt av brukerne og forstått av brukerne. På den andre siden står bygninger med et abstrahert og teoretisk utgangspunkt – et resultat av separate grupper: arkitekter, byggherrer og bare delvis de faktiske brukerne.<sup>481</sup> I førstnevnte tilfelle tillegges selve produksjonen og evnen til stadig nyreisning betydning, mens sistnevnte har det endelige, varige og unike produktet som mål. På et konkret plan reflekteres det i en forskjell i materialbruk: tilgjengelige versus påkostete, forgjengelige versus varige. På et betydningskonstituerende plan dreier det seg om en forskjell i vektleggingen av enten funksjon eller form, av enten rom eller eksteriør. Noe forenklet kan vi si at byggeskikkens betydning kommuniseres gjennom konseptuelle eller mentale ”cues” som det er vanskelig å skille fra funksjon og bruk, mens den klassiske monumentalarkitekturens betydning manifesteres i ytre, formale og visuelle trekk, svært ofte frigjort fra funksjonell bruk.

Sett i lys av disse etablerte motsetningene i den vestlige arkitekturhistorien er det klart at den tradisjonelle samiske bygningskulturen ”mangler” den såkalt *store* arkitekturens kjennetegn, om denne kalles byggekunst, stilarkitektur, akademisk arkitektur eller monumentalarkitektur. Når så ytre elementer i samisk byggeskikk tas i bruk for å løse en monumentaloppgave, settes to ulike deler av bygningshistorien i spill – og ifølge Christensen også to ulike handlingsmønstre og tanke-systemer.<sup>482</sup> Det er slik Sametingsbygningen tematiserer etablerte og verdiladede hierarkier og setter den *mindre* arkitekturen og den marginaliserte kulturen i sentrum for oppmerksomheten.<sup>483</sup>

#### 4. En dobbeltkodet arkitektur

”The Sami structures have never been formidable” skriver forsker i samisk litteratur Harald Gaski, ”and our cultural monuments are, above all, memories of culture, transmitted orally, as reminders, rather than physical legacies such as cathedral or statue”.<sup>484</sup> Det er en historisk situasjon som beskrives, men for mange forstått som en særlig kvalitet ved den samiske kulturen. Gaskis utsagn genererer et spørsmål når det gjelder reisning av nye ”kulturelle

---

<sup>480</sup> Christensen 1995, s. 27.

<sup>481</sup> King i King (red.) 1980, s. 27.

<sup>482</sup> Christensen 1995, s. 26f. Se også Roede 1992, s. 31-37.

<sup>483</sup> Begrepet ”mindre” må gjerne settes i sammenheng med Gilles Deleuze og Félix Guattaris positivt ladete term ”mineure” i *Pour une littérature mineure*, 1975, oversatt til norsk i *Kafka – for en mindre litteratur*, Oslo 1994.

<sup>484</sup> Gaski i Gaski (red.) 1997, s. 11.

monumenter”, som Sametingsbygningen: både *om* denne kvaliteten skal føres videre, og eventuelt *hvordan*.

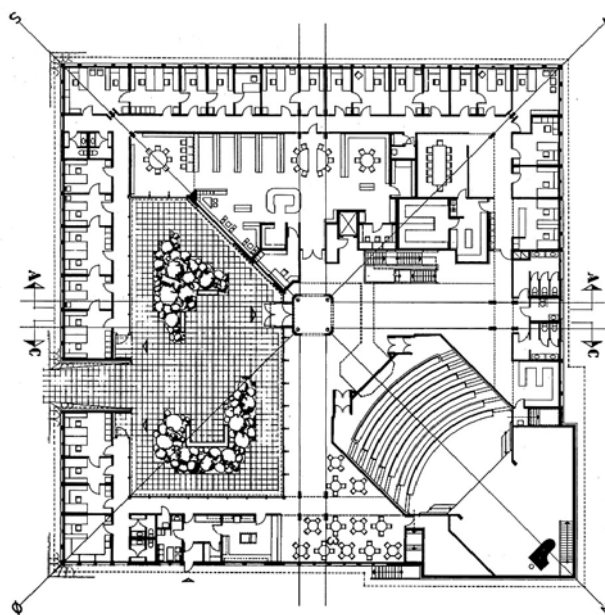
Spørsmål av denne typen ble aktualisert under den regionale bølgen i arkitekturen på 1970- og 1980-tallet, parallelt med den samiske kulturreisninga. Og én offentlig bygning fra denne perioden er særlig interessant å holde sammen med Sametingsbygningen:

Kautokeino kulturbygg fra 1979-81, tegnet av det Bodø-baserte arkitektkontoret BOARCH. Det samler de viktigste kulturinstitusjonene i Kautokeino: bibliotek, Beaivváš Sami Teáther,



Nordisk Samisk Institutt, NRK og dessuten diverse aktivitetsrom blant annet for ungdom. Og det er en av de første bygningene i Sápmi av denne typen. Kautokeino kulturbygg og Sametingsbygningen er tidsmessige bygninger som speiler arkitektoniske idealer i sine resepektive tiår. Men bygningene reflekterer også to forskjellige monumentale strategier i Sápmi, om de er intenderte eller ikke.

I Kautokeino kulturbygg har arkitektene lagt en kvadratisk planform til grunn og reist bygningen rundt en stolpe av betong, midt i et stort fellesrom. Taket er spent ut fra denne stolpen og trukket langt ned på tre av sidene, slik at bare en lav krans av kontorer har vinduer mot omgivelsene. En del av kvadratet er ikke dekket av tak, og det gir rom for en indre gård som er åpnet med store glassfelt mot ankomsthallen. Dette gårdsrommet fungerer som en



overgangssone mellom ute og inne og beskytter mot viddas vær og vind. Klimatilpasningen i bygningen er ellers godt gjennomtenkt. Betong med isolasjon og treverk utenpå gir en treg varmeutveksling og reduserer oppvarmingsbehovet. På avstand kan kanskje denne frittliggende bygningen med sin store takflate gi assosiasjoner til et pyramideformet telt. Bygningen har i alle fall blitt beskrevet som “the ultimate tent”.<sup>485</sup> Det er selvsagt ingen historisk korrekt kopi av sameteltet, verken av den enkle lávvuen eller av det større og mer avanserte familieteltet. Og tyngden og stedfastheten i denne bygningen er langt mer påtakelige kvaliteter enn teltets teknologiske fortrinn, mobilitet og fleksibilitet. Likefullt ligger det en analogi med teltet i grunnleggende prinsipper: en innhegning som beskytter mot de barske omgivelsene, det store fellesrommet i midten, konstruksjonen som reiser bygningen mot et sentral toppunkt – med en søyle av røyk fra ildstedet, en *axis mundi* som beskriver teltets grunnleggende jord-himmel-forhold.

Konstruksjonen er vektlagt i Kautokeino kulturbygg, særlig tydelig i hovedfasaden, der hele bygningens tverrsnitt, dens konstruktive prinsipp, eksponeres gjennom glassveggen som på en arkitekttegning. Ankomsthallen domineres av tårnet og de kraftige dragerne som løfter taket. Både bærende elementer og veggene er i ubehandlet betong, men enkelte flater har integrert storskårne relieffer av Masi-kunstneren Aage Gaup. Også ventilasjonsrør og



andre tekniske installasjoner er vist fram og ikke kledd inn eller tildekket på noen måte. Det er en naken, ærlig og ”brutal” arkitektur, som ikke illuderer å være noe annet enn det den er. Dette sentrale rommet er dessuten artikulert og gitt ytterligere tyngde ved hjelp av en rekke

---

<sup>485</sup> Broadbent 1983, s. 397.

objekter. I tillegg til tårnet finner vi ramper som forbinder ulike nivåer, bruer som går tvers gjennom rommet og mindre husliknende objekter – alle i betong og med enkelte detaljer malt i primærfargene rødt og gult.

Den vekten arkitektene har lagt på selve byggekonstruksjonen aktualiserer arkitekturteoretikeren Kenneth Framptons teori om en ”kritiske regionalisme” og hans sentrale begrep tektonisk.<sup>486</sup> Begrepet har rot i det greske ordet *tekhne*, derav ”teknikk”, men er i filosofisk sammenheng gitt en langt bredere betydning. Hos både Platon og Aristoteles viser *tekhne* til både en håndverksmessig og kunstnerisk ferdighet. Det henviser ikke til et kunstferdig eller estetisk resultat, men til selve den skapende eller produserende prosessen. Når Frampton framhever det tektoniske snarere enn det *arkitektoniske* som en strategi for kritisk og regional arkitektur – en motarkitektur, en ”architecture of resistance” – er det med tanke på denne forståelsen av begrepet.<sup>487</sup> En bygning som eksponerer konstruksjonsmåten og sporene av arbeidsprosessen, en bygning som er ekspressiv, materiell og taktil, vil yte motstand mot det scenografiske og overflatiske i den store stilarkitekturens estetikk, ifølge Frampton. En bygning som dessuten lar stedet og den regionale kulturen komme til uttrykk, vil også yte motstand mot sentralitetens dominans, mot ensretting av kulturen og flyktigheten i det urbane. Følger vi denne teorien, ligger det monumentale ved Kautokeino kulturbygg i selve viljen til å reise bygninger – uttrykt konkret og metaforisk – og til å la det regionale materialiseres i en form som makter å stå imot, også i institusjonell forstand, den dominerende, sentrale og ofte urbane kulturen og dens raske forandringer.<sup>488</sup> Det er en *sterk* monumentalitet vi møter i kulturbygget, som kanskje bryter med en tradisjonell samisk kultur, men som passer både 1970-tallets samiske kulturreisning og tiårets arkitekturideologi. Å bygge en fellesskapsbygning i Kautokeino i 1979 handlet ikke om å finne metaforer for fortida, men om å reise bygninger for samtida.

Kautokeino kulturbygg stiller Sametingsbygningen, oppført tjue år senere, i relieff. Der den første bygningen eksponerer den tunge og nakne konstruksjonen i bygningens kjerne, tillater den siste blikket å vandre i overflaten, i den varierte og dekorative materialbruken. Der den kvadratiske planformen i Kautokeino avgrensner bygning fra de ytre omgivelsene, bidrar den åpne og friere komponert halvsirkelen i Karasjok til å minimere overgangen mellom arkitektur og natur. Der den første er orientert mot bruken av det indre rommet, åpner den andre utsyn mot en pittoresk scene: en teltliknende form i et tilsynelatende ukultivert landskap – a ”landmark in the wilderness”.<sup>489</sup> Spissformulert markerer Kautokeino kulturbygg behovet for å bygge en stabil og varig konstruksjon på den barske naturen på vidda, mens Sametingsbygningen iscenesetter arkitektur og natur som en helhet og gir verdi til en historisk livsform. ”Vi håper vi har laget et hus som er forgjengelig”,

<sup>486</sup> Frampton (1983) 1991; Frampton 1991.

<sup>487</sup> Frampton refererer også til Heideggers forståelse av det å bygge, slik han finner det i Heidegger (1959) 1994.

<sup>488</sup> Frampton (1983) 1991.

<sup>489</sup> *Architectural Review* 2001.

skriver arkitektene. ”Det skal råtne. Slik er det i pakt med samenes egen kultur, som ikke setter fysiske spor”.<sup>490</sup> Den tomme retorikken til tross: det vitner om en strategi for



monumentalbygg som knytter an til den forståelsen av samiske kulturelle monumenter som Gaski har satt ord på.

Hver på sin måte representerer disse bygningene tidstypiske forsøk på å formgi en samisk monumentalarkitektur, tilpasset landskap, klima, historie og kultur. De speiler arkitektoniske idealer som synes svært ulike. For å parafrasere Frampton kan Sametingsbygningen karakteriseres som ukritisk regionalisme heller enn en kritisk, en arkitektur som reproducerer kjente tegn for samiskhet, som spiller på kjente koder og til og med tar klisjéene i bruk for å sikre regional tilhørighet.<sup>491</sup> Med en annen arkitekturteoretiker, Robert Venturi, kan vi sette positivt fortegn foran nettopp det og hevde at ”old clichés in new

settings achieve rich meanings which are ambiguously both old and new, banal and vivid.”<sup>492</sup> Med det kan Sametingsbygningen inkluderes i den arkitekturhistoriske kategorien *postmodernisme*, slik den foregripes av Venturi og gis en teoretisk og semiotisk begrunnelse av Charles Jencks.<sup>493</sup> Tre sentrale momenter i denne teoridannelsen er i dette tilfellet særlig interessante: Det er for det første en oppfatning av historien og av tradisjonen som en uløselig del av samtida, og som en arv det er verdt å ta vare på. For det andre er det et ønske om kommunikasjon, om å skape gjenkjennelse og etterstrebe ”folkelighet”. Og for det tredje

<sup>490</sup> *Byggeskikk* 2, 2001, s. 12-13.

<sup>491</sup> Fritt etter Frampton 1991.

<sup>492</sup> Venturi (1966) 1977, s. 43.

<sup>493</sup> Venturi (1966) 1977; Jencks 1977; Jencks 1987. Thomas Thiis-Evensen 1995 ser *postmodernisme* som en sekkebetegnelse og forsøker å sortere den i tre tendenser: (figurativ) klassisisme, regionalisme og dekonstruktivisme. Postmodernisme refererer i denne sammenhengen til den førstnevnte tendensen, som også kan betegnes postmoderne eklektisisme eller historisistisk postmodernisme.

dreier det seg om erkjennelsen av at arkitekturen må være likeså ”kompleks og kontradiktorisk” som den moderne erfaringen av virkeligheten.<sup>494</sup> I de tre avsnittene som følger vil jeg vise hvordan Sametingsbygningen nærmest gir et programmatisk svar på disse utfordringene. Det gir grunnlag for å drøfte om denne bygningen representerer en spesifikt postmodernistisk – eller kanskje også samisk – monumentalitet.

#### 4.1 Re-presentasjon av fortida

I formgivningsprosessen inntar arkitektene bak Sametingsbygningen ikke rollen som visjonære nyskapere men, for å bruke Venturis ord om arkitekten fra 1966, ”selects as much as creates”, eller ”accept to conceive of their own function less as creators than as interpreters”, som Gianni Vattimo skriver nesten tredve år senere.<sup>495</sup> På spørsmålet fra en journalist om hvordan formen ble til, svarer de at inspirasjonen til det første utkastet kom fra ”Gaups Veiviseren, Ante fra barne-tv og indianerbøker”. I det videre arbeidet ”skaffet vi oss bøker om emnet og studerte foto. Jeg [Christian Sundby] hørte til og med på same-radioen i bilen på vei til jobben, og vi kjøpte joike-cd’er”.<sup>496</sup> Det er interessant å trekke en sammenlikning med arkitektene i BOARCH som oppholdt seg i Kautokeino én uke hver måned i en toårsperiode og på den måten forsøkte å lære av stedet, av naturen, kulturen og brukerne.<sup>497</sup> Det gjenspeiles i Kautokeino kulturbygg, i vektleggingen av indre kvaliteter som konstruksjon og rom, bruk og klimatilpasning. I Sametingsbygningens tilfelle har arkitektene nærmet seg den samiske kulturen som om de skulle nærme seg en tekst. De har forholdt seg til det overflatiske og synlige i kulturen og tatt utgangspunkt i enkelte elementer og konsepter som sett utenfra er særegene, eksotiske og fremmede. Selv om Stein Halvorsen noe kryptisk hevder at bygningen er ”en fortolkning av den innlevelsen som springer ut av det spesifikt samiske”,<sup>498</sup> er det i stor grad en tolkning av konvensjoner eller koder for det samiske.

Resultatet er en bygning som på ingen måte pretenderer å heve seg over tid, sted og kulturelle koder, men nærmest krever kontekstualisering for å gi mening. Det er først og fremst den figurative plenumssalen som inndrar konteksten i resepsjonen av bygningen. Likheten med sameteltet skaper forventning om oppfyllelse av en bestemt kode og lar denne ene bygningsdelen tjene som en tolkningsnøkkel til andre arkitektoniske elementer og til bygningen som helhet. Med denne nøkkelen framstår detaljer som stålstagene i fasaden mot nord, solskjermene og takutspringet mot sør så vel som strukturen på utsiden av plenumssalen, ikke bare som motepreget overflatedekorasjon, men som ikoniske etterlikninger av heller anonyme konstruksjoner i samisk byggeskikk, av gjerder, rajer og reisverk. Videre

---

<sup>494</sup> Venturi (1966) 1977, s. 16.

<sup>495</sup> Venturi (1966) 1977, s. 43; Vattimo 1995, s. 46.

<sup>496</sup> *Byggeskikk* 2, 2001, s. 12.

<sup>497</sup> BOARCH arkitekter 1983, s. 393.

<sup>498</sup> *Arkitekmytt* 14, 2000, s. 6.

peker den røffe, grå trekledningen og det topografiske opprisset mot det primitive, organiske og forgjengelige ved fortidas byggemåter. Og den overordnede sirkulære planformen leses som symbol for et syklisk og holistisk verdensbilde.<sup>499</sup> Det er en kjent kode som aktualiseres, et system av mer eller mindre konvensjonelle tegn for samiske tradisjon og kultur. Det er imidlertid slående at denne referansen til det samiske også er en referanse til fortida, til byggemåter, livsvilkår og et verdensbilde som for de fleste har eller er i ferd med å gå tapt.

Plenumssalen er ingen kopi av sameteltet, men en forstørret og manipulert utgave, splittet i to av en glassboks som er ganske typisk for arkitekturen rundt millenniumsskiftet. De øvrige bygningsdetaljene er gitt maskinell og tidsmessig utforming, og selve bygningskroppen er oppført ved hjelp av nye materialer og avansert teknologi. Glass, stål og betong samt eksponerte tekniske detaljer framstår i denne sammenhengen ikke som nøytrale eller semantisk tomme, men fungerer som indeksikale tegn som peker mot et annet betydningssystem enn det som er skissert ovenfor, mot en moderne og høyteknologisk kultur. Det er en bygning som ikke bare representerer fortida, men også samtida – en bygning som er både tradisjonell og innovativ, både gammel og ny, og dessuten både regional og internasjonal.



På den ene siden refererer Sametingsbygningen til en kultur der det flyktige, forgjengelige og ”muntlige” overleverte fremdeles er bærer av verdier, på den andre siden til en kultur som forbinder sanne verdier med det varige, det store og påkostete, med statuer, katedraler og operabygninger. Det er hva Venturi nettopp vil betegne en ”både–og”-arkitektur, en

---

<sup>499</sup> At plantegningen er tatt i bruk som logo for Sametinget, bekrefter vel at dette sirkulære risset ikke oppleves som fremmed i samisk kontekst.

sammensatt, mangfoldig og til dels hybrid arkitektur som erstatter det ortodokse ”enten– eller”, karakteristisk for den modernistiske arkitekturen.<sup>500</sup> Og det er en arkitektur Charles Jencks med semiotisk terminologi ville karakterisert som dobbeltkodet og definert som et særlig trekk ved en postmodernistisk arkitektur.<sup>501</sup>

Dette ”både–og” i Sametingsbygningen er ikke bare en lek med eksteriøre tegn, men berører sentrale og komplekse tema i den samiske diskursen, tema som kretser rundt ”tradition and renewal, and thereby, around the themes which reflect the modern Sami’s self-understanding and collective life expression”, som sosialantropologen Harald Eidheim uttrykker det.<sup>502</sup> Eller som Gaski formulerer problemstillingen: ”how to shape and reshape the values of the past into a future that will still be recognized as values belonging to ”natural man””.<sup>503</sup> Den løsningen som foreslås med Sametingsbygningen, er inkluderende, en arkitektur som inkluderer det gamle i det nye, som re-presenterer fortida i en samtidig bygning, og som er ment å huske både ”natural man” og skape identifikasjon blant ” modern Sami”<sup>504</sup>

I denne re-presentasjonen av fortida er objekter som teltet, reingjerdet, rajer og reisverk anvendt fritt, som et vokabular av visuelle tegn. Det er objekter som er fratatt sine primære funksjoner og løsrevet fra sin opprinnelige brukssammenheng. De er representert i annen skala eller brutt ned til fragmenter og satt inn i nye og uvante arkitektoniske rammer – i en ny kontekst. Det har skjedd en endring eller en transformasjon fra funksjon til form, fra bruk til bilde eller fra ting til tegn. Og særlig interessant i forhold til monumentalitetsproblematikk i samisk kultur er endringen ”from a transient state to a durable one, from utility into art”, for å låne en formulering fra Jencks.<sup>505</sup> At arkitekturelementer endres på denne måten, er naturlig for et samfunn i stadig utvikling, skriver Venturi.<sup>506</sup> Det innebærer ikke et tap, men representerer en videreføring av tradisjon og historie, i en annen form. For selv om den opprinnelige sammenhengen de arkitektoniske objektene var en del av forsvinner, bærer tegnene med seg noe av sin tidligere mening – samtidig som de i sin andre kontekst får en ny. Det fordrer betrakteren ”to recollect the source while enjoying the innovations”.<sup>507</sup> Sametingsbygningen signaliserer på denne måten at fortida ikke oppfattes som et overvunnet stadium, men har verdi som en del av nåtida.<sup>508</sup> Bygningen protesterer nærmest mot at arkitektur utelukkende vurderes som en suksessiv utvikling mot en stadig mer rasjonell eller bedre måte å bygge og bo på. Og den protesterer mot gyldigheten både av den store stilhistoriens vurderingsskala og av avantgardens nyhetsverdi.

---

<sup>500</sup> Venturi (1966) 1977, s. 16 ff. og spesielt s. 23 ff.

<sup>501</sup> Jencks 2002 ”The New Paradigm in Architecture”, s. 19. Se også Jencks 1977.

<sup>502</sup> Eidheim i Gaski (red.) 1997, s. 39.

<sup>503</sup> Gaski i Gaski (red.) 1997, s. 23.

<sup>504</sup> Se f.eks. Hutcheon (1989) 1995, særlig kapitlet ”Re-presenting the past”, s. 62-92.

<sup>505</sup> Jencks i Broadbent, Bunt og Jencks (red.) 1980, s. 78.

<sup>506</sup> Venturi (1966) 1977, s. 38.

<sup>507</sup> Venturi (1966) 1977, s. 44.

<sup>508</sup> Venturi (1966) 1977, s. 13.



## 4.2 Overflødigheten

Den frie bruken av historiske elementer i mye av den postmodernistiske arkitekturen handler mindre om å vende oppmerksomheten bakover i tid enn å skape gjenkjennelse hos de samtidige betrakterne. Det dreier seg om å aktivere de konvensjonelle arkitektursystemene – det være seg den historiske stilarkitekturen eller byggeskikken, å spille på kjente koder heller enn å strebe etter noe nytt og ukjent.<sup>509</sup> Ses Sametingsbygningen i lys av en slik strategi, er det opplagt at referansen til samisk byggeskikk ikke er en museal rekonstruksjon av dokumentarisk eller kulturhistorisk interesse, ikke et dødt monument over en fortidig kultur, men har til hensikt å skape gjenkjennelse og å kommunisere i en samtidig situasjon. Ikke minst synes bruken av historiske referanser å skulle sikre identifikasjon av bygningen som *samisk*.

Sametingsbygningen spiller på et etablert representasjonssystem bestående av et sett enkle og lett identifiserbare tegn for samiskhet. Det er et representasjonssystem med dype røtter, konstruert fra et ståsted utenfor kulturen, fra et ”hvitt, vestlig” perspektiv, opp gjennom århundrer. Objekter, handlinger og situasjoner, og da særlig de som har blitt oppfattet som eksotiske og fremmede, er tatt ut av sin sammenheng, tolket og reproduisert som tegn – med et relativt fastlagt bildeprogram, en ”sameikonografi”, som resultat.<sup>510</sup>

Fra 1970-tallet av kan vi med Eidheim imidlertid snakke om en rekonvensjonalisering eller rekodifisering av motivene i dette bildeprogrammet, en kognitiv og politisk prosess som har bidratt til utviklingen av en kollektiv samiske bevissthet og identitet.<sup>511</sup> Stigmatiserende og negativt ladete tegn gjenerobres og fylles med positivt betydningsinnhold, og med et perspektiv ”innenfra” velges enkelte nye tegn ut og legges til den tradisjonelle representasjonen av det samiske. En sentral aktør i denne konstruksjonen innenfra er den politisk radikale samebevegelsen, den såkalte ”ČSV-generasjonen”. Deres



<sup>509</sup> Fokuset på konvensjon og gjenkjennelse kan forklare postmodernistenes forkjærlighet for den klassiske arkitekturarven: som det mest etablerte og velkjente arkitekturspråket, er den klassiske arkitekturen også den mest konvensjonelle og lettest gjenkjennelige. Enkelte postmoderne teoretikere som ikke står i en poststrukturalistisk tradisjon, hevder den klassiske arkitekturens figurer som arketyper.

<sup>510</sup> Høydalsnes hevder at en fast sameikonografi vinner fram allerede med Johannes Scherfferus' *Lapponia* fra 1673 ”og fikseres til langt ut på 1800-tallet -, ja til dels fram til i dag, hvis vi inkluderer postkort-tradisjonen.”. Høydalsnes 1999, s. 177.

<sup>511</sup> Eidheim i Gaski (red.) 1997, s. 41ff.

bruk av svært enkle og visuelt sterke tegn i en ”symbolic warfare” for å la den samiske befolkningen bli sett og anerkjent bidro til å etablere en rekke etniske identitetsmarkører eller idiomer.<sup>512</sup> I Sametingsbygningen gjenkjennes flere av disse, noen tydelige, som teltet og sirkelen, andre bare antydte i mindre detaljer, som soleblemet og farge-kombinasjonen rødt, gult, blått og grønt.

De siste tiårene er imidlertid de samme signifikantene blitt anvendt i en ny og kommersiell sammenheng. Det er særlig turistindustrien som har tatt i bruk symbolene etablert i 1970-årene, så vel som motiver fra sameikonografien, og som gjennom visuelle framstillinger tilpasset den globale mediekulturen har bidratt til kommersialisering av den tradisjonelle samekulturen. Det er ”på mange og vis reiselivsnæringens visualiseringer som har overtatt sameikonografiens standardiseringer”, skriver Høydalsnes, og også bidratt til ”same-eksotismen”,<sup>513</sup> ”radical idioms have now become consumer commodities in inter-cultural space”, påpeker Stordahl.<sup>514</sup>

Ved å sette dette kjente representasjonssystemet i spill oppnår Sametingsbygningen å kommunisere bredt, både innad i den samiske befolkningen og på et nasjonalt og også globalt plan. Arkitekturen kan karakteriseres som folkelig og populær, til tross for bygningens offisielle og ”verdige” parlamentariske funksjon. Folkelighet er helt i tråd med den post-modernistiske agendaen blant andre Venturi setter opp, der en første forutsetning for å skape mening er å spille på det kjente og populære, om aldri så klisjéfyllt og banalt, heller enn å etterstrebe et abstrakt og elitistisk formspråk. Kritikken av Sametingsbygningen, særlig fra arkitekturfaglig hold, har tilsynelatende behov for å bortforklare nettopp det. Med fokus på plenumssalen skriver for eksempel *Architectural Review*: ”Often, taking a vernacular form and blowing it up to monumental size results in the ridiculous”, men føyer til: ”at Karasjok, the form is so simple and handled with such careful abstraction that there is no question of kitsch”.<sup>515</sup> Det er altså graden av abstraksjon som ifølge tidsskriftet utgjør selve forskjellen og redder analogien fra å resultere i parodi eller kitsch. Det samme blir framhevet av juryen i Statens Byggeskikkutvalg: ”Abstraksjonsgrad og bruk av glass [...] gjør at den skjeve kjegleformen aldri blir banal”.<sup>516</sup> Med sats i sitatene vil jeg poengtere det motsatte, at det er redundans snarere enn reduksjon, overfloden av detaljer, tegn eller ”cues” snarere enn forenklingen, som er bærer av betydning. Om bygningen dermed kan karakteriseres som

---

<sup>512</sup> Stordahl i Gaski (red.), s. 143-154. ČSV ble tidlig på 1970-tallet en signifikant forkortelse for: ”Vis samisk ånd!” eller ”Vis at du er same!”. For ”sámiid čearddalaš dovdomearkkat” og ”sámi nášuvnnalaš dovdomearkkat”, henholdsvis ”samenes etniske kjennetegn” og ”samiske nasjonale symboler/kjennemerker”, se Samerådet, <http://www.samediggi.no> 14.09.2004.

<sup>513</sup> Høydalsnes 1999, s. 192.

<sup>514</sup> Stordahl i Gaski (red.) 1997, s. 147.

<sup>515</sup> *Architectural Review* 2001, s. 52. Plenumssalens eksteriør er også forside-motiv for dette nummeret av tidsskriftet. Se også Svendsen 2001, s. 16.

<sup>516</sup> I begrunnelsen for Statens Byggeskikkpris 2001, *Byggeskikk* 2, 2001, s. 7. Se også arkitektens egne uttalelser samme sted, s. 12.

klisjépreget, banal eller stereotyp er et annet spørsmål – eller om det kan finnes en folkelig glede i det overflødige.

Det er i første omgang den semiotiske overflødigheten jeg vil vise til, trekk ved bygningen som strengt tatt ikke er konstruktivt eller funksjonelt nødvendige, men som nettopp er det som bidrar til å øke bygningens meningspotensiale. Overflødigheten av tegn finnes på mange nivåer, i alt fra materialbruken, overflateartikulasjon, utforming av detaljer og figurer til romforløpets halvsirkel og den organisk-topografiske organiseringen av volumer.<sup>517</sup> Og de redundante trekkene er rent fysisk lagt til og utenpå en substansiell hovedkropp, som *adjektiver* eller *adverbialer*, for å benytte en ofte brukt analogi med verbalspråket.<sup>518</sup> Det er med andre ord tegn som fungerer beskrivende, som nærmest forklarer bygningen. Storparten av disse tegnene tjener en dobbel hensikt: å sikre gjenkjennelse og overbevise om bygningens samiske identitet. Det er ikke uproblematisk.

Gjenkjennelse krever egentlig ikke en mengde tegn. Står vi overfor en visuell representasjon, identifiserer vi noe *som noe* og oppfatter motivet selv med et minimum av



Den narrative framstillingen i et bilde som François August Biards *Læstadius preker for samene* fra 1840, lar seg identifisere med et minimalt skjema av essensielle komponenter. Men i resepsjonen av bildet er det ikke mot denne narrative kjernen interessen retter seg, snarere mot den mengden av trekk som synes uvesentlige: de "adjektiviske" og "adverbiale" tilføyelsene i ansikter, klesdrakt, mimikk og kroppsholdning, detaljene i teltene og landskapet i bakgrunnen. Det er disse overflødige trekkene som krever tolkning, og det er her undersøkelsen av bildets sannhetsgehalt utspiller seg.

Foto JMB/Nordnorsk kunstmuseum

<sup>517</sup> Den kunstneriske utsmykningen kan ses som del av bygningens redundans. Se Furnesvik (red.) 2003.

<sup>518</sup> Bryson 1983, s. 58. De samme språkmetaforene finner vi for øvrig anvendt i Norberg-Schulz' arkitekturteori: "et substantiv kan som bekjent varieres gjennom tilføyelse av et *adjektiv*, og analogt kan en gestalt utformes på uendelig mange måter som konkret figur." Adjektivet betegner det som differensierer, gir identitet og karakter til arkitekturens figurer. Norberg-Schulz 1995, s. 85

informasjon. Men, som kunsthistorikeren Norman Bryson hevder, en overflødighet av tegn gir flere opplysninger om dette motivet enn strengt tatt nødvendig, og gjenkjennelsen blir mer overbevisende, mer realistisk eller "lifelike".<sup>519</sup> Selv om Bryson riktignok skriver om maleriet og om det mimetiske idealet i den vestlige kunsttradisjonen, gir det likevel noen interessante aspekter overført til Sametingsbygningen. Overfloden av visuell informasjon gjør også i dette arkitektoniske tilfellet gjenkjennelsen overbevisende, og vi kunne kanskje si "lifelike". Det er tydeligst i betraktningen av arkitekturen innenfra, av det bildet som ses gjennom glassvinduet i biblioteket og langs vandrehallen: Der ligger et stort telt holdt oppe av kraftige buesperrer, dekket med gammel og grå trekledning og med rytmen av et reisverk lagt utenpå. Teltet ligger enslig i uberørt natur – om sommeren som grodd opp av jorda selv, i vintermørket omkranset av en stor stjernehimmel. De redundante trekkene skaper et bilde vi synes å ha sett før. Det er "lifelike", en tilsynelatende realistisk eller troverdig gjengivelse av "det samiske", nær sagt et vindu mot en verden som ligger utenfor bygningens overflate og reelle rom. Det er her både problemet og åpningen ligger: en scenografisk eller illuderende arkitektur lar betrakteren ta det konstruerte for noe gitt. En slik arkitektur framstår som om den skulle ha mottatt sin mening fra omgivelsene.

Den tilslører eller skjuler sin status som et sted for *produksjon* av mening.<sup>520</sup> Den verbale retorikken rundt Sametingsbygningen, fra arkitekter, jury og media, bygger delvis opp under det: "Med sin vakre og beskyttende overflate i tre ligger låvvuen/plenumssalen eksponert i landskapet og venter på årstidene og fargeskiftningene i naturen. Den er selv natur".<sup>521</sup> Det er som om "bygget vokser rett opp av stedets egne materialer", som arkitektene selv beskriver det: "Den sirkulære formen følger og beskriver midnattsolas vandring rundt huset, som har en "teltduk" spent omkring bygningen". "En naturlig form for gjenbruk er en del av den samiske kultur, treverket er således også et symbol på det".<sup>522</sup> Arkitekturen blir et speil for allerede etablerte sannheter, der kultur forveksles med natur, det konstruerte med noe essensielt, det fortidige med varige verdier, det samiske med noe enhetlig. Det er mytens kjennetegn.<sup>523</sup> Brysons poeng er imidlertid at dette som synes perseptuelt overbevisende eller "lifelike" alltid er gjennomsyret av sosio-kulturelle koder. Og det som gjør gjenkjennelsen overbevisende, skyldes følgelig alltid en tolkning, bevisst eller ubevisst, av overflødigte tegn.<sup>524</sup> I dette tilfellet møtes arkitekturen med koder arvet fra sameikonografien, fra 1970-tallets kulturkamp, videreført gjennom turistindustriens nyeksotisme. Flere har gjort oppmerksom på disse kodene i andre sammenhenger, blindheten for dem og det

---

<sup>519</sup> Bryson 1983, s. 60ff.

<sup>520</sup> Bryson 1983, s. 55.

<sup>521</sup> I begrunnelsen for tildelingen av Statens Byggeskikkpris 2001, *Byggeskikk 2*, 2001, s. 7. Arkitektene slutter seg til uttalelsen, se samme sted, s. 12.

<sup>522</sup> Arkitektenes egen beskrivelse av bygningen, Statsbygg 2000, s. 15.

<sup>523</sup> Barthes 1957. Se II.4 i avhandlingen.

<sup>524</sup> "[...] the "effect of the real" consists in a specialised relationship between denotation and connotation, where connotation so confirms and substantiates denotation that the latter appears to rise to a level of truth". Bryson 1983, s. 62.

problematiske ved dem. Koden for samiskhet er tildelt en essensiell etnisk betydning, mangler kompleksitet og evner i liten grad å reflektere forskjeller mellom samiske befolkningsgrupper – og enda mindre en kultur i stadig endring.<sup>525</sup>

### 4.3 Kompleksitet og kontradiksjon

Den semiotiske overfloden, som synes å sikre gjenkjennelse og gi bygningen karakter og identitet, er samtidig det ved arkitekturen som åpner en vei ut av det entydige og gitte. Overskudd av informasjon i et bilde eller i et arkitekturverk er da mer enn bare tom og ubetydelig staffasje. Det er gjenstand for tolkning, og det er gjenstand for betrakterens undersøkelse av representasjonens troverdighet – og følgelig for betrakterens *tvil* om denne.<sup>526</sup> Sametingsbygningens troverdighet kan med andre ord stilles på prøve, det overbevisende ved gjenkjennelsen betviles. Det overflødige utgjør her et ”unmapped territory of connotation”. Det gir et meningspotensiale som åpner for betydninger som ikke bare bekrefter, men også avviker fra eller går ut over den entydige eller ”offisielle” tolkning – avhengig av hvem som tolker, med hvilken bakgrunn og på hvilket tidspunkt. Eller som Venturi ganske enkelt sier det: Arkitektoniske elementer som fra ett ståsted synes rent retoriske, oppfattes fra et annet som en berikelse av mening.<sup>527</sup>

Når Venturi snakker om å se arkitektur fra ulike ståsteder, dreier det seg om rent fysiske betrakterståsteder, om muligheten det arkitektoniske rommet gir for å kunne innta flere, forskjellige posisjoner. Og jo mer komplekst dette rommet er, desto rikere er



<sup>525</sup> Se f.eks. Stordahl i Gaski (red). 1997. For den samiske billedkunsten, se Høydalsnes 1999 og Hansen 2004.

<sup>526</sup> Bryson 1983, s. 62. Bryson bruker begrepet ”truth” med henvisning til det realistiske eller mimetiske idealet i den vestlige billedkunsten. Jeg anvender meg her først og fremst av Brysons semiotiske forklaringsmodell, og tar ikke stilling til hans ideologiske kritikk av mimesisidealet i den vestlige kunsten.

bygningens meningspotensiale. Vi kan med andre ord snakke om en romlig overflod som kommer i tillegg til den visuelle. I Sametingsbygningen gir kompleksiteten i planform og oppriss et forhold mellom betegnere som ikke alltid er konstant. Alt etter fysisk posisjon i rommet vil figurer og objekter, detaljer og materialer framtre i ulike konstellasjoner. For eksempel er den figurative plenumssalen skjult bak den tunge fasadeveggen ved ankomsten til dette bygningskomplekset. Sett på avstand derimot, nede fra sentrum av Karasjok, er plenumssalen den eksponerte bygningsdelen, som en stor, grå hette høyt oppe på åsryggen. Spillet mellom underordning og dominans blir betydningsbærende. Et annet eksempel er motivet i enden av korridoren som knytter hovedbygningen til plenumssalen. Betraktet fra uterommet åpner komplekset av ulikeartete elementer – spalten i glass, buene av treverk, den lange rajen og en kurvet ståltrapp – mange kombinasjons- og tolkningsmuligheter. Sett innenfra blir derimot rajen alene betydningsbærende, stående for enden av korridorens fluktlinje, med naturlandskapet som bakgrunn. Resepsjonen av bygningen vil alltid bygge på slike forskjellige kombinasjoner av tegn: ”at one moment one meaning can be perceived as dominant; at another moment a different meaning seems paramount [...] so that the same space changes meaning”, skriver Venturi – og i polemikk med modernismens og Giedions arkitekturteori: ”Here is another dimension of ’space, time, and architecture’ which involves the multiple focus”.<sup>528</sup>

Det kanskje mest slående tilfellet av visuell og romlig kompleksitet ligger i forholdet plenumssalen og glasskorridoren. Som referanse til byggeskikken, som tolkningsnøkkel og ikke minst en retorisk figur som forsikrer om at det vi ser er *samisk*, skaper plenumssalen forventning om oppfyllelsen av en bestemt orden. Men deformeringen av figuren, leken med reisverksfragmenter i ytterflaten, bruken av nye materialer – i det hele tatt den ukonvensjonelle behandlingen av konvensjonelle elementer – bryter den forventede ordenen. Det er postmodernismens grunnleggende arkitekturstrategi: å etablere en orden for så å bryte den. Selv klisjeén kan tas i bruk, hvis den manipuleres.<sup>529</sup> Det er imidlertid når plenumssalen betraktes utenfra at bruddet er tydelig: glasskorridoren kiler seg bokstavelig talt inn og splitter den kjente figuren i to. Innenfra fungerer den samme korridoren som ei bru, ei forbindelseslinje mellom de offentlige fellesarealene og salen for det folkevalgte parlamentet. Utenfra og innenfra skal forstås konkret, men disse to posisjonene kan også leses i overført betydning: Betraktere utenfra, utenfor kulturen, ser et sametelt som bryter med klisjeén, slik bygningen også gjengis og spres på de fleste fotografier. Brukerne, den samiske befolkningen, erfarer helheten og kontinuiteten innenfra.

---

<sup>527</sup> Venturi (1966) 1977, s. 40.

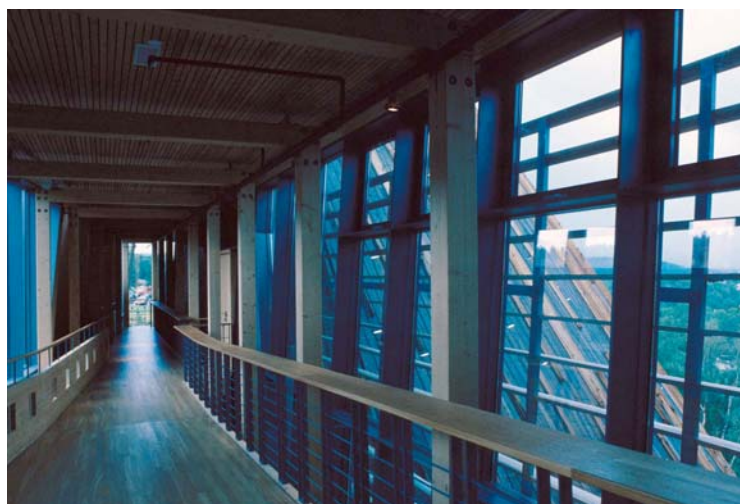
<sup>528</sup> Venturi (1966), 1977, s. 32. Jamfør Giedion (1941) 1967.

<sup>529</sup> Venturi (1966) 1977, s. 43.

Dette både-og – både brudd og bru, både konflikt og kontinuitet – illustrerer dobbeltkoding av arkitekturen som en strategi. Den markerte kontrasten mellom materialer og figurer kan ikke unngå å sette minst to betydningssystemer i spill – det vi har lært å forstå som det tradisjonelt samiske, og det vi har lært å forstå som det vestlige og moderne. Disse ulikt kodede elementene er imidlertid stilt side om side og lagt lag på lag uten å miste identitet – uten å bli det samme og uten å oppheve forskjell. Til tross for at bygningen kompositorisk og romlig utgjør en helhet, er den i semiotisk



forstand tvetydig og hybrid. "Kulturell kloning" kan vi med Eidheim kalle denne sammenstillingen av det kjente og det fremmede: "inventions in which various traditional Sami idioms are provocatively combined with other, alien idioms to make constructs with a "double signature"". <sup>530</sup> Det representerer én mulig strategi for å leve med det dilemmaet "en minoritetskultur har i en moderne verden – det å måtte mestre både majoritetskulturens



systemer og sine egne". <sup>531</sup> I alle fall svarer det til Venturis forståelse av kompleksitet og kontradiksjon, at arkitekturen skal framstå likeså variert og motsigelsesfull som erfaringen av virkeligheten er det. <sup>532</sup>

<sup>530</sup> Eidheim i Gaski (red.) 1997, s. 55.

<sup>531</sup> Gaski i Gaski (red.) 1997, s. 8-9, min oversettelse. En liknende strategi finner vi også i de siste tiårenes samiske kunstpraksis. Som Hanna Hansen beskriver Samisk kunstnergruppe på 1970-og 1980-tallet: "De praktiserte en hybrid kultur hvor uendelig mange lag skaper identitet". Hansen 2004, s. 59. Eller slik den samiske arkitekten Ole Henrik Einejord presenterer sitt "Samisk hus i byen" som en samling praktiske gjenstander hentet fra en samisk kontekst så vel som en norsk eller italiensk, plassert side om side i et stort, åpent rom. Einejord i Jernsletten og Aira (red.) 2001, s. 8-11.

<sup>532</sup> Venturi (1966) 1977, s. 41.

## 5. En “svak” arkitektur

Jeg har tidligere pekt på de motsetningsfylte begrepene Statens Byggeskikksutvalg bruker i omtalen av Sametingsbygningen. Arkitekturen er både tidsmessig og tradisjonell, både verdig og upretensiøs, og den karakteriseres som både symbolbygg og byggeskikk. Å spille bevisst på de konvensjonene som tydeliggjør slike motsetningsforhold, er et strategisk grep i den postmodernistiske arkitekturen som Venturi foreskrev allerede midt på 1960-tallet. Og som vist ovenfor, synes det ikke mindre strategisk i parlamentsbygningen i Karasjok noen tiår senere. Når arkitekturteoretikeren de Solà-Morales med utgangspunkt i Vattimos tenkning tar til orde for en *svak arkitektur*, løftes nok et motsetningsforhold fram: En svak arkitektur er både ornamental og monumental på en og samme tid.<sup>533</sup>

Å ta til orde for en svak og ornamental arkitektur strider mot hele den vestlige tradisjonens nærmest selvsagte ideal om det sterke, solide og varige – og mot en tradisjonell og klassisk oppfatning av monumentalitet. Motsetningsforholdet mellom en sterk og en svak arkitektur finner vi allerede hos den italienske renessanseteoretikeren Sebastiano Serlio: ”I wish to explain”, skriver Serlio i engelsk oversettelse, ”the difference between an architecture which is "solid", "simple", "smooth", sweet" and "soft", and that which is "weak", "fragile", "delicate", "affected", "crude", indeed "dark" and "confused".”<sup>534</sup> Med utgangspunkt i den klassiske retorikkens termer setter Serlio her opp fem begrepspar som beskriver både ytre stiltrekk og det visuelle inntrykket arkitekturen gir.<sup>535</sup>

To av disse begrepsparene er særlig relevante i denne sammenhengen. Det ene knyttes til graden av ytre og synlig konstruktiv styrke i bygningen: solid versus svak. Det andre relaterer seg til bruken av detaljer og ornamenter: ren, glatt eller ekte versus skrøpelig, forfinet eller delikat. Det svake og forfinete utgjør den negative polen i hierarkiet – det virker forvirrende og affektert. Det sterke og rene, uten overflødige elementer og ornamentale eksesser, er å foretrekke – det gir en tydelig og forståelig arkitektur. Det er likevel ingen absolutt dikotomi som presenteres, snarere ytterpunktene i en glidende skala som beskriver ulike visuelle kvaliteter ved arkitekturen.<sup>536</sup> Ornamentet er en vesentlig del av den sterke eller solide arkitekturen, såvel som av den svake. Det er *måten* ornamentene blir brukt på som er avgjørende for om arkitekturen framstår som sterk eller svak, at de underordner seg helheten, eller formen, med et nyere begrep. For hos Serlio tillegges ornamentet en ur-gammel kontekstuell betydning; det er gjennom ornamentene bygningen knytter seg til

---

<sup>533</sup> de Solà-Morales 1997.

<sup>534</sup> Sebastiano Serlio, *On Architecture*, vol. II, New Haven/London, 2001. s. 276 (s. 120). Oversatt fra Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, utgitt av Jacopo Strada over tjue år etter Serlios død, Frankfurt, 1575.

<sup>535</sup> Selv om Serlio ser det som sin oppgave først og fremst å bidra til å utvikle arkitektens estetiske dømmekraft (*guidance*), er hans teorier ”in effect the first analytical vocabulary of architectural style”. Onians 1988, s. 268. For strukturering av begrepsparene, se Onians 1988, s. 266 f.

<sup>536</sup> Serlio foretrekker likefullt det enkle og sterke og oppfordrer til moderat bruk av ornamenter, ikke uten moralske overtoner. Serlio og hans miljø i Bologna var påvirket av reformasjon og kalvinistisk puritanisme i Nord-Europa i samme tidsrom. Se Hart og Hicks' introduksjon til Serlio 2001, s. xxiv ff.



funksjonen, og like vesentlig, til stedet og historien.<sup>537</sup> Arkitekturen inngår i en livssammenheng og er på ingen måte fri.

I den moderne arkitekturdiskursen tjener derimot ornamentet som samlekategori for det negative nevnt ovenfor: det er svakt, skrøpelig og forfinet, grunnlagt i den dikotomiske bestemmelsen av det feminine.<sup>538</sup> Adolf Loos er den som tydeligst spissformulerer det i sitt berømte essay "Ornament und Verbrechen". Ornamentet er ikke bare svakt, assosiert med det kvinnelige og med primitive kulturer, men også irrasjonelt i sin overflødighet; det er en forbrytelse mot ideen om sivilisasjon, mot fornuft og framskritt – mot selve moderniteten. "Se, det er jo vår tids styrke at den ikke er istand til å frambringe et nytt ornament"; "vi har kjempet oss fram til ornamentløshet."<sup>539</sup> I Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnsons kanoniske bok *The International Style* fra 1932 er den modernistiske arkitekturen hyllet nettopp for styrken i den rene, essensielle formen, frigjort fra utenpåklistrete ornamenter – og fra fortidas konvensjonelle arkitekturspråk.<sup>540</sup> Og i *L'Art décoratif d'aujourd'hui* framhever Le Corbusier hvordan struktur, proporsjoner, helhet, balanse og harmoni har tatt over for det ornamentale og dekorative: "moderne dekorativ kunst er ikke dekorert".<sup>541</sup> Likefullt kan det i den modernistiske arkitekturen identifiseres en form for "indsunkne" ornament, som en del



av materialets egen kvalitet, som poengtering av strukturelle skjæringspunkter og den konstruktive detaljen. Det kan ses som forsøk på å erstatte historismens meningsomme ornamenter med en ny, funksjonell estetikk integrert arkitekturverket. Det dreier seg

her om en estetikk "der avviser muligheten for den påsatte dekorasjon".<sup>542</sup> I den postmoderne arkitekturdiskursen Sametingsbygningen er en del av, er det ornamentale – også den påsatte dekorasjonen – en strategi for å gjenvinne mening og benekte arkitekturens renhet og autonomitet. Distinksjonen mellom ornament og monument er ikke lenger gyldig, kan vi hevde med Vattimo.

Med Derrida kan vi spore modernitetens negative innstilling til det utenpåklistrete ornamentet i alle fall tilbake til Kants *Kritikk av dømmekraften* fra 1790. Kants begrep for

<sup>537</sup> Hart og Hicks' introduksjon til Serlio, 2001.

<sup>538</sup> For en utdypning, se Forty 2000, s. 43-61.

<sup>539</sup> Loos, "Ornament und Verbrechen" (1908) 1982, s. 80, med min kursivering: "Seht, das macht ja die größte unserer zeit aus, daß sie nicht imstande ist, ein neues ornament hervorzubringen. Wir haben das ornament überwunden, wir haben uns zur ornamentlosigkeit durchgerungen".

<sup>540</sup> Hitchcock og Johnson 1932.

<sup>541</sup> Le Corbusier (1925) 1987, s. 84, her med min oversettelse.

<sup>542</sup> Jensen 1998, s. 14-15.

ornament og dekor, *parergon*, betegner det som kommer i tillegg til den rene formen, det som ligger utenfor det essensielle kunstverket, *ergon*. Han skriver her at ornamentet ”bare er et ytre tillegg for å forøke smakens velbehag”. Når ornamentet dertil er materielt, sanselig og ”anbragt – slik som gullrammen – for å fremheve maleriet gjennom parring alene, så kalles det *pynt*. Pynt skader den rene skjønneten”.<sup>543</sup> Derridas kritikk i essayet ”Parergon” i *La Vérité en peinture* betviler Kants skille mellom det som er innenfor og utenfor verket, mellom det essensielle og det overflødig.<sup>544</sup>

I essayet ”Ornament/Monument” fra 1985 løfter Vattimo på samme vis som Derrida fram betydningen av det som den vestlige og sterke tenkningen, *pensiero forte*, har skjøvet ”utenfor” og betraktet som overflødig, ubetydelig, perifert eller marginalt. Med ornamentet som metafor plasserer Vattimo dette marginaliserte i sentrum for den estetiske erfaringen.<sup>545</sup> Dessuten settes den estetiske erfaringen i sentrum for hele den filosofiske tenkningen.<sup>546</sup> En tenkning som har kunsten og ikke de harde og rasjonelle vitenskapene som fundament, er ifølge Vattimo en svak tenkning – men den eneste mulige måten å tenke på i en kritisk og kompleks postmoderne situasjon. En svak tenkning innebærer dypest sett å tenke *om igjen*



---

<sup>543</sup> Kant (1790) 1995, s. 95-96.

<sup>544</sup> Derrida (1978) 1987.

<sup>545</sup> Vattimo (1985) 1988, s. 84. Det ”marginale” skal forstås rent persepsjonspsykologisk og også odontologisk. Vattimos vektlegging av den ornamentale kunsten og en svak tenkning synes å være i slektskap med Deleuze og Guattaris begrep ”mindre litteratur” slik de beskriver det i boka *Pour une littérature mineure*, 1975, oversatt til norsk i *Kafka – for en mindre litteratur*, Oslo 1994. Å sette det svake og ornamentale i forbindelse med begrepet *mindre* synes særlig relevant fordi *mineure* i franskspråklig sammenheng også er betegnelse på kunsthåndverk og brukskunst – *arts mineurs*, en ”mindre kunst”, og dessuten har bibetydningene dekorativ og ornamental. De engelskspråklige uttrykkene for brukskunst eller kunsthåndverk er også megetsigende i denne sammenhengen: *applied*, *secondary* eller *lesser art*. På et helt konkret nivå handler den mindre litteraturen om å bruke minoritetens språk som et motspråk og som synliggjøring i en verden der majoriteten dominerer. Det synes å ha direkte overføringsverdi til en samisk kontekst, som strategi for en kunstpraksis. Se Hansen 2004.

alle de ideologiene og verdiene som har tjent som grunnlag for den vestlige sivilisasjonen – og som denne sivilisasjonen har etablert sin monumenter på. Disse verdiene er etablert under historiske forhold som ikke lenger gjelder, og på et fundament som er metafysisk, som ikke eksisterer. Å opprettholde verdier uten fundament har resultert i en kulturell krise, slik Vattimo beskriver det i *La fina della modernita*. Krisen viser seg i tapet av store kunstneriske prosjekter og av fellesskapsprosjekter – og gjør tradisjonelle monumentaloppgaver til en problematisk affære. Det er et tap av ”midte”, for å referere til tidligere nevnte Sedlmayr.

Når en svak tenkning ses som eneste løsning, innebærer det å oppgi de sterke ideene: troen på at ”sannheten” kan gripes med rasjonalitetens midler, oppfatningen av historien som lineær, progressiv og målrettet og ikke minst fastholdelsen av at det finnes verdier som er objektive og gyldige for alle. En svak tenkning innebærer istedet å ”lytte” til kunsten heller enn den harde vitenskapen, til den glemte og tause heller enn den offisielle historien, til andre, marginaliserte og forskjellige kulturer heller enn den dominerende vestlige, til minoritetens stemmer heller enn majoritetens. I denne sammenhengen får det en helt konkret betydning: å lytte til den samiske befolkningen, til dens kultur og verdier, til det som har blitt marginalisert og ignorert. Det burde innebære å tenke en annen type monumentalitet – ikke å oppgi monumentalitet.

For Vattimo er ornament/monument et omfattende og mangefasettert begrepspar. Som dikotomi beskriver det modernitetens krise på nær sagt alle samfunnsområder. Som et dialektisk forhold derimot, åpnes en ny mulighet ut av krisen. Vattimos prosjekt er med andre ord å sette dikotomien i spill, tenke det hele om igjen og gi det monumentale en ny sjanse. Vattimo framhever det tydelig i essayet ”Postmodernity and New Monumentality”: Behovet for monumentalitet er stadig til stede, som en kulturell og dypt menneskelig nødvendighet: ”the ever-renewed need for a way out of the natural world of struggle for survival, and for a historical, eventual foundation that places one in the world of culture”.<sup>547</sup> Monumentalitet hos Vattimo knytter seg imidlertid først og fremst til behovet for historie – ikke minst i en postmoderne tidsalder preget av *amnesia*.<sup>548</sup>

Når de Solà-Morales sirkler inn denne forståelsen av det ornamentale og det monumentale, en slags ”svak” monumentalitet, er det gjennom en rekke negasjoner: ikke som monumentet i den klassiske tidsalder, ikke som representasjon av det absolutte, ikke som *imago Dei*, ikke som sentrum, ikke som garantist for tidas linearitet og permanens, ikke som emblem for makt, ikke som den sentral perspektiviske monumentalarkitekturen som fryser betrakteren i et ubevegelig punkt.<sup>549</sup> Med positive begreper vil jeg se det som en arkitektur som først og fremst er dekorativ, som lar blikket vandre i overflaten heller enn å

---

<sup>546</sup> Vattimo (1985) 1988 og Vattimo 1995, som følger Heidegger og Gadamer 1960.

<sup>547</sup> Vattimo, ”Postmodernity and new monumentality”, *Res: anthropology and aesthetics*, 28, høst 1995, s. 40.

<sup>548</sup> Vattimo 1995, s. 40.

<sup>549</sup> de Solà-Morales 1997, s. 71.

konsentrere det, og som lar tanken vandre i erindringsbilder heller enn å holde fast fortidige minnebilder som en souvenir.

## 5.1 Ornementalt monumental

Tidligere introduserte Kautokeino kulturbygg kan i denne sammenhengen karakteriseres som en sterk arkitektur. Konstruksjonen er utvetydig og eksponert, med det bærende hovedelementet sentrert midt i komposisjonen. Den kvadratiske grenseflaten mellom bygning og omgivelser er definitiv og skiller ute fra inne. Bygningen er orientert innover mot fellesrommet og mot den konkrete bruken av dette. De nakne veggene og objektene i betong gir rommet materialitet, tyngde og nærvær. I det hele tatt forsøker kulturbygget å presentere det essensielle ved arkitekturen: ”the ultimate tent”. I Sametingsbygningen står vi derimot overfor en bygning der det utenpåklisterete, tilsynelatende unødvendige og overflødige – i arkitektonisk forstand det ornamentale – yter motstand mot denne typen klarhet og essens. Det er ingen tydelig, solid og sterk konstruksjon som enkelt lar seg avlese utenfra. Den asymmetriske og tilsynelatende topografiske sammenstillingen av volumer gir en uklar grense mellom arkitektur og omgivelser og lar bygningen gli over terrenget, nær sagt fortsette ut av ”rammen” i flere retninger. Bygningen lar seg ikke overskue fra ett optimalt ytre betrakterståsted, men krever bevegelse rundt eller inn i for at sammenhengen og helheten skal kunne erfares. Ett volum, plenumssalen, dominerer riktignok komposisjonen, men det er forskjøvet i forhold til enhver akse, delvis skjult sett fra hovedankomsten og tilpasset terreng og naturlige omgivelser sett nedenfra og på avstand. Denne sterke figuren er dessuten brutt i to.



Bruddet, motivene i toppunktet og i enden av glasskorridoren forskyver oppmerksomheten til side for figuren. I det hele tatt bidrar tvetydighet i konstruksjonen, visuelle detaljer og

kledning som dekker bygningen til å vende fokus fra helheten til delene, fra den essensielle formen til overflaten, fra konstruksjon til dekorasjon.

Det ornamentale ved bygningen synes å inneha to gjensidige funksjoner: en estetisk funksjon og en erindringsfunksjon. Det estetisk handler i overflatisk forstand om det sanse-  
lige, om det som tiltrekker seg oppmerksomheten, forskjønner bygningen og tilfredsstill-  
er en folkelig smak. Mange vil med kong Harald kalle Sametingsbygningen ”viddas vakreste  
bygg”.<sup>550</sup> Det viser til en dagligdags, men også gammel forståelse av ornamentbegrepet, fra  
latinske *ornatus*, som betyr kledning, utrustning, forskjønnelse, og verbet *ornare*, å utstyre  
med det nødvendige, å smykke, å pryde, å dekorere. Det er det som ”offers itself to us as  
something that enhances and embellishes reality, making it more tolerable, without presum-  
ing to impose itself, to be central to claim for itself that deference demanded by totality”.<sup>551</sup>

Det ornamentales erindringsdimensjon er det som knytter ornamentet til det monu-  
mentale. At dette som er lagt til og utenpå bygningskroppen har en indeksikal funksjon, er  
tidligere antydning; dette overfløydige peker mot en større kontekst utenfor arkitekturverket.  
Det påminner om den brukssammenhengen og livssammenhengen arkitekturen har vært en  
del av. Det er da også karakteristisk for ornamentet at det aldri opptre alene men er appli-  
ktert på noe, som dekor på en bruksgjenstand eller en bygning; det gir mening som del av en  
større, ordnet sammenheng. Ornamentbegrepets greske rot henger ved, med betydninger  
som kosmos og orden i tillegg til pryde. Når Vattimo hevder at all kunst i sin natur er dekora-  
tiv eller ornamentalt, er det med denne opprinnelige funksjonen i tankene: at kunsten er del  
av en større sammenheng og får mening i denne. Vattimo støtter seg til den kritikken hans  
lærer Hans-Georg Gadamer anfører mot den ”estetiske differensieringen” som ligger til  
grunn for den moderne kunstforståelsen. Det er en kritikk mot den sterke tenkningen som  
isolerer, autonomiserer, kunsten og fratrar den “både sin plass og den verden den tilhører”.<sup>552</sup>

Sametingsbygningen kan ses i forhold også til denne før-moderne forståelse av den  
ornamentale eller dekorative kunsten: Ornamentet vekker erindringsbilder som knytter  
bygningen til regionen, til kulturen og tradisjonen. Ornamentet *situerer* arkitekturen og gir  
den mening:

the essence of the decorative and secondary arts is found in the fact that they operate  
in a double sense: ”The nature of decoration consists in performing that two-sided  
mediation; namely to draw the attention of the viewer to itself, to satisfy his taste,  
and then to redirect it away from itself to the greater whole of the context of life

---

<sup>550</sup> Kong Harald, under åpningen av *Sametingsbygningen*, referert i *Finnmark dagblad*, 3.11.2000. Ordene  
”vakker”, ”lekker”, ”praktbygg” går igjen i intervjuer og i presseomtalen av bygningen.

<sup>551</sup> de Solà-Morales 1997, s. 70.

<sup>552</sup> ”Was wir ein Kunstwerk nennen und ästhetisch erleben, beruht somit auf einer Leistung der Abstraktion.  
Indem von allem abgesehen wird, worin ein Werk als seinem ursprünglichen Lebenszusammenhang wurzelt, von  
aller religiösen oder profanen Funktion, in der es stand und in der es seine Bedeutung besaß, wird es als das ‘reine  
Kunstwerk’ sichtbar. [...] So verliert durch die ‘ästhetische Unterscheidung’ das Werk seinen Ort und die Welt,  
zu der es gehört, indem es dem ästhetischen Bewußtsein zugehörig wird.” Gadamer 1960, s. 81 og 83.

which it accompanies”.<sup>553</sup>

Det ornamentale åpner en bevegelse eller et rom hos betrakteren mellom arkitekturverket og det som ligger utenfor verket, mellom dette konkrete stedet og regionen, mellom det som er her-og-nå og fortida, mellom sansning og erindring. Det er her det monumentale gis legitimitet og betydning i Vattimos teorier, med henvisning til begrepets etymologisk betydning som *monitu*. Det er også her det monumentale ved Sametingsbygningen finner sted. Det ornamentale vekker erindringsbilder som aktualiserer fortida på nytt – ikke den store, lineære, hegemoniske historien, men en fortiet historie, en marginalisert kultur og en region skjøvet i utkanten.

Forskjellen mellom *historie* og *erindring* er her av betydning. Erindringer, både de private, følelsesmessige og kroppslige, og de som kan kalles kollektive og overleverte, gjenkaller den skjulte fortida, det levde og lokale, det ordinære og hverdagslige. Erindringsbilder har ingen kontinuitet og retning, og de opponerer mot historiens linearitet, mot den offisielle og entydige forklaringen av fortida. Det ornamentalt monumentale ved Sametingsbygningen har et slik erindringspotensiale. Bygningen åpner et spenningsfelt mellom fortid og nåtid der erindringen gis mulighet, også den individuelle. I kollektiv og politisk sammenheng påminner bygningen om at det finnes mer enn én historie, ett sett verdier, én dominerende kultur innen nasjonalstatens grenser.

”Most of the function of ornament is rhetorical, hevder Venturi – i betydningen overbevisende.<sup>554</sup> Det synes delvis å stemme i Sametingsbygningen, der det overflødige, det ornamentale, som bidrar til å overbevise om det samiske ved bygningen. Ornamentet, *ornatus*, har samme overbevisende hensikt i den klassiske retorikken. Det er en del av ”talens kvaliteter”, en forutsetning for den estetiske delen av talens overtalelseskraft.<sup>555</sup> Talefigurer er en vesentlig del av språkets *ornatus*, og det er en tradisjon for å trekke en parallell til arkitekturs figur og ornamenter. I Sametingsbygningen kan, antydningvis, plenumssalen ses som synekdochisk bilde på det samiske, den splittede figuren som metafor for en kultur i endring, treverket som metonymi for det organiske og forgjengelige ved fortidskulturen, den sirkulære planen som symbol for holistisk, naturnær verdensoppfatning. Det er imidlertid en annen parallell mellom den klassiske retorikken og arkitektur som er særlig interessant i dette tilfellet: den rollen arkitekturen og dens ornamenter spiller i den klassiske mnemoteknikken, kunsten å huske.<sup>556</sup>

---

<sup>553</sup> Vattimo, (1985) 1988, s. 83, med referanse til Gadamer og til spenningen mellom Heideggers begreper *Ortschaft* og *Gegend*.

<sup>554</sup> Venturi (1966) 1977, s. 40.

<sup>555</sup> Eide 1999.

<sup>556</sup> Yates 1972.

I det antikke verket *Ad Herennium* settes det opp regler for konstruksjonen av et "hukommelsespalass".<sup>557</sup> Det beskriver en bygning utstyrt med et mangfold av elementer, av ting og ornamenter som skaper bilder og bidrar til å huske. I hukommelsespalasset tas alt som kan skape slående bilder i bruk: mimetiske objekter, ornamenter og deformerte figurer, like gjerne stygge som vakre.<sup>558</sup> Rommene, bygningens ulike *loci*, gir struktur og sammenheng til bildene, til den fortellingen som skal huskes. Sametingsbygningen kan ses som en form for "hukommelsespalass" som rommer både erindring og forventning. Måten arkitekturen er utrustet, kledd eller prydet på – med mimetiske, ornamentale, deformerte elementer – skaper erindringsbilder, og vandring mellom funksjonssoner, gir en grunnstruktur til bildene. Vandrehallens lange vei

gjennom bygningen tar avstikkere i trapper, bruer og utvides til møteplasser, den åpner for et mangfold av fokuspunkter. Langs veggene tiltrekkes oppmerksomheten av nisjer og møblelement, av arkitektonisk og kunstnerisk utsmykning – som ildstedet ved inngangen eller de samiske ordtakene formet i tinnråd, med referanse til sør-samisk duoddji. Og til siden for hele denne lange vandrehallen ligger plenumssalen og landskapet utenfor. Vandrehallens bue og rommets åpenhet lar persepsjon og erindring i Sametingsbygningen være i stadig bevegelse og forandring, ikke statisk og kontemplativ som overfor det klassiske monumentet.



## 5.2 Monumentalitet som erindring

Oppført i et historisk og kulturelt landskap uten tradisjon for bygde monumenter, er det interessant å trekke erindringsproblematikken i Sametingsbygningen ett steg videre og bruke bygningen for å se erindringens betydning for det monumentale. Hvordan husker Same-

<sup>557</sup> *Ad C. Herennium...* 1954, s. xvi-xxiv. Forfatteren setter et skille mellom "naturlig" og "artifisiell" hukommelse, og gjør den siste til tema. Se også Yates 1972, s. 5-9.

<sup>558</sup> *Ad Herennium...* 1954, s. xxii.

tingsbygningen? ”We may live without her, and worship without her, but we cannot remember without her”, skrev John Ruskin om arkitekturen i 1840.<sup>559</sup> Ideen om arkitekturen som manifestering av den store historien, av sivilisasjon og kultur står sterkt i denne 1800-tallsdiskursen. Arkitekturen er ”skrift i stein”, den skal vare, nære hukommelsen og gi kulturen autoritet.<sup>560</sup> Allerede Victor Hugo setter fingeren på at større og større del av denne oppgaven – å representere, å bevare og å huske historien – er overtatt av nye medier, av boka. Boktrykkerkunsten er i ferd med å undergrave byggekunsten, skriver Hugo i *Notre Dame de Paris*: ”Akk, de små tingene er sterkere enn de store [...] boken kommer til å drepe bygningen”. Men med det har tanken blitt frigjort fra det materielle, fra forfall og ødeleggelse; tanken har blitt ”mer uforgjengelig enn noen gang”.<sup>561</sup>

Hos mange urbefolkninger har det verken vært arkitektur eller skrift som har formidlet minner, myter, kultur og historie. Istedet har en gammel hukommelsestradisjon overlevd, muntlige fortellinger som ofte er knyttet til og huskes ved hjelp av fysiske trekk i det regionale landskapet. Denne typen fortellinger er ”historieløse” folks historie”, argumenterer Kristin Jernsletten, forsker i samisk litteratur.<sup>562</sup> Og noe av det samme argumentet ligger i tidligere siterte Gaskis beskrivelse av samenes kulturelle monumenter som ”memories of culture, transmitted orally, as reminders”.<sup>563</sup> En annen forsker på urbefolkningskultur, Keith H. Basso, beskriver denne sammenhengen mellom erindringen, fortellingen og stedet:

Fortida er en velbrukt ”sti” eller et ”tråkk”... som først ble brukt av folks forfedre, siden av generasjonene etter ... Utover levende menneskers minne, er ikke stien lenger synlig – fortida har forsvunnet – den er utilgjengelig for møter og undersøkelser. Så fortida må gjenskapes – noe som vil si forestilt – med hjelp av overlevert og overlevd historisk materiale ... Slikt materiale fins i forskjellige former, som ... stedsnavn, ... historier og sanger, og ulike gjenstander funnet på ulike steder i ... området. Siden ingen vet når disse fenomenene oppsto, kan det å tidfeste forgagne hendelser bare gjøres på en vag og generell måte. Dette trenger ikke være viktig, når det som betyr mest...er *hvor*, ikke når, hendelsen fant sted, og hva dette kan si oss om utviklinga og egenarten ved... levemåten.<sup>564</sup>

Det er ved hjelp av svake – fragmentariske, muntlige – spor at fortida kan gjenskapes. Med *gjenskapelse* signaliserer Basso at det handler om bruk eller praktisering av overleveringene fra fortida, ikke om en stivnet, kontemplativ og museal betraktning av fortidslevninger. Å gjenskape fortida er å fortelle historiene, synge sangene, bruke stedene og lete der. Og ved å

---

<sup>559</sup> Ruskin (1840, 2. utgave 1880) 1989, s. 178.

<sup>560</sup> Garval 2003, s. 82-115.

<sup>561</sup> Og der arkitekturen tidligere ga rom og mening til skriften, er det nå boka som beskriver og gir mening til arkitekturen, slik forfatteren demonstrerer det, spesielt kapitlet ”Ceci Tuera Cela”. Her sitert fra den norske oversettelsen, Hugo (1831) 1971, s. 98-100.

<sup>562</sup> Jernsletten 2005.

<sup>563</sup> Gaski i Gaski (red.) 1997, s. 11.

<sup>564</sup> Basso, *Wisdom sits in Places. Landscape and Language Among the Western Apache*, Albuquerque 1996, gjengitt i Jernsletten 2005, som oversetter og skriver Bassos tekst inn i samisk sammenheng.



legge vekt på stedets betydning framfor tidas, sier Basso også noe om frigjøringen fra kronologi. Fortida knytter seg som arkeologiske lag til stedet mer enn å opptre som sammenhengende og lineær. Det er med andre ord ikke disse fragmentenes og fortellingenes aldersverdi som tillegges betydning, slik Riegl beskriver en moderne, vestlig "monumentkultus",<sup>565</sup> men stedsverdien og bruksverdien. Det dreier seg ikke om alderen på steinene i Ruskins gotiske katedral eller Hugos litterære *Notre-Dame*, men hva de bålsteinene som ble funnet på det gamle teltstedet "kan si oss om utviklinga og egenarten ved ... levemåten".<sup>566</sup> Selv om den samiske kulturen ikke har hatt noen stor arkitektur som har overlevert minner, bevart kulturen eller manifestert historien, kan det likevel være at "de små tingene er sterkere enn de store", som Hugo skriver, at fortellingen er sterkere enn boka, som igjen er sterkere enn bygningen. En muntlig fortelling som stadig er i bruk, er også i forandring – og det foranderlige er ikke forgjengelig. Samtidig er fortellingen svak, avhengig av at den stadig fortelles og ikke glemmes.

Den svake gjenklangen fra klokker i et tårn kan være nok for å erindre og tenke og påminne mennesket om sin væren-i-verden, skriver Heidegger i en tekst om kunsten og rommet. Heidegger siterer Goethe: "Es ist nicht immer nötig, daß das Wahre sich verkörpere; schon genug, wenn es geistig umherschwebt und Übereinstimmung bewirkt, wenn es wie Glockenton ernst-freundlich durch die Lüfte wogt."<sup>567</sup> Erindringer er ikke betinget av store, sterke og varige bygninger og skulpturer. En sti gjennom landskapet kan være nok, slik den polsk-norske arkitekten Oskar Hansen skisserer i et forslag til minnesmerke over Auschwitz, et minne med negativt fortegn. Vandringen langs stien på dette stedet åpner subjektive erindringsbilder eller "personlige tankemonument".<sup>568</sup> Stedet ligger fast, men monumentet vil forandres over tid. Når de Solà-Morales sirkler inn det jeg vil kalle en "svak monumentalitet", er det den samme erfaringen av virkeligheten som flyktig og foranderlig han er ute etter:

The idea of monument that I want to bring in here is that which we might find in an architectonic object: for all its being an opening, a window on a more intense reality, at the same time its representation is produced as a vestige; as the tremulous clangor of the bell that reverberates after it has ceased to ring; as that which is constituted as pure residuum, as recollection [...] bound up with the lingering resonance of poetry after it has been heard, with the recollection of architecture after it has been seen.<sup>569</sup>

Arkitektur er selvsagt ingen muntlig fortelling, ingen åpen sti eller vag klokkeklang, men bygningen i Karasjok har likevel noe tilfelles med denne svake framstillingen av kultur og historie.

---

<sup>565</sup> Riegl (1903, 1928) 1982.

<sup>566</sup> Basso, 1996, s. 31, oversatt av Jernsletten.

<sup>567</sup> Heidegger 1969, s. 13.

<sup>568</sup> Prosjektet er beskrevet i Blomstedt 1964, s. 5.

<sup>569</sup> de Solà-Morales 1997, s. 71.

Svakheten ligger i iverksettelsen av stedet heller enn i representasjon av tid. Spor av fortidige bygningsstrukturer er stilt sammen med og vevd inn i samtidsarkitekturen, og det å skille fortid fra nåtid, det å tidfeste og trekke en lineær utviklingslinje fra disse fragmentene, synes umulig og uviktig. Arkitekturen pretenderer på ingen måte å heve seg over historien men presenterer en historisitet som ikke har begynnelse og ende, som ligger lag på lag og gir ”a sense of the timeless and temporal together”.<sup>570</sup> Med Basso kan vi si at det vesentlige ikke er *når* disse sporene og fragmentene oppsto, men *hvor* – at de gir erindring om den regionale omverdenen de var en del av, og at det ”blir forestilt” på nytt i en arkitektur med sin egen stedsverdi og bruksverdi. Vandrehallen viser denne verdien. Den buede bevegelsesaksen konsentrerer ikke blikket om et sentralt motiv i fonden og oppfordrer ikke til statisk og kontemplativ betraktning, men er lagt som en sti i ytterkanten.

Svakheten ligger i det ornamentale. Det som er lagt til og utenpå bygningskroppen tiltrekker seg blikket og forskyver oppmerksomheten mot overflaten, mot den uklare grensa mellom arkitektur og natur og peker mot det som ligger utenfor verket. Sametingsbygningen presenterer seg ”fragmentarisk”, ”et stykke buet fasade i vakkert tre” som har ”karakter av å slå an noe og så trekke seg tilbake”. Den blir ”borte i topografien”, men ”det eiendommelige inntrykket forsterkes”.<sup>571</sup> I Lunds beskrivelse av møtet med Sametingsbygningen forskyves fokus fra arkitekturobjektet mot subjektet, fra uttrykk til inntrykk. Det glimtvis og vakre ved overflaten fester seg som sterke bilder – ”the recollection of architecture after it has been seen”. ”This is the strength of weakness; that strength which art and architecture are capable of producing precisely when they adopt a posture that is not aggressive and dominating, but tangential and weak.”<sup>572</sup>

Sametingsbygningen er et sted i jevnlig bruk, et sted som skaper møter mellom mennesker og gir forventning om nye opplevelser og hendelser, i dette tilfellet også for politiske begivenheter av betydning for den framtidige samiske historien. Det er ennå ubestemte hendelser – og noen er kanskje verdt å huske. De mange visuelle elementene som inkorporerer ulike tider og spor av en felles historie, vandringen gjennom bygningen og bruken av den, gir Sametingsbygningen et potensiale for at også fremtidige begivenheter knyttes til rom og vegger, som erindringsbilder. Det er ikke et folketomt hukommelsespalass som beholder minnebildenes og historiens ”outline sharp”, snarere et befolket bruksrom som ”confuse and weaken the impress of the images” – og som åpner for subjektive og individuelle erindringer i tillegg til de kollektive. Bruken av bygningen gir mulighet for å legge stadig nye erindringsbilder oppå de gamle – kollektive som subjektive, offisielle som private – bilder fra det som skjedde *her*, på *dette* stedet. I framtida vil Sametingsbygningen i

---

<sup>570</sup> Venturi (1966) 1977, s. 13. Se også de Solà-Morales 1997, s. 57-58.

<sup>571</sup> Se note 441 i avhandlingens kapittel V.

<sup>572</sup> de Solà-Morales, 1997, s. 71.

Karasjok kanskje vekke erindring om noe mer enn, eller noe helt annet enn, det halv-nomadiske livet på vidda.

Når Vattimo tar til orde for å gi det monumentale en ”ny sjanse”, er det nettopp med dette som forutsetning: at det som er verdt å huske, å bringe med fra fortida over i framtida, er foranderlig og må holdes åpent.<sup>573</sup> Det monumentale er knyttet til dette, til erindring – og til tenkning, til det å tenke over. Ornamentet er et bilde på den typen tenkning, på den typen monumentalitet, som Vattimo ser som den eneste mulighet i en kritisk og kompleks situasjon. Det ornamentale beskriver et utgangspunkt for tenkningen: det sanselige og materielle, og det som har blitt skjøvet utenfor som sekundært og marginalisert. Det er også et bilde på det sykliske og repeterende som karakteriserer tenkningen: en hermeneutisk prosess som aldri faller til ro i en sterk og ”endelig” sannhet – i en tydelig og stabil figur, kunne vi si med referanse til den klassiske monumentalarkitekturen.<sup>574</sup> En ornamental monumentalitet bidrar til å tenke *om igjen* de ideologiene og verdiene som har tjent som grunnlag for den vestlige tenkningen – som det ornamentale ved Sametingsbygningen bidrar til å tenke om igjen de ideologiene og verdiene som har dannet grunnlag for den sterke, vestlige monumentalarkitekturen.

### 5.3 Minoritet og majoritet

Holdt sammen med den offentlige og norske arkitekturen i de samiske områdene før andre verdenskrig, og med den forskjellsutjevne funksjonalismen etter, er det i Sametingsbygningen ikke tvil om at det regionale og marginaliserte er satt i sentrum. Analogien til samisk byggeskikk, og dermed oppvurderingen av denne, snur ikke bare et arkitektonisk hierarki på hodet, men påminner historisk, kulturelt og politisk om en minoritet som har vært skjøvet utenfor. ”Den dreiningen var påkrevd etter at den norske staten brukte maktens språk under utbyggingen av Alta-vassdraget på slutten av 70-tallet”, skrev en av hovedstadens aviser etter åpningen av Sametingsbygningen. ”Gjennom den bygningsmessige karakteren på duoens [Sundby og Halvorsens] statlig finansierte arkitektur formidles storsamfunnets endrede holdning til urbefolkningens verdier”.<sup>575</sup> Likefullt kan det stilles spørsmål ved denne ”bygningsmessige karakteren”, om arkitekturen mestrer den vanskelige balansegangen mellom selvrepresentasjon og andres representasjon, det vil si, om arkitekturen tilfredsstillende behovet for gjenkjennelse og identifikasjon uten samtidig å reproducere ”storsamfunnets” stereotype forestillinger om den samiske befolkningen. Det dreier seg konkret om bruken og oppfatningen av konvensjonelle tegn for samiskhet. Jeg har med et semiotisk utgangspunkt vektlagt bruddet med det stereotype i disse tegnene, slik det bokstavelig talt viser seg i plenumssalens figurative brudd. Og jeg har med blant andre Vattimo

---

<sup>573</sup> Vattimo 1995.

<sup>574</sup> Jamfør kapittel II i avhandlingen.

<sup>575</sup> Flor 2003.

antydning av det dekorative i det samme, der overflaten blir en åpning mot omverdenen og mot erindringen, mot det regionale og minoritetens historie. Med begge disse perspektivene dreier det seg om en arkitektur som skaper gjenkjennelse, men som samtidig utfordrer til å tenke det kjente om igjen. Den ”offisielle” tolkningen av bygningen, derimot, synes å underbygge den stereotyp og retorisk overbevisende siden ved arkitekturen.

Et første kritisk punkt ligger i arkitektens bidrag til konstruksjon av en kollektiv og nasjonal identitet. Å formgi en offentlig bygning, i særdeleshet et parlament, er opplagt ingen nøytral praksis. Hvem som bidrar til denne konstruksjonen – arkitektens bakgrunn, deres forhold til og kunnskap om kollektivet eller nasjonen – har betydning. I dette tilfellet kommer arkitektene utenfra og nærmer seg en ukjent kultur, riktignok med en åpen og nysgjerrig holdning, men likefullt med et *ukyndig blikk*.<sup>576</sup> Tilsynelatende har arkitektene hatt to mulige alternativer for formgivningen: å oppfylle en eksisterende kode, det vil si å ikke bryte med forventningene til hva arkitektur i Sápmi skal være, eller å presentere noe helt nytt, en avantgardistisk arkitektur uten referanse til tidligere bygningsstrukturer. Arkitekter utenfra står imidlertid i en problematisk situasjon, uten autoritet til å velge det siste alternativet. Ville ikke en avantgardistisk arkitektur være nok et bevis på storsamfunnets arrogante holdning til det som har kommet til å kjennetegne det samiske? Å spille på kodene, å oppfylle forventningene og skape gjenkjennelse, synes som det reelle alternativet – og antakelig er det også derfor Sundby og Halvorsens tegninger ble valgt ut blant de mange konkurranseforslagene. Deres formale og romlige tolkning av den samiske kulturen er imidlertid basert på overflattisk kjennskap, noe arkitektene selv poengterer. Og det er mer presist her det kritiske momentet ligger, i faren for å gripe til og reproducere de mest synlige men samtidig forenklete, reduktive og stereotype forestillingene om samisk kultur. Plenumssalen, som ”etnisk markør”<sup>577</sup> og tolkningsnøkkel til hele anlegget, er ikke uproblematisk i så måte.

Et andre kritisk punkt ligger i ønsket om en inkluderende arkitektur. For en differensiering av samiskhet er neppe intensjonen bak en parlamentsbygning. Bygningens ytre er forsøk på å skape gjenkjennelse og identifikasjon hos hele den samiske befolkningen. Likefullt er disse ytre tegnene konvensjonelt bundet til én spesifikk del av samekulturen: den halvnomadiske og fortidige livsformen som knytter seg til den tradisjonelle reindriftsnæringen.<sup>578</sup> Det er et kritisk punkt, at mangfoldet og forskjellene i den samiske befolkningen ikke blir synliggjort. Det er en fare for at oppfatningen av samer som identisk med reindriftssamer,<sup>579</sup> og av den samiske kulturen som en fortidig størrelse, blir bekreftet og ført videre. Å insistere på en ”samlende symbolikk”, slik Lund karakteriserer den kunstneriske utsmykningen av interiøret, hindrer ”de forhåpninger om alternativ, sann pluralistisk

---

<sup>576</sup> Med referanse til Meløe, se IV.5.1 i avhandlingen.

<sup>577</sup> Svendsen 2001, s. 16.

<sup>578</sup> Dette gjenspeiler ”en særlig tendens mot å forankre representasjonen av Nord-Norge i bestemte nærings- og yrkesformer”, og spesielt i reindriftsnæringen. Høydalsnes 1999, s. 239.

<sup>579</sup> Oppfatningen gjelder også på et offisielt plan. Magga 1995, s. 87.

tenkning som en institusjon som Sametinget knyttes til [...] Å slippe til det hemningsløst spesifikke kan være mer samlende enn å forsøke å fastholde noe allment kjent”.<sup>580</sup>

Et tredje kritisk punkt er at konstruerte tegn for samiskhet forveksles med essensielle og varige etniske verdier. Det er et kjennetegn ved den tradisjonelle sameikonografien – og tjener til å holde samene fast som ”det andre”, det primitive, naturbundne og eksotiske. Stereotypier som dette repeteres i ulike sammenhenger og blir til små og store sannheter – i mange tilfeller også for dem stereotypiene først og fremst angår. Som den samiske kunstneren Synnøve Persen advarer: ”Om vi ikke tar et oppgjør med folkloren, er vi med på å fyre opp under stereotypiene og gjøre dem til en del av oss selv”.<sup>581</sup> Selv innenfor deler av den samiske kulturhistoriske diskursen synes derfor det å rokke ved de etablerte tegnene å være ensbetydende med å sette selve den etniske identiteten på spill. Med et konstruktivistisk heller en essensialistisk utgangspunkt er imidlertid identitet – etnisk som kulturell, kollektiv som individuell – en størrelse i stadig forandring, under stadig konstruksjon. Å forankre identiteten i fortida, noe blant andre Høydalsnes hevder det er en tendens til i den samiske så vel om i den nordnorske diskursen,<sup>582</sup> og å uttrykke den gjennom et sett fastlagt tegn, fungerer stagnerende snarere enn utviklende. Når kunstneren Geir Tore Holm heller snakker om samisk *visualitet* enn om samisk *symbolikk*, er det med en kritikk mot dette, en kritikk mot kravet om at det samiske skal kunne gjenkjennes eller være identifiserbart: ”Det samiske er ikke klart og tydelig på samme måte som samisk kunst ikke er entydig”.<sup>583</sup> En svak monumentalitet er en monumentalitet som utspiller seg i overflaten, som er sanselig og ornamental, og som samtidig spiller på sosial retorikk og tilbyr bilder som vekker erindringen. Det er en monumentalitet som balanserer mellom gjenkjennelse og åpenhet, mellom ikonisitet og intensitet. Denne balansegangen står stadig på prøve i Sametingsbygningen.

---

<sup>580</sup> Lund 2003, s. 16.

<sup>581</sup> *Nordlys*, 14. 9. 2002.

<sup>582</sup> Høydalsnes 1999, s. 279.

<sup>583</sup> Referert av Sandvik i Furnesvik (red.) 2003, s. 23.



## VI. Fra *ny* til *svak* monumentalitet

I de foregående kapitlene har *monumentalitet* tjent som tematisk omdreiningsakse. Det har gitt et bestemt blikk på fire ulike bygninger og vært styrende for beskrivelsen og tolkningen av disse. Samtidig er begrepets betydning forsøkt holdt åpent og foreløpig, som en hypotese om de bygningene som har blitt undersøkt. I den dialogen jeg har konstruert – mellom den enkelte bygningen og teorier som omhandler monumentalitet – spennes monumentalitetsbegrepet ut mellom ytterpunkter og gis et mangfoldig og til dels motstridende betydningsinnhold. Bygninger, begreper og teorier belyser hverandre gjensidig og viser at arkitekturverk av svært ulik karakter kan la seg drøfte som monumentale, enten de oppfyller en tradisjonell forståelse eller opponerer mot og omdefinerer denne.

Selv om monumentalitet slik har vist seg å kunne være et svært romslig, eller tøyelig, begrep, er det likevel forbundet med noen bestemte kvaliteter eller egenskaper – sporbart i ordets opprinnelige betydning og tillagt av tradisjon og byggepraksis. En grunnleggende kvalitet er arkitekturens bruksfunksjon. Innledningsvis har jeg da også satt *felleskapsfunksjon* som et kriterium for valg av undersøkelsesmateriale. I det ligger også at arkitekturen tjener som symbol for et fellesskap, at den *representerer* verdier som går ut over hverdagens nytte og rasjonalitet. En tendens gjennom andre halvdel av 1900-tallet synes å være at monumentalarkitektur er redusert fra å stå som symboler for makthavere og for store fellesskap, som nasjonen, til å bli iverksatt som tegn for mindre interessefellesskap. Fra å være “representasjonsarkitektur”, bundet til makthaveres behov for entydig kommunikasjon, frigjøres monumentalarkitekturen til erindring og gjen-tenkning. Erindring, og erfaring av kontinuitet og av *varighet*, har da også vært en kjerne kvalitet ved monumentalitet – iverksatt både gjennom den kollektive hukommelsen knyttet til bilder og tegn og gjennom arkitekturens rent materielle varighet. Materialitet og fysiske framtrødelse er imidlertid blitt dominerende i den allmenne monumentalitetsforståelsen, assosiert med soliditet, stabilitet, styrke – og ikke minst *storhet*, som en særlig monumental kvalitet. Storhet handler om fysisk størrelse, og da om en bygnings relative størrelse, relativ til mennesket og til omgivelsene, heller enn dens reelle. Til storhet hører dessuten det mer abstrakte ”verdighet”, med en fenomenologisk så vel som en konvensjonell side.

Disse kvalitetene – fellesskapsfunksjon, representasjon, varighet og storhet – er alle på en eller annen måte gitt oppmerksomhet i undersøkelsen av enkeltbygningene i det foregående, men ikke diskutert samlet. Allerede med et første blikk på disse kvalitetene kan det fastslås at det ikke er entydige egenskaper som enkeltvis eller samlet evner å gripe det monumentale. Snarere er det kvaliteter med et mangfold av framtrødelsesmuligheter. Det er dessuten kvaliteter som bærer med seg sine motsetninger, i arkitekturdiskursen så vel som i de bygningene jeg har tatt for meg. Å slik la monumentalitet være et omfattende og inkluderende konsept, åpner for å diskutere det som mangfoldig og historisk foranderlig.

Det kan ikke trekkes noen enkel og entydig utviklingslinje fra den nye og moderne monumentalitetsforståelsen Giedion, Léger og Sert formulerte tidlig på 1940-tallet, via Norberg-Schulz' stedsfenomenologiske funderte monumentalitet, til det jeg har kalt en *svak* monumentalitet, med utgangspunkt i Vattimo og de Solà-Morales tekster mot årtusenskiftet. Likevel er det mulig å identifisere noen tendenser og følge noen forskyvninger i oppmerksomhet og verdier både i internasjonal og norsk sammenheng. Én tendens, som har en særlig regional betydning, er at ideen om monumental arkitektur som uttrykk for en tidsånd, *Zeitgeist*, endres til en forståelse av monumentalitet som iverksettelse av en stedsånd, *genius loci*. Begrepene kan kobles direkte til henholdsvis Giedions og Norberg-Schulz' omfattende teoretiske og arkitekturhistoriske prosjekter. Det synes nært forbundet med en utvikling fra det å gi verdi til alt progressivt og nyskapende til en stadig større verdsettning av historie og erindring, fra en streben etter det universelle til å sette fokus på lokal egenart. En annen tendens er at monumentalitet i denne perioden går fra å være et problematisk og negativt ladet begrep til å bli et uforbeholdent plussord. Der monumental arkitektur krevde legitimering i fellesskapet og i demokratiske verdier etter de totalitære statenes misbruk på 1930- og 1940-tallet, holdes det mot slutten av århundret stadig sterkere fram som et positivt uttrykk for individualitet og forskjell.

Teorier fundert i fenomenologi og semiotikk har gitt bredde til undersøkelsen av monumentalitet i fire bygninger. Disse to innfallsvinklene åpner ulike aspekter ved arkitekturen og har tilsammen tjent den metodologiske hensikt å kunne undersøke og beskrive monumentalitet både som erfaringsform og som forståelsesform. Betydningen av dette grepet blir særlig tydelig når monumentale kvaliteter som fellesskapsfunksjon, varighet, storhet, representasjon og erindring skal beskrives, kvaliteter som krever at både det kroppslige og sanselige og det tankemessige lar seg begrepsliggjøre.

Det er innledningsvis i dette avsluttende diskusjonskapitlet vesentlig å poengtere at fire arkitekturverk ikke er et stort eller representativt nok materiale for å danne grunnlag for generalisering til en teori. Om et utvalg bygninger noensinne kan bli stort nok for å danne teorier, er et annet spørsmål. Men selv om de bygningene som er gitt oppmerksomhet i det foregående er interessante først og fremst som enkeltstående tilfeller, gir de likevel – i den teoretiske konteksten de er skrevet inn i – anledning til å kunne trekke noen linjer og til å generalisere til noen kategorier. Det er med andre ord mulig å se sammenhenger uten dermed å fastslå noen lovmessighet; det er mulig å peke på noen likhetstrekk uten dermed å hevde allmenn gyldighet. Sett samlet belyser de enkelte kasus forskjellige sider ved monumental arkitektur i perioden mellom 1960 og 2000.



## 1. Fellesskapsarkitektur

Monumentalitet synes omvendt proposjonalt av nytteverdi; jo mindre praktisk funksjon en bygning har, desto større synes det monumentale potensialet. Når pyramidene i Egypt står som selve innbegrepet på monumentalitet, er det ikke bare på grunn av kvaliteter som varighet og storhet, men antakelig like mye fordi nytteverdien er fraværende – vel og merke sett fra et ståsted i dag, der pyramidenes opprinnelige brukskontekst og mening er forsvunnet.



Nyere eksempler på det samme finnes i arkitekturprosjektene til franske opplysningstidsarkitekter som Boullée og Ledoux. Fraværet av praktisk nytteverdi demonstreres i form, og særlig i størrelse, og tvinger fram et begrep om monumentalitet som ligger nært opp til monumentet eller minnesmerket.

Fra 1970-årene kan dessuten Aldo Rossis "nyrasjonalistiske" kirkegård San Cataldo i Modena trekkes fram som eksempel på det samme.

Nytte og monumentalitet danner to ytterpunkter i arkitekturen, slår Norberg-Schulz fast i sin bok fra 1963, *Intentions in architecture*: "En arkitektur som er bestemt av behovene til et fysisk miljø, kan kalles "nyttig", mens en arkitektur som er bestemt av behovene til et "symbol-miljø" kan benevnes "monumental"."<sup>584</sup> Mellom disse polene er det



<sup>584</sup> Norberg-Schulz 1963, s. 184.

en glidende skala slik at det finnes grader av nytteverdi og monumentalitet i den enkelte bygning. Ved å knytte monumentalitet til konvensjon, til et bestemt “symbol-miljø”, frigjøres begrepet fra en rekke tradisjonelle kvaliteter – og i teorien også fra bestemte funksjonstyper. Den arkitekturen som evner å representere, å gi et bilde av, sosiale og kulturelle strukturer, kan benevnes monumental, ifølge Norberg-Schulz. Det skulle åpne for at så vel boligblokka som slottet, fabrikken som kirka kan betegnes monumental – alt etter de “behovene” som til enhver tid eksisterer i samfunnet.

## 1.1 Tap av midte

I sin kulturkritiske *Verlust der Mitte* fra 1948 gjør Sedlmayr arkitekturens funksjonstyper til et viktig motiv, og han tegner monumentalitet inn som en del av bildet.<sup>585</sup> Fra tiårene før den franske revolusjonen, gjennom 1800-tallet og fram til sitt ståsted i etterkrigstidas Sentral-Europa, identifiserer Sedlmayr en stadig raskere avløsning av det han kaller “führende Aufgaben” i arkitektur og bildende kunst. Med “førende oppgaver” menes helt konkret arkitektoniske funksjonstyper som anses som viktigere enn andre over en lengre periode, som kirka, rådhuset eller slottet. Det er de typene arkitektenes og kunstnernes kreative innsats konsentreres om, som har “stilbildende Kraft” og påvirker annen skapende kunst.<sup>586</sup> Sedlmayrs tese er at samtida mangler slike førende oppgaver. Et kaotisk og fragmentert kunstbilde, mangel på stil, på ornament og ikonologi, og – av særlig interesse i denne sammenhengen – fravær av monumentalitet, er alle symptomer på modernitetens krise. Sedlmayr stiller diagnosen “Verlust der Mitte”, et tap av sosialt, kulturelt, religiøst midtpunkt. Det finnes ikke lenger en gitt, felles grunn,<sup>587</sup> og individualisme har tatt over for kollektive prosjekter. Det er den dypere forklaringen på hvorfor den moderne tid ikke kan samle seg om en funksjonstype som kan innta “die Stelle der alten großen sakralen Architektur”.<sup>588</sup>

Også hos Sedlmayr finner vi et monumentalitetsbegrep knyttet til den “rene” arkitekturen løsrevet fra nytte, aller tydeligst realisert i opplysningstidsarkitektenes monumenter og gravminner, og i utstillingsarkitektur som Crystal Palace og Eiffeltårnet.<sup>589</sup> Men dette fraværet av bruksfunksjon er for Sedlmayr pseudo-monumentalitet, en overflatisk og falsk monumentalitet som vokste fram med autonomiseringen av kunsten i opplysningstida, og ble forsterket av det nittende århundrets historisme. Historismen førte til et tap av monumentalitet, først og fremst fordi “døde former” aldri kan anvendes for å dekke levende

---

<sup>585</sup> Den fulle tittelen lyder *Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Boka kom i en rekke opplag og fikk stor oppmerksomhet gjennom hele 1950-tallet. Sedlmayrs hovedangrep retter seg mot surrealismen og denne kunstretningens dyrking av kaos.

<sup>586</sup> Sedlmayr 1948, s. 15-16.

<sup>587</sup> Böhme 2001.

<sup>588</sup> Sedlmayr 1948, s. 16.

<sup>589</sup> Sedlmayr 1948, s. 25.

behov.<sup>590</sup> At den modernistiske arkitekturen klart avviser monumentalitet, er bare en naturlig følge av denne utviklingen, hevder Sedlmayr. Og med sine lette og klare bygninger, sin streben etter en rasjonell, saklig og eksakt estetikk, og ikke minst utjevning mellom funksjonstyper, slik at det er umulig å se forskjell på en fabrikk og et palass, tømmer den første generasjonen modernister “den letzte Rest des Monumentalen aus”.<sup>591</sup> Denne “fornuftens kult”, som Sedlmayr skriver, har ingen plass for monumenter.

Det tapet av monumentalitet Sedlmayr beskriver, har likhetstrekk med Walter Benjamins forståelse av aurafallet i kunsten.<sup>592</sup> Som Benjamins aurabegrep er Sedlmayrs monumentalitetsbegrep knyttet til kunstens “kultverdi”. Med kunstens autonomisering og sekularisering – bildenes, skulpturenes og arkitekturformenes løsriving fra vante bruksammenhenger og praktiske krav – framstår kunsten mer og mer som isolerte objekter uten referanse til noe utenfor seg selv. Kunst gjøres til gjenstand for betraktning og konsumering og tillegges betydning i kraft av sin utstillingsverdi. Slik både Sedlmayr og Benjamin ser det, er denne autonomiseringsprosessen irreversibel, og for førstnevnte innebærer den helt klart en reduksjon av kunstens betydning for mennesket. I et øyeblikk av optimisme skriver imidlertid Benjamin kunsten inn i en ny og politisk sammenheng, og ser aurafallet som en kunstens, og vi kunne si monumentalarkitekturens, frigjøring til nye oppgaver og for nye brukere.

Samfunnets gitte orden, hierarkisk bygd opp rundt en sterk midte, er det som legitimerer monumentalitet hos Sedlmayr. Monumentalitet stilles altså opp som motsats til den moderne tids individualitet, kaos og sosio-kulturelle utflating. Dette behovet for orden og en sterk midte er ikke fremmed, men heller ikke helt uproblematisk i femtiårenes Europa. Vi finner det igjen i Giedions tekster fra samme tid, men tydeligere koblet mot plussord som demokrati og humanisme og poengtert som en *ny* monumentalitet. Det speiles også i den generelle funksjonstypen Giedion foreslår som “førende” type og framhever som potensiell for monumentalisering: *civic center* eller *community center*. En ny monumentalitet er for Giedion knyttet til et bygningskompleks med flere bruksfunksjoner, som alle i en eller annen forstand tjener fellesskapet – som forener på tvers av skillelinjer, av klasser, generasjoner og interesser. Og det er en type fellesskapsarkitektur som dessuten ivaretar sosiale, kulturelle og kommersielle behov i tillegg til de mer politiske. Det optimale eksemplet på en fellesskapsoppgave i det moderne var den nye FN-bygningen i New York, hevet over nasjonalitet og grenser, og forslagene til dette hovedkvartal avstedkom i 1950-årene da også en bred debatt om monumentalitet.<sup>593</sup>

---

<sup>590</sup> Sedlmayr 1948 s. 36.

<sup>591</sup> Sedlmayr 1948, s. 57. Se også s. 30, s. 55 f. og s. 74 f.

<sup>592</sup> Benjamin (1936) 1990, s. 471-508.

<sup>593</sup> Collins 1984, s. 15-35.

Det er tydelig at Giedions monumentalitsbegrep tar form innen en modernitetsforståelse som kan betegnes “programmatisk” og “pastoral”,<sup>594</sup> mens Sedlmayrs samtidsanalyse er diagnostisk og pessimistisk. Der Giedion ser muligheten for nye fellesskapsprosjekter, for å konstituere “byens kjerne og hjerte” som kronen på den moderne arkitekturens verk, foreslår Sedlmayr at “der *leergelassene Thron*” i samfunnets midte får stå tom.<sup>595</sup> Også Norberg-Schulz tar opp dette temaet blant annet i *Roots of Modern Architecture*. Han plasserer seg i en mellomposisjon idet han erkjenner at det fysiske så vel som det symbolske senter er gått tapt i det tjuende århundret, men samtidig ser det som en frigjøring mot et nytt demokrati: “In the modern world human understanding is no longer administrated by some centrally placed authority, but is set free and, at least in theory, put within the reach of everybody. The “loss of center”, however, makes our understanding of the world extremely difficult.”<sup>596</sup>

## 1.2 Ny fellesskapsarkitektur

Ved hjelp av Sedlmayr har jeg antydnet renningen i det store bakteppet for diskusjonen om monumentalitet etter andre verdenskrig. Han stiller det spørsmålet som synes å måtte besvares først av alle: hvilke funksjonstyper som er egnet for økonomisk og kreativ investering, for monumentalisering. Svaret som kreves er ikke bare av rent arkitektonisk art, men berører problemstillinger knyttet til sosiokulturelle hierarkier og hvilke samfunnsinstitusjoner som til enhver tid er legitime. I det moderne samfunn, rasjonelt og sekularisert, ideelt sett demokratisk og egalitært, representerer typer som kirker, slott og palasser et utdatert regime. Sedlmayrs spørsmål er dypest sett hvilke institusjoner som kan erstatte disse.

Den moderne bevegelsen gir ulike tilsvarende. Et første svar er å utradere en hierarkisk monumentalitet og konsentrere kreativitet og byggevirksomhet om nyttebygninger som fabrikker, bolighus og boligblokker. Under den tidlige modernismen de to-tre første tiårene av 1900-tallet kan disse typene sies å ha vært førende, og står med det, som Sedlmayr påpeker, for et unntak i historien.<sup>597</sup> Fokuset på nyttebygninger leses gjerne som tegn på modernismens antimonumentale holdning. Et annet svar er å monumentalisere det nyttige, det vil si å snu det tradisjonelle hierarkiet på hodet og oppheve dikotomien mellom monumentalitet og nytte. Som arkitekten og byplanleggeren Harald Hals begeistret hevdet tidlig på 1930-tallet: “Man bygger ikke katedraler lenger, men høyhusene kan fylle deres plass i bybildet”.<sup>598</sup> Det tredje svaret kommer på 1940- og 1950-tallet, nettopp presentert

---

<sup>594</sup> Heynen 1999, s. 11 ff., s. 29-43.

<sup>595</sup> For Giedion, se kapittel III i avhandlingen. Sedlmayr 1948, s. 251: “Was aber die Kunst betrifft, so wird es zunächst vielleicht noch nicht möglich sein, vielleicht noch lange nicht, etwas in der leeren Mitte zu setzen. Dann aber muß wenigstens das Bewußtsein davon lebendig bleiben, daß in der verlorenen Mitte der *leergelassene Thron* für den vollkommenen Menschen steht”.

<sup>596</sup> Norberg-Schulz 1988, s. 11.

<sup>597</sup> Sedlmayr 1948, s. 35-36.

<sup>598</sup> Harald Hals sitert i Munthe-Kaas 1956, s. 140. Se også Ellefsen 1992, s. 93.

som ny monumentalitet og etterhvert tydelig knyttet til funksjonstypen *civic center*. Det gir gjenklang også i det norske sosialdemokratiet. Ideen om et offentlig folkesentrum tas blant annet opp under gjenreisningen av byene i Finnmark og utvikles i de påfølgende tiårene som institusjon og begrep til *kommunesenteret*, med typetrekke preget av etterkrigstidas sosialdemokratiske arkitekturidealer.

De fire funksjonstypene jeg har berørt i det foregående – kirke, rådhus, museum, parlament – kan alle regnes som tradisjonelle monumentaloppgaver i den forstand at de bærer med seg en lang type- og brukshistorie. De spørsmål den moderne bevegelsen stiller ved tradisjonen, ved disse typenes og institusjonens dominans i arkitekturen og samfunnet, er ikke mindre aktuelle i perioden etter 1960, men kommer annerledes til uttrykk. Det er en kirke som legitimeres av å være et arkitekturmonument og en turistattraksjon i like stor grad som forsamlingshus for menigheten. Det er et rådhuskompleks etter mønster av et *civic center*, men der selve rådhuset synes å bli stadig mer underordnet et mangfold av kulturfunksjoner i overensstemmelse med befolkningens behov. Det er et museum og et akvarium som forkaster klassiske typetrekke og etterstreber opplevelsessenterets dynamiske bruksmønstre. Og det er ikke minst et parlament for den samiske befolkning, en påkostet bygning som markerer selvstyre – og at Norge omfatter forskjellige folk og etnisiteter.

Sedlmayrs prognose synes å stemme for tiårene etter utgivelsen av *Verlust der Mitte*: den stadig raskere utskiftningen av “førende” bygningstyper avtar på ingen måte. Tromsdalen kirke, anlegget i Mo, Lofotakvariet og Sametingsbygningen speiler på sett og vis de førende typene i årene mellom 1960 og 2000 – fra eksperimenter med form i kirkearkitekturen og etablering av tunge, sosialdemokratiske fellesskapsinstitusjoner de to første tiårene til prioritering av spesialiserte kulturinstitusjoner de to siste, som kulturbygg, teatre, opera, museer, opplevelsessentra og biblioteker. Sametingsbygningen illustrerer også godt betydningen av unike byggverk med en forskjellsmarkerende oppgave, enten det gjelder å markere særegne steder eller en minoritetskultur.

Det grunnleggende spørsmålet som stilles ved samfunnets tradisjonelle funksjonstyper, viser seg i arkitekturens rom, form og symboler. Der de tradisjonelle typene nettopp var karakterisert av et bestemt og allment kjent grunnriss, oppriss og omriss, preges det tjuende århundrets arkitektur av en stadig utprøving av nye typetegn. For når de samfunnsstrukturene og verdiene som tidligere begrunnet monumentalarkitekturen er i oppløsning, synes hver enkelt bygning nærmest å måtte begrunne seg selv gjennom arkitektonisk nyskaping, gjennom en særlig kvalitet – eller i mange tilfeller gjennom en kjent arkitekts signatur. Resultatet er en rekke enkeltstående bygninger uten et felles arkitekturspråk, uten stil, som Sedlmayr konstaterer. Det er “påfunn”, som Norberg-Schulz’ nedvurderende karakteristikk lyder. Det kan altså oppfattes negativt, som et symptom på tap av fellesskap og enighet. Men det kan også ses som et positivt uttrykk for forskjeller og mangfold.

## 2. Varighet og nyhet

Bygningenes aldersverdi vil være konstituerende for monumentet i det tjuende århundret, hvis vi følger Riegls essay fra 1903 om den moderne monumentkultur. Denne aldersverdien ser han i forlengelsen av 1800-tallets interesse for det historiske, men knytter den også an til en mer generell følelse av ærefrykt overfor tida, overfor den tidsdimensjonen bygningen spenner ut. Bygde artefakter akkumulerer verdi bare ved å være, å vare ved. Autentisiteten ved det materielle er av betydning, likeledes å bevare arkitekturen opprinnelig og inntakt. I alle fall med hensyn til bygningsvern, synes Riegl å fått rett i sin tese om aldersverdi.<sup>599</sup> Men i andre halvdel av det tjuende århundret er det *ikke* disse gamle og verneverdige bygningene som oftest knyttes til begrepet monumentalitet. Det er de nye og intenderte arkitekturverkene som blir utstyrt med en slik merkelapp. Den moderne arkitekturdiskursen er et vendepunkt, der nyhetsverdien blir monumentalitetskonstituerende. En tanke er at det nye, originale og avantgardistiske griper sannheter i tida, og at dette sanne kan bli stående som monumenter for framtida – “a testimonial for the future (originality)”, som Holford uttrykte det i 1948.<sup>600</sup> Det er en forståelse som bygger på ideen om en lineær tidslinje og på konseptualisering av fortida som en rekke epoker som følger på hverandre som perler på en snor. Selv om historieskriverne som Giedion konstituerer modernismen som et brudd med den nære fortida, er det likefullt historismens tankegang som danner forutsetning for ideen om en ny og moderne monumentalitet.

Ingen av de fire bygningene som er behandlet i det foregående bærer en lang materiell historie, og ingen har oppnådd noen form for aldersverdi. Hver på sin måte illustrerer de likevel interessante aspekter ved forholdet mellom monumentalitet og varighet. Det dreier seg om bygningenes materialitet, der enkelte signaliserer varighet, mens andre gir et motsatt inntrykk, av midlertidighet og forandring. Det dreier seg også om bygningenes nyhetsverdi som et potensielt vitnesbyrd for framtida, eller om bygningenes forhold til fortida, der varighet er betinget av betrakteren og må tematiseres som erindring. Det siste er hva Norberg-Schulz ser som monumentalitetskonstituerende: verken alder eller nyhet, men en visuell kontinuitet som arkitekturbildet kan bære. Mens erindringen som monumental kvalitet tematiseres i VI.4 nedenfor, vil jeg her tematisere den faktiske, erfarte og kodede varigheten som bygningenes materialitet bærer med seg. Grensedragningene er selvsagt vanskelige. Den sanselige og kroppslige opplevelsen av materialitet kan gis en særlig oppmerksomhet, men siden materialitet alltid er knyttet til gjenstander og til en form, alltid sanses *som noe*, er selv den kroppslige opplevelsen ikke unndratt et filter av koder.

---

<sup>599</sup> Aldersverdi er et grunnleggende kriterium i dagens bygningsvern. I samiske områder, for eksempel, er alle bygninger eldre enn femti år automatisk fredet, helt uavhengig av bygningens opprinnelige historiske betydning og status.

<sup>600</sup> Holford, *Architectural Review* 1948, s. 125. Se også Giedion, Léger, Sert (1943) 1993.

Arkitektonisk materialitet er historisk og konvensjonelt betinget, selv i sin reneste og mest nakne form.

## 2.1 Nye monumentale materialer

Den vestlige kunsthistorien drar på to tilsynelatende motsatte forestillinger når det gjelder materialitet. I den ene rangeres arkitekturen lavest blant kunststartene på grunn av dens materielle karakter, mens musikken gjerne settes øverst på grunn av dens flyktige og spirituelle vesen.<sup>601</sup> Den andre forestillingen vender om på argumentasjonen og vekter arkitekturen tyngst fordi den kan overleve generasjoner og gi det flyktige permanens. Det er den sistnevnte forståelsen som har gitt næring til monumentalbyggeriet – og til en monumentalitet som gir oppmerksomhet til bygningsmassen heller enn til rommet og bruken av det. Ideer om en ny monumentalitet i det tjuende århundret setter disse hierarkiene i spill.

Arkitekturverk har opp gjennom historien blitt rangert etter materialbruk, etter holdbarhet og kostnad. Materiell varighet har selvsagt med interne faktorer som materialer og konstruksjonsmåte å gjøre, og med ytre faktorer som beskyttelse, vedlikehold og fravær av krig og katastrofer. Det siste er ikke helt uvesentlig i et fylke som Finnmark eller i byer som Bodø og Narvik, som på grunn av krigsødeleggelser med noen få unntak ikke har bygninger fra før 1945. Bygninger oppført i stein har naturlig nok lengst levetid, og høyest status. De blir stående som kulturelle milepæler og lagt til grunn for konstruksjonen av den store kunst- og arkitekturhistorien. I motsatt ende av skalaen finner vi bygninger oppført av organiske og lett nedbrytbare materialer som torv og hud. Det er myke materialer som krever en spesialisert teknikk for å kunne brukes til byggevirksomhet, og de er utviklet til relativt faste bygningstyper uten særlig grad av variasjon. Kort levealder og fraværet av unike tilfeller har blitt stående som det monumentales motsetning. Selv om materialhierarkiet er i endring gjennom det tjuende århundret, henger det fortsatt igjen som en konvensjon – og utfordrer en tilvent oppfatning av monumentalitet.

Materialene i Tromsdalen kirke – betong og glass – var de foretrukne i kirkebyggeriet i det tiåret bygningen ble oppført. Bruken av brennlakkerte aluminiumsplater til taktekke, heller enn det mer vanlige kobber, var imidlertid Hovigs originale forslag, og ble akseptert på grunn av lavere kostnader.<sup>602</sup> Valget av dette lettmetallet illustrerer den modernistiske arkitekturs omveltning av det tradisjonelle materialhierarkiet i monumentalbyggeriet. For heller enn påkostete og varige materialer, er det den ”rene” og ”ærlige”

---

<sup>601</sup> Se for eksempel Arthur Schopenhauers estetikk, *Die Welt als Willie und Vorstellung*, (første utgave 1819) Zürich 1977, bind 1, s. 321. Her fra Malmanger 2005, s. 287. Se også Johan Fredrik Bjelkes kommentarer i Schopenhauer, *Verden som vilje og forestilling*, Oslo 2000, s. 57-66.

<sup>602</sup> Tromsøysund Sokneprestembede, SiTø.

bruken av materialer som betong, glass og metall som sikrer bygningens estetiske dimensjon, slik Hovig argumenterte.<sup>603</sup>

Betongen erstattet tilsynelatende stein og murverk, men etter noen tiår utsatt for vær, vind og allminnelig slitasje, viser de modernistiske materialenes aldringsprosess seg tydelig, ikke som en positiv kvalitet ved bygningen, men som ødeleggelse. Der tradisjonelt høyverdige materialer som kobber og stein med årene oppnår en viss patina, en gammel, ærverdig og forfintet karakter, går nedbrytingen av pusset betong, særlig den hvitmalte, relativt hurtig og gir bygningene et forfallent preg. Man kan si at denne modernistiske arkitekturen mangler "ruinverdi" – men man sier det med Albert Speer.<sup>604</sup> Betongbygninger har med andre ord liten aldersverdi – men desto større nyhetsverdi: De gir mulighet for å eksperimentere med form, rom og lys, en mulighet for å skape unike byggverk. Tromsdalen kirke er ikke det eneste kirkebygget på 1950- og 1960-tallet som synes å ha oppnådd arkitekturhistorisk monumentstatus i kraft av sin nyhetsverdi eller "unikhetsverdi".<sup>605</sup>

Utnyttelsen av glass i Tromsdalen kirke kan ses som en modernistisk realisering av det gotiske kirkerommet formet av lys. Her er imidlertid glasset mer enn åpninger for lyset. Endeveggene i glass, slik det var tenkt, og spaltene fra gulv til tak åpner for utsyn og inndrar bakgrunnen i verket. Transparens, åpenhet og blikkets frihet var en monumental utfordring som Giedion og andre forkjempere for en ny monumentalitet grep som en positiv mulighet. Tilsynelatende uten tyngde og med stor skjørhet var glasset også en utfordring som monumentalt bygningsmateriale – ikke minst for ettertida og ønsket om bevaring av modernismens bygninger. Arkitekturforsker Thordis Arrhenius har identifisert et paradoks i den vestlige monumentkultur etter Riegl: "the fragile monument".<sup>606</sup> Det er ikke de fysiske og materielle varige bygningene, men istedet de skjøreste som blir gjenstand for størst oppmerksomhet og synes viktigst å konservere. Det er de objektene som trenger størst beskyttelse mot tidas ødeleggende krefter, som blir tillagt monumentstatus. Det er tydelig hvordan varighet er en kulturell verdi, ikke en materiell eller "naturlig". Tromsdalen kirke er faktisk et eksempel på det. Tross det solide inntrykket betongen gir, er bygningen sårbar. Etter bare

---

<sup>603</sup> Hovig til *Nordlys*, 11.11.1965, se II.3 i avhandlingen.

<sup>604</sup> Albert Speer påpeker at moderne bygninger konstruert av jernbetong mangler "ruinverdi". "Jernstengene spriket ut og truet med å ruste", skriver han om et revet bygningskompleks i Nürnberg en gang på 1930-tallet. "Det trøstesløse syn ga meg opplegget for en ide som jeg senere la fram for Hitler under det noe fordringsfulle navn: teorien om en bygnings ruinverdi. Moderne konstruerte bygninger – dette var utgangspunktet – var utvilsomt lite egnet til å danne den tradisjonsbroen til fremtidige generasjoner som Hitler krevde. Det var utenkelig at rustne ruinhauger kunne gi den inspirasjon som Hitler beundret ved fortidens monumenter. Dette dilemma skulle min "teori" gjøre slutt på. Bruken av særlige materialer så vel som hensynet til særlige statiske beregninger skulle gjøre det mulig å lage bygninger, som i forfallen tilstand ville ligne sine romerske forbilder etter hundrer eller (slik beregnet vi det) tusener av år." Hitler "ga ordre om at for fremtiden skulle de viktigste byggene i hans rike reises i overensstemmelse med denne "ruinlov"." Speer (1969) 2005, s. 49-50.

<sup>605</sup> For eksempel *Voldsdalen kirke*, tegnet av Leif Olav Moen, *Kirkelandet kirke* i Kristiansund av Odd-Kjeld Østbye, *Landås kirke* av Ola Kielland-Lund og *Fyllingsdalen kirke* utenfor Bergen av Helge Hjertholm – etter konkurranser i hhv. 1957, 1958 og de to siste i 1961.

<sup>606</sup> Arrhenius 2003.



noen tiår er den i forfall og krever omfattende vedlikehold. Den er ønsket beskyttet og ivare tatt på grunn av sin kulturelle status – og overlever rent materielt trolig ikke hundreåret uten.

Vedlikeholdsfrihet var et argument da den grå, ubehandlede betongen ble innført som bygningsmateriale, som i rådhusanlegget i Mo. Materialene skulle være sterke og kunne tåle slitasje og aldringsprosess bedre enn den hvite, lette modernismen. Den rå, ubehandlede betongen tåler den moderne virkelighetens industri og trafikk og vil se ut som rå, ubehandlet betong også om hundre år. Begrunnelsen er praktisk, men materialbruken får ideologiske overtoner – særlig anvendt i tradisjonelle monumentaloppgaver som rådhuset. Det praktiske og nyttige skal ikke lenger stå som det monumentales motsetning. Anlegget i Mo brøt med et innarbeidet materialhierki, særlig knyttet til rådhuset som type, både ved bruken av ubehandlet betong og ved den store veggen i glass. Bygningen representerer et brudd med en monumentalitetsforståelse som er knyttet til en bestemt overflate og estetikk, og kan i den forstand ses som antimonumental. Men i denne brutale arkitekturen ligger det en mulighet for en ny monumentalitet, for å ”skape monumentalitet uten å søke tilflukt til et tradisjonelt klassisk vokabular”.<sup>607</sup> Og det ligger dessuten nedfelt en tanke om fysisk varighet som synes den tidlige modernismen irrelevant. De tidligere nevnte begrepene i Giedions tekster, *durchdringung* og *core*, kan ses som metaforer for denne vendingen mot det tunge og varige, men uten å oppgi rom, bevegelse og forandring.

Med sin tunge objektform dannet rådshusanlegget et nytt fysisk sentrum i Mo, og det brutalistiske anlegget står helt konkret som en motvekt mot det som oppleves flyktig og usikkert i tilværelsen.<sup>608</sup> Det er primært betongen i fundamentale deler som forankrer bygningen så solid til grunnen. Også det sterke opprisset og konkretisering av bevegelsen gjennom rommet i form av trapper og ramper, gir en kroppslig erfaring av materialitet og varighet. Og så lenge dette anlegget erfares på avstand, nede fra byen, heller enn å fungere som et fellesskapsrom, er det en monumentalitet konstituert gjennom materialitet og tyngde, ikke gjennom bevegelse og bruk. Anlegget signaliserer at det har kommet for å bli – som en urban kjerne og en kvartalstruktur.

Ser vi Lofotakvariet med brilleparet materialitet og monumentalitet, nærmer det seg et begrep om det antimonumentale. Med bølgeblikk og gråmalt betong som bevisst referanse til den reelle byggeskikken langs kysten, viser Lofotakvariet også til en arkitektur styrt av funksjonalitet og pragmatisme heller enn av skjønnhet og status, av nødvendighet heller enn overskudd. At materialbruken kanskje ikke er fullt så praktisk og tilpasset i denne sammenhengen, kan vannlekkasjer i akvariebygningen allerede etter få år tyde på. Men som i mange av Blå strek arkitekters prosjekter, er det selve konseptet som bærer bygningen, og materialenes tegnkvallitet synes å være av like stor betydning som deres fysiske kvalitet. Det gjelder ikke bare betongen og blikkplatene, men også den utstrakte bruken av tre i reisverk

<sup>607</sup> Watkin (1986) 2000, s. 651, om Le Corbusiers *beton brut*-arkitektur.

<sup>608</sup> Banham i Hatje (red.) 1965 (1963), s. 63.

og kaianlegg. Konstruksjonene i tre viser til en lang tradisjon i kystbyggeriet, til brygga som den eldste bygningstypen langs kysten av Nord-Norge.<sup>609</sup> Og det er iverksettelsen av brygga som type, som skaper kontinuitet og varighet, løsrevet fra materialenes fysiske alder.

Materialer som treverk, bølgeblikk og betong er typiske i sin kontekst. Det typiske vender oppmerksomheten bort fra bygningen og mot det historiske og det geografiske landskapet. Men arkitekturen kommenterer dette typiske og gjør materialbruken signifikant. Materialene bidrar til betrakterens blikk på menneskeverkene langs kysten, til å se det stadig foranderlige ved stedet, og til å se det ved stedet som varer ved: bukta og berget, kreftene i sjøen, fjellene i horisonten.

I Sametingsbygningen er materialene retoriske – og også paradoksale i sitt landskap. Om bygningens framtoning ellers ikke er tung og dominerende, etter mer tradisjonelt monumentale kriterier, bekrefter påkostede materialer og den dekorative anvendelsen bygningens status og betydning. Den ytre kledningen er i all hovedsak importert treverk, ubehandlet sibirsk lerk, med mindre detaljer i stål og aluminium. Arkitekter og kritikere framhever valget av lerketre som en særlig positiv kvalitet ved bygningen, knyttet til aldringsprosess og forventning om en sølvgrå patina. En annen kvalitet som trekkes fram er det organiske preget som denne overflatekledningen bidrar til. Bygningen framtrer som ”naturlig” i sitt landskap, tilsynelatende bygd av forgjengelige materialer, og slik sett i overensstemmelse med den fortidige samiske byggeskikken. Ved hjelp av materialer og ornamenter synes en slags forgjengelighetens estetikk å være etterstrebet.<sup>610</sup> Men til tross for den organiske kledningen: bygningskroppen er av betong, fundamentert på et presist geometrisk grunnriss. Og ikke minst til tross for alle utvendige likheter med teltet og gammen: det flyttbare teltet har fått sitt faste sted, og den levende gammeveggen er her gjort av materialer som ikke skal råtne.

Sametingsbygningen oppfyller en av de tyngste og vanligste oppgavene tillagt monumentalarkitekturen: å gi Sametinget et fast sete og derigjennom bekrefte denne institusjonens varighet. I samisk sammenheng er det en relativt ny arkitektonisk oppgave. Den samiske bygningskulturen har vært preget av fleksible boformer, oppført av tilgjengelige og forgjengelige materialer, og har ikke hatt til hensikt å oppføre varige felleskapsbygninger med potensiale for monumentalitet i ovennevnte tradisjonelle forstand. Selv det som regnes som samiske kulturelle monumenter, har gjerne fortellingens og erindringsbildenes flyktige form, og er ofte knyttet til naturgitte landskapsformasjoner, heller enn, som i den vestlige historien, å være bundet til varige, materielle artefakter. I Sametingsbygningen møtes to

---

<sup>609</sup> Unstad 1992; Hansteen, Nilsen, Noach, Sognnæs 1985.

<sup>610</sup> Jamfjør V.4 i avhandlingen.

kulturers monumentalitetstradisjoner i en arkitektur som synes å inkludere både det naturlige og det konstruerte, både det varige og det forgjengelige.<sup>611</sup>

Dette både–og iverksettes altså gjennom en konkretisering og estetisering av det organiske og naturbundne, av det fleksible og flyktige, som forstås som tegn på samiskhet. Med det sementerer Sametingsbygningen et utvalg tegn som varige samiske symboler. Det er tegn som har utspring i en bestemt tidsfase og i en bestemt del av den samiske befolkningen, og som kan oppfattes ekskluderende innad og bekreftende utad. Lesningen av disse tegnene vil selvsagt endres med tida, men det synes som om betydningsinnholdets varighet er omvendt proporsjonalt med graden av abstraksjon.

Enkelte av materialene som er tatt i bruk i disse fire bygningene har i hovedsak vært anvendt i nyttearkitektur og knyttes ikke til påkostede byggeoppgaver. Andre materialer har kort levetid og assosieres derfor ikke med varighet. Nye materialer, som den teknologiske og industrielle utviklingen har gjort det mulig å ta i bruk i stor skala, har skapt bevegelse i materialhierarkiet. Det mest interessante i denne sammenhengen er utnyttelsen av glasset. Det har krevd en omdefinering av monumentalitet, fra tyngde og varighet til transparens og bevegelse. Det var da også et vesentlig prosjekt for en ny og moderne monumentalitet, slik Giedion og andre beskrev det, å åpne for en monumentalitet i takt med tida – en monumentalitet som kunne representere tidsånden og stå som vitnesbyrd for framtida.

En annen følge av teknologi og industriell produksjon er at bygningers tilblivelsestid er blitt kraftig redusert. Mens ferdigstillelsen av den store katedralen var forventning for generasjoner for noen hundreår siden, oppføres komplekse og kostbare bygninger i løpet av få år i det tjuende århundret – og aksellererer behovet for stadig nye.<sup>612</sup>

### 3. Storhet

En diskusjon av monumentalitet kommer ikke utenom et begrep som *storhet*. Konkret dreier det seg om fysisk størrelse, om bygninger som betegnes monumentale primært på grunn av sine enorme dimensjoner eller påtakelige massivitet. Selv om storhet i denne enkle forstand kan være målbar, som verdens høyeste bygning, er oppfatningen av størrelse alltid relativ og en blanding av realitet og illusjon.<sup>613</sup> Det er klargjørende å skille mellom ulike mål på størrelse: ”In any building *three* things must be distinguished: the bigness which it actually has [mechanical measurement]. The bigness which it appears to have [visual measurement], and the feeling of bigness which it gives [bodily measurement]. The last two have often been

---

<sup>611</sup> Legges arkitektenes uttalelser om den samiske kulturen og om sitt eget verk i Karasjok til grunn, synes bygningen å skulle snu det tradisjonelle hierarkiet mellom disse begrepsparene på hodet. Det er problematisk all den tid arkitekter og andre fortolkere fremdeles opererer innen det dikotomiske systemet som tillater slike verdiladete hierarkier.

<sup>612</sup> Et interessant moteksempel fra det tjuende århundret er katedralen Sagrada Familia i Barcelona, påbegynt i 1884 og ennå under bygging etter avdøde Antonio Gaudís tegninger.

<sup>613</sup> Elliott 1963, s. 36 (i elektronisk versjon).

confused, but it is the feeling of bigness which alone has aesthetic value”.<sup>614</sup> Inn kiler det seg også et mål på størrelse som det er verdt å poengtere spesielt: bygningens konvensjonelle mål, som har å gjøre med det filteret av tillærte forestillinger og koder vi ser arkitekturens størrelse gjennom.

”We need new geometries to restore human scale to primacy in architecture”, sto det på lederplass i et temanummer om “Bigness” i *Architectural Review* i 2002: ”As our ancestors who built the cathedral knew, a huge building does not necessarily have to ignore the experience of the body in space; nor does it have to generate the sense of anomie so common in the biggest development of the last 100 years”.<sup>615</sup> Når monumentalitetsbegrepet brukes for å gi en negativ karakteristikk av et arkitekturverk, er det ofte en kritikk av at en eller flere av disse størrelsesforholdene er ute av skala, så store at bygningen gjør mennesket lite.<sup>616</sup> Denne kritikken mot monumentalitet er særlig tydelig i tiårene etter andre verdenskrig, ikke merkelig med tanke på de totalitære statenes megalomaniske bygninger og byplaner. At monumentalitet derimot stadig oftere anvendes som plussord mot millenniumsskiftet, kan enten skyldes at monumentalitet knyttes til noe annet enn størrelse – eller at selve oppfatningen av størrelse er endret. Rem Koolhaas synes i boka *S, M, L, XL* fra 1995 å bidra til det siste. Her presenteres fysisk størrelse som et sentralt konsept i samtidsarkitekturen under erkjennelsen av at gamle arkitektoniske regler og verdier ikke lenger gjelder når det nettopp er *bigness* bygningen eller prosjektet krever.<sup>617</sup> Andre, som Charles Jencks, kritiserer en slik “commitment to bigness”, og ser forholdet mellom en bygnings fysiske størrelse som proporsjonalt med kjedsomhet – og omvendt proporsjonalt med kvalitet – i det han noe ironisk omtaler som “The Law of Diminishing Architecture”.<sup>618</sup>

Storhet som monumental kvalitet er selvsagt resultat av noe mer enn fysisk størrelse: ”Mere bigness does not govern our emotional response”.<sup>619</sup> Storhet handler om følelsen en bygning kan inngi av noe høytidelig og alvorlig, opphøyet og verdig. Og nettopp ordet *verdighet* har ifølge Tostrup som nevnt en særlig mening i den norske etterkrigstidas offentlige arkitekturretikk: ”en verdighet som oppnås med enkle midler og er preget av det rasjonelle og saklige”.<sup>620</sup> Andre tider og steder har sett muligheten for monumental storhet i klassiske virkemidler som formal geometri og symmetri,<sup>621</sup> men også enkelte grunntyper, en

---

<sup>614</sup> Bloomer og Moore 1977, s. 27-28, som refererer til Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*, 1914. Bloomer og Moore anser den siste distinksjonen ”prophetic”. Klammeparentesene er disse forfatterens bemerkninger.

<sup>615</sup> Davey 2002, s. 33.

<sup>616</sup> ”Many architectural devise contribute to monumentality, but this kind of scale distortion is the most obvious technique”. Elliott 1963, s. 37 (i elektronisk versjon).

<sup>617</sup> Koolhaas og OMAs arkitektur presenteres da også i boka etter prosjektene størrelse, fra *small* til *extra large*. Koolhaas i Sigler (red.) 1995, spesielt essayet “Bigness”, s. 494-517. Se også Rajchman 1994.

<sup>618</sup> Jencks 2002 “How big is bad?”, s. 66-68. “From an abstract point of view it is impossible to say when big becomes too big, when the law of the diminishing architecture sets in”.

<sup>619</sup> Elliott 1963, s. 37 (i elektronisk versjon).

<sup>620</sup> Tostrup i Lending (red.) 2001, s. 169-88. Se også Tostrup 1996 s. 72.

<sup>621</sup> Elliott 1964, s. 70.

bestemt stil, et sett ornamenter eller en bygnings vertikalitet og frittliggenhet. Monumental storhet og verdighet er med andre ord ikke resultat av noen bestemte former eller strukturer, men er like betinget av tillærte koder, av konvensjoner og arkitektoniske moter og miljøer. Selv den storheten som er knyttet til det sublime synes konvensjonsbundet, fordi den nettopp beveger seg ut over vante forestillinger og regler så vel som ut over fysiske grenser.

Nedenfor vil jeg bruke to bilder for å illustrere ytterpunkter i den monumentale arkitekturens storhet. Hentet fra skulpturens felt, kan begge knyttes direkte til monumentet. Monolitten kan stå som bilde på den storheten vi finner i en tradisjonell og klassisk monumentalarkitektur, mens *fragmentet* kan være bilde på en annen og alternativ monumentalitet. Her tjener de først og fremst som metaforer for to forskjellige arkitektoniske framtredelesformer og to ulike erfaringsformer.

### 3.1 Storheten i det mindre

Med 35 meter til vestfasadens toppunkt og 900 kvadratmeter grunnflate i kirkerommet, er Tromsdalen kirke en stor bygning, selv til kirke å være. Når det vertikale målet i tillegg kan trekkes rett fra grunnivå, lengden foldes uavbrutt ut på en høyde i terrenget og det indre utgjør ett stort rom, er dimensjonene påtakelige. Men dermed er bygningens størrelse også avgrenset og overskuelig, og ikke for eksempel som rådhusanlegget i Mo, fordelt på flere volumer og inkorporert i bybebyggelsens kvartalstruktur. Den unike figuren krever plass, slik Peter Davey påpeker i *Architectural Review*: “It is not an urban shape. No one can build close to it – or would even want to: it clears space around itself because of its presence”.<sup>622</sup> Denne fysiske og figurative frittliggenheten er et vesentlig aspekt ikke bare ved Tromsdalen kirkes visuelle størrelse, men også ved “the feeling of bigness which it gives”.

I tillegg til at Tromsdalen kirke framhever seg gjennom fysisk størrelse og distinkt form, gjennom beliggenhet og synlighet, er også den konvensjonelle og institusjonelle størrelsen bygningen innehar formidabel. Som kirke, fellesskapsbygning og estetisk objekt er bygningen kvalitativt og mentalt “større enn” boligbebyggelsen i Tromsdalen og lagerhallene i fjæra nedenfor. Kirka framstår som et absolutt sentrum, fysisk og mentalt, som den øvrige bebyggelsen underkaster seg og samles rundt. Bygningens sakralitet omgir den unike figuren som en aura. De mer profane mytene bidrar også til å opprettholde bygningen som et essensielt og “hellig” fellesskapssymbol, og dessuten til å tilsløre det konstruerte ved arkitekturens opprinnelse og den betydninger.

Når en bygnings areal overskrider det behovet som faktisk er nødvendig for å oppfylle bruksfunksjonen, kan vi snakke om storhet som potensiell monumental kvalitet. Det er først og fremst bygningers indre som avslører slike ”unyttige” dimensjoner – eller nettopp ikke unyttige i sakralbygningens tilfelle. Det overdimensjonerte røpes allerede i eksteriøret i

---

<sup>622</sup> “Ingen urban form” refererer til den runde planformen i Norman Fosters *Swiss Re*-bygning i London. Davey 2002, s. 32.

Tromsdalen kirke og åpenbarer seg i kirkerommets flater, ubrutte fra gulv til tak. De enkle, hvite flatene viser storheten i den modernistiske arkitekturens rom og nakne form. Rytme, lys og veggens struktur erstatter rik utstykning og kostbare materialer. Rommet gir en visuell frihet, som tidligere beskrevet, en åpen struktur øyet kan se igjennom eller klatre i. Denne strukturen tjener også som målestokk for rommets dimensjoner som gjør storheten erfarbar og menneskelig.

Rådhusanlegget i Mo utgjør et helt bykvartal og må samlet karakteriseres som stort. Selve bygningsmassen som danner veggen ned mot sentrum, gjør anlegget fysisk dominerende, og beliggenheten på et høydedrag i terrenget forsterker den massive framtoningen sett fra nedsiden. På avstand forholder det seg noe annerledes. Anlegget ligger riktignok for enden av en nydefinert akse fra sjøkantbebyggelse og *Havmannen* ute i fjorden, en akse som tilsynlatende skulle gjøre blokkene til et visuelt blikkfang i bybildet. Men variasjonen i oppriset bryter komplekset ned i mindre volumer, forskyver fokus mot den høye rådhusblokka i hjørnet og verken evner eller intenderer å gi et klart fasadebilde. Sett på avstand glir rådhuskvartalet inn i den øvrige bystrukturen.

Når arkitektene skriver at ”bygningsvolumene tar sitt utgangspunkt i byens dimensjoner”,<sup>623</sup> er det med en målestokk satt av det enorme Jernverket et par kilometer lenger opp i dalen – om ikke direkte synlig fra byen, så alltid mentalt nærværende i de tiårene det var i full drift. Sentrums utvikling etter oppføringen av rådhusanlegget synes på sin side å legge dette kvartalets dimensjoner til grunn, og slik blir anlegget en formidler mellom tungindustrien og bylivet. Framtoningen i bybildet er et eksempel på hvordan den offentlige arkitekturen under sosialdemokratiet ”etablerer monumentalitet i kraft av sin størrelse”.<sup>624</sup> Assosiasjonen til et festningsverk eller til en borggård, åpner for en kvalitativ storhet, men det er ikke dermed sagt at Mos innbyggere eller besøkende erfarer storhet som noe mer enn fysisk størrelse i møte med dette anlegget. Storheten ved en slik arkitektur ligger i graden av konfrontasjon og affekt, i evnen til å vekke følelser gjennom konstruktive kraftlinjer, rå og massive materialbruk, gjennom abstrakte og ekspressive midler.

På rådhusplassen er derimot en menneskelig målestokk tilstrevet, demonstrert i den brede, transparente veggen inn mot kulturdelens myldresone og en ikke uvesentlig detalj som den svært lave horisontalen over hovedinngangen til rådhuset. Sammenliknet med fasaden mot sentrum, er denne indre plassen intim – en kvalitet ved arkitektutkastet juryen for rådhusanlegget i sin tid vektla.<sup>625</sup> Intimitet, assosiert med nærhet og menneskelighet, står som diametral motsetning til en monumentalarkitektur som baserer seg på størrelse, på distanse og representasjon. Men så bekrefter da også denne plassen nettopp forsøket på å iverksette en *ny* monumentalitet. Forbildet er imidlertid gammelt: det historiske byrommet

---

<sup>623</sup> Telje, Torp og Aasen, 1970, s. 219.

<sup>624</sup> Ellefsen 1992, s. 93.

<sup>625</sup> *Norske arkitektkonkurranser* nr. 4, 1965, s. 1-20.

med sitt pulserende liv, der enkeltindividet får følelse av å være del av et større fellesskap og i samfunnets sentrum. Mange vil si denne opplevelsen av fellesskapets storhet er urealisert i et postmoderne samfunn – og enten er falsk eller farlig om den erfares.

Lofotakvariets lille utstillingsareal er egentlig typisk for de små senterinstitusjoner rundt omkring i distriktene, der bygningens betydning som stedsmarkør, ikke presentasjon av et omfattende innhold, er viktigst. Inntrykket av bygningens fysiske mål er dertil enda mindre enn dette arealet skulle tilsi, fordi deler av utstillingen og enkelte funksjoner er lagt utenfor hovedbygningen. Der mange museumsinstitusjoner framstår som store, samlende bygningsmasser utad, gir spredningen av funksjoner på flere bygningsenheter inntrykk av at utstillingen er mindre enn den egentlig er. Også selve hovedbygningen, brutt opp i forskjellige volumer, i varierte veggflater og materialer, bidrar til det.

Hvis vi kan snakke om storhet i forbindelse med Lofotakvariet, er det en storhet som ikke ligger i arkitekturen alene, men i den omverdenen den åpner for den besøkende. Selv om Lofotakvariet lar seg overskue fra ankomstveien, er arkitekturen med sine mange vinkler og utstikkere uten klare yttergrenser; bygningskroppen griper inn i og peker ut mot omgivelsene. Bygningens linjer åpner perspektivet mot fjorden og fjellene, mot storheten i landskapet. Bruken av akvariet fordrer også en bevegelse mellom arkitekturen og naturen, mellom ute og inne, og grensene mellom det som er innenfor og utenfor akvariet er ikke entydige. Servicesonen er betegnende for oppmerksomheten som gis grensene mellom bygning og omgivelser, mellom arkitektur og natur. Den store veggen mot sør setter bokstavelig talt naturlandskapet i glass og ramme. Den besøkendes ukyndige blick peiles inn mot stedet og historien, mens det vante ses med et annet blick. Storheten skjuler seg i den tidligere introduserte termen *kompresjon*: ”Det är fel att tro att monumentalitet är detsamma som väldighet, att ett ting är monumentalt därför att det känns större än det faktiskt är.”<sup>626</sup> Den sammentrengte materien, eller også de komplekse tegnene, åpner den besøkendes blick, forestillingsevne og fantasi mot noe større. Lofotakvariet må måles mot en invertert skala, der det komprimerte gir erfaring av monumental storhet.

Sametingsbygningen gir et noe anonymt og uoversiktlig førsteinntrykk med den lave og langstrakte ryggen ut mot hovedankomsten. Sett nede fra Karasjok sentrum derimot, reiser den søtten meter høye plenumssalen seg som en formal dominant på den skogkledde åskanten. Materialbruk og varierte volumer bidrar likefullt til at anlegget som helhet glir inn i landskapet, og Sametingsbygningen må alt i alt sies å kamuflere sine 5300 kvadratmeter godt.<sup>627</sup> Bygningens visuelle mål synes å være langt mindre enn de faktiske. Heller ikke den kroppslige opplevelsen av bygningens størrelse er overveldende, selv om det indre rommet som åpner seg ved ankomsten føles stort, tilsynelatende med bevegelsesmuligheter i alle rommets dimensjoner.

---

<sup>626</sup> Linde [1980], s. 127. Se IV.4.1 i avhandlingen.

<sup>627</sup> 5.300 kvm er bruttoareal. Nettoareal er 2.715 kvm.

Hovedaksen gjennom anlegget mot plenumssalen definerer ytterlinjen i dette rommets sirkel og gir både avstand og nærhet til scenen i uterommet. Denne buede vandrehallen bryter dessuten med klassiske monumentalarkitekturs perspektiviske akse, der både blikk og bevegelse rettes framover mot et singulært mål og gjør krav på storhet gjennom kontroll, distanse og hierarki. Forskyvningen mellom blikkakser og bevegelsesakser gir istedet rom for opphold og avsporing, for minner og tenkning. Om kompresjon ikke er det rette begrepet i dette tilfellet, er det en storhet av det slaget Lofotakvariet iverksetter som også aktualiseres her.

Manipulering med skala er en av de vanligste måtene å oppnå monumentalitet på.<sup>628</sup> I dette tilfellet er det plenumssalen som er manipulert og fungerer som en indikator på størrelse, målt mot en kjent figur, teltet. Hele anlegget assosierer til en arkitekturtradisjon som har vært rangert lavt, og som ”mangler” den såkalt *store* arkitekturs kjennetegn og dertil evnen til å uttrykke storhet. Å kompensere for dette ved å ”blåse opp tradisjonelle former i monumental målestokk”, innebærer imidlertid en viss risiko. Istedet for storhet eller verdighet kan resultatet bli det motsatte: banalt, vulgært, latterlig.<sup>629</sup> Men om bygningen framstår som ”verdig” eller ”banal”,<sup>630</sup> er betinget av konvensjon og har lite med arkitekturformene i seg selv å gjøre. Følgelig er det her snakk om det jeg har kalt konvensjonelle mål. Og det er denne skalaen storhet, i betydningen verdighet, til enhver tid måles etter. Det er derfor også mulig å operere med et både–og når det gjelder banalitet og monumentalitet – hvor gjensidig utelukkende disse framtredelesformene enn synes – avhengig av øynene som ser og kodene som er virksomme.

Sett fra et gitt ståsted i tid og rom, synes Sametingsbygningen på en særlig måte å aktualisere og utfordre den monumentale kvaliteten storhet. I møte med denne bygningen må blikket søket detaljene i overflaten heller enn å forsøke å gripe bygningens helhet og essens. Den kroppslige erfaringen av størrelse ligger i rommet, i rommets åpninger, veier og mellomrom, heller enn i massens undertrykkende virkning eller den rette aksens kontroll. Dessuten åpner bygningens figurer og bilder mot en større omverden, mot sted og historie. Erindringsbilder for noen, tillærte konvensjoner for andre – uansett settes en marginalisert bygningskultur i sentrum for oppmerksomheten og framtrer etter manges oppfatning med verdighet. Når jeg tidligere har betegnet dette som en *svak* og også *mindre* monumentalitet, står det ikke i motsetning til storhet. Mindre betyr ikke liten, men en underminering eller bevisst forskyvning av verdier innenfor det ”store”, og eneste mulige, arkitekturspråket.

---

<sup>628</sup> Elliott 1963, s. 36 (i elektronisk versjon).

<sup>629</sup> Svendsen 2001, s. 16. Se også *Architectural Review* 2001, s. 52.

<sup>630</sup> For disse karakteristikene, se V.4.2 i avhandlingen.



### 3.2 Monolitten og fragmentet

Landemerket Tromsdalen kirke passer karakteristikken klassisk og monolittisk. Om ikke akkurat hugget i ett stykke stein, så framtrer bygningen som én enhet. Den er frittliggende, klart avgrenset fra omgivelsene og har en sterk vertikal aksentuering. Som monolitten trekker den oppmerksomheten mot seg selv, mot sin reisning og sentralitet. Sametingsbygningen har en helt annen karakter der den kommer tilsyne langs hovedveien som en langstrakt rygg, delvis skjult av vegetasjonen. Med sitt øvrige varierte og oppstykkete oppriss framstår bygningen fragmentarisk. Den tiltrekker seg oppmerksomhet, men forskyver betrakterens fokus mot en større helhet – mot det synlige landskapet omkring, og mot mer skjulte sammenhenger, mot arkeologiske lag av historier og erindring.

Metaforer som dette, monolitten og fragmentet, beskriver opplevelse av en bygnings størrelse, av dens monumentale storhet. Det gir en forklaring på hvorfor Tromsdalen kirke fysisk virker mye større enn Sametingsbygningen, selv om det motsatte er tilfelle hvis vi regner etter grunnflate. Monolitten framstår som stor i kraft av sin egen størrelse, mens fragmentet krever en større sammenheng for å oppnå storhet. Denne forskjellen i framtredelesform er delvis beskrivende også for rådhusanlegget i Mo og Lofotakvariet. I førstnevnte har bygningsblokkene monolittens kvaliteter utad mot sentrum: vertikalitet, massivitet, synlighet og dominans. Det sentrale plassrommet mellom blokkene lar seg imidlertid ikke beskrive med slike begreper. Her overskues byen fra flere posisjoner, og det menneskelige livet, bruk og bevegelse, trer fram som motiv. Lofotakvariet er i sin form ikke avsluttet eller endelig, men sammensatt av bruddstykker – om vi forstår dem geometrisk eller semiotisk. Tross den ankomstsituasjonen fra landjorda som lar betrakteren overskue bygningen, brer komplekset seg ut i omgivelsene og kan, som fragmentet, vanskelig ses uavhengig av den større helheten arkitekturen er en del av. Bygningens form og detaljer er fragmenter av en større historie.

Tromsdalen kirke, slik den gjerne gjengis som et mål for enden av bruas akse, er et godt eksempel på at opprettholdelse av avstand inngir storhet. Monolitten gjør krav på å bli betraktet fra en viss distanse, gjerne fra et gitt ståsted med et bestemt perspektiv. Å markere en lang akse fram mot bygningen i fonden, og i enkelte tilfeller også la bygningen framstå som identisk sett fra ulike vinkler, er en klassisk måte å skape følelse av storhet.<sup>631</sup> Det ”låser” betrakterens blikk og bevegelse i et optimalt punkt og lar arkitekturen beholde sin faste form og visuelle dimensjoner. Den framstår som solid og varig, som en avsluttet og endelig figur – og innbyr betrakteren til kontemplering over sitt bilde. Dette ”endelige” er en av grunnene til at den klassiske arkitekturen oppfattes som ”tidløs”, og det kobles gjerne til ideen om en allmenngyldig, arketypisk estetikk.<sup>632</sup> Men den kan også ses som bundet av

---

<sup>631</sup> Se Haugdal 1999, s. 107 ff.

<sup>632</sup> Eisenmann 1984, s. 54. Se også II.3.2 og II.4.4 i avhandlingen.

konvensjoner: det klassiske holdes fast gjennom stadige reproduksjoner av kirka sett fra ett og samme ståsted: det treenige motivet brua, kirka, tinden.

Også Sametingsbygningen er synlig på avstand. Med sin høye kjegleform er plenumssalen en markør sett nede fra Karasjok sentrum. Men til forskjell fra kirkebygningen i Tromsø er det nettopp bare en enkelt del som er synlig på avstand. Helheten er skjult og krever fysisk nærhet for overblikk. Parlamentet ligger heller ikke for enden av en akse, men trer fram i et bratt og tilsynelatende utilgjengelig terreng. Overflatematerialer og oppriss bryter dessuten ned grensen mellom arkitektur og omgivelser, med den følgen at forholdet mellom figur og grunn ikke er distinkt. Det er kvaliteter ved fragmentet, at det ikke framtrer i sin helhet, men viser seg litt etter litt, at det kan fremtre forskjellig fra ulike ståsteder, at det inviterer til nærhet og undersøkelse. Har en slik fragmentarisk bygning monumental storhet, er det nettopp ikke i kraft av avstand, snarere i kraft av muligheten til å involvere betrakteren eller brukeren.

Men også Tromsdalen kirke veksler mellom to forskjellige arkitektoniske fram-tredelsesformer, mellom den monolittiske eller klassiske og den mer fragmentariske og organiske. Den fragmentariske åpner nye rom og perspektiver idet vi går rundt kirka, nært inn på veggen og inn i rommet, og den framtrer hvis vi ser bygningens forandringer under ulike lysforhold. Der det monolittiske ved Tromsdalen kirke synes å oppfylle selve inn-begrepet av monumentalitet, demonstrerer det fragmentariske at selv en klassisk monumen-talitet har sin bakside eller sin ”skyggeside”<sup>633</sup>, der det som synes varig, stabilt og monolit-tisk løser seg opp. Det er en forskjell som inntreer når kontemplasjonen over arkitekturens bilde erstattes av nærhet og bruk.

Den ”avstandseffekten” som den frittliggende monolitten skaper, er en ”fattigslig definisjon på monumentalbygg”, skriver Tostrup.<sup>634</sup> Monumentalitet, knyttet til erindring, har istedet fragmentets karakter. Det er en ”rest” fra fortida, overlatt nåtida. Fragmentet skaper undring heller enn beundring. Erfaringen av det fragmentariske er et kjennetegn ved den estetiske erfaringen, skriver de Solà-Morales i essayet ”Weak architecture”.<sup>635</sup>

#### 4. Fra representasjon til erindring

Monumentalarkitektur og representasjonsarkitektur er i mange tilfeller kommet til å bety det samme, særlig i en historisk forståelse av monumentalitet. Representasjonsbegrepet viser da til noe opphøyet, staselig og verdig ved bygningen, og også til arkitekturen som et varig symbol for oppdragsgiveren eller brukeren, for en institusjon eller for en bestemt funksjon. Den vestlige arkitekturhistorien viser mange forsøk på representasjon av absolutte og allmenne verdier – eller historien er konstruert med dette som idé. Og det synes som en

---

<sup>633</sup> Jamfør II.3.4 i avhandlingen.

<sup>634</sup> Tostrup 1995.

<sup>635</sup> de Solà-Morales 1997, s. 61.

innarbeidet forståelse at tydelighet i formidling av makt og verdier er proporsjonal med graden av monumentalitet.

Sammenhengen mellom monumentalitet og representasjon ble stilt på prøve i det moderne – og hva monumentalarkitekturen skal representere etter det tjuende århundret, synes fremdeles som et åpent spørsmål: gud, fellesskapet, tida, stedet – eller er den seg selv nok? I diskusjonen om en ny og moderne monumentalitet, var originalitet og nyhet viktigere enn kjente figurer og gamle verdier – og en arkitektur som foregrep framtida viktigere enn en som skapte forbindelse til fortida. Men selv i den moderne arkitekturdiskursen var monumentalitet som minne eller vitnesbyrd et siktemål: å etablere bygninger som kunne tjene som vitnesbyrd for framtida, og som i framtida representerte den moderne samtida.<sup>636</sup> Monumentalarkitekturen var representasjon av tidsånden.

Forskyvningen i forståelsen og legitimeringen av monumentalitet gjennom det tjuende århundret viser seg i en postmoderne diskurs som en ny oppmerksomhet omkring erindringen. Det er en forskyvning fra tanken om å representere allmenne eller kollektive verdier, det være seg sosiale, politiske eller religiøse, til å åpne for forskjeller, mangfold og også forandring. Det er dessuten en bevegelse fra det framoverskuende og progressive til å finne en plass i historien og ikke minst til å finne fotfeste i stedet. Flere teoretikere har understreket hvordan erindring er betinget av figuralitet. Norberg-Schulz setter nærmest likhetstegn mellom figuralitet, mening og monumentalitet – med den forutsetning at figurene ikke er nye og originale påfunn, men er forankret i typologien og bærer en historie.<sup>637</sup>

I VI.4 drøftes erindring som en særlig monumental kvalitet, og som et produkt av de fire bygningenes ulike grad av figuralitet – sterke, fraværende eller fragmentariske, nye eller tradisjonelle. En monumentalitet som åpner for erindringen heller enn å representere allmenne og varige verdier, fristiller monumentalarkitekturs betydningsfelt. Det er en svak monumentalitet som skyver oppmerksomheten bort fra ideen om et sterkt sentrum mot periferien – geografisk, ideologisk og estetisk – og gjør undersøkelsen av monumentalarkitektur i en region som Nord-Norge særlig interessant.

#### 4.1 Erindringens figurer

Tromsdalen kirke var utvilsomt en original og ny figur i 1965, i alle fall som kirkebygning i Nord-Norge. Selv arkitekt Hovig framhever det unike – og geniale, et øyeblikks skaperkraft – da han sto ovenfor den nyoppførte kirkebygningen for første gang:

Det var som et knyttneveslag midt i panna! En eksplosjon, vanvittig, fantastisk!  
[...] Jeg ble slått ut da jeg sto overfor det igår [...] Plutselig en dag, etter flere

<sup>636</sup> Giedion, Léger, Sert (1943) 1993; *Architectural Review* 1948.

<sup>637</sup> Norberg-Schulz 1988; Norberg-Schulz 1995.

måneders arbeid, vokste det nye utkastet fram. Helt av seg selv. Og aldri har noe bygg slått meg slik som når jeg så dette.<sup>638</sup>

Den figurative arkitekturen som i dette tiåret synes å innta skulpturens tradisjonelle posisjon, har sterk uttrykkskraft, og i Tromsø forsterkes det av beliggenhet og omgivelser. “The image of the city” er betinget av det figurative, av arkitekturens billedsskapende evne. Tromsdalen kirkes bilde er imidlertid tosidig. Den ene siden er et *image* i ordets populære betydning – forenklet, stereotyp og salgbart. Arkitekturen representerer en by og en landsdel, tjener som logo eller varemerke for Tromsø og Nord-Norge. Den andre siden er *imago mundi*, en bygning som synliggjør og forklarer stedets kvaliteter, slik Norberg-Schulz skriver om det og knytter det til ny monumentalitet og senere til stedskunst.<sup>639</sup>

Når Norberg-Schulz poengterer at muligheten for erindring ligger i arkitekturens figur, i dens bilde eller omriss, er det fordi figurene kjennes igjen *som noe* og har en bestemt historisk opprinnelse – en opprinnelse i stedet, i landskapet og menneskets bruk av det. Imidlertid er det ikke snakk om hvilke som helst figurer, men om de typologiske, de som er gitt navn. Når Tromsdalen kirke gjenkjennes som en *hjell*, viser det kanskje et latent behov for historisk forankring og regional identitet, for fotfeste i tida og i stedet. Det er behov for å bekrefte det tilsynelatende naturlige og bestandige ved kirkebygningen. Da Norberg-Schulz skrev om Tromsdalen kirke i 1983, mente han at det ”naturlige preget” var “svakere” enn i en liknende skulpturell kirke i Kristiansund, at bygningen i Tromsø virket “noe søkt” i sin sammenheng.<sup>640</sup> Legger vi på et par tiår, synes oppfatningen av Tromsdalen kirkes naturlighet i landskapet altså omvendt. Ifølge Norberg-Schulz forblir den imidlertid en original og unik løsning, uten typologiske forbilder og etterfølgere – og den faller utenfor hans forestilling om monumentalitet.

Tross nyhetsverdien og det originale ved bygningen på 1960-tallet, synes Tromsdalen kirke å ha et stort potensiale for å skape erindringsbilder, i alle fall hvis den offentlig tilgjengelige resepsjonen av kirkebygningen legges til grunn. Det samme kan neppe sies om rådhusanlegget i Mo, som med sin abstrakte generalisering av funksjoner og form har potensiale for en kollektiv sensibilitet, men ikke har samme *imageability*. Kommunesentra, et av det nye demokratiets institusjoner, ble manifestert i rom heller enn i symbolsk form, som Norberg-Schulz har påpekt, og følgelig hadde kompleks som det i Mo “some difficulty in acting as true landmarks”.<sup>641</sup> Rådhusblokka stikker seg riktignok ut, men formgitt som en tidsmessig kontorbygning gir den ingen gjenkjennelige bilder, slik “virkelige” landemerker gjør. Bygningsmassens blokker og grå betong tvinger fram andre meningsbærere enn arkitekturbildet.

---

<sup>638</sup> *Nordlys* 11.11.1965.

<sup>639</sup> Norberg-Schulz 1988, s. 17 og s. 153; Norberg-Schulz 1995, s. 8 og 83.

<sup>640</sup> Norberg-Schulz 1983 s. 38-39.

<sup>641</sup> Norberg-Schulz 1988, s. 107.

Rådhusanleggets mening lå i bruken, noe som er gitt uttrykk i romlige, konstruktive og taktile kvaliteter. Tas ikke arkitekturen i bruk av fellesskapet, noe som synes å være situasjonen i alle fall for rådhusplassen,<sup>642</sup> gir den ikke mening. I årene som har gått siden anlegget ble påbegynt, har arkitekturen imidlertid akkumulert betydninger som ut over denne primære bruksbetydningen. Rådhusanlegget står som tegn på både industrioptimisme og nedgangstider, på både sosialdemokratiske fellesskapsidealer og offentlig fattigdom. Arkitekturen bærer stedets historie, men den er ikke det symbolet befolkningen samles om og lar seg begeistre av, slik Giedion foreskrev i “Über eine neue Monumentalität”.<sup>643</sup> Istedet står det ufullførte som et monument og et minne over fortida. Men dette ufullførte, og det romlige og abstrakte, tillater også endring og fornyelse av såvel bruksfunksjoner som overflate.

Mens det i Tromsdalen kirke og rådhusanlegget i Mo ble søkt nye former for representasjon – enten billedlige eller abstrakte og romlige, åpner Lofotakvariet og Sametingsbygningen en meningsdimensjon ved å knytte an til fortidas byggeskikk. Det er selvsagt ingen videreføring av praktiske byggetradisjoner, men en ny anvendelse av typiske former som allerede bærer med seg en regional historie. I Lofotavariet tjener *brygga* både en opprinnelig og en ny funksjon, og sammen med andre typologiske elementer gir denne kystens “urtype” et bilde av stedet, av kystlandskapet og befolkningens bruk av det. Det typologiske ved Lofotakvariet gir en form for kontinuitet og varighet i tid og rom. Det dekonstruerte ved de samme typetrekkene viser imidlertid til brudd og forandringer i livsvilkårene langs kysten – og det “forstyrrer” minnet om fortida. Arkitektene har fortolket og omformet det eksisterende til noe annet, men med rester av det gamle. I det ligger et framtidsperspektiv som det gamle monumentbegrepet rommet – den advarer og påminner om.

Sett som et slags komprimert bilde av et typisk nordnorsk sted, åpner Lofotakvariet for erindringen, for en meningsdimensjon som går ut over et her-og-nå. Det er et erindringspotensiale som ikke bare ligger i visuelle og retoriske figurer, men også i det taktile og romlige, i bruken av natur og landskap. Erindringen er rent fysisk bundet til stedet. Det forutsetter imidlertid en viss erfaring med kystarkitekturens virksomhetsrom, et rom som er i stor forandring. Lofotakvariet blir neppe stående som et monument over kystkulturen, men bygningen utsetter eller bremser glemselen av det som gjennom tida har vært regionens sentrale virksomheter og livsgrunnlag.

Sametingsbygningens referanser til fortidas regionale og samiske byggeskikk er retoriske og ikke typologiske – tross forsøket på iverksette innhegningen som en “typisk” romdannelse på vidda, og tross ønsket om å materialisere en syklisk livsoppfatning. Det er de overflatiske bildene som overbeviser om det samiske ved bygningen, ikke en typologisk

---

<sup>642</sup> Løseth 1991, s. 155 og 159 f.; *Rana blad*, 27.05.2003.

<sup>643</sup> Giedion 1956, s. 29-30.

grunnstruktur. Det er dessuten det konvensjonelle bilder som spiller på en tidsmessig sosial retorikk.

Sametingsbygningen og Lofotakvariet illustrerer godt problemstillingene rundt en ny, postmoderne monumentalitet. I monumentaliseringen foretas det et utvalg av noe det er verdt å huske. Dette valget gir seg ikke selv, det er på ingen måte naturlig – og det er et spørsmål både om *hvem* som gis autoritet til å velge, og *hva* som anses “minneverdig”. I tilfellet Sametingsbygningen er det ikke bare Oslo-arkitektene Halvorsen og Sundby som velger, men også juryen for arkitektkonkurransen, tilsynelatende som en slags demokratisk forsikring. Valget har her i stor grad falt på allerede etablerte kollektive tegn – valgt ut for å overbevise og å skape gjenkjennelse, brukt dekorativt og tilpasset trender. I Lofotakvariet er selve utvelgelsesmomentet, og arkitekten som et fortolkende moment, gjort eksplisitt gjennom arkitektonisk omforming og dekonstruksjon av typefigurer, og også gjennom dekonstruksjon av nostalgiske forestillinger om Lofotens bebyggelse.

Vattimo lanserer to mulige strategier for en ny monumentalitet i det postmoderne. Den ene er “a renewed romantic aesthetics of genius”, der arkitekten i kraft av å være kunstner gis autoritet til å velge det som er verdt “monumentalisering”. Denne strategien er imidlertid problematisk, ikke minst fordi det å skulle produsere monumenter ikke er det samme som å skape kunstverk. Den geniale, skapende arkitekten er for Vattimo derfor egentlig ikke noe reelt alternativ for å frambringe en ny monumentalitet. For Giedion var det imidlertid her – i arkitektens nyskapende evne og sosiale fantasi – både utfordringen og muligheten for en moderne monumentalitet lå: Sanne kunstnere evnet å se inn i framtida og foregripe sosiale behov.<sup>644</sup> Hovigs kreative frihet i Tromsdalen kirke synes som et direkte svar på denne utfordring. I en moderne situasjon finnes imidlertid eksempler på en mer forhandlende prosess, slik Telje, Torp og Aasen etter femten år i dialog med kommunen i flere omganger måtte renonsere på sine opprinnelige planer.<sup>645</sup> Likevel ble kanskje ikke befolkningens behov hørt. Vattimo ser det som arkitektens rolle i en postmoderne kultur å kunne lytte, motta og forhandle heller enn å skape nytt: “Just like philosophers, today’s architects shall have to accept to conceive of their own function less as creators than as interpreters.”<sup>646</sup>

Vattimos andre mulighet for monumentalitet i en postmoderne situasjon er gjennom en arkitektur som gir “a much more intense reference to social rhetoric than in the past”.<sup>647</sup> Med sosial retorikk menes de verdiene et fellesskap deler til en gitt tid, bilder som skaper gjenkjennelse og tilhørighet. Denne “intense referansen” til fellesskapet synes enda viktigere, skriver Vattimo, så lenge monumentalarkitekturen ikke har noe annet fundament, ikke noen annen begrunnelse, enn nettopp fellesskapet selv, dets erfaringer og erindringer.

---

<sup>644</sup> Giedion 1956, s. 36-37. Se også III.5 i avhandlingen.

<sup>645</sup> Telje–Torp–Aasen 1980, s. 316.

<sup>646</sup> Vattimo 1995, s. 46.

<sup>647</sup> Vattimo 1995 s. 45.

Monumentalitet er slik Vattimo ser det, ikke et produkt av kulturen, av en epoke og dens tidsånd, men kan brukes for å legitimere kulturen.

## 4.2 Svak monumentalitet

Deler av Sametingsbygningen har en sterk billedlig kvalitet, men bygningen som helhet er vanskelig å overskue. Det antallet bilder som kreves for å beskrive bygningen visuelt, særlig sammenliknet med gjengivelsen av Tromsdalen kirke, underbygger det. Bygningen i Karasjok glir over i omgivelsene, og forholdet mellom figur og grunn blir uklart – og synes nærmest å bytte plass. Det samme er tilfelle i Lofotakvariet, der den sammensatte figuren åpner seg mot omgivelsene, peker mot karakteristiske trekk i landskapet og mot kystbefolkningens historiske bruk av det.

Det er i denne ombyggingen av figur og grunn at en svak monumentalitet kan finne sted. Med *grunn* menes da denne umiddelbare, gestaltpsykologiske bakgrunnen, den landskapsbakgrunnen som arkitektursens figur trer fram i, mer eller mindre tydelig, dominerende og sterkt. Men det dreier seg også om den bakgrunnen som ligger utenfor synsfeltet, en erindret eller kodet grunn som på samme vis kan være sterk eller vag og svak. Dessuten skal begrepet grunn her forstås metaforisk, som monumentalarkitektursens begrunnelse – sosialt, politisk, filosofisk. Det er en grunn som ikke gir seg selv i det tjuende århundret, som Sedlmayr blant flere har pekt på, og den må stadig settes på prøve, som blant andre Vattimo beskriver det. Der figur og grunn bytter plass, kan vi snakke om en *svak* monumentalitet.

Lofotakvariet og Sametingsbygningen kan stå som eksempler på svak monumentalitet. Begge bygningene viser hvordan det monumentale oppstår utenfor arkitekturen, i betrakterens assosiasjoner og bilder, i erindringen og ettertanken – ikke gjennom nye, store eller spektakulære figurer. Bygningene viser dessuten hvordan monumentalitet er bundet til konteksten, til det lokale og regionale – ikke betinget av de “allmenne” stilene eller av et formspråk som evner å krysser grenser.<sup>648</sup> Det er *stedet*, åstedet for erfaring og hendelser, som er det strukturerende prinsippet for erindringen, ikke *tida*, slik den er blitt konseptualisert som kronologisk og lineær historie. En svak monumentalitet dominerer ikke stedet, men synliggjør stedet som erindringens grunn.

En svak monumentalitet forutsetter gjenkjennelse, at arkitekturen spiller på kjente koder eller på “sosial retorikk”, med Vattimos begrep. Men den forutsetter også åpenhet – og balansegangen mellom gjenkjennelse og åpenhet synes som en utfordring. Faren er å bekrefte den sterke og dominerende koden, de kollektive minnebildene som gjerne er blitt stereotypier og ikke representerer annet enn etablerte sannheter og døde minner. Det er arkitektens oppgave å lytte og finne det svake og marginaliserte i kulturen, å gi rom for den erindringen som er upåaktet, undervurdert og av og til subjektiv.

---

<sup>648</sup> Se V.3.2 i avhandlingen for en oppfatning av monumentalitet som allmenn, motsatt byggeskikken som er lokal, slik Norberg-Schulz målbærer det i *Stedskunst* 1995.

Monumentalitet i det postmoderne kan ikke kreve å representere annet enn små og lokale fellesskap, fellesskap som deler erfaringer og minner.<sup>649</sup> En moderne monumentalitet søkte derimot en arkitektur som kunne representere hele samfunnet – til og med den globale kulturen. Blant andre Giedion skriver om å gripe det essensielle og universelle ved tida, selve tidsånden.<sup>650</sup> I sine ideer om en ny monumentalitet bærer Giedion med seg en tro på mimesis, på at monumentalarkitekturen er en *avbildning* av tida og kulturen eller epoken den har vokst fram i.<sup>651</sup> En ny monumentalitet innen et postmoderne paradigme beskrives av blant andre Vattimo som det motsatte: monumentalarkitektur er *konstruksjon* av kulturelle fellesskap. Monumentalitet i en postmoderne kultur minnes ikke store personer, hendelser eller verdier; den minnes minner – “which it turns into a monument insofar as it is a memory actually shared by a community that recognizes itself in it.” Vattimo beskriver det også som et paradoks: “in postmodern culture nothing seems worth remembering and ‘perpetuating’ except just what is being remembered, and only insofar as it is being remembered”.<sup>652</sup> Det er på den ene siden altså behov for monumentalitet for å kunne erindre, og på den andre siden er det behov for erindringen for i det hele tatt å kunne “monumentalisere”. Tross den umulige sirkelen ligger det en mulighet i den arkitekturen som kan åpne nye spor i hukommelsen, som kan “become a trace for memory”, med Vattimos ord. Hvordan denne arkitekturen skal ta form, hvis noen, kan ikke programfestes, men bare gjenkjennes i ettertid.

Monumentalarkitekturs erindringspotensiale er det som gir den legitimitet, slik Vattimo ser det. Men det er en svak monumentalitet – så svak at figuren forsvinner og bare grunnen står igjen, eller med gjenklangen av kirkeklokkene, som er Heideggers bilde.<sup>653</sup> Det monumentale må gjerne bare forbli med tanken om det som er verd å dvele ved og ta vare på. Monumentalitet – som kunst – ivaretar med andre ord en bestemt måte å tenke på, og blir en metafor for tenkning overhode, en svak tenkning, som motsatt til den dominerende rasjonelle vitenskapens sterke tenkning. Det er en tenkning som ikke har en fast grunn, som ikke har begynnelse og slutt, og som beveger seg i ytterkanten av det som regnes som sentralt. Det er en tenkning som ledes av rommets – arkitekturs – metaforer heller enn tidas.<sup>654</sup>

Kunsten og det menneskelige er også en av Giedions viktigste begrunnelser for en ny monumentalitet: at den veier opp for samfunnets rasjonalitet, at den bygger bru over det moderne samfunnets og det moderne menneskets splittelse mellom rasjonalitet og følelser.<sup>655</sup> “In unsere Periode ist Fühlen weit schwieriger als Denken”.<sup>656</sup> I arkitekturen kommer denne

---

<sup>649</sup> Vattimo 1995.

<sup>650</sup> Giedion 1956, s. 27-42.

<sup>651</sup> Giedion viderefører historismens korrespondanseteori, ideen om en naturnødvendig sammenheng mellom en tidsepoke og dens arkitektur – selv om denne sammenhengen erkjennes å være svært kompleks i en moderne virkelighet. Se for eksempel Giedion 1956 s. 73.

<sup>652</sup> Vattimo 1995, s. 45.

<sup>653</sup> Se V.5.2. i avhandlingen.

<sup>654</sup> Vattimo 1995, s. 42-43.

<sup>655</sup> Se note 290 i denne avhandlingen.

<sup>656</sup> Giedion 1956, s. 48.



splittelsen tilsyne i diskrepansen mellom en høyt utviklet teknikk og en lite utviklet estetisk dimensjon, ifølge Giedon. En ny monumentalitet skal bøte på dette og skape en ny sammenheng og likevekt i tilværelsen.

Norberg-Schulz bringer Giedions prosjekt videre og gir det en sterk forankring i stedet. Monumentalitet er en nødvendig dimensjon i menneskets livsverden og følgelig et vesentlig aspekt ved *stedskunsten*. Stedskunst er iverksettelse av stedets skjulte sider, av *genius loci*, det som varer ved gjennom forandringer – og har en iboende regionalitet og monumentalitet.<sup>657</sup> Iverksettelse av denne stedets ånd synes å fungere som garantist for sammenheng og mening i tid og rom. Det ligger en sterk kritikk i Norberg-Schulz' stedsfenomenologi mot at det er fremmede og spektakulære figurer som skal forme det postmoderne samfunnets monumentalitetsforståelse. Men hans insistering på stedets ånd som et naturlig utgangspunkt for arkitektur, og stedskunsten som overvinnelse av modernitetens krise, av stedstap og identitetstap, er problematisk.

I "New monumentality and postmodernity" understreker Vattimo at det ikke finnes noen garanti for en "riktig" eller en "sann" monumentalitet. Tidsånd eller stedsånd – begge er konstruerte størrelser og tilbyr ingen "naturlig" grunn. Likefullt gis det monumentale en "ny sjanse" – men ikke for å bli dominerende og sterk.<sup>658</sup> Monumentalarkitekturen kan la en sannhet om verden komme til syne, mener Vattimo, ikke sterk og varig, men en *svak* sannhet, begrenset i tid og rom.

## 5. Avslutningsvis

Fire bygninger i Nord-Norge har gitt meg muligheten til å beskrive iverksettelse av monumentalitet i perioden mellom 1960 og 2000. Flere teorier har åpnet for å se forskyvninger i forståelsen og verdien av monumentalitet i det seinmoderne og postmoderne. Og at denne forskyvningen fortsetter etter årtusenskiftet, kanskje i helt andre retninger, vil nye bygninger og teorier kunne vise. Det jeg har beskrevet her, er ikke først og fremst en historie om monumentalitet, men monumentalarkitektur som en historisk betinget kategori.

Jeg har med disse bygningene også drøftet noen mulighetsbetingelser for monumentalitet, muligheter som målbærere av en "ny" monumentalitet har presentert gjennom sine forskjellige teorier. Disse konstituerende trekkene kan knyttes til flere begreper, de kan ses med ulike perspektiver og på flere nivåer. Kapitteloverskriftene demonstrerer det: "landemerket", "byens kjerne og hjerte", "metaarkitektur" og "ornamentalt monumental" er forsøk på å beskrive erfaringen av monumentalitet i en bredere sosial og kulturell kontekst. Disse begrepene er kanskje ikke kompatible, men de tjener likefullt som overordnede kategorier for ulike framtredeelsesformer. Det skulpturelle, det romlige, det typologiske og det

---

<sup>657</sup> Norberg-Schulz 1980; Norberg-Schulz 1995, s. 6, s. 38.

<sup>658</sup> Vattimo 1995, s. 40. Og med de Solà-Morales 1997, s. 60: "this peripheral position possesses not a marginal but a paradigmatic value".

ornamentale er mer spesifikke arkitektoniske kvaliteter og monumentale betingelser ved disse bygningene, og det åpner i større grad for kategorisk sammenlikning som kan ha relevans ut over fire tilfeller.

Tromsdalen kirke er eksemplarisk for det seinmoderne landemerket. Bygningens unike, skulpturelle form, dens tydelige figur mot landskapsbakgrunnen, betydningen som stedets *image* og rollen i en moderne mytedannelse er alle monumentalitetskonstituerende trekk. Rådhusanlegget i Mo i Rana er eksempel på byens midte, på det offentlige og planlagte fellesskapsprosjektet. Kravet om nøytralitet i uttrykket og vendingen mot arkitekturens basale midler, massen og rommet, for å appellere til sansning og bruk er typisk for en seinmoderne og brutalistisk monumentalitet. Lofotakvariet er mønstergyldig for en kontekstuell monumentalitet. Gjennom den bevisste bruken av tradisjonelle figurer og typologiske mønstre, og gjennom det like bevisste bruddet med det kjente, er det en bygning som kommenterer kontinuitet og forandring. Sametingsbygningen viser muligheten for en retorisk monumentalarkitektur. Den er dekorativ og overbevisende, tradisjonell og tidsmessig – men har dermed også svake monumentalitetskonstituerende forutsetninger, betinget av hukommelse og regionalitet.

Begrunnelser for en ny monumentalitet, slik jeg primært finner dem i tekster av Giedion, Norberg-Schulz og Vattimo, er beskrevet som en bevegelse fra søken etter de store teoriene og det sikre grunnlaget for byggevirksomhet og betydningsproduksjon, til en erkjennelse av at hver enkelt bygning til enhver tid må legitimere sin eksistens og sin mening. I disse tre valgte perspektivene er monumentalitet *kunst* og gis en eksistensiell begrunnelse – enten monumentalitet oppstår i møte med den mest imponerende ingeniørkunst eller i det flyktige erindringsbildet.

## Kildeoversikt:

### Litteratur:

#### A

A5. *Meningsblad for unge arkitekter* 8, 1957.

Abarkan, Abdellah, "Typo-morfologi. Metoden och dess tillämpning på bebyggelses mønster", *Nordisk Arkitekturforskning* 1-2, 2000, s. 57-64.

Abramson, Daniel, "Make History, Not Memory. History's Critique of Memory", *Harvard Design Magazine* 9, (Cambridge, Mass.) 1999.

*Ad C. Herennium. De Ratione Dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, tidligere tilskrevet Cicero, i engelsk oversettelse, The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass./ London 1954, del III.

Alnæs, Anne, "Fra scenografi til minimalisme", *Byggekunst* 4, 1998, s. 10-14.

Andreassen, Reidun L., "Byggeskikkens flerkulturelle påvirkning", *Fortidsvern* 3, 1993, s. 2-6.

*Architectural Review* juni 1947.

*Architectural Review* CIV, september 1948, "In search of a new monumentality".

*Architectural Review* 1250, april 2001, "Parliamentary prescience", s. 49-53.

Argan, Giulio Carlo, "On the Typology of Architecture", *Architectural Design* 33, 1963, s. 564-565.

*Arkitektnytt* 14, 2000. Stein Halvorsen intervjuet av Jan Carlsen, "Innlevelsens arkitektur".

*Arkitektnytt* 4, 2004. Sune Nordgren intervjuet av Jan Carlsen.

Arntzen og Solheim, *Bo i Rana. En primær plan for utviklingen av Mo i Rana*, Fredrikstad 1964.

Arrhenius, Thordis, "The Fragile Monument: On Alois Riegl's Modern Cult of Monuments", *Nordisk Arkitekturforskning* 4, 2003, s. 51-55.

Asmervik, Sigmund, "20 år med fysisk planlegging i Norge og Norden", *Byggekunst* 4/5, 1986, s. 229-233.

Austlid, Olav, "Foldvik i Gratangen. Fiske, fangst og kystkultur", *Fotefar mot nord*, u.å.

#### B

Banham, Reyner, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, London 1966.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris 1957.

Barthes, Roland, ("La Tour Eiffel", 1964) *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, New York 1979.

Barthes, Roland, "Semiologi og urbanisme" (1967) i *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays* (ved Knut Stene-Johansen), Oslo 1994, s. 41-48.

Barthes, Roland, *S/Z*, (1970) Oxford 2002.

- Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, London (1977) 1990.
- Bek, Lise og Henrik Oxvig (red.), *Rumanalyser*, Århus 1997.
- Bellaigue, Mathilde, "The Ecomuseum questioned", *Nordisk museologi* 2, 1999, s. 55-64.
- Benjamin, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1936) i *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main (1974) 3. utg. 1990, 1. bind s. 471-508.
- Bergdoll, Barry, *Karl Friedrich Schinkel. An Architecture for Prussia*, New York 1994.
- Bertelsen, Reidar, "Vågar: den første byen i nord" i *Fotefar mot nord*, Vågan 1995.
- Biedermann, Hans, *Symbolleksikon*, Oslo 1992.
- Bloomer, Kent; Charles Moore, *Body, Memory, and Architecture*, London/New Haven 1977.
- Blomstedt, Aulis, "Arkitektens fjerde dimensjon", *Byggekunst* 1, 1964, s. 2-7.
- Blå strek arkitekter, "Lofotakvariet", *Byggekunst* 5-6, 1990, s. 269.
- Blå strek arkitekter, "Lofotakvariet, Vågan", *Byggekunst* 7, 1990, s. 410-11.
- BOARCH arkitekter, "Kultuvraiesso Guovdegeaidnu. Kautokeino kulturbygg", *Byggekunst* 7, 1983, s. 393-396.
- Borgen, Kjell, *Samenes gårder i indre Finnmark. Naturtilpassing, form og kulturelle konvensjoner fra 1900 til 1990*, FOK-programmets skriftserie, nr. 25, Oslo 1995.
- Borsi, Franco, *The Monumental Era. European Architecture and Design 1929-1939*, New York 1987.
- Böhme, Hartmut, "'Auch die Gottlosen brauchen Räume, in denen sie ihre Gedanken denken können.' Nietzsches Phantasien über Architektur im postreligiösen Zeitalter", *Der Architekt* 3, 2001, s. 16-23.
- Brantenberg, Tore, "Angelo Mangiarottis strukturformer", *Byggekunst* 7, 1965, s. 170-79.
- Brantenberg, Tore, "Det individualiserte kollektiv", *Byggekunst* 8, 1965, s. 203-209.
- Brekke, Nils Georg; Per Jonas Nordhagen; Siri Skjold Lexau, *Norsk arkitekturhistorie. Frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret*, Oslo 2003.
- Broadbent, Geoffrey; Richard Bunt; Charles Jencks (red.), *Signs, Symbols, and Architecture*, Chichester/New York/Brisbane/Toronto 1980.
- Broadbent, Geoffrey, "The ultimate tent", *Byggekunst* 7, 1983, s. 397.
- Broadbent, Geoffrey, *Emerging Concepts in Urban Space Design*, London 1990.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*, New Haven/London 1983.
- Bukdahl, Else Marie, "Nyere nordnorsk kirkearkitektur og kirkekunst: Ishavskatedralen og Rønvik kirke" i Malmbekk, Nettet, Norderval og Riise (red.), *Et helligt Land for Gud. Hålogaland bispedømme 200 år*, Ravnetrykk (Tromsø) 32, 2004, s. 173-193.
- Butenschøn, Peter, "Fra gjenreising til nyreisning", *Byggekunst* 5, 1980, s. 179.
- Byggekunst* 3, 1959.
- Byggekunst* 3, 1963.

*Byggekunst* 3, 1964.  
*Byggekunst* 2, 1972.  
*Byggekunst* 5, 1980, med tema "Finnmark".  
*Byggekunst* 7, 1990, med tema "Nordfra".  
*Byggeskikk* 2, 2001.

## C

Cappelen, Per, "Det urbane miljø", *Byggekunst* 3, 1962, s. 57-62.  
Casey, Valerie, "The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-history Museum", *Archives & Museum Informatics, Europe* 2003, <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/095C.pdf>  
Cassirer, Ernst, (*An essay on man*, 1944) *Et essay om mennesket*, Oslo 1965.  
Christensen, Arne Lie, "Byggeskikk eller arkitektur?", *Byggekunst* 4, 1996, s. 30-33.  
Christensen, Arne Lie, *Den norske byggekikken. Hus og bolig på landsbygda fra middelalder til vår egen tid*, Oslo 1995.  
Christensen, Lars Saabye, *Vesterålen: lyset, livet, landskapet*, Oslo 1989.  
Choay, Françoise, "Alberti: The Invention of Monumentality and Memory", *The Harvard Architecture Review IV*, Cambridge, Mass. våren 1984, s. 99-105.  
Colquhoun, Alan, "Rational Architecture", *Architectural Design* 6, 1975, s. 365-370.  
Colquhoun, Alan, *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge, Mass./London 1981.  
Colquhoun, Alan, *Modern Architecture*, Oxford/ New York 2002.  
Curtis, William, *Modern architecture since 1900*, London 1996.

## D

Dancke, Trond M. E., *Opp av ruinene. Gjenreisningen av Finnmark 1945-1960*, Oslo 1986.  
Davey, Peter, "Bigness", *Architectural Review* 1266, august 2002, s. 32-35.  
Deleuze, Gilles; Félix Guattari, (*Pour une littérature mineure*, 1975) *Kafka – for en mindre litteratur*, Oslo 1994.  
Den norske CIAM-gruppe, (ant. ved Norberg-Schulz), "CIAM 8", *Byggekunst* 7-8, 1951.  
Dercon, Chris, "You can be a museum or you can be modern, but you can't be both", *Nordisk museologi* 2, 1999, s. 31-44.  
Derrida, Jacques, (*La vérité en peinture*, 1978) *The Truth in Painting*, Chicago/London 1987.  
de Solá-Morales, Ignasi, *Differences. Topographies of Contemporary Architecture*, Massachusetts 1997.  
Destinasjon Tromsø AS, *Infoguide 2004. Tromsø*, Tromsø 2004.  
Det Norske Sivile Luftfartsmuseum, "Norsk Luftfartstmuseum", Bodø 1997.  
de Vibe, Ellen, "Om byggeskikk og arkitektur", *Byggeskikk* 4, 1995.

Dinesen, Anne Marie, *C.S.Peirce. – fænomenologi, semiotik og logik*, Aalborg 1991.

## E

Eco, Umberto, "Det åbne værks poetik" (1962) i Jørgen Dehs (red.), *Æstetiske teorier: en antologi*, 2. utg. Odense 1995, s. 101-124.

Eco, Umberto, "Function and Sign: The Semiotics of Architecture" i Broadbent, Bunt, Jencks (red.) 1980, s. 11-70.

Egenter, Nold, "Japanese Rice Culture. The Misunderstood Philosophy of the Agrarian Past", [http://home.worldcom.ch/~negenter/473bTx\\_E01.html](http://home.worldcom.ch/~negenter/473bTx_E01.html), 28.1.2004.

Ehn, Billy, *Museendet. Den museala verkligheten*, Stockholm, 1986.

Eide, Tormod, *Retorisk leksikon*, Oslo 1999.

Eidsaune, Thor Helge, "Rana 1890-1990. Perspektiver på den industrielle epoke", Rana Museums- og Historielag, *Årbok for Rana 1990*, s. 58-80.

Einejord, Ole Henrik, "Samisk hus i byen" i Kristin Jernsletten; Vivian Aira (red.), *Samiske røystar*, Tromsø 2001, s. 8-11.

Eisenman, Peter, "Post-Functionalism", *Oppositions* 6, 1976, gjengitt i Nesbitt (red.) 1996, s. 78-83.

Eisenman, Peter, "The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End", *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 21, 1984, s. 154-172.

Ekholm, Anders m.fl., *Utvecklingen mot strukturalism i arkitekturen*, T / Statens råd för byggnadsforskning, 12, 1980.

Ellefsen, Karl Otto, "Fiskeværet – den norske landsbyen", *Byggekunst* 7, 1985, s. 382-386.

Ellefsen, Karl Otto, "Planlegging for det nye mennesket", *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring. Årbok 1992*, Oslo 1992, s. 81-95.

Elliott, Cecil D., "The Variety of Scale", *Journal of Architectural Education* 3, 1963, s. 35-37.

Elliott, Cecil D., "Monuments and Monumentality", *Journal of Architectural Education* 4, 1964, s. 69-71.

*Encyclopædia Britannica*, 15. utg., Micropædia, vol. 1.

Eriksson, Hege Maria, *Museumsarkitektur: en studie av nyere norske museumsbygg*, ABM-skift 7, 2004.

## F

Falk og Torp, *Etymologisk ordbog*, (1903-06) 1994.

*Finnmark Dagblad*, 2.11.2000.

*Finnmark Dagblad*, 3.11.2000. Christian Sundby intervjuet av Lotte H. Ruge.

Flor, Harald, "Statlige stasbygg", *Dagbladet* 29. mai 2003.

Fløistad, Guttorm, *Heidegger. En innføring i hans filosofi*, Oslo 1993.

Forty, Adrian, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, New York 2000.

- Frampton, Kenneth, "Towards a Critical Regionalism: Six points of an architecture of resistance" i Hal Foster (red.), *The Anti-Aesthetic. Essay on Postmodern Culture*, Port Townsend, Wash. (1983) 1991, s. 16-30.
- Frampton, Kenneth, "Rappel á l'Ordre: The Case for the Tectonic" i Quantrill og Webb (red.) 1991, s. 3-22.
- Frampton, Kenneth, *Modern architecture. A Critical history*, London (1980) 1992.
- Frampton, Kenneth, "Kitchener City Hall, Ontario", *Canadian Architect*, juli 1994, s. 17-25.
- Furnesvik, Eivind m.fl. (red.), *Kunst i offentlig rom*, Oslo 2003.
- Furre, Berge, *Vårt hundreår. Norsk historie 1905-1990*, Oslo 1991.
- G**
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960.
- Gadamer, Hans-Georg, "Forståelsens historicitet som det hermeneutiske princip" (1960), Jesper Gulddal og Martin Møller (red.), *Hermeneutik – en antologi om forståelse*, København 1999, s. 127-182.
- Garval, Michael, "'A Dream of Stone': Fame, Vision, and the Monument in Nineteenth-Century French Literary Culture", *College Literature*, 30:2, 2003, s. 82-115.
- Gaski, Harald (red.), *Sami Culture in a New Era. The Norwegian Sami Experience*, Karasjok 1997.
- Giedion, Sigfried, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig 1928.
- Giedion, Sigfried, Fernand Legér; Josep Lluís (José Luis) Sert, "Nine Points on Monumentality" (1943) i Ockman (red.) 1993, s. 29-30.
- Giedion, Sigfried, "On the force of esthetic values", *Architectural Record* juni 1947, s. 84-87.
- Giedion, Sigfried, *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history*, New York (1948) 1969.
- Giedion, Sigfried, "Arkitekturdebatten", foredrag i Oslo Arkitektforening, gjengitt av signaturen K.C., *Byggekunst* 10, 1948.
- Giedion, "The humanization of urban life", *Architectural Record* 4, 1952, s. 121-129.
- Giedion, Sigfried, *Architektur und Gemeinschaft: Tagebuch einer Entwicklung*, Hamburg 1956.
- Giedion, Sigfried, *Architecture You and Me: the diary of a development*, Cambridge, Mass. 1958.
- Giedion, Sigfried, *Space, Time, and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass., 5. utg., 1967 (optrykk 1982).
- Giedion, Sigfried, *Constancy and Change*, Cambridge, Mass., 1961.
- Gjestrum, John Aage og Marc Maure (red.), *Økomuseumsboka: identitet, økologi, deltakelse*.

- Ei arbeidsbok om ny museologi*, Norsk ICOM, Tromsø 1988.
- Godal, Jon Bojer, "Restaurering og autentisitet", *Fortidsminneforeningen. Årbok 2004*, s. 27-45.
- Gregotti, Vittorio, *Il territorio dell' architettura*, Milano 1966.
- Gregotti, Vittorio, "Territory and Architecture", *Architectural Design* 5-6, 1985, s. 28-34.
- Gregotti, Vittorio, "Architecture, Environment, Nature" i Ockman (red.) 1993, s. 400-401.
- Grønvold, Ulf, "Fra Mo i Rana til Soria Moria", *Byggekunst*, 8, 1983, s. 414-417.
- Grønvold, Ulf, "Tourist Tanks", *Architectural Review*, 1122, aug. 1990, s. 49-51.
- Grønvold, Ulf, "Lofotakvariet, Kabelvåg", *Arkitektur i Norge. Årbok 1990*, s. 82.
- Grønvold, Ulf, "Hovig i nord", *Byggekunst* 7, 1990, s. 383
- Grønvold, Ulf, "I hybridenes dager" *Byggekunst* 7, 1991, s. 403-408.
- Grønvold, Ulf, "Lavmælte kunnskapskatedraler. Norsk museumsarkitektur gjennom femti år", *Museumsnytt* 5-6, 2001, s. 20-25.
- Guidoni, Enrico, *Primitive Architecture*, (Milano 1975) London 1979.
- Gullvåg, Ingemund, *Charles Sanders Peirce*, Oslo 1972.
- Gunnarsjaa, Arne, *Arkitekturleksikon*, Oslo 1999.
- Guttu, Jon, "Den gode boligen" *Fagfolks oppfatning av boligkvalitet gjennom 50 år*, akademisk doktorgradsavhandling, Arkitektskolen i Oslo 2003.
- H**
- Hage, Ingebjørg, *Som Fugl Fønix av asken? Gjenreisingshus i Nord-Troms og Finnmark*, Oslo 1999.
- Hage, Ingebjørg, Elin Haugdal, Sveinulf Hegstad, Bodil Ruud (red.), *Arkitektur i Nord-Norge*, Bergen 2007 (under utgivelse).
- Hansen, Hanna Horsberg, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, hovedoppgave i kunstvitenskap, Universitetet i Tromsø 2004.
- Hansteen, Hans Jacob, Dag Nilsen, Kerstin Gjesdal Noach, Johanne Sognnæs, "Sjøboden/bryggen. Notater om eldre kystarkitektur", *Byggekunst* 7, 1985, s. 388-391.
- Hatje, Gerd, *Encyclopaedia of Modern Architecture*, (München/Zürich 1963) London 1965.
- Haugdal, Elin Kristine, *Arkitektur og maktspråk. EUR lest med kritisk blick*, hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Tromsø, 1999.
- Haugdal, Elin Kristine, "Om erfaring, tenkning og vitenskap. En presentasjon av Peirces filosofi", 2003, <http://uit.no/getfile.php?PageId=977&FileId=572>
- Harvard Architectural Review*, "Monumentality and the City", 4, 1984.
- Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36), Stuttgart 1960.
- Heidegger, Martin, *Bauen Wohnen Denken* (1959), *Vorträge und Aufsätze* 7, Pfullingen 1994, s. 139-156.



- Heidegger, Martin, *Die Kunst und der Raum / L'Art et l'espace*, Erker-Verlag St. Gallen, 1969.
- Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity: a critique*, Cambridge, Mass./London 1999.
- Hitchcock, Henry-Russell, Philip Johnson, *The International Style*, 1932.
- Hoy, David Couzens, Thomas McCarthy, *Critical theory*, Oxford 1994.
- Hovig, Jan Inge, "Tromsdalen kirke", *Byggekunst* 8, 1966, s. 210-215.
- Hugo, Victor, (*Notre-Dame de Paris*, 1931) *Ringeren i Notre Dame*, Oslo 1971.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York (1989) 1995.
- Høydalsnes, Eli, *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*, avhandling for dr.art-graden i kunsthistorie, Universitetet i Tromsø 1999.

## J

- Jaffé, Hans L. C., *De Stijl*, New York 1967.
- Jakhelln, Gisle, "Kritikk. Kino/teater Mo i Rana", *Byggekunst* 7, 1980, s. 320.
- Jakhelln, Gisle, "Hovig i nord", *Byggekunst* 7, 1990 s. 382-89.
- Jencks, Charles, *The language of post-modern architecture*, London 1977.
- Jencks, Charles, "The Architectural Sign" i Broadbent, Bunt, Jencks (red.) 1980, s. 71-118.
- Jencks, Charles, *Post-modernism : the new classicism in art and architecture*, London/ New York 1987.
- Jencks, Charles, "How Big is Bad?", *Architectural Review*, august 2002, s. 66-69.
- Jencks, Charles, *The New Paradigm in Architecture. The Langue of Post-Modernism*, New Haven/London 2002.
- Jensen, Thomas Bo, "Det indsunke ornament. Ornamentet i det 20.ende århundredes arkitektur", *Arkitekten* 3, 1998, s. 12-15.
- Jernsletten, Kristin og Vivian Aira (red.), *Samiske røystar*, Tromsø 2001.
- Jernsletten, Kristin, "Røverbøra", *Dieđut* 1(5), 2005, s. 94-106.
- Johanssen, Nygaard, Schreiner, *Latinsk-norsk ordbok*, 3. rev. utg., Oslo 1965.
- Johansson, Rolf, "Ett bra fall är ett steg framåt. Om fallstudier, historiska studier och historiska fallstudier", *Nordisk Arkitekturforskning* 1-2, 2000, s. 65-71.
- Johansson, Rolf, "Ett explikatvt angreppssätt. Fallstudiemetodikens utveckling, logiska grund och betydelse i arkitekturforskningen", *Nordisk Arkitekturforskning* 2, 2002, s. 19-28.
- Jor, Finn (red.), *Kirker i en ny tid*, Oslo 1966.

## K

- Kahn, Louis, "Monumentality" i Paul Zucker (red.), *New Architecture and City planning: A Symposium*, New York 1944, s. 577-588.
- Kant, Immanuel, *Kritikk av dømmekraften*, Oslo 1995.
- King, Anthony D. (red.), *Buildings and Society: Essays on the social development of the*

- built environment*, London/Boston/Henley 1980.
- Kjørup, Søren, *Menneskevidenskapene. Problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori*, Roskilde (1996) 2000.
- Knutsen, Bengt, "Tingene som de er", *Byggekunst* 4, 1961, s. 147-153.
- Knutsen, Bengt Espen, "En ny tradisjon?", *Byggekunst* 2, 1964, s. 41-43.
- Knutsen, Knut, "Mennesket i sentrum", *Byggekunst* 4, 1961, s. 129-146.
- Knutsen, Nils Magne (red.), *Mørkets og kuldens rike. Tekster i tusen år om Nord-Norge og nordlendingene*, Tromsø 1994.
- Knutsen, Nils Magne, *Nordens Paris: vandringer i Tromsøs muntre liv og historie*, Tromsø 1996.
- Koolhaas, Rem og Bruce Mau i Jennifer Sigler (red.), *Small, Medium, Large, Extra Large: Office for Metropolitan Architecture*, New York 1995.
- Krag, Preben, "Byplan for Mo i Rana", *Byggekunst* 10-11, 1949, s. 172-75.
- Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass./London 1986.
- Krauss, Rosalind, ("The Grid, the /Cloud/, and the Detail", Detlef Mertins (red.), *The Presence of Mies*, 1994) "Griddet, /skyen/, og detaljen" i Lise Bek og Henrik Oxvig (red.), *Rumanalyser*, Århus 1997, s. 338-350.
- Kristiansen, Roald, "Om å være from og framsynt: Nordnorsk natur og religiøsitet" i Hauan og Skjelbred (red.), *Mellom Sagn og virkelighet i nordnorsk virkelighet*, Oslo 1995.
- Kristiansen, Roald, "Gud på nordnorsk" i Thelle og Riedl (red.), *Gud*, Oslo 1999, s. 147-168.
- Kultermann, Udo, "Bildende kunst og arkitektur – en ny enhet", *Byggekunst* 6, 1964, s. 152-55.
- Kulturnytt* 3, 1991. "Rana omstiller seg og vil satse mer på kultur", s. 14-15; "Ta vare på industrikultur", s. 16.
- L**
- Leach, Neil (red.), *Rethinking Architecture*, London/New York 1997.
- Le Corbusier, (*L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925) *The decorative art of today*, London 1987.
- Lending, Mari (red.), *Rådhuset som monument*, Oslo 2001.
- Liisberg, Olaf, "Om norske problemer", *A5. Meningsblad for unge arkitekter*, 1-2, Oslo, 1956, s. 3-4.
- Linde, Ulf, "Celsing och fasaderna" i Lars Olof Larsson m.fl. (red.), *Peter Celsing. En bok om en arkitekt och hans verk*, Stockholm [1980].
- Lofotakvariets utstilling 2004, dagsavis 17. oktober 1955, ukjent.
- Lofotakvariets utstilling 2004, *Lofotoposten*, vinter 1989. Snekkerne intervjuet av Brynjar Tollefsen.

- Lofotposten* 14.3.1991. Nils Mjaaland intervjuet.
- Loos, Adolf, "Ornament und Verbrechen" (1908) i *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930*, Wien 1982, s. 78-88.
- Lund, Kjell, "I nærheten av det sakrale rom", *Byggekunst* 3, 1995, s. 167-71.
- Lund, Jørgen, "Vidløftig og lett. Kunstnerisk utsmykking av Sametinget" i Furnesvik (red.) 2003.
- Lynch, Kevin, *The Image of the City*, Cambridge, Mass./London (1960) 1980.
- Lyotard, Jean-François, (*Leçons sur l'Analytique du sublime*, 1991) *Lessons on the analytic of the sublime*, Stanford, California 1994.
- Lyotard, Jean-François, *Mulighedernes monument*, Det kgl. danske Kunstakademi, særtryk nr. 11, København 1995 (fra *Moralités postmodernes*, Paris 1993. Stig Brøgger og Carsten Juhl (red.) )
- Løseth, Olav, *Rom for fellesskap: en kvalitativ analyse av noen boområder i Mo i Rana*, hovedoppgave i geografi, Universitetet i Trondheim, 1991.

## M

- Magga, Ole Henrik, "Å gjenreise urfolkenes kulturelle identitet", i Terje Brantenberg, Janne Hansen, Henry Minde (red.) *Becoming visible: indigenous politics and self-government*, Senter for samiske studiers skriftserie 2, 1995, s. 85-89.
- Malfatti, Patrizia, "Organic Monumentality"/"Monumentalità organica", *Abitare* 382, 1999, s. 68-75.
- Mallgrave, Harry Francis og Eleftherios Ikonou, *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Monica 1994.
- Malmanger, Magne, *Kunsten og det skjønne. Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til det 19. århundre*, Oslo 2005.
- Manker, Ernst; Vorren, Ørnulv, *Samekulturen. En oversikt*, Tromsø 1957.
- Maure, Marc, "En ny generasjon av museer. Museumsarkitektur i 80-årene", *Museumsnytt* 1-2, 1989, s. 4-10.
- Maurseth, Andersen, Børresen (red.), *Jernverk og samfunnsendring. Tretten bidrag til historien om jernverket og Mo i Rana*, Skriftserien fra Institutt for historiske og klassiske fag, nr. 40, NTNU, Trondheim 2003.
- Meløe, Jakob, "Momenter til Nord-Norges teori og beskrivelse", *Byggekunst* 7, 1990, s. 377-381.
- Meløe, Jakob, "Steder", *Hammarn* 3, 1995, s. 6-12.
- Meløe, Jakob, "Remaking a Form of Life" i Alanen og Wallgren (red.), *Commonality and Particularity in Ethics*, London 1997, s. 438-474.
- Meløe, Jakob, "Om å forstå det andre gjør" i Anniken Greve og Sigmund Nettet (red.), *Filosofi i et nordlig landskap: Jakob Meløe 70 år*, Ravnetrykk 12, Tromsø 1997,

s. 337-345.

- Merleau-Ponty, Maurice, (*Phénoménologie de la Perception*, 1945) *Phenomenology of Perception*, London/New York 1962/1995.
- Merleau-Ponty, Maurice, ("Le doute de Cézanne" i *Sens et non-sens*, 1948) "Cézanne's Doubt" i *Sense and non-sense*, Evanston, Illinois 1964/1991, s. 9-25.
- Molella, Arthur P., "Science Moderne. Sigfried Giedion's Space, Time and Architecture and Mechanization Takes Command", i *Technology and Culture* 43:2, 2002, s. 383-84.
- Moneo, Rafael, "On Typology", *Oppositions* 13, 1978, s. 23-45.
- Mounce, H. O., *The Two Pragmatisms. From Peirce to Rorty*, London/New York 1997.
- Mumford, Lewis, "Death of the Monument" i J. L. Martin, Ben Nicholson, N. Gabo (red.), *Circle: International Survey of Constructive Art*, London 1937, s. 263-70.
- Mumford, Lewis, "Monumentalism, Symbolism and Style", *Architectural Review* april 1949, s. 173-180.
- Munthe-Kaas, Herman, "Fra nyklassisisme til funksjonalisme" (1926-1936), *Byggekunst* 5/6, 1956, s. 135-148.
- Murray, Peter og Linda, *Dictionary of Art and Artists*, London 1993.
- N**
- Nesbitt, Kate (red.), *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York 1996.
- Niemi, Einar, "Eldre byggeskikk i Finnmark – lokal tilpassing eller kulturimport?", *Dugnad* 2, 1980, s. 2-11.
- Niemi, Einar, "Byggeskikk og arkitektur i Finnmark – ødelagt av krig og fred?", *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring. Årbok*, 1983, s. 47-74.
- Norberg-Schulz, Christian, "Italienske plasser I", *Byggekunst* 5, 1961, s. 17-19.
- Norberg-Schulz, Christian, *Intentions in architecture*, Oslo 1963.
- Norberg-Schulz, Christian, "Arkitektur i dag", *Byggekunst* 7, 1963, s. 177-181.
- Norberg-Schulz, Christian, "Mening i arkitekturen", *Byggekunst* 8, 1965, s. 202.
- Norberg-Schulz, Christian, "Fra gjenoppbygging til omverdenskrise", *Byggekunst* 6, 1970, s. 201-203.
- Norberg-Schulz, Christian, *Mellom jord og himmel. En bok om steder og hus*, Oslo/Bergen/Tromsø, 1978.
- Norberg-Schulz, Christian, (*Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Milano 1979) *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*, London 1980.
- Norberg-Schulz, Christian, "Fra gjenreisning til omverdenskrise. Norsk arkitektur 1945-1980" i Berg, Knut m.fl. (red.), *Norges kunsthistorie*, bind 7, Oslo 1983, s. 7-92.
- Norberg-Schulz, Christian, *The Concept of Dwelling: on the way to figurative architecture*, New York 1985.

- Norberg-Schulz, Christian, "På veg mot en figurativ arkitektur", *Byggekunst* 1, 1985, s. 4-6.
- Norberg-Schulz, Christian, *Roots of Modern Architecture* (Yukio Futagawa, redaktør og fotograf) Tokyo 1988.
- Norberg-Schulz, Christian "Order and Change in Architecture" i Quantrill og Webb (red.), 1991, s. 43-60.
- Norberg-Schulz, Christian, *Stedskunst*, Oslo 1995.
- Norberg-Schulz, Christian og Jiri Havran (foto), *St. Hallvard kirke og kloster*, Oslo 1997.
- Nordlys* 11.11.1965. Jan Inge Hovig intervjuet.
- Nordlys* 14. 9. 2002. Synnøve Persen intervjuet av Lasse Jangås, "Folkloren dreper utviklingen av samisk kunst".
- Nordlys* 1.7.2003. "Kommers katedral".
- Nordlys* 30.4.2003. Ordfører Herman Kristoffersen intervjuet av Yngve Nilssen; fylkesordfører Ronald Rindestu intervjuet av Peter Reinholdtsen.
- Norske arkitektkonkurranser* nr. 4, 1965.
- Norske arkitektkonkurranser* nr. 338, 1996.
- Norske arkitektkonkurranser* nr. 352, 1999.
- Norske landskapsarkitekters forening, *Norske hager og parker. Veileder til nordisk landskapsarkitektur*, Landbruksforlaget 1990.
- Næringsnytt* 23.2.2000.

## O

- Ockman, Joan (red.), *Architecture Culture 1943-1968*, New York 1993.
- Onians, John, *Bearers of meaning: the classical orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Cambridge 1988.

## P

- PAGON, antakelig ved Christian Norberg-Schulz, "Om rommet i arkitekturen", *Byggekunst* 6-7, 1952, s. 97-101.
- Pape, Helmut, *Erfahrung und Wirklichkeit als Zeichenprozeß. Charles S. Peirce Entwurf einer Spekulativen Grammatik des Seins*, Frankfurt am Main 1989.
- Peirce, Charles Sanders, *Writings of Charles Sanders Peirce: a chronological edition*, bind 3: 1872-1878, Kloesel (red.) 1986, i Max Fisch (red.), The Peirce Edition Project, Bloomington/Indianapolis 1982-.
- Perrone-Moïses, Leyla, "Leçon: Testament and Prophecy", *The Yale Journal of Criticism*, 14:2, 2001, s. 463-468.
- Pevsner, Nikolaus, *A History of Building Types*, London (1976) 1986.
- Pietilä, Reima, *Intermediate Zones in Modern Architecture*, Helsinki 1985.

## Q

- Quantrill, Malcolm, Bruce Webb (red.), *Constancy and Change in Architecture*, Texas 1991.

## R

- Rajchman, John, "Thinking big", *Artforum International* 12.1.1994, s. 1-14.
- Rana blad* 27.05.2003.
- Rana kommune, "Rana kulturhus. Skisseprosjekt", utarbeidet av Toft arkitekter m.fl., 8.12.2004.
- Rapoport, Amos, "Vernacular architecture and the cultural determinants of form" i King (red.) 1980, s. 283-305.
- Rasmussen, Steen Eiler, "Tre moderne kirker" i *A5. Meningsblad for unge arkitekter* 3, 1957, s. 108-115.
- Riegl, Alois, ("Der Moderne Denkmalkultur" (1903), *Gesammelte Aufsätze*, Wien 1928.) "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin" i *Oppositions* 25, høsten 1982, s. 21-56.
- Roede, Lars, "Byggeskikken. Kan arkitektene ta ansvar for den?", *Arkitektur i Norge, Årbok* 1992, s. 31-37.
- Rossi, Aldo, (*L'Architettura della Città*, 1966) *The Architecture of the City*, Cambridge, Mass./London 1982.
- Rossi, Aldo, "An Analogical Architecture", *Architecture and Urbanism* 56, 1976, s. 74-76.
- Ruskin, John, *The Seven Lamps of Architecture* (1840, 2. utgave 1880), New York 1989.
- Ruud, Johan T. (m.fl.), *Dette er Norge 1814-1964*, bind 1, Oslo, 1963.
- Ryssdal, Reidar, "Jernverksbyen", *Historien om Norsk Jernverk*, <http://www.mip.no/historie6.html>, 24.08.03.

## S

- Schildt, Göran, *Den mänskliga faktorn. Alvar Aaltos mogna år*, Helsingfors 1990, s. 158.
- Schopenhauer, Arthur, *Verden som vilje og forestilling*, Oslo 2000.
- Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948.
- Serlio, Sebastiano, *Books VI and VII of "Tutte l'opere d'architettura et prospetiva"*, 2001, i serien *Sebastiano Serlio on architecture* ved Vaughan Hart og Peter Hicks, New Haven, 1996-.
- Sert, Josep Lluís (José Luis), *Can Our Cities Survive?*, Cambridge, Mass., 1942.
- Sjølie, Randi, *Samisk byggeskikk*, FOK-programmets skriftserie nr. 21, Oslo 1995.
- Sjølie, Randi, *Vern og forvaltning av samiske byggverk*, Unjárga (Nesseby) 2003.
- Sjølie, Randi, "Fra gamle til trehus" i Hage, Haugdal, Hegstad, Ruud (red.) 2007.
- Skagestad, Peter, *Vitenskap og menneskebilde. Charles Peirce og amerikansk pragmatisme*, Oslo/Bergen/Tromsø 1978
- Smithson, Alison og Peter, 'The New Brutalism', i *Architectural Design*, april 1957, s. 111-113.

- Smithson, Alison (red.), *Team 10 Primer*, London (1962) 1968.
- Sommer, Anne-Louise, "Den deplacerede plads" i Martin Zerlang (red.), *Byens pladser*, København 1996, s. 111-129.
- Speer, Albert, (*Erinnerungen*, Berlin 1969) *Erindringer*, Oslo (1970) 2005.
- Statsbygg, *Polarmiljøseneteret og Polaria. Tromsø*, Ferdigmelding nr. 563, 1998.
- Statsbygg, *Sámediggi Kárášjohka/Sametinget Karasjok*, Ferdigmelding nr. 598, 2000.
- Stjernfelt, Frederik (red.), *Charles Sanders Peirce. Semiotik og pragmatisme*, uten sted, Danmark, 1994.
- Svendsen, Sven Erik, "Etnisk", *Byggeskikk 2*, 2001, s. 16.
- T**
- Telje, Are, Fredrik A.S. Torp, Knut Aasen, "Rådhuset Mo i Rana", *Byggekunst 6*, 1970, s. 218-224.
- Telje–Torp–Aasen arkitekter, "Kino/teater, Mo i Rana", *Byggekunst 7*, 1980, s. 314-319.
- Thiis-Evensen, Thomas, *Europas arkitekturhistorie : fra idé til form*, Oslo 1995.
- Thomassen, Øyvind, *Herlege tider. Norsk fysisk planlegging ca. 1930-1965*, i *Skriftserie fra Historisk Institutt. Akademisk avhandling nr. 18*, NTNU, Trondheim 1997.
- Thomassen, Øyvind, "Mo i Rana – førestillingar om mønsterbyen ca. 1900-1950" i Rana Museums- og Historielag, *Årbok for Rana 1996*, s. 139-159.
- Tyrh Witt, J.; Sert, J.L.; Rogers, E.N. (red.), *CIAM 8. The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*, London 1952.
- Tostrup, Elisabeth, *Architecture and rhetoric: text and design in architectural competitions, Oslo 1939-1990*, avhandling for dr.ing.-graden, Arkitektthøyskolen i Oslo 1996.
- Tostrup, Elisabeth, "Monumentalt operabygg: Hva er det?" *Morgenbladet* 15.6.1995, Publisert digitalt <http://www.oslo.net/historie/MB/utg/9523/kultur/2.html>, 24.11.2004.
- Tromsøflaket* 23.4.1998, <http://www.uit.no/tromsoflaket/1998.08/01.html>
- Turan, Belgin, "Architecture and *Technê*. The Impossible Project of Tendenza", *Architronic*, 1995, <http://architronic.saed.kent.edu/v7n1/v7n104a.html>, 10.3.2005.
- U**
- Unstad, Inger Helen, *Bygget form langs den nord-norske kyst*, diplomoppgave, Institutt for arkitekturhistorie, NTH, Trondhjem 1992.
- Unstad, Inger Helen, "Nothjella – en utdøende bygningstype?", *Fortidsvern* 3, 1993, s. 20-23.
- V**
- Vattimo, Gianni, "Ornament/Monument", (*La fine della modernità*, 1985) *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*, Oxford 1988.
- Vattimo, Gianni, "Postmodernity and new monumentality", *Res: anthropology and*

*aesthetics*, 28, høst 1995, s. 39-46.

Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, (1966) New York 1977.

Welter, Volker M., *Biopolis. Patrick Geddes and the City of Life*, Cambridge, Mass./  
London, 2002.

Vidler, Anthony, "The Third Typology", *Oppositions* 7, 1976, s. 1-4.

Vidler, Anthony, *The architectural uncanny: essays in the modern unhomey*,  
London 1992.

Viksjø, Erling, "Nordseter fjellkirke", *Byggekunst* 7, 1964 s. 178-80.

Villari, Sergio, *J.N.L. Durand (1760-1834). Art and Science of Architecture*, New York  
1990.

Von Bonsdorff, Jan, "Inne och ute i arkitekturen: fiskehjell och rummets deixis," i Britt-  
Inger Johansson og Christian Lovén (red.) *Byggnader och betydelser. En antologi  
om arkitektur [Festskrift till Anders Åman]*, Uppsala 2000, s. 127- 139.

## **W**

Watkin, David, *A History of Western Architecture*, London (1986) 2000.

Wigum, Frode; Svein Malmbekk, (red.), *Vårherres verden: en bok om kirke og gudstro i  
Nord-Norge gjennom 1000 år*, Oslo 1999.

Wingren, Carola, "I begynnelsen var platsen", *Utblick landskap* 3, (Stockholm) 1995.

Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in  
der neueren Kunst*, (München, 1915), 17. opplag, Basel/Stuttgart 1984.

## **Y**

Yates, Francis A., *The Art of Memory*, London 1972.

## **Z**

Zucker, Paul (red.), *New Architecture and City planning: A Symposium*, New York 1944.

## **Ø**

Østerberg, Dag, *Arkitektur og sosiologi i Oslo – en sosio-materiell fortolkning*, Oslo 1998.



## **Arkiv:**

*Statsarkivet i Tromsø:*

Tromsøysund Sokneprestembede. Katalog Nr. 93. "1955-1968 *Tromsdalen kirke* –  
forhandlingsprotokoll for plankomiteen og Foreningen Kirkebygg".

Preste og prostearkiver. Tromsøysund sokneprestembete. Foreningen kirkebygg/  
byggekomiteen for Tromsdalen kirke. Bygging av Tromsdalen kirke 1956-1966.

## **Andre kilder:**

Samtale med daglig leder ved Lofotakvariet, Audun Aanes-Hansen, november 2004.

Samtale med kultursjef i Mo i Rana, Vagleik Haga, april 2005.

<http://troms.kulturnett.no/fotefar/felles/tidsakse.htm>, 15.6.2005.\*

<http://www.destinasjontromso.no/ishavskat.htm>, 29.9.2003.\*

[http://www.ifrance.com/carabes/Infos\\_Tromso.html](http://www.ifrance.com/carabes/Infos_Tromso.html), 29.9.2003.\*

<http://www.ntr.no/items/777>, 14.10.2003.\*

[http://www.odm.it/tenda\\_rossa/tromsdalen\\_cattedrale.htm](http://www.odm.it/tenda_rossa/tromsdalen_cattedrale.htm), 29.9.2003.\*

<http://www.ranablad.no>, 28.05.2003.\*

[http://www.reuber-norwegen.de/Troms/BilderTab\\_TromsTromsoeKirche.html](http://www.reuber-norwegen.de/Troms/BilderTab_TromsTromsoeKirche.html), 29.9.2003.\*

<http://www.samediggi.no/>, 14.09.2004.\*

<http://www.tromsnett.no/turistguiden/tromsoe./om.htm>, 14.10.2003.\*

<http://www.tromso.havn.no/norsk/turistinformatjon.htm>, 29.9.2003.\*

\*Finnes som kopi hos Elin Haugdal

## **Illustrasjoner:**

### **Kapittel I**

#### **I.1**

Rådhuset i Tromsø, sett fra paviljongen i Tromsø. Foto Elin Haugdal 2007.

#### **I.1.1**

Tromsdalen kirke i Tromsø. Foto Jan Martin Berg 2003

Rådhusanlegget i Mo i Rana. Foto Jan Martin Berg 2005

Lofotakvariet i Storvågan. Foto Elin Haugdal 2004

Sametingsbygningen i Karasjok. Foto Jan Martin Berg 2002.

### **Kapittel II**

#### **II.1**

Tromsdalen kirke. Foto Jan Martin Berg 2003.

#### **II.2**

Tromsøbrua. Foto Jan Martin Berg 2003.

Tromsdalen kirke, fra sørvest. Foto Jan Martin Berg 2003.

Tromsdalen kirke, detalj. Foto Jan Martin Berg 2003.

Tromsdalen kirke, plantegning. Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard.

Tromsdalen kirke, interiør. Foto Elin Haugdal 2007.

Kaleva kirke, Tampere. <http://www.search.com/reference/Tampere>.

Tromsdalen kirke, interiør. Foto Elin Haugdal 2007.

#### **II.2.1**

Vadsø kirke. Foto Jan Martin Berg 2002.

Hammerfest kirke. Foto Jan Martin Berg 2002.

St. Hallvard kirke, Enerhaugen i Oslo. Foto Jiri Havran, Norberg-Schulz 1997.

#### **II.3**

Tromsdalen kirke, fra sør. Foto Jan Martin Berg 2003.

#### **II.3.1**

Skjema fra Krauss 1986, s. 283.

#### **II.3.2**

Tromsdalen kirke. Foto Jan Martin Berg 2005.

#### **II.3.4**

Tromsdalen kirke. Foto Jan Martin Berg 2003.

#### **II.4.1**

Tromsdalen kirke, interiør. Foto Jan Martin Berg 2003.

“Fiskekatedral”, foto Alf Oxem, Vestral kunstforlag, Stokmarknes, nr. 84.

#### **II.4.3**

Tromsdalen kirke, natt. Foto Jan Martin Berg 2005.

Polaria, Tromsø, vegg mot nord. Foto Jiri Havran, Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard.

“Norge rundt”, [www.dagbladet.no](http://www.dagbladet.no), september 2003.

### **Kapittel III**

#### **III.1**

Rådhusanlegget i Mo. Foto Jan Martin Berg 2005.

##### **III.1.1**

Rådhusanlegget i Mo, utsnitt. Foto Ingebjørg Hage 1999.

##### **III.2.**

Rådhusanlegget i Mo, situasjonsplan. *Byggekunst* 7, 1980.

Rådhusanlegget i Mo, rådhusplass. Foto Jan Martin Berg 2005.

Rådhusanlegget i Mo, kommunestyresal, eksteriør. Foto Jan Martin Berg 2005.

##### **III.2.1**

Rådhusanlegget i Mo, modell. Norske arkitektkonkurranser nr. 4, 1965.

Rådhusanlegget i Mo, oppriss. Norske arkitektkonkurranser nr. 4, 1965.

#### **III.3**

Sverre Pedersens plan for Mo i Rana, 1925. UB i Trondheim. Sverre Pedersens arkiv.

##### **III.3.1**

PAGONs forslag til sentrum for Tveita, Oslo. Tyrhwitt, Sert og Rogers (red.) 1952.

Rådhusanlegget i Mo, situasjonsplan. Norske arkitektkonkurranser nr. 4, 1965.

##### **III.3.2**

Rådhuset i Asker. *Byggekunst* 3, 1965.

Rådhuset i Säynätsalo, plan. Louna Lahti, *Alvar Aalto*, Köln 2004.

Rådhuset i Säynätsalo. Louna Lahti, *Alvar Aalto*, Köln 2004.

Gågata i Mo i Rana. Foto Jan Martin Berg 2005.

#### **III.4**

Rådhuset i Mo, rådhushallen. Foto Jan Martin Berg 2005.

Rådhusanlegget i Mo. Foto Jan Martin Berg 2005.

##### **III.4.1**

Rådhuset i Mo, rådhushallen. Foto Jan Martin Berg 2005.

Rådhuset i Mo, kommunestyresalen. Foto Jan Martin Berg 2005.

##### **III.4.2**

Rådhuset i Mo. Nasjonalmuseet; Stiftelsen Arkitekturmuseet.

Royal National Theatre, London. Foto Elin Haugdal/Jan Martin Berg 2002.

##### **III.5.1**

Skisseprosjekt for rådhusomtå. Rana kommune/Toft arkitekter 2004.

### **III.5.2**

Rådhuset i Mo. Nasjonalmuseet; Stiftelsen Arkitekturmuseet.

Rådhusanlegget i Mo, kulturhuset. Foto Jan Martin Berg 2005.

Kulturhuset, Sergels torg, Stockholm. <http://www.kulturhuset.se/default.asp?id=1402>

## **Kapittel IV**

### **IV.1**

Lofotakvariet. Foto Elin Haugdal 2004.

#### **IV.1.1**

Lofotakvariet. Foto Elin Haugdal 2004.

### **IV.2**

Lofotakvariet. Foto Elin Haugdal 2004.

Lofotakvariet, interiør. Foto Elin Haugdal 2004.

#### **IV.2.1**

Lofotakvariet. Foto Ingebjørg Hage 1998.

Lofotakvariet. Foto Elin Haugdal 2004.

Lofotakvariet. Foto Elin Haugdal 2004.

Lofotakvariet. Foto Elin Haugdal 2004.

#### **IV.3.1**

Grunnplan, Altes Museum, Berlin. <http://www.pitt.edu/~tokerism/0040/images2/294.jpg>

Lofotakvariet, grunnplan. Byggekunst 7, 1990, Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard.

Lofotakvariet, akvariedelen. Foto Elin Haugdal 2004.

Lofotakvariet, berøringsbasseng. Foto Elin Haugdal 2004.

Lofotakvariet, kafé. Foto Elin Haugdal 2004.

#### **IV.3.2**

Lofotakvariet. Foto Elin Haugdal 2004.

Norsk luftfartssenter, Bodø. Foto Jiri Havran, Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard.

Lofotakvariet, interiør. Foto Elin Haugdal 2004.

#### **IV.4.1**

Espolin Johnson Galleriet. Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard.

Lofotakvariet. Foto Elin Haugdal 2004.

#### **IV.4.2**

Foldvik brygger, Gratangen, Troms. Foto Arkitekturguide for Nord-Norge og Svalbard.

Lofotakvariet, utstilling. Foto Elin Haugdal 2004.

## **Kapittel V**

### **V.1**

Sametingsbygningen. Foto Jan Martin Berg 2002.

## **V.2**

Sametingsbygningen, grunnplan. Statsbygg 2000.

Sametingsbygningen. Foto Jan Martin Berg 2002.

Sametingsbygningen, inngangspari. Foto Jan Martin Berg 2002.

Sametingsbygningen, plenumssal og vegg mot atrium. Foto Jan Martin Berg 2002.

Sametingsbygningen, plenumssal. Foto Jan Martin Berg 2002.

Sametingsbygningen, interiør ved ankomst. Foto Jan Martin Berg 2002.

Sametingsbygningen, interiør plenumssal. Foto Hanna Horsberg Hansen 2002.

Sametingsbygningen, interiør plenumssal. Jaro Hollan/HollanStudio.

## **V.4**

Kautokeino kulturbygg. Foto Jan Martin Berg 2002.

Kautokeino kulturbygg, grunnplan. *Byggekunst* 7, 1983.

Kautokeino kulturbygg, ankomsthall. Foto Jan Martin Berg 2002.

Sametingsbygningen, situasjonsplan. Statsbygg 2000.

Sametingsbygningen, plenumssalen. Foto Jan Martin Berg 2002.

### **V.4.1**

Sametingsbygningen og atriene. Foto Jan Martin Berg 2002.

### **V.4.2**

Sametingsbygningen, detalj. Foto Jan Martin Berg 2002.

Sametingsbygningen, detalj interiør. Jaro Hollan/HollanStudio, Statsbygg 2000.

François August Biard, *Læstadius preker for samene* (1840). Nordnorsk kunstmuseum, Tromsø. Foto Jan Martin Berg.

### **V.4.3**

Sametingsbygningen, sett fra Karasjok sentrum. Foto Jan Martin Berg 2002.

Sametingsbygningen, detalj plenumssal, eksteriør. Foto Jan Martin Berg 2002.

Sametingsbygningen, detalj plenumssal, interiør. Foto Jan Martin Berg 2002.

## **V.5**

Tromsdalen kirke, detalj. Foto Jan Martin Berg 2003.

Sametingsbygningen, detaljer. Foto Jan Martin Berg 2002.

### **V.5.1**

Sametingsbygningen, atrium. Foto Jan Martin Berg 2002.

Sametingsbygningen, vandrehallen. Foto Jan Martin Berg 2002.

## **Kapittel VI**

### **VI.1**

Aldo Rossi, San Cataldo i Modena

<http://turismo.comune.modena.it/images-t/allegati/CimiteroAldoRossi1.jpg>

Illustrasjonsbilde, Norcem betongsilo og Tromsdalen kirke. Foto Jan Martin Berg 2007.