

Arkitektur – nytt ved gammelt

Nidarosdomen, British Museum og Louvre

—
Ann-Silje Ingebrigtsen

Masteroppgave i kunstvitenskap, November 2013

Takk

Jeg vil takke min familie for støtte og oppmuntrende ord underveis i prosessen av denne oppgaven, og særlig John som har lest igjennom oppgaven underveis.

Tante Sylvin, tusen takk for all omsorg og hjelp det siste året.

Takk til mine venninner som på sine vis har hjulpet og støttet meg.

Og ikke minst takk til veileder Ingebjørg Hage for å ha ledet meg tålmodig igjennom denne prosessen og gitt meg ny innsikt og kunnskap.

1.0. Innledning	3
1.1. Oppgavens mål, tema og problemstilling.....	3
1.2. Metode.....	4
1.3. Kort presentasjon av anleggene/casene som skal studeres nærmere	6
1.4. Arkitektene og deres bakgrunn.....	9
1.5. Kilder	11
1.6. Oppgavens oppbygging.....	13
2.0. Nidarosdomen og besøkscenteret	14
2.1. Beskrivelse av anlegget rundt Vestfrontplassen	14
2.2. Bygningenes historiske forutsetninger	21
2.2.1. Nidarosdomen.....	21
2.2.2. Bygghytta og arbeidene fram til i dag	22
2.2.3. Behovet for et besøkscenter vokser fram	23
2.3. Byggherrens ønsker for besøkscenteret	25
3.0. British Museums Great Court	28
3.1. Beskrivelse av anlegget.....	28
3.2. Museets historiske forutsetninger	33
3.3. Byggherrens ønsker for Great Court.....	34
4.0. Louvre og glasspyramiden	36
4.1. Beskrivelse av anlegget	36
4.2. Louvres historiske forutsetninger – kongebolig, chateau og museum	40
4.3. Byggherrens ønsker for omformingen av Louvre	42
5.0 Nytt ved gammelt – ideologiske ståsteder for arkitekturen	44
5.1. Modernismen	44
5.2. Postmodernismen	47
5.3. Ideologien på 2000-tallet.....	52
5.4. Oppsummering.....	57
6.0 Nytt og gammelt ved Nidarosdomen	58
6.1. Beliggenhet	58
6.2. Plan, sirkulasjon, funksjon	58
6.3. Form og uttrykk	60
6.4. Konstruksjon og materialer.....	61
6.5. Verneideologi og sammenfatning	62
7.0 Nytt og gammelt i British Museum	64
7.1. Beliggenhet	64
7.2. Plan, sirkulasjon, funksjon	64
7.3. Form og uttrykk	65
7.4. Konstruksjon og materialer.....	66
7.5. Verneideologi og sammenfatning	67
8.0 Nytt og gammelt i Louvre	69
8.1. Beliggenhet	69
8.2. Plan, sirkulasjon, funksjon	69
8.3. Form og uttrykk	70
8.4. Konstruksjon og materialer.....	71
8.6. Verneideologi og sammenfatning	71
9.0 Avslutning	73
9.1. Beliggenhet	73
9.2. Plan, sirkulasjon og funksjon	74

9.3. Form og uttrykk	76
9.4. Konstruksjon og materiale.....	76
9.5. Verneideologien.....	78
9.6. Avsluttende oppsummering	79
Litteratur	83
Nettadresser:	85
Figurliste	87

1.0. Innledning

Denne masteroppgaven skal handle om arkitektur – arkitektur hvor en ny bygning er oppført i kontekst med en historisk bygning. Arkitekturstilene har endret seg mye siden renessanse og barokk, og særlig på 1900-tallet ble det et brudd mellom det klassisistiske og den moderne arkitekturen. Nye filosofiske tanker oppstod, og sammen med de oppstod det nye måter å tenke arkitektur på. Men en utfordring for den nye arkitekturen var de gamle historiske bygningene som eksisterte allerede, og som det gjerne skulle bygges nytt ved siden av. Utfordringen var hvordan den nye bygningen skulle forholde seg til den historiske bygningen eller det historiske anlegget. Spørsmålet var om det nye skulle skille seg ut radikalt fra det gamle, om tradisjonelle elementer skulle tas opp i det nye, eller skulle det nye integreres mest mulig med den eldre bygningen.

1.1. Oppgavens mål, tema og problemstilling

Hvordan arkitektene har sett på eldre arkitektur har endret seg gjennom 1900-tallet. Da modernismen oppstod ble det et brudd mellom det nye og den tradisjonelle arkitekturen. Modernistene, med Le Corbusier i spissen, forkastet historien og ville at den nye arkitekturen skulle være funksjonell og det skulle ikke være elementer som hadde en utsmykkende effekt. Men deres problem var at det aller meste av den eksisterende arkitekturen var historisk og hadde alt det de forkastet. Postmodernismen, som avløste modernismen i 1960-årene¹, var en motreaksjon til modernistenes måte å tenke på. De nye arkitektene var ikke redde for å ta i bruk de gamle klassiske elementene i den nye arkitekturen, og de satte gjerne elementene sammen til noe helt nytt – noe som ikke hadde vært sett tidligere. Samtidig tok de gjerne opp elementer fra de gamle bygningene og fra tradisjonell arkitektur i de nye. I de siste 20 årene har man igjen vært opptatt av å skille mellom hva som er gammelt og hva som er nytt. Hvordan skulle man da gå frem når man bygget nytt ved siden av de gamle bygningene? Og hvordan skulle man gå frem når det skulle bygges i direkte kontekst eller i selve den historiske bygningen?

Mitt hovedtema er hvordan den nye arkitekturen forholder seg til det gamle bygningsanlegget, og jeg tar utgangspunkt i Nidarosdomen og besøkssenteret der. Jeg velger å sammenligne med British Museum med Great Court i London, og Louvre med

¹ <http://snl.no/postmodernisme>

glasspyramiden i Paris. Grunnen er at de tre nyanleggene er bygd i forbindelse med gamle bygninger som er sentrale i sine byer, og de har alle den hensikten å avlaste den gamle bygningen. Deres felles funksjoner er å betjene de besøkende med fasiliteter som suvenirutsalg, billettsalg, informasjon, kaféer og toaletter. Hvordan har arkitektene valgt å løse de utfordringene som er gitt dem? Hva slags/hvilke hensyn har de tatt i forhold til de gamle bygningene i den rådende/aktuelle tiden de er bygget i? Disse problemstillingene vil jeg ta for meg i oppgaven, og det jeg vil se på er hvordan de nye bygningene er utformet i forhold til det historiske de står i kontekst til, hvilke stiluttrykk er det som går igjen, hvilke materialer er det de nye tar opp i fra det gamle, og til slutt gjøre en vurdering av om de har lyktes med måten de har blitt bygd på.

Grunnen til at jeg har valgt nettopp Nidarosdomen og besøkssenteret, British Museum med Great Court, og Louvre med glasspyramiden er at de hver på sin måte belyser mine problemstillinger. Det er i ulik grad skrevet om disse bygningene, men så langt jeg har oversikt, har jeg ikke sett noe skrevet ut ifra mine problemstillinger. Jeg vil derfor forsøke å belyse problemstillingen nytt ved gammelt med disse tre bygningene, og anvende den teoretiske litteraturen i forhold til disse tre.

I disse casene er det flere aspekter eller forhold jeg kunne valgt å se på, men på grunn av oppgavens begrensede lengde har jeg valgt å begrense meg til å se på de rent fysiske rommene, hvordan den nye bygningen forholder seg arkitektonisk til det gamle anlegget, de nye funksjonene disse fikk og hvordan det endret bruken av bygningsanlegget. Jeg har også valgt å se på det ideologiske aspektet ved nytt og gammelt i arkitekturen.

1.2. Metode

Oppgaven er en empirisk undersøkelse med et tema som omhandler både historiske forhold og samtiden, der jeg bruker nyere arkitektur som er bygget i kontekst med historiske bygninger for å belyse de ideologiske ståstedene for arkitekturen etter andre verdenskrig. Denne todelingen vises også ved at arbeidet metodisk er preget av elementer fra flere arbeids- og tenkemåter. Det er i hovedsak brukt to tilnæringsmåter i denne oppgaven, hvor den første er den hermeneutiske forskningsmetoden slik den har utviklet seg fra Hans Georg Gadamer, om hvordan hermeneutikken kan bidra til å bygge en bro mellom fortiden og samtiden² og hvordan fortidens kulturuttrykk kan bidra til at vi lærer noe om oss selv i dag.

² Gadamer (1986/1903) 2003, s. 51

Den andre tilnæringsmåten er elementer fra ”case study” metoden som i hovedsak har blitt brukt for å forske på fagfelt som omhandler samtiden.³

Innledningsvis er det verdt å nevne to trekk ved metodeproblematikken. Metode er for det første den måten man tilegner seg informasjon om et felt/bygningsanlegg på. Det inkluderer deltagende observasjon, intervju og lignende eller som det er nærliggende her; feltstudie av objektene og litteraturgjennomgang. For det andre er metode måten en behandler materialet som er samlet inn, noe som har teoretiske forutsetninger. Den metodiske fremgangen i denne teksten er hermeneutisk, dvs. fortolkende, og det er på et overordnet plan en komparasjon. Denne oppgaven har ikke en ”rendyrket” metodisk tilnærming, den har fått et preg av en case-study (i mangel av et mer passende norsk ord), en metode som man opprinnelig forbinder med samfunnsvitenskapene. På slutten av 1900-tallet startet man å bruke denne metoden på arkitektonisk materiale.⁴ Det sentrale trekket i denne typen metode er triangulering. Det betyr at en benytter flere – tre eller flere – strategier for å innhente kunnskap om en case. Disse strategiene kan for eksempel være ulike teorier eller metoder.⁵ I denne oppgaven er det for det første beskrivelsen av anleggene, hvor jeg da har beskrevet disse ut i fra egen observasjon og ved hjelp av rapporter og artikler, for det andre de ideologiske ståstedene for arkitekturen og for det tredje en komparasjon av de tre anleggene.

Som en bakgrunn for beskrivelsene og analysene ligger eget feltarbeid. Jeg har oppsøkt de tre anleggene og dannet meg et inntrykk av de, samt fotografert de nye og gamle bygningene.

Det kan kanskje sees på som problematisk at jeg velger å sammenligne bygningskomplekser som håndterer vidt forskjellige antall besøkende – Nidarosdomen med sine ca. 400 000 i året mot British Museums og Louvres 6-9 millioner besøkende i året. Men selv om de to sistnevnte tar i mot mange ganger mer besøkende enn Nidarosdomen, er det fortsatt relevant å se på hvilke løsninger som ble valgt i forhold til nytt ved gammelt i disse kompleksene. De har alle tre vært nødt til å forholde seg til den historiske bygningen, samtidig som de skulle være nye og i tidsånden da de ble bygget.

³ Johansson 2000, s. 65-71

⁴ Eks. Johansson 2000, s. 65-71 og Johansson 2002, s. 19-28

⁵ Johansson 2000, s.68

1.3. Kort presentasjon av anleggene/casene som skal studeres nærmere

De anleggene som jeg har valgt å studere er Nidarosdomen med besøkssenteret i Trondheim, British Museum med Great Court i London og Louvre med glasspyramiden/vestibylen i Paris.



Figur 1. Vestfrontplassen med Nidarosdomen til høyre og besøkssenteret til venstre/midt i bildet.

Nidarosdomen og besøkssenteret ligger i Trondheim, midt i byen ved Nidelvens bredde. Nidarosdomen har en historie som strekker seg fra 1100-tallet og helt frem til i dag. Angivelig skal den første kirken som er reist her stått over Olav den Helliges grav, og det er en allmenn oppfatning til dags dato. Pilgrimer valfarter fremdeles til Nidarosdomen. Erkebispegården, som er en del av anlegget, har vært med gjennom Nidarosdomens historie som et midtpunkt for livet i og rundt kirken, og har gjennomgått flere omstruktureringer og til sist gjenoppbygging etter en brann i 1983. Erkebispegården kommer mer i bakgrunnen i denne oppgaven da det er mest fokus på de bygningene som henvender seg direkte til Vestfrontplassen, Nidarosdomen og besøkssenteret. Besøkssenteret, som er tegnet av arkitekt Nils Henrik Eggen, er den siste bygningen som er reist i dette anlegget, i 2006 var det ferdig, og står der hvor verkstedet til Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider (NDR) sto tidligere.



Figur 2. The British Museums Great Court, også omtalt som gårdsrommet i oppgaven, med den runde lesesalen til høyre.

British Museum er det eldste og største museet i Storbritannia. Det startet med en samling, eid av Sir Hans Sloane, utstilt i et stort og representativt hus, Montagu House i bydelen Bloomsbury i London, og som etter hvert vokste seg så stor at det var nødvendig med utvidelser av bygningen. Som det står i dag er det en klassisistisk bygning med tempelfront og lange fløyer. Tidligere lå The National Library i anlegget, da i lesesalen og gårdsrommet. I 1990-årene flyttet biblioteket til St. Pancras, og gårdsrommet og lesesalen ble frigjort til annen bruk. I 1994 var det en arkitektkonkurranse om utnyttelsen og utformingen av det frigjorte arealet i gårdsrommet og lesesalen i rotunden, og arkitekt Norman Foster vant med sitt utkast. Gårdsplassen med det imponerende nye overlystaket og den istandsatte gamle lesesalen sto ferdig 6. desember 2000, og fikk det offisielle navnet ”The Queen Elizabeth II Great Court”.⁶

⁶ http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history.aspx



Figur 3. Louvre med glasspyramiden som ligger midt på Cour Napoleon.

Louvre ligger langs med nordre bredd av Seinen helt sentralt i Paris. Det er et stort anlegg som består av flere fløyer, gårdsrom og en stor plass. Louvre er også en sentral del av et helhetlig bybilde, med en lang akse som starter i nettopp Louvre-anlegget i øst og går vestover til Triumfbuen i enden av Champs-Élysées. Når en kommer inn på Cour Napoleon, den store gårdsplassen i mellom hovedfløyene, står glasspyramiden sentralt på plassen. Den er det mest iøynefallende når man ser på anlegget fra denne plassen. Fløyene med alle utstillingsgalleriene danner et salgs bakteppe til dette skuet. Louvres historie strekker seg fra 1100-tallet og frem til i dag. Anlegget startet som et forsvarsverk før det ble til et kongelig chateau og til slutt et museum. Louvre er i dag et av verdens aller største museum og har en av de største kunsthistoriske samlingene som finnes. Det er i tillegg det mest besøkte museet i hele verden med 9.7 millioner besøkende i 2012.⁷ For å håndtere så mange besøkende ble det i 1980-årene gjort store endringer på gårdsplassen Cour Napoleon, og hjernen bak dette arbeidet var arkitekt I.M. Pei. Hans løsning, som blir nærmere beskrevet senere i oppgaven, ga Louvre en ny hovedinngang, i form av glasspyramiden, og en vestibyle som endret sirkulasjonen og tilgjengeligheten til museet totalt. Glasspyramiden sto ferdig i 1989.

⁷ <http://www.nrk.no/nyheter/verden/1.10967631>

Felles for de tre bygningsanleggene jeg har tatt for meg er funksjonen med mange besøkende, beliggenheten i sentrum av en by, har store flater av glass og i de alle er glass et viktig byggemateriale, sammen med stål, betong og stein. De tre bygningskompleksene ligger sentralt plassert i hver sine byer, og er viktige turistattraksjoner- men i ulike skala. En annen fellesnevner for disse tre nybyggene er at de er bygget i tilknytning til en viktig historisk bygning.

1.4. Arkitektene og deres bakgrunn

Jeg vil her gi en kort introduksjon til de tre aktuelle arkitektene – Nils Henrik Eggen, Norman Foster og I.M. Pei.

Arkitekt Nils Henrik Eggen, født i 1931, arbeider i Trondheim. Han begynte å studere ved NTH- Norges Tekniske Høgskole i Trondheim i 1953. Allerede som student var hans store forbilder de nordiske arkitektene Alvar Aalto og Gunnar Asplund. Eggen var mindre opptatt av Le Corbusier og Mies van der Rohe.⁸ Etter endt utdanning reiste arkitekt Eggen til Danmark og arbeidet der i 2 år før han vendte tilbake til Norge. Ulf Grønvold omtaler arkitekt Eggens arkitektur som stillfarende, få virkemidler er i bruk, og det er langt mellom de lekende overraskelsene. Grønvold mener det er årsakene til at Eggens arkitektur ikke er mer kjent. Men man merker inderligheten og alvor, og en kan lese i Eggens beherskede formspråk en personlig moral og hans innlevelse i stedet og i oppgaven.⁹ Arkitekt Eggen har utformet mange ulike bygninger og anlegg siden 1965 og frem til i dag. Blant de mest kjente prosjektene han har arbeidet med er gjenoppbyggingen av Erkebispegården i Trondheim (1996), Trondheim Spektrum (2001), Nidarosdomens besøkssenter (2006) og Riksregalieuutstillingen i Erkebispegården (2006). I 1997 vant arkitekt Eggen med sitt utkast det parallelle arkitektoppdraget om et nytt besøkssenter ved Nidarosdomen. I juni 2006 sto det ferdig til kroningsjubileet.¹⁰

Arkitekt Norman Foster, født i 1935, kommer fra Manchester i Storbritannia. Utdannelsen tok han ved Manchester University hvor han vant et stipend og dro videre til Yale University i USA. Her møtte han Richard Rogers og sammen startet de et arkitektkontor i New York. Ikke lenge etterpå reiste han tilbake til England og utviklet det som i dag er

⁸ Grønvold 1988, s. 563

⁹ Grønvold 1988, s. 563

¹⁰ Braaten 2007, s. 19

Fosters and Partners. Foster har alltid tatt utfordrende teknologiske prosjekter. Blant de mest kjente bygningene han har tegnet er hovedkvarteret til Hong Kong og Shanghai Bank i Hong Kong. Arkitekt Fosters rykte som en innovativ arkitekt ble bekreftet gjennom hans arbeid med denne bankbygningen. Han er kjent for sine kompliserte konstruksjoner, og hadde blant annet ansvaret for utformingen av glasskuppelen i den tyske Riksdagen i Berlin, en kuppel som er satt inn i en gammel bygning. Han har også tegnet Hearst Tower i New York hvor han har kombinert klassiske elementer og et moderne uttrykk, og Swiss Re Office Building (The Gherkin) i London, som har et futuristisk uttrykk og en form som for mange minner om en sylteagurk, derav kallenavnet ”The Gherkin”.¹¹ I 1994 vant arkitekt Foster konkurransen om å istandsette Great Court i British Museum, og det sto ferdig til tusenårsskiftet.¹²

Arkitekt Ieoh Ming Pei (I.M. Pei) ble født i 1917 i Guangzhou, Kina. Han reiste til USA i 1935 og tok arkitektutdannelsen sin ved Massachusetts Institute of Technology (MIT) og Harvard Graduate School of Design. Arkitekt Pei blir av flere betegnet som modernismens mester og var venner med Bauhaus-arkitektene Walter Gropius og Marcel Breuer. Hans forkjærlighet for rene geometriske former var stor, og denne begeistringen kommer til uttrykk i hans bygninger, blant dem Rock and Roll Hall of Fame i Cleveland, USA (1983), Louvres glasspyramide (1989) og Museum of Islamic Art i Doha, Qatar (2008). I 1983 ble arkitekt Pei spurt av den franske regjeringen, ved daværende president Francois Mitterand, om han kunne påta seg oppdraget med å revitalisere Louvre. Han aksepterte oppdraget, og gjennom hele prosessen måtte han tåle mye kritikk for sin utforming. Men da glasspyramiden og vestibylen ble innviet i 1989, stilnet det meste av kritikken.¹³

De tre arkitektene hadde alle lange karrierer bak seg før de vant eller fikk oppdraget om å utforme de nye bygningene som jeg skal se på i denne oppgaven. Foster og Eggen er født på 1930-tallet mens Pei er nesten 20 år eldre. Foster og Pei er to verdenskjente arkitekter som har utformet bygninger og satt sitt preg på arkitekturen over hele verden, mens Eggen er kjent i Norge, og i utlandet kun av de som er spesielt interessert i norsk arkitektur.

¹¹ Whitehead og Klattenhoff 2010, s. 262-263

¹² Whitehead og Klattenhoff 2010, s. 94

¹³ Wiseman 1990, s. 259

1.5. Kilder

Kildene som nevnes her er de mest sentrale i oppgaven, og de som ikke blir nevnt fremgår i fotnoter og i litteraturlisten. Primærkildene som er brukt i denne oppgaven er av ulik karakter. Bygningene slik de står i dag må først og fremst framheves, og er en primærkilde. Høsten 2012 ble det gjennomført en feltstudie av de tre bygningene. Dette besøket var en mulighet for å oppleve objektene i det fysiske rommet som danner en viktig forståelsesramme for arkitekturen. Ut i fra problemstillingen har jeg ikke funnet det nødvendig å gå inn i arkitektenes og byggherrens arkivmaterialer og originaltegninger. Primærkildene som omhandler bygningene er egne notater og fotografier. Andre primærkilder som er brukt er arkitektenes nettsider hvor en finner deres prosjekter beskrevet og avbildet.¹⁴ Kilden som har beskrevet Nidarosdomens besøkssenter best er en sluttrapport fra Statsbygg¹⁵ som var byggherren på vegne av oppdragsgiver Opplysningsvesenets fond.¹⁶ Opplysningene om Nidarosdomens historie fra 1100-tallet og fremover til 1900-tallet er hentet fra *Norsk arkitekturhistorie: frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret* skrevet av Nils Georg Brekke, Per Jonas Nordhagen og Siri Skjold Lexau.¹⁷ Kildene som har omtalt byggherrenes ønsker og krav i prosjektene til British Museums Great Court og Louvre og glasspyramiden er de offisielle nettsidene til disse museene.¹⁸ De samme nettsidene inneholder også historien til disse to museene. Arkitekturguiden *London- The Architecture Guide*, skrevet av David Whitehead og Henning Klattenhoff¹⁹ inneholder grei oversikt over British Museum og Great Court, i tillegg til en velfylt biografi over Norman Foster og hans virke.²⁰ Den viktigste kilden til prosjektet til arkitekt Pei og Louvres nye hovedinngang og vestibyle er Carter Wisemans bok *I.M. Pei: A Profile in American Architecture* fra 1990.²¹ Her beskrives de ulike prosjektene som arkitekt Pei var ansvarlig for frem til 1989, deriblant Louvre-prosjektet. I tillegg har Wiseman fått innblikk i bilder og tegninger fra arbeidsprosessen med Louvre og de andre bygningene han beskriver i boken.

¹⁴ <http://www.pcf-p.com/a/p/8315/s.html> (arkitekt Pei) <http://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum/> (arkitekt Foster) og <http://www.eggen-arkitekter.no/besokssenter-ved-nidarosdomen/> (arkitekt Eggen)

¹⁵ http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/historikk.html

¹⁶ http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/prosjektadm.html

¹⁷ Brekke et al. 2008, s. 143-153

¹⁸ <http://www.louvre.fr/en/history-louvre> og

http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/great_court.aspx

¹⁹ Whitehead og Klattenhoff 2010, s. 94

²⁰ Whitehead og Klattenhoff 2010, s. 262-263

²¹ Wiseman 1990, s. 228-261

En annen gruppe sekundærlitteratur omhandler arkitekturens ideologiske forutsetninger. I denne oppgaven er det lagt vekt på ideologien som var gjeldende etter andre verdenskrig og frem til i dag. Kildene som tar for seg modernismens tankegods er Adrian Forty med *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* fra 2000 og Mari Hvattums artikkel: ”En reise i fremmed land – Verneteoretiske posisjoner i samtidsarkitekturen”, publisert i *Tid i Arkitektur* fra 2009. Kildene som omhandler postmodernismen er Siri Skjold Lexaus bok *Mind the Gap : Mellomposisjoner i samtidsarkitekturen* (2000), som bygger på avhandlingen hennes fra 1999, Robert Venturis bok *Complexity and Contradictions in Architecture* som kom ut i 1966 og Aldo Rossis bok *The Architecture of the City* som også kom i 1966. De kildene som omhandler verneideologi de siste 20 årene er Karl Otto Ellefsens artikkel ”Narrativt vern”, publisert i *Arkitektur N*, nr.1 i 2008, hvor han tar for seg de norske vernemyndighetenes behandling av vernesaker. Steven W. Semes artikkel ”Adaption as a Model for New Architecture in Historic Settings: Some Observations from Rome”, publisert i *Change Over Time* i 2012, handler om hvordan det er bygget nye bygninger i kontekst med gammelt, og har tatt eksempler fra Roma. Han reflekterer over og ser her på både de pragmatiske tilnærmingene som er gjort og de bygningene hvor forskjellene på gammelt og nytt er synliggjort. Ipekoglu Basak og Yüceer Hülya har skrevet en artikkel som heter ”An architectural assessment method for new exterior additions to historic buildings”, publisert i *Journal of Cultural Heritage*, 2012. Her tar de for seg det å bygge nytt ved gammelt, og casene deres er hentet fra Izmir i Tyrkia. De forsøker i teksten å utvikle vitenskapelige metoder i løsninger på utfordringen ved å bygge nytt ved gammelt.

Sekundærlitteratur som gir oversikt over de tre arkitektene og hva de har bygd er: *Byggekunst* nr. 8, 1988, for Nils Henrik Eggen og hans virke frem til samme året, Carter Wisemans bok om I.M. Pei *I.M. Pei: A Profile in American Architecture* er en viktig kilde om arkitekten, og som nevnt tidligere Whitehead og Klattenhoffs *London – The Architecture Guide*, hvor en får et innblikk i arkitekt Fosters virke.

Tidligere er det skrevet en mastergradsoppgave i kunsthistorie som delvis kan sammenlignes med denne. Den er av Frøydis Oseberg Pedersen fra 2008, og heter *Der historien er bygd inne; nye bygningskonstruksjoner over middelalderruiner*, ved Universitetet i Oslo, UiO. Marianne Sandmark, tidligere arkitektstudent ved NTNU, har skrevet en oppgave hvor hun tar for seg Nidarosdomens besøkssenter, men hun ser på prosjektet i sin

helhet og går ikke dypt inn i problemstillingen nytt ved gammelt slik jeg gjør i denne oppgaven.

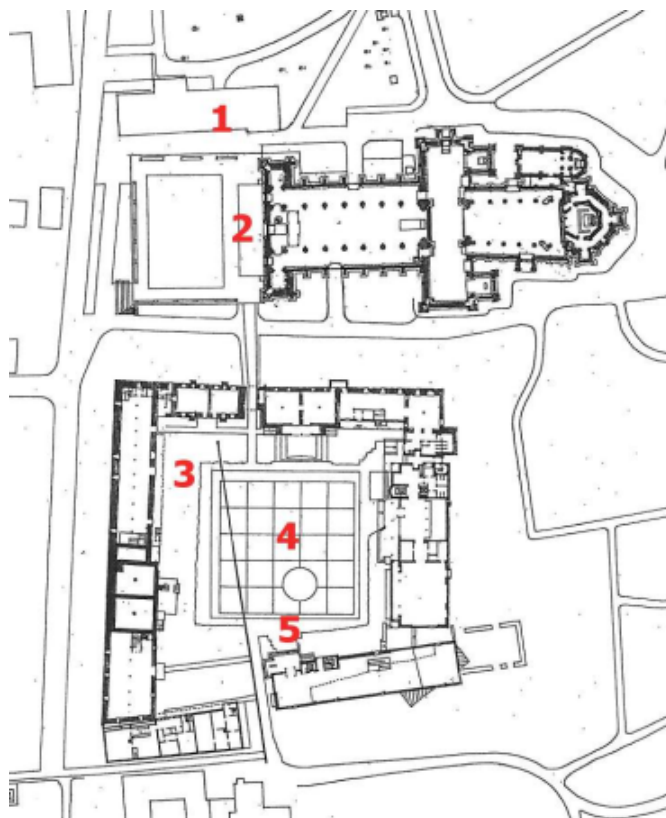
1.6. Oppgavens oppbygging

Oppgaven består av ni kapitler. Kapittel 1 er innledning, mens kapittel 2, 3 og 4 er beskrivelse av anleggene og en gjennomgang av de historiske forutsetningene for de nye bygningene. De tar også for seg byggherrenes ønsker for de nye bygningene. Kapittel 5 omhandler verneideologi etter andre verdenskrig, altså de ideologiske standpunktene for arkitekturen fra etter andre verdenskrig og frem til 2000-tallet. I kapittel 6, 7 og 8 vil det bli sett på forholdet mellom den nye og den gamle bygningen i hver av de tre bygningsanleggene og til slutt bli foretatt en vurdering av resultatet sett i forhold til verneideologi. Kapittel 9 er avslutning og oppsummering av hele oppgaven.

2.0. Nidarosdomen og besøkssenteret

2.1. Beskrivelse av anlegget rundt Vestfrontplassen

Nidarosdomen ligger på en svak høyde ved Nidelven med et stor grøntareal som går fra kirken og Erkebispegården til elvebredden, kalt Marinen. Kirken er hovedbygningen i et anlegg som ellers består av Erkebispegården og besøkssenteret. Hovedfasaden på kirken ligger vendt mot vest, mot Vestfrontplassen. Selve bykjernen i Trondheim ligger like nord for Nidarosdomen, og i så måte ligger kirken sentralt i byen. Ved Vestfrontplassen ligger besøkssenteret mot nord, Nidarosdomen mot øst og Erkebispegården på sørsiden. Plassen åpner seg mot vest og Kongsgårdsgata.



Figur 4. Figur nr. 1 på bildet er besøkssenteret, nr. 2 er Vestfrontfasaden på Nidarosdomen, og nr. 3,4 og 5 er Erkebispegården.

Vestfrontplassen er en stor og rektangulær plass og domineres av kirkens hovedfasade Vestfronten. Det nye besøkssenteret ligger på samme bakkenivå som Nidarosdomen, og inngangen til både besøkssenteret og Nidarosdomen flukter med bakken. Hvis man kommer til Vestfrontplassen fra Kongsgårdsgata vil en se at til høyre mot Erkebispegården er det en svak stigning i terrenget og her går det en trapp opp i det sørvestre hjørnet av plassen.

Erkebisppegården ligger høyere i terrenget enn Nidarosdomen og besøkscenteret sett fra plassen. Rundt plassen er det satt opp en lang mur i sandstein.²² Den markerer plassen sin rektangulære form, som ellers er dekket med grus som er innrammet av brostein. Det går en gangsti i heller rundt vestre og søndre del av Vestfrontplassen. Den er atskilt fra selve plassen med en stripe av gressplen og brostein/kantstein.

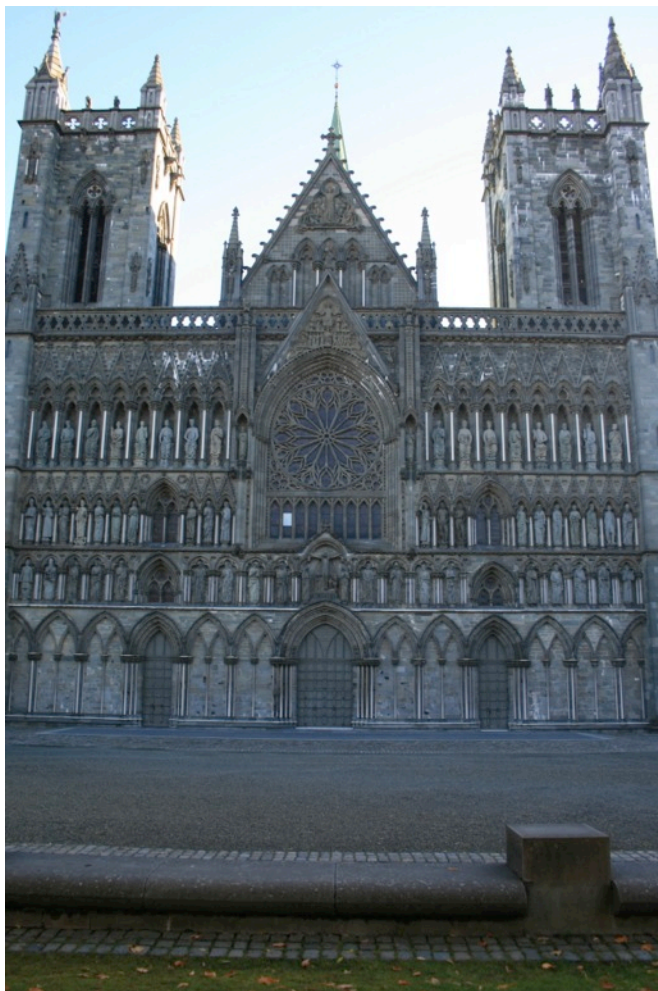


Figur 5. Vestfrontplassen sett fra Kongsgårdsgata med besøkscenteret til venstre og Nidarosdomen rett frem. Erkebisppegården ligger til høyre for Nidarosdomen ute av synet på dette bildet.

Når man kommer til Vestfrontplassen fra Kongsgårdsgata ligger besøkscenteret på venstre hånd, Nidarosdomen rett fram og erkebisppegården til høyre. Besøkscenteret er en bygning som er rektangulær, utført i glass, mur og stål. Den er lav i sammenligning med kirken, og strekker seg med langsiden mot Vestfrontplassen. Takets høyde flukter med Nidarosdomens nedre del med inngangspartiet. Hele fasaden til besøkscenteret er dekket av glass, slik at bygningen åpner seg mot Vestfrontplassen. Nidarosdomen tårner seg opp over Vestfrontplassen. Den gir et mektig inntrykk der man står på andre siden av plassen og skuer opp mot den svært utsmykkede og høye fasaden. Besøkscenteret understreker dette enorme byggverket ved å være så lav at den går i flukt med kirkefasadens nederste del. Fargen på

²² Halstensen 1997, s. 6-8
Sandsteinen kommer fra Hovin og Larvik.

klebersteinen i kirka er grå, mens fargen som er brukt i besøkssenteret er en mørkere grånyanse. På høyre side ligger Erkebispegårdens tette steinvegg, som er bygget i en lysere steinsort enn kirken. Erkebispegården er høyere enn besøkssenteret, og rager opp til tredje nivå på fasaden til Nidarosdomen. Mens besøkssenteret har en glassfasade som åpner opp mot Vestfrontplassen er det bare en liten inngang til Erkebispegården, og noen små vindu i vegg mot Vestfrontplassen, slik at det virker langt mer lukket enn besøkssenteret. Mens besøkssenteret har helt flatt tak så har Erkebispegården saltak, noe som også karakteriserer taket på Nidarosdomen, selv om det er den horisontalt avslutta vestveggen som dominerer plassen.



Figur 6. Nidarosdomens vestfasade

Nidarosdomens grunnplan er en additiv grunnplan formet som et latinsk kors, et bredt hovedskip med to smalere sideskip. Transeptet/tverrskipet er ettskipet, og det er midt i krysningen av hovedskipet og tverrskipet at det store kirketårnet reiser seg. Lengst øst i kirken er koret som er formet som et oktogon. På nordsiden i hjørnet mellom tverrskipet og koret er det et sakristi.

Vestfrontfasaden kan karakteriseres som en skjermfasade som er lagt utenpå bygningskroppen. Fasaden er satt opp etter engelsk mønster.²³ På hver ende av fasaden stikker det ut tårn, kalt vesttårnene. Disse fortsetter fra bakken og oppover i stor høyde.

²³ Brekke et. al. 2008, s. 147

Skjermfasaden er satt utenpå tårnene og det stikker ut risalitter på hvert hjørne av vestfrontfasaden. Selve fasaden har en tre-delt elevasjon. Første del, den nederste delen, har en blindbuegang med spissbuer. Det er tre dører, med hoveddøren i midten som er mer markert enn de to sidedørene. Alle dørene har markeringer i form av spissbuer. Døren markerer også at kirken har tre skip.

I andre del er det nisjer med skulpturer. Rett over inngangene er det vinduer som ligger noe dypere i vegg enn skulpturnisjene.

I tredje del av elevasjonen er det en mer komplisert oppdeling; i midtpartiet er det et stort rosevindu med innramming som dominerer fasaden. På hver side av midtpartiet er det like parti som er delt i tre etasjer. Den øverste etasjen er uten utsmykning, mens de to etasjene under inneholder nisjer med skulpturer. Fasaden har en horisontal avslutning i form av en ”bord” mot himmelen. Denne ”borden” blir brutt på midten av spissbuen over rosevinduet.

Kirken er bygd av stein, og har en klebersteinfasade som er mørk på farge. Spiret og taket på kirken er kledd i kobber som i dag er grønnirret.

I 2001 ble det vedtatt å rive byggeverkstedet, som hadde blitt brukt under restaureringen av kirken, for å sette opp et besøkssenter. Det sto ferdig til kroningsjubileet i juni 2006.²⁴ Riksantikvaren stilte krav om at deler av verkstedet skulle gjenreises i besøkssenteret for å fortelle historien om Nidarosdomens restaurering fra 1869 og til i dag. Man valgte da å bevare en del av den gamle bjelkekonstruksjonen som i dag står ved siden av nord-inngangen, mot parken, i besøkssenteret. Nidaros Domkirkes restaureringsarbeider (NDR) ønsket at det i interiøret ble montert et utsnitt av vestfronten til domkirken i mål 1:3, som brukes av kunstnerne ved vurdering av utformingen av vestfront-skulpturene.

²⁴ Eggen Arkitekter AS 2007, s. 14



Figur 7. Besøkssenteret sett fra sørsiden av Vestfrontplassen med Nidarosdomen til høyre.

Besøkssenteret til Nidarosdomen står i nordenden av Vestfrontplassen, og dermed i direkte tilknytning til kirken, dog uten å være fysisk fast/tilknyttet til selve kirkebygget. I nord er det en park som skiller besøkssenteret fra Bispegata/Erling Skakkes gt., og mot sør er det selve Vestfrontplassen med Erkebispesgården i bakgrunnen. På østsiden av senteret er det vestfasaden til Nidarosdomen som dominerer. Besøkssenterets utforming er en enkel, smal bygningskropp som vender seg mot Vestfrontplassen. Gesimshøyden går i flukt med nederste del av vestfasaden til kirken. Massive betongvegger holder bygningen på plass mot Kongsgårdgata i vest og adkomsten fra Munkegata i øst. Mellom betongkjernene har de åpne publikumsarealene en høyde på 6 meter og er utformet med glassfasader som åpner både mot Vestfrontplassen og mot parken i nord.

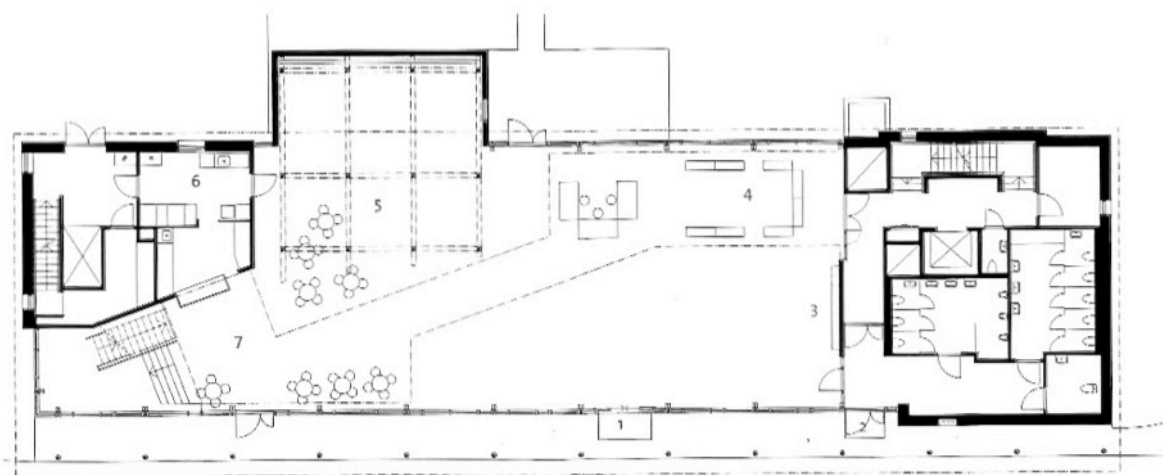
Besøkssenterets hovedinngang er fra plassen. Inngangen er kamuflert i glassfasaden, og er nærmest kirken. Det er en inngang til i glassfasaden i det sørvestre hjørnet ved kaféen. Når man kommer inn i besøkssenteret er det som et stort og åpent rom hvor elementene er satt inn. Galleriet blir båret av en stålkonstruksjon som er hengt opp i taket. Den gamle bjelkekonstruksjonen fra steinhuggerhallen i byggeverkstedet bærer ikke noe, den står der med en åpning mellom topp og tak.

De frittstående søylene på utsiden av fasaden, som er utført i stål, kommer opp av fundamentet, bærer taket og glassveggen er trukket tilbake slik at taket går ca. 2 meter utenfor veggen.²⁵

Planformen til besøkscenteret er rektangulær med en liten risalitt på venstre side av nordveggen. På plantegningen fremgår det at det er et stort hovedrom som går i gjennom hele bygningen i en diagonal, og der hovedfunksjoner/rom er konsentrert på hver av bygningens kortsider.

I fra det sørvestre hjørnet til det nordøstre hjørnet går det et galleri i en diagonal linje. Galleriet fungerer delvis som et kaféområde i det sørvestre hjørnet til et slags møterom eller et område med langbord i det nordøstre hjørnet. Det ligger kontorer i begge hjørnene slik at galleriet blir en diagonal gangvei i mellom disse.

Byggematerialet er mur, glass og metall. Innvendig er det noe trematerialer. Materialet i besøkscenterets kjeller og dekker er betong. Bærekonstruksjonene over kjelleretasjen er hovedsakelig søyler og dragere utført i stål. Galleriet er også i lette stålkonstruksjoner, som delvis er opphengt i takkonstruksjonene som også er i stål. Ytterveggene i de tette kjernene er i pusset hulmur. Glassflatene er satt inn i metallkonstruksjoner og vinduene i murkjernene er i tre. Taket på bygningen har båndtekking av patinert sink. Gulvet i hovedrom og trapp er i børstet skifer, mens gulvet i galleriet har eikeparkett. I hovedrommet er himlingen utført i trespiler.



Figur 8. Plantegning av Nidarosdomens besøkscenter. Galleriet i andre etasjen er markert med stiplet linje. Det gamle bjelkelaget er markert som et stiplet rutenett i risalitten mot nord. Plantegningen er ikke med målestokk. Bygningen er ca. 45 meter x ca. 12 meter.

²⁵ I følge plantegningene i Sandmarks oppgave (<http://www.arkitektsandmark.no/besokssenteret.pdf>) som har målestokk.



Figur 9. Innvendig i besøksenteret, det store rommet er delt diagonalt av galleriet som blir båret av stålstag, og en del av det gamle bjelkelaget fra steinhuggerhallen i forgrunnen.

Innvendig er hoveduttrykket et stort åpent rom. Konstruksjonene i bygningen er delvis skjult og delvis åpne i hovedrommet. Opphenget til galleriet er smekre stålstag festet i taket, og de er lite dominerende i interiøret. Galleriet fungerer som tak over butikkområdet. Det er lysspotter satt inn på undersiden av galleriet og det får dermed et uttrykk som en himling.

Fasaden mot Vestfrontplassen består mest av glass som er delt inn i ruter med metallbånd. Elevasjonen er tvetydig ved at det både er søyler som går fra bakken til taket, og at glassflaten er delt i to horisontalt i midten slik at elevasjonen fremstår som todelt. Taket er helt flatt, og det stikker ut over fasaden og hviler på søylene som kommer opp av bakken.

Det er satt inn glassdører i ei glassflate på hver side av midten. Mot vestfrontplassen kommer den utvendige konstruksjonen ganske tydelig frem med søyler som bærer det utstikkende taket og metallbåndene som holder vinduene sammen.

Fasaden mot nord og Erling Skakkes gt., er noe mer lukket enn mot Vestfrontplassen. Her er det glassflate kun i den midtre delen av nordveggen, mens det på hver side av denne glassflaten er murvegg med små vinduer. I denne glassflaten er det en inngang. Gjennom glasset kan man se tvert i gjennom rommet og vestfrontfasaden på den andre siden av

besøkssenteret. Men utsikten til fasaden blir begrenset av betongveggene på hver side av glassflaten.

Hovedfunksjonen til besøkssenteret er å betjene publikum og turister som besøker Nidarosdomen og Erkebisppegården. Der er blant annet billettsalg, informasjon, butikk, utstillinger, kafé, toaletter og andre servicerom. Driftsrom for Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider (NDR) er også plassert i bygningen.

Fra kjelleren i besøkssenteret er det forbindelsesgang til Nidarosdomens kjeller, noe som gir mulighet for fleksibel åpning mellom kirkerommet og besøkssenteret. Med denne muligheten vil besøkssenteret kunne være en ekstra romressurs ved høymesser, konserter og andre større arrangementer.²⁶

2.2. Bygningenes historiske forutsetninger

2.2.1. Nidarosdomen

Nidarosdomen, Trondheim domkirke, var det største byggeprosjektet i Norge i middelalderen. Byggeperiodene avløste hverandre i jevn takt fra den romanske domkirken var påbegynt omkring år 1140 og til den gotiske Vestfronten sto ferdig rundt år 1300. Byggherrene på den tiden var biskopene, blant dem Jon Birgersson, som sto for fullføringa av Stavangerdomen før han ble erkebiskop i Nidaros, Øystein Erlendsson, som i 1161 innviet den første delen av det romanske søndre tverrskipkapell, Johanneskapellet, og Sigurd Erlendsson, som i 1248 satte grunnvollen så langt vest som til dagens vestfrontfasade til kirken. En av de siste katolske erkebiskopene i Trondheim, Erik Walckendorf, sto for den avsluttende arkitektoniske bragden i kirken før forfallet satte inn for alvor. Han fikk reparert den ødelagte/gjennombrutte veggen - ”screen”, som brant i 1328, som står mellom koret og oktogonalen. Restaureringen foregikk i 1510-21, altså ikke lenge før reformasjonen.²⁷

Da restaureringen startet i 1869 sto en overfor store utfordringer. Det gjaldt de enorme ødeleggelsene som hadde rammet koret og skipet i tiden etter middelalderen. Tegningen av det som sto igjen av kirken da restaureringsarbeidet startet forteller om dette: det store tårnet var et eneste lappverk og var delvis tatt ned, koret var et tomt skall etter at hvelvene hadde rast sammen under de mange brannene. Det samme var skjedd i langskipet; her sto bare de 10 meter høye yttermurene igjen. De viktigste dokumentasjonsmaterialene når det gjelder

²⁶ http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/bygningsbesk.html

²⁷ Brekke et al. 2008, s. 139 og Ekroll et.al. 2000, s. 221 og 224

Vestfronten er ruinene slik de sto før restaureringen og et gammelt bilde i stikk fra 1661. Statuenisjene i to rekker over hverandre fortalte tydelig at det dreide seg om en skjermfasade, ”screen front”, etter engelsk mønster. Denne skjermen dekte også nedre delen av de to vesttårnene. Den ”slørte til hovedlinjene i arkitekturen”, og var et uttrykk for at engelskmennene satte det dekorative over det konstruktive ved gotikken. Arkitektene på 1800-tallet utvidet konseptet til å bli fri diktning i full skala etter forbilder, hvor Lincoln-katedralen i England var den mest sentrale.²⁸

Nidarosdomen har vært igjennom flere ombygginger og branner siden den ble reist for første gang i 1070, bestilt av Olav Kyrre, og det har vært en kontinuerlig bygge- og istandsettingsprosess siden midt på siste halvdel av 1800-tallet.

Det nye besøkssenteret ligger på tomten til det gamle verkstedet til Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider (NDR) fra 1914, tegnet av arkitekt August Albertsen, og som ble utvidet i 1930.

2.2.2. Bygghytta og arbeidene fram til i dag

Nidarosdomen sto altså mer og mindre ferdig en gang på begynnelsen av 1300-tallet, etter mer enn to hundre års bygging. I århundrene etter ble katedralen skadet av mange branner, og fra 1500-tallet til utover 1800-tallet sto halvparten av kirken som ruin. Da ble det som følge av en økende nasjonal bevissthet krevd at Nidarosdomen skulle gjenoppbygges slik den var i middelalderen. Det ble etablert en egen bygghytte, Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider (NDR) i 1869, og arbeidet med gjenoppbyggingen og restaureringen foregikk i sammenhengende 130 år. Siden oppstarten i 1869 har NDR hatt sine lokaler ved kirken, som til å begynne med holdt til inne i kirkens skip, og i 1914 ble det bygget egne verkstedsbygninger nord for Vestfrontplassen. I 1982 vedtok Stortinget at NDR skulle fortsette som et kompetansesenter for bevaring av eldre bygninger i stein. Verkstedene og NDRs administrasjon flyttet i 1997 til nyrestaurerte lokaler i Bispegata 11. NDR har siden 1869 stått for gjenreisningen og vedlikeholdet av Nidarosdomen.

I 1869 startet restaureringen under arkitekt Heinrich Ernst Schirmers ledelse. Han la særlig vekt på å etablere Bygghytten med steinhoggerne og de andre håndverkerne. Schirmer, som hadde brukt mange år på å få igangsatt arbeidet med restaureringen, fikk bare utført arbeidene på Kapittelhuset da arkitekt Chr. Christie overtok i 1872. Christie fikk utført arbeid

²⁸ Brekke et al. 2008, s. 145, 147-148 og Ekroll et.al. 2000, s. 225

i kirkens østre deler med tårn og tverrskip, i tillegg til at det ble vedtatt å gjenreise skipet og arkadene. Olaf Nordhagen overtok etter Christie i 1908. I 1914, seks år senere, ble Bygghytten flyttet ut av kirken til nye verkstedsbygninger som lå på nordsiden av Vestfrontplassen. 50 steinhoggere hadde sin arbeidsplass her, og arbeidsstokken var på det meste nesten 90 mann.²⁹

Arbeidet med restaureringen har fortsatt frem til i dag. Korets søndre fasade, blant annet, har de siste årene blitt istandsatt, et arbeid som ble avsluttet til Olsok 2010. Nå er det i hovedsak murverk fra restaureringsperioden som må settes i stand på grunn av dårlig mørtel- og steinkvalitet. De delene av kirken som er fra middelalderen står imidlertid nesten like godt som for 7-800 år siden.³⁰

Nidarosdomens stiluttrykk kan synes enhetlig ved første øyekast og særlig fra Vestfrontplassen. Men ved nærmere øyensyn er kirken sammensatt av to forskjellige stilarter som glir over i hverandre; romansk og gotisk stil. Byggestarten var i den romanske perioden, men etter hvert som tiden gikk og stilperiodene skiftet skjedde det samme i Nidarosdomen, det ble glidende overganger i vegger og buer.

2.2.3. Behovet for et besøkssenter vokser fram

Da det var sterke følelser knyttet til den gamle verkstedbygningen kan det være interessant å se tilbake på hva som ble sagt like etter at kirken sto gjenreist i 1969. I innstillingen til Stortingsmelding nr. 21 fra Kirke- og undervisningskomiteen av 29.april 1971 sies det:

Komiteen understreker at det under enhver omstendighet vil trenge en velutstyrt og godt bemannet ”bygghytte” i tilknytning til domkirken, som et permanent verksted for utbedringsarbeider. Den nuværende plassering av arbeids- og lagerskur omkring plassen foran vestfronten er skjemmende for hele anlegget. Og komiteen vil be om at man snarest tar opp arbeidet for å føre opp egnede lokaler på annet sted, slik at plassen kan ryddes og åpnes for et videre samlende perspektiv over vestfronten med dens rikt utformede ”screen”.

²⁹ <http://www.nidarosdomen.no/nb-NO/ndr+restaurering/restaureringshistorien/restaureringshistorien.html>, Danbolt 1997, s. 307-308, 322

³⁰ <http://www.nidarosdomen.no/nb-NO/ndr+restaurering/restaureringshistorien/restaureringshistorien.html>

I 1991 da det ble holdt arkitektkonkurranse etter brannen i Erkebispegården i 1983, ble området ved Vestfrontplassen trukket inn i diskusjonen. Planene om å flytte verkstedene inn i nye bygninger mot syd i Erkebispegården gjorde at man ønsket å få frem ideer om utformingen av Vestfrontplassen. I 1992 ble imidlertid de områdene som var avsatt til verkstedene fra planene for Erkebispegårdens gjenreisning tatt ut. Man vurderte i stedet ombygging av de gamle verkstedene eller flytting til et annet sted.

I Stortingets Kirke-, utdanning- og forskningskomité's budsjettinnstilling for 1993-94 sto det:

-...det må etableres en verdig utforming av Vestfrontplassen og foretas en opprydding i bygningsanlegget for Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider. Denne delen av domkirkeområdet fremtrer i dag som uryddig og lite tilfredsstillende naboskap til vår nasjonalhelligdom.³¹

I 1995 ble det besluttet å flytte verkstedene til den gamle militære eiendommen i Bispegata 11, og fra da av hadde den gamle verkstedbygningen ved Vestfrontplassen ingen bestemt funksjon. Statsbygg fikk ferdig Erkebispegården og Vestfrontplassen til innvielse til Trondheims byjubilé i 1997.

En forutsetning var at det skulle "foretas en opprydding i anlegget", altså det gamle verkstedskomplekset nord for Vestfrontplassen. Problemet var at det var vanskelig å skaffe finansiering. NDR fikk forespørsel fra Statsbygg om å utarbeide et romprogram for virksomheten som man mente måtte forbli på Vestfrontplassen. Statsbygg besluttet på bakgrunn av dette romprogrammet å gjennomføre parallelle arkitekt-oppdrag om "Informasjonssenter ved Nidarosdomen". Saken omtales for første gang i Statsbudsjett for 2000/2001: "Prosjektet for nybygg ved Vestfrontplassen, - skal vere eit servicesenter for publikum. Dei gamle bygningane på området må i tilfelle rivast. Det er ikkje sett av midlar til byggeprosjektet i 2001."³²

³¹ http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/historikk.html

³² http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/historikk.html

2.3. Byggherrens ønsker for besøkssenteret

Siden starten av restaureringsarbeidet i 1869 har virksomheten med omvisning, salg av kort og foto, guidebøker, gipsfigurer med mer, gitt et viktig økonomisk tilskudd til Domkirkens restaurering. Denne virksomheten er videreført i vår tid for å gi de besøkende de tjenester som blir etterspurt og samtidig få et overskudd som går til å utføre restaurering og vedlikehold av Domkirken.

Hvilke krav ble så stilt til en ny bygning ved Vestfrontplassen? I et utdrag av Stortingsmelding nr. 21 fra Kirke- og undervisningskomiteen den 29.april 1971 står det at det daværende arbeidsverkstedet ved Vestfrontplassen var skjemmende for hele anlegget. Komiteen ba om at arbeidet med å oppføre egnede lokaler et annet sted ble iverksatt snarest, for på den måten å åpne opp et samlende perspektiv over Vestfrontplassen og vestfrontfasaden.³³ I et utdrag fra Trondheim kommunes Reguleringsplan for Nidaros Domkirke, domkirkegården og Vår Frue kirkegård fra 2002 står det følgende:

3.2 Eksisterende verksteds- og servicebygning kan erstattes med et nybygg som ikke overskrider den eksisterende verkstedsbygningens utstrekning og høyde over dagens terreng. Før det kan gis rivingstillatelse for eksisterende bebyggelse, skal den kulturhistoriske verdien av denne være dokumentert i en egen utredning godkjent av antikvarisk myndighet og bygningens interiør og eksteriør skal være fotodokumentert. Ytterligere ny bebyggelse tillates ikke.³⁴

Et nybygg ved Nidarosdomen kunne altså ikke være lengere og høyere enn verkstedbygningen slik den sto i terrenget før den ble revet. Det ble heller ikke tillatt å bygge noe mer enn akkurat på det arealet hvor besøkssenteret står. Utover dette var det ikke noe krav fra byggherren eller Trondheim kommune om hvordan besøkssenteret skulle stå i forhold til Nidarosdomen og hvordan det skulle se ut. Det er kun lagt føringer på hvor det skal stå (på den gamle tomten til NDRs verksted) og størrelsesforhold (ikke større eller høyere enn det gamle verkstedet). Resten var opp til arkitekten å avgjøre hvordan det skulle gås frem i utforming, fargebruk og materialvalg.

Hvert år har Nidarosdomen omkring 400.000 besøkende. I sommersesongen er besøket opp mot 250.000, og på en travel dag kan det være opptil 3000 besøkende som skal

³³ http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/historikk.html

³⁴ Arkivsak: 01/16294 www.geoweb.no/bpvedlegg/1601/Dokument/1101905060419.doc

gis et tilfredsstillende tilbud. Dette medfører at det stilles store krav til organisering og de nødvendige fasiliteter nær Nidarosdomen og Erkebispegården. Det som alltid etterspørres er toaletter, men det er også viktig å kunne sette seg ned, få seg mat og drikke og handle suvenirer, kort, bøker, med mer. En nærhet mellom tilbudene som er nevnt og det en skal oppleve er en tydelig forutsetning.

I løpet av katedralens historie er det bare 3-400 år det ikke har ligget bygninger inn mot den. Hvilke funksjoner slike ”sidebygninger” tjente i middelalderen skal ikke tas opp her, men slike bygninger har fått nye funksjoner i vår tid, særlig å ivareta de besøkendes behov. En kan se det samme ved katedraler som Nidarosdomen kan sammenlignes med i Europa. Det nye besøkssenteret ved domkirken er forbundet med kirken ved en passasje under bakken, som gir fremtidige muligheter for fleksibel bruk mellom kirkerommet og besøkssenteret. Kirkerommet setter ikke lenger grenser for virksomheten – også besøkssenteret kan trekkes inn ved høymesser, konserter og andre større arrangementer. Det er ikke hver dag eller hvert århundre det bygges inntil katedralen. Denne sjeldne muligheten er derfor grepet på en fremtidsrettet måte ved at de to bygningene er bundet sammen. Med det nye besøkssenteret har man ivaretatt de gamle behovene som ble uttrykt i Stortingsmeldingen fra 1971. I besøkssenteret skal den besøkende finne den informasjonen som trengs for å kunne ta del i det som anlegget har å tilby, og alle skal kunne få ivaretatt sine viktigste behov i bygningen samt ledes videre til andre steder i anlegget.³⁵

Da det ble vedtatt å rive byggeverkstedet i 2001, stilte Riksantikvaren krav om at deler av verkstedet skulle gjenreises i besøkssenteret for å fortelle historien om Nidarosdomens restaurering fra 1869 og til i dag. Det var under hele prosessen frem til byggestart en fortløpende dialog og diskusjon mellom de berørte parter om hvilke funksjoner som skulle vektlegges i tillegg til de som er rettet mot de besøkende.³⁶ Man valgte da å bevare en del av den gamle bjelkekonstruksjonen som i dag står ved siden av nord-inngangen, mot parken, i besøkssenteret. Nidaros Domkirkes restaureringsarbeider (NDR) ønsket også at det i interiøret ble montert et utsnitt av vestfronten til domkirken i mål 1:3, som brukes av kunstnerne ved vurdering av utformingen av vestfront-skulpturene.

Kravene til besøkssenteret oppsummert var å tilfredsstille de besøkendes behov med informasjonssenter, toaletter, suvenirbutikk og kafé, og dette skulle ligge samlet. Bygningen kunne ikke være høyere eller strekke seg lengere enn det gamle byggeverkstedet til NDR. I

³⁵ http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/historikk.html

³⁶ http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/historikk.html

tillegg skulle besøkssenteret kunne brukes aktivt sammen med kirkerommet gjennom en passasje – som kan tas i bruk ved større arrangementer og kirkelige aktiviteter som krever mye plass. Den nye bygningen skulle også fortelle om virksomheten som hadde foregått på stedet gjennom de siste hundre år.

3.0. British Museums Great Court

3.1. Beskrivelse av anlegget

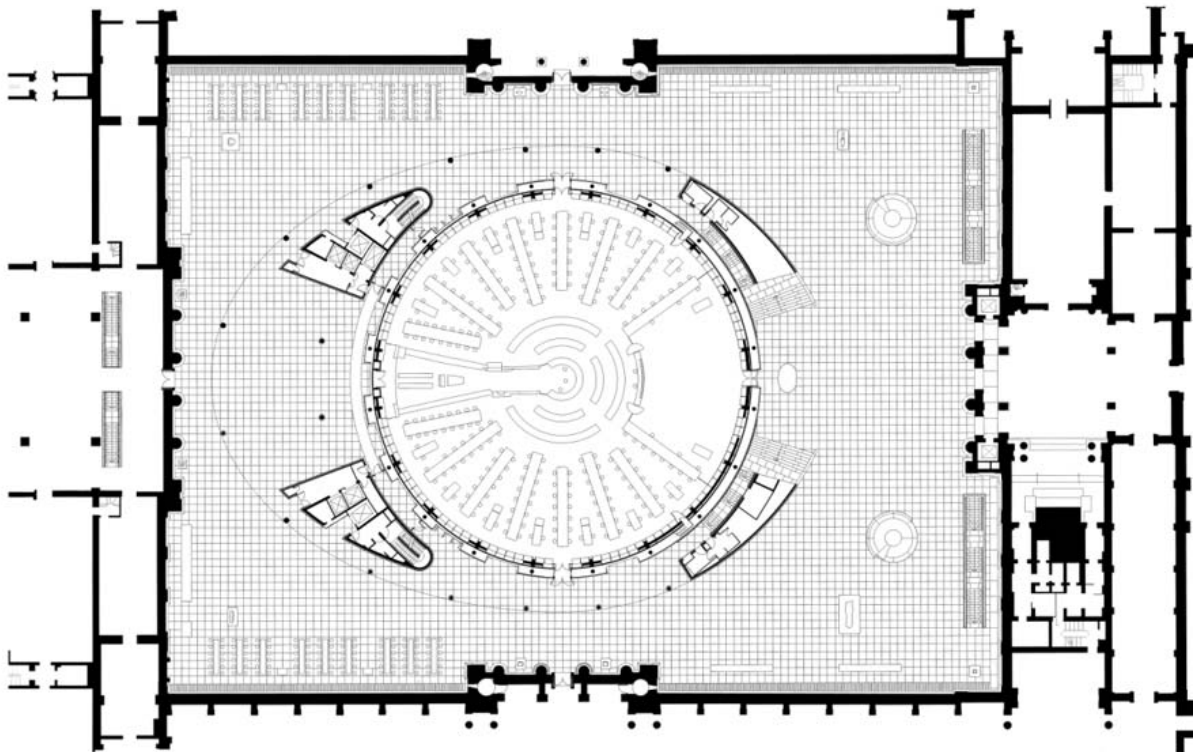
British Museum ligger i Great Russell Street i bydelen Bloomsbury i London. Bloomsbury ligger i Londons West End, og er en av de mest representative områdene i London. Her finner en store gamle og nyere bolighus og kontorbygninger, og Montagu House, som var starten på British Museum, var i sin tid en representativ bolig. Mellom Great Russell Street og museets hovedinngang ligger det en stor plass, med museumsanlegget rundt dens tre sider og inngangen symmetrisk i midten. Inngangen er en typisk klassisk gresk tempelfasade, med en stor tempelgavl over en rekke med joniske søyler. På hver side av midtbygningen strekker det seg ut fløyer. Inntrykket en får er at bygningen omfavner en og sier ”velkommen”.



Figur 10. The British Museums inngangsparti med en gresk tempelfront.

Anlegget er utformet slik at hovedinngangen ligger på sørsiden av anlegget mot Great Russell Street, og ”bak”-inngangen ligger i nordenden av anlegget.

I det man kommer inn i midtbygningen er det en stor forhall som er delt i to rom av pilarer på sokler på høyre og venstre side. På inngangssiden er det gallerier til høyre og venstre. Videre innover i hallen er det en trapp til venstre som fører til galleriene i andre etasje, og til høyre er det gallerier. Rett frem fra hallen er Great Court, med et nytt glasstak som spenner over den gamle gårdsplassen. Midt i det store lyse rommet ligger et stort bygningsvolum som er sylinder. Den inneholder lesesalen, som ble bygd i 1850- årene. To trapper svinger seg rundt sylindere opp mot inngangen til lesesalen og en restaurant på nordsiden. Rundt sylindere på gulvplanen er det museumsbutikk, infoskranker, kaféer med sitteplasser, infoplakater og utstillingsobjekter. Over dette gårdsrommet hvelver det seg et stort nytt glasstak. Taket dekker hele tomrommet i gårdsrommet rundt lesesalen og det er 95 meter langt og 74 meter bredt. Glasstaket er symmetrisk om én akse, siden lesesalen er forskjøvet 5 meter nordover i gårdsrommet. Rundt lesesalen bæres taket av 20 nye søyler. Søylene er gjemt inne i veggen og dermed ikke synlig fra rommet.



Figur 11. Plantegning over Great Court. Lesesalen er i midten og de 20 søylene er markert med svarte prikker rundt lesesalens vegger. Det nye området hvor butikkene holder til er markert som en eggeformet oval rundt lesesalen, og trappene er markert på høyresiden av lesesalen. Hovedinngangen til hele museet er helt til høyre på plantegningen. Great Court er 95 meter x 74 meter.



Figur 12. Great Court, også nevnt som gårdsrommet, med lesesalen og det spektakulære taket.

De fire veggene rundt gårdsrommet er alle sammen utformet etter en klassisk gresk tempel-utforming. Hele fasaden er i en ubrutt elevasjon. Nederst mot bakken er det en sokkel som ligner på den joniske stilen. Midtpartiet av fasaden er markert med en risalitt, utformet som en kraftig tempelfront. Det er fire joniske kolossalsøyler, og to pilastre som danner en pilasterklynge på hvert hjørne. Disse bærer gesimsen som ligger over. I mellom søylene er det ved bakkenivå en åpning til fløyen bak. Over åpningen er det vindu i mellom søylene – til sammen tre vinduer. Avstanden mellom vinduene og gesimsen er like høy som vinduene selv. Gesimsen er delt i to, og videre oppover er det tannbord som ligger like under gavlen. Gavlen er helt enkel uten videre utsmykning. Det nye taket spenner over gavlen.

På hver side av disse risalittene på kortsidene er det fem vinduer, mens det på langsiden er syv vinduer på hver side. I mellom disse vinduene er det dobbelpilastre. Under vinduene på nordre vegg er det åpninger som er blitt dekket med spon/finerplater. Vegglivet fortsetter oppover på lik måte som risalittene med gesims, tannbord og eggstaver som avslutning mot taket. Oppe ved lesesalens inngang er det en restaurant mot nord og en bro i glass over til en åpning i risalitten som fører til annen etasje i nordfløyen. Så det er til

sammen fem adkomster til gårdsrommet; de fire fra risalittene på hver vegg og den femte i annen etasje i nordveggen.

Lesesalen ble bygd i 1850-årene basert på erfaringer fra verdensutstillingen i 1851, der den store utstillingshallen ble bygd av prefabrikkerte støpejernselementer. I lesesalens konstruksjon er det brukt 2000 tonn støpejern. Den riflede kuppelen ble etablert med en diameter på 42,6 m (140 fot), kun 61 cm mindre enn Pantheon i Roma. Interiøret var en tykk form av pappmasjé, 1,27 cm tykk. Kuppelens krymping, sammen med konstante bevegelser i støpejernet og tømmerammene, resulterte i et omfattende mønster av sprekker. Ved istandsetting i forbindelse med arbeidet i gårdsrommet til åpningen i 2000, ble alle sprekke fjernet, og interiøret ble deretter malt i samsvar med den originale utførelsen med forgylling. Lesesalen ble åpen for museets besøkende og huser nå Walter og Leonore Annenberg Centre (læringssenter)³⁷, 25 000 bøker, kataloger og andre trykte materialer som fokuserer på alle de kulturene som er representert i museets samlinger. I senere tid er lesesalen spesielt i bruk til ekstraordinære utstillinger.³⁸

Gårdsrommet ble etablert som et innendørs offentlig rom som samtidig ga en radikal omorganisering av museets sirkulasjon. Ved å etablere gårdsrommet som en overdekket, innendørs plass beskyttet av et hvelvet glasstak, ble det gitt mulighet for offentlig bruk, nye fasiliteter, åpne opp lesesalen, og reformere museets sirkulasjon – noe som det var stort behov for.

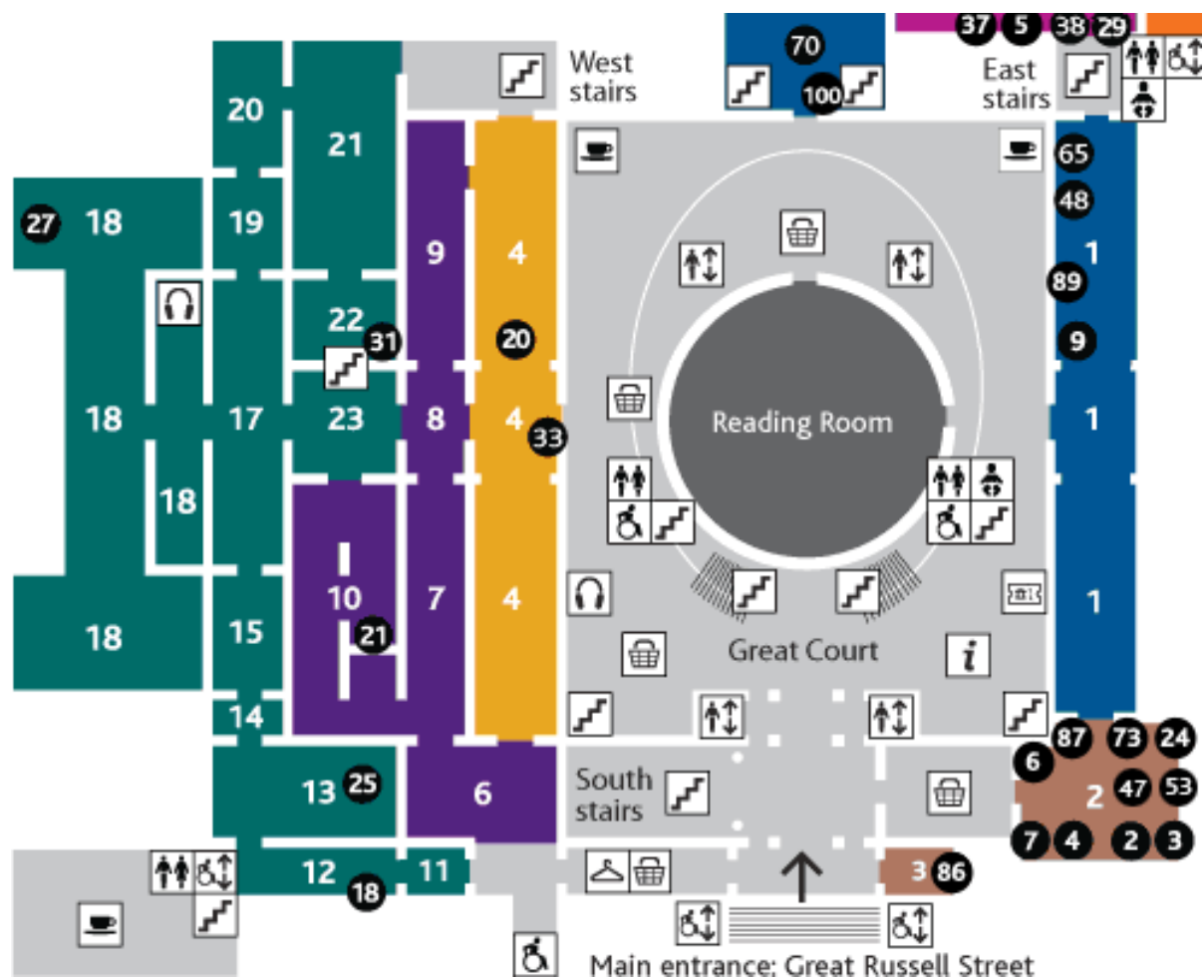
³⁷ Allinson 2006, s. 111.

³⁸ http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/reading_room.aspx



Figur 13. Lesesalen dominerer gårdsrommet, men arkitekt Fosters enkle utforming kommer til uttrykk her.

Arkitekt Fosters utforming er enkel og den gjenetablerer gårdsplassen som et stort offentlig rom. Rommet gir tilgang til galleriene, og gir museet sårt tiltrengte ekstra fasiliteter, som undervisningsrom og auditorium i kjelleren. Å etablere den nye gårdsplassen var en stor og kompleks konstruksjonsoppgave som krevde minst mulig forstyrrelser til museet, og det ble samtidig utført betydelige restaureringsarbeid på bygningen, lesesalen og forhallen.



Figur 14. Planlegning over British Museum, og vi ser Great Court i det feltet som er grått med den runde lesesalen (Reading Room) i midten. Helt nederst på planlegningen ser vi hvor hovedinngangen er. De feltene som er farget er de ulike utstillingsgalleriene.

Den nye utformingen har ryddet områdene rundt lesesalen, og det var i den sammenheng nødvendig med omfattende renovering av de omkringliggende kvadraturfasadene, inkludert en restaurering av sørpertikoen – hovedinngangen. I tillegg er lesesalen blitt allment tilgjengelig. Videre er det blitt nye butikker, en restaurant og en utstillingsplass med tilgang til to store trapper som symmetrisk feier rundt lesesalens kurvatur. Fremfor alt er det tilført plassen et spektakulært glasstak som dekker en firkant som er større enn en fotballbane. Det er også et omfattende nytt anlegg under Great Court – gallerier, Clore Education Centre og Ford Center for unge besøkende.

3.2. Museets historiske forutsetninger

British Museums Great Court som det står i dag viser ihvertfall 150 år av bygningens historie. Museet ble grunnlagt da ulike samlinger kom i statens eie. Montagu House ble kjøpt

for visning av disse og åpnet i 1759. Da det var etablert vokste museet raskt gjennom gaver og etter hvert ble det gamle huset bygget om. Gårdsplassen ble tegnet i 1823 av arkitekten Robert Smirke. Hans rendyrkede nygreske design omkranser en to-etasjes gårdsplass, Great Court. Hovedinngangen med den massive portikoen i jonisk stil og søylegangen på sørsiden har blitt ikoniske. Muséets samling sluttet aldri å vokse. Til tross for at institusjoner som British Library og Natural History Museum flyttet ut var det alltid et behov for mer plass. Drevet av museets behov for ytterligere rom, ble de tre sidene av den opprinnelige gårdsplassen supplert med en fjerde. Smirkes bror, Sydney, fylte gårdsplassen med den berømte lesesalen og lagerrom i 1850-årene. Nordfløyen av anlegget ble påbegynt i 1907 og stod ferdig i 1914. Duveen Galleri i vestfløyen, tegnet av arkitekt John Russell Pope, ble bygd mellom 1938 og 1962. Begge fløyene er i nyklassisistisk stil. Det var en liten utvidelse vestover i 1980, og en i takets mellomrom noen år senere.

I 1960 kom planen om å flytte ut biblioteket til St. Pancras, og da det var gjennomført kom muligheten for å gjøre noe med det sentrale gårdsrommet. I 1994 vant arkitektkontoret Foster and Partners en stor arkitektkonkurranse for omorganisering av gårdsplassen. Mens lagerrommene ble revet, ble lesesalen beholdt som et frittstående objekt. Den opprinnelige gårdsplassens fasader ble istandsatt og tilbakeført og hele gårdsrommet ble dekket med det geometrisk kompliserte glasstaket. Gårdsplassen, som fikk navnet Queen Elizabeth II's Great Court, sto ferdig i 2001.³⁹

British Museum har et enhetlig stiluttrykk. Hver gang det har vært restaurering eller påbygging har det blitt gjort i samme stil som de gamle bygningene, slik at British Museum fremstår som en enhetlig bygning, altså ikke sammensatt av mange forskjellige. Dette uttrykket har vært bevart helt fram til ferdigstillelsen av gårdsrommet startet.

3.3. Byggherrens ønsker for Great Court

I den originale planen til Robert Smirke var gårdsrommet ment å være en hage. I 1852-57 ble det derimot bygget en sylindereformet bygning – lesesalen, og et antall lagerrom til å huse bibliotekavdelingen til museet. På den måten gikk gårdsrommet eller hagen tapt. I 1997 ble biblioteket flyttet til den nye bygningen i St. Pancras, og muligheten for å rydde opp og tilføre noe nytt kom. En arkitektkonkurranse ble avholdt og Foster & Partners vant.

³⁹ Whitehead og Klattenhoff 2010, s. 94

Konkurransen hadde tre hovedmål, for det første å gjenoppdage glemte rom (space), for det andre å revidere gamle rom (space) og for det tredje å skape nye rom (space).

Å gjenoppdage bortgjemte plasser/sted/rom var noe som sto høyt på listen. Meningen de la i det var at gårdsrommets rom var fraværende på grunn av alle lagerrommene som omga lesesalen. Dette store gårdsrommet var ønsket tilbakeført slik det opprinnelig var med den åpne plassen rundt lesesalen, og man ønsket at dette skulle bli et sted som ble brukt av alle besøkende.

Løsningen man fant var fjerning av lagerrommene og etableringen av glasstaket som spenner fra kuppelen på lesesalen og til de fire omkringliggende bygningene. Resultatet ble Europas største innendørs piazza og et sted der folk kunne bevege seg fritt på grunnplan for første gang på 150 år.⁴⁰

Det som tidligere hadde vært et lagerrom for egyptiske skulpturer i den gamle lesesalen ble gjort om til Ford-senteret for unge besøkende. Der er det fasiliteter og en rekke undervisningsprogrammer som blir brukt av hundretusener av unge mennesker hvert år. I helgene blir dette området brukt av familier og til offentlige arrangementer.

Gårdsplassens nye design ga plass til to nye utstillingsrom som ligger med direkte adkomst til gårdsplassen; Sainsbury-rommene hvor museets afrikanske samling er utstilt og The Wellcome Trust-rommet der det er en tverrkulturell tematisk utstilling. I tillegg ble det bygget nytt utstillingsrom for midlertidige utstillinger, Room 35. På det nivået under gårdsplassen ligger Clore Education Centre som er en rekke seminarrom, et studio, et digitalt oppdagelsessenter og auditorier. Clore Education Centre har bidratt til at British Museum har utvidet sin undervisningsrolle. I auditoriene er det daglig forelesninger, film og video-fremvisning, konferanser og andre arrangementer som er relatert til kulturfestivaler eller spesielle utstillinger. Den nye gårdsplassen har gjort det mulig med nye tilbud, inkludert Court Restaurant på øvre plan, og Court-kaféene på grunnplanet i gårdsplassen. En annen sentral del av prosjektet var renovering av museets forhall på sørsiden av gårdsplassen, og det ble slik skapt en storslått adgang til hele museet.

⁴⁰ http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/great_court.aspx

4.0. Louvre og glasspyramiden

4.1. Beskrivelse av anlegget

Louvre ligger i 1. arrondissement i Paris, og hele anlegget ligger i øst-vest retning på den nordre bredden av Seinen. Det ødelagte Palais des Tuileries ligger ved vestsiden av Louvre og er i dag en offentlig park fra 1600-tallet. Louvre ligger litt på skrå i den historiske akse, *Axe Historique*, i Paris som går ca. 8 km i mot vest fra byens sentrum, som er kjent som "Voie Triomphale", Triumfruten. Den starter i Louvres borggård og strekker seg langs Champs-Élysées.

Elven Seinen renner langs med Louvres sørside. Utenfor Louvre-komplekset er det en motorvei som skiller mellom elvebredden og Louvre. Det går flere broer over til sørsiden av elven hvor det ligger mange andre arrondissementer, altså bydeler. Mot nord går det en motorvei, Rue de Rivoli, langs med Louvre sin nordlige side. På andre siden av denne veien ligger det mange bygninger, blant dem Palais Royal fra 1600-tallet, hoteller, butikker og metrostasjon.

Mot vest ligger den tidligere nevnte Jardin de Tuileries. Det er en park som ble anlagt i forbindelse med Palais de Tuileries, grunnlagt av Katarina de' Medici på 1500-tallet. Palais de Tuileries ble ødelagt under en brann i 1871. I parken er det en allé av (trær) som følger den historiske aksene fra den lille triumfbuen, og vestover alléen som ender ved Place de Concorde. 300-400 meter østover, "bak" Louvre, ligger øya Île de la Cité. Her ligger blant annet de kjente bygningene Notre-Dame, Palais de Justice og Sainte Chapelle.

Hele Louvre-anlegget strekker seg 700 meter langs Seinen, og dekker et areal på ca. 40 hektar. Her vil jeg vektlegge den delen av Louvre-anlegget som er i visuell kontakt med glasspyramiden. Det vil si den delen av bygningen som omkranser pyramiden.



Figur 15. Louvre med glasspyramiden midt på Cour Napoleon. Pavillon Sully med det franske flagget ses i bakgrunnen av pyramiden.

Når man står ved rundkjøringen som ligger mellom Tuiliere-parken og Louvre og ser mot øst og Cour Napoleon så er førsteinntrykket et lukket uterom med en stor glasspyramide midt i. Bak denne store pyramiden ruver det en stor bygning med en midtrisalitt, og på hver side av plassen ruver det to risalitter i hver av de to sidefløyene. Tre mindre glasspyramider omkranser hovedpyramiden på hver av de tre sidene som vender mot bygningene. Hovedanlegget har en varm gulfarge i byggesteinen, mens glasspyramidene består av glass og svart stål.

Midtbygningen og sidefløyene består av tre etasjer, med unntak av midtrisalittene som har fire etasjer. Alle de tre sidene i anlegget er likt utformet, med unntak av midt-risalitten på Pavillion de Sully – som en gang i tiden har fungert som hovedinngang. Bygningsanlegget har et horisontalt preg, som fremkommer av de kraftige gesimsene. I det nederste fasadepartiet går det en kolonnade fra den innerste risalitten i fløyen og ut til enden av Cour Napoleon.

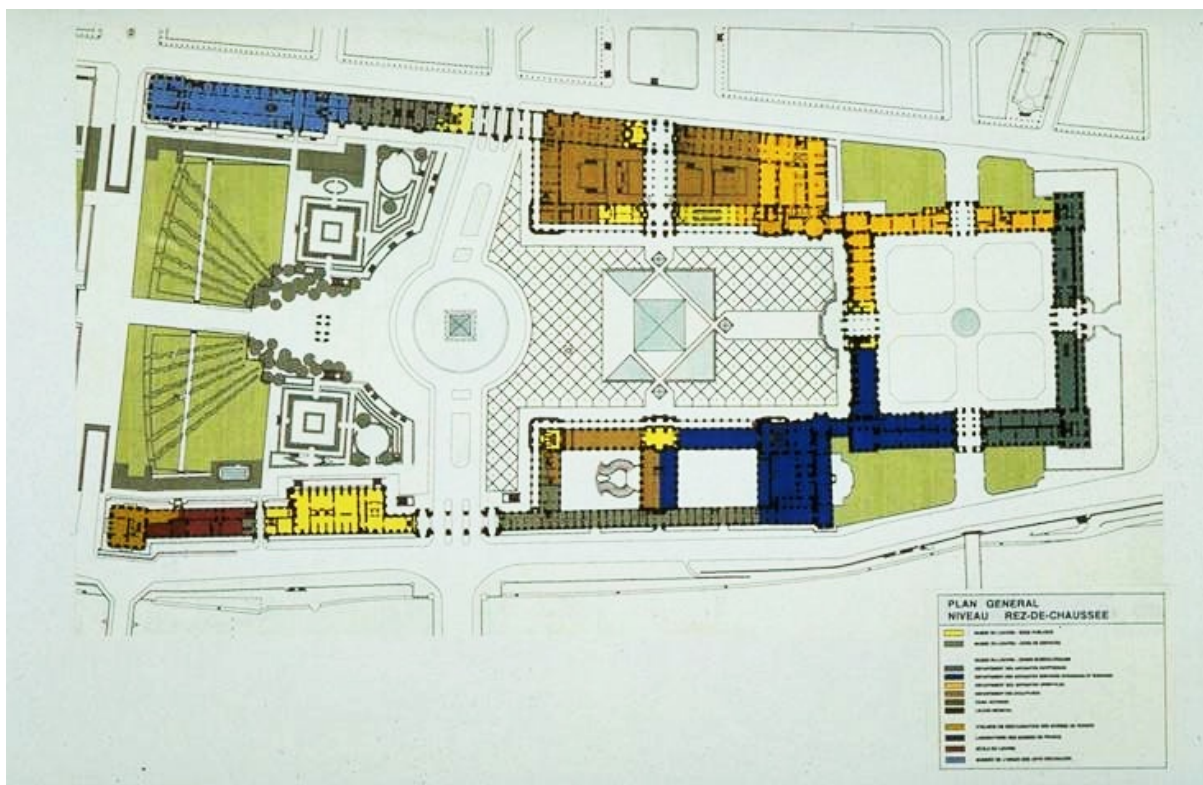
Bygningen er 500 meter lang på hver side av Cour Napoleon.⁴¹ De lange sidefløyene (nord- og sørfløyen) er brutt opp av tre risalitter i hver, der midtrisalittene er de høyeste og

⁴¹ <http://openbuildings.com/buildings/palais-du-louvre-profile-29202>

mest dominerende. De er dominert av søyler i flere etasjer, og en rikt utformet tempelfront kroner hele midtrisalitten. Hele det gamle museumsanlegget er kronet av et fransk mansardtak.

Glasspyramiden står som sagt sentralt på den rektangulære Cour Napoleon. Mellom pyramiden og Jardin des Tuileries er det en stor rundkjøring, som er adkomst til en av hovedveiene langs Seinen.

Pyramiden står i et kvadratisk felt midt på plassen, den er plassert i akse med risalittene i de tre omkringliggende bygningsfløyene. Pyramiden er plassert sentralt i dette feltet, hvor det er vannbassenger i hjørnene av feltet. Inntrykket er at glasspyramiden reiser seg opp fra en vannflate. Pyramiden er et kvadrat i grunnform, og som reiser seg 20,6 meter oppover i en spiss mot himmelen. Sidene er 35 meter lange.



Figur 16. Nord-øst-sør-vest orientert oversikt over Louvre-anlegget. I denne oppgaven er det feltet med rutenett og bygningene som står i direkte kontakt med dette som omtales. Glasspyramiden er i midten av rutenettet, formet som et kvadrat med et kryss i. Pavillon Sully ligger til høyre hvor gult og blått felt møtes, Richelieu-fløyen strekker seg langs nordsiden fra Sully-fløyen i øst og vestover mot Jardin des Tuileries. Denon-fløyen, som inneholder blant annet det berømte Grande Gallerie, strekker seg på sørsiden parallelt med elven Seinen, fra Sully-fløyen i øst og vestover mot Jardin des Tuileries.

Grunnformen i glasspyramiden er kvadratisk. Rundt glasspyramiden er det bassenger i en kvadratisk form med diagonale linjer, som igjen skaper en indre form av et kvadrat som er snudd 90 grader. De tre mindre pyramidene står på nord-, øst- og sørsiden av hovedpyramiden i akse med hovedinngangene til de tre omkringliggende fløyene.

Hovedinngangen er i pyramidens vestvegg, og på innsiden er det gulv som stikker ut som en trekant, mens resten er et åpent tomrom hvor man ser ned i vestibylen som ligger under gårdsplassen. Fra hovedinngangen går man gjennom sikkerhetskontrollen før man går videre til en rulletrapp som fører ned til den store vestibylen under gårdsplassen. Grunnivået er vestibyle med museumsservice og ett plan opp er inngangene til fløyene, som er knyttet til grunnivået med rulletrapper. Rett under inngangen, i det nordvestre hjørnet av pyramidene, er det en spiraltrapp som går til utgangen ved hovedinngangen. Det er også lagt til rette for de som ikke kan gå i trapper med en heis som står ved siden av spiraltrappen.

Hovedrommets grunnplan, døpt Napoleon-hallen, er et stort kvadrat som er blitt rotert 90 grader i forhold til pyramidene. Det roterte kvadratet ligger under pyramidens kvadrat, som igjen, sett ovenfra, fremstiller en åttekantet stjerne. Materialet som er brukt i glasspyramiden og vestibylen er glass og stål, stein og betong.⁴² Veggene og gulvet ble kledd i en kremfarget kalkstein fra Chassagne i Burgund distriktet. Fargen på kalksteinen er lik fargen på fasaden i det gamle Louvre. For å få den tilsvarende fargen i betongen hentet de inn en spesiell sandtype fra Nièvre-dalen og tilsatte det i betongblandingen.

Arkitekt Pei sa at: "... målet var å få det til å se ut som om det underjordiske rommet var blitt hugget ut av én eneste steinblokk." (direkte sitert fra Wiseman, oversatt av meg)⁴³.

Glasspyramidens hovedfunksjon er å være en ny hovedinngang til museet, og å avlaste museet med en ny vestibyle som tar i mot besøkende, og yter tjenester til disse. De til sammen fire glasspyramidene er også viktige dagslyskilder til dette nye store serviceområdet under gårdsplassen.

⁴² Wiseman 1990, s. 255, 257

⁴³ Wiseman 1990, s. 257



Figur 17. Plantegning av Louvre-anlegget og vestibylen, også kjent som Napoleon-hallen. Fra midten av vestibylen under pyramiden går det passasjer til utstillingsrommene i de omkringliggende bygningene og mot venstre til den omvendte pyramiden. Rundt pyramiden er det areal til diverse rom. Glasspyramidens sider er 35 meter lange, mens selve vestibylen har et samlet areal på ca. 55 750 kvm fordelt på to plan.⁴⁴

4.2. Louvres historiske forutsetninger – kongebolig, chateau og museum

Louvre, med sine påfølgende forvandlinger, har dominert det sentrale Paris siden slutten av 1100-tallet. Louvre ble bygget på vestkanten i byen, og det opprinnelige anlegget ble omsluttet ettersom byen vokste seg større. Den opprinnelige mørke festningen ble transformert til en bolig til Francois I på 1500-tallet, og senere omgjort til et overdådig palass til Solkongen, Ludvig 14 på 1600-tallet. I det følgende skal jeg vise hvordan Louvre forvandlet seg fra festning til kongebolig til museum.⁴⁵

I løpet av regjeringstiden til Filip-August (1180-1223) hadde makta og innflytelsen til det franske monarkiet vokst markant, både innad og utad kongeriket. I 1190 ble det bygget en voll rundt Paris, som var datidens største by i Europa. For å beskytte hovedstaden fra trusselen som Anglo-Normannerne utgjorde, bestemte kongen at det skulle bygges en festning for å styrke forsvaret. Denne festningen ble kjent som Louvre. Den ble bygget vest for byen på bredden til Seinen. Louvre var ikke en kongelig residens på denne tiden.

⁴⁴ Wiseman 1990, s. 239 (her står det ca. "600 000 square feet", og omregnet til kvadratmeter blir det ca. 55 750. På grunn av vestibylens utforming er det vanskelig å anslå hvor mange meter den er i lengde og bredde.)

⁴⁵ <http://www.louvre.fr/en/history-louvre>

På midten av 1300-tallet ble Louvre omringet av den voksende byen, og mistet dermed sin forsvarsfunksjon. I 1364 startet forvandlingen fra en gammel festning til en kongebolig. I 1527 bestemte Francois I seg for å residere i Paris, og man rev etter hvert ned den middelalderske festningen for å få mer plass. Det middelalderske Louvre vek plass for et renessanse-palass. Rivningen markerte begynnelsen av en ny fase av bygningsarbeidet som skulle komme til å fortsette igjennom Ludvig 14s regjeringstid. I 1546 ble den middelalderske vestfløyen revet og erstattet av en bygning i renessanse-stil. Slottets søndre fløy, som var middelaldersk, ble også revet og her ble en ny fløy bygget. Den nye enhetlige fasaden etablerte renessanse-stilen i Paris.

Regjeringstiden til Ludvig 13 og Ludvig 14 hadde en stor innflytelse på Louvre. Utvidelsen av vestfløyen på Cour Carrée under Ludvig 13 markerte starten på en ambisiøs arbeidsplan som skulle ferdigstilles av Ludvig 14 og videre utvides av Ludvig 15. Det resulterte i det Louvre som vi ser i dag. I 1639 ble Pavillon de l'Horloge (Klokkepaviljongen), også kjent som Pavillon Sully, oppført mellom den nye og den gamle bygningen. Med dens bratte tak og imponerende toppetasje, dominerer den Louvre-komplekset, og ble modell for resten av anleggets paviljonger.

Arkitekten Louis Le Vau fikk i 1660 oppdraget å holde oversikt over ferdigstillingen av Louvre. Dette innebar en ny fasade på Petite Galerie, ferdigstillingen av nordfløyen på Cour Carrée, utvidelsen av søndre fløy, inkludert to nye paviljonger – en på østenden, symmetrisk med renessanse-paviljongen Pavillon du Roi, og en i midten. I 1668 doblet Le Vau bredden på palasset og konstruerte en ny fasade som vender mot Seinen. Da ble aller siste av middelalder-Louvre revet.

I 1674 forlot Ludvig 14 Louvre for å bo i Versailles. Dette medførte at arbeid som var startet i Louvre ble stanset av økonomiske årsaker. Midten på 1700-tallet gjenopptok man arbeidet med de uferdige bygningene rundt Cour Carrée. Resultatet av alle ombyggingene av Louvre-anlegget er et anlegg med flere forskjellige stiluttrykk. Alle byggeperiodene har satt sine spor, og det som kommer sterkest til uttrykk i Louvre er renessansen og barokken. I 1791 erklærte den revolusjonære Assemblée Nationale at Louvre og Tuilerie-palasset, som sto inn til Louvre, skulle være et nasjonalt palass som skulle huse kongen og å samle vitenskapelige verk og kunstverk. Museet Central des Arts åpnet dørene i 1793. Verkene kom hovedsakelig fra den kongelige kunstsamlingen og fra andre aristokratiske samlinger. I 1806 ble den lille triumfbuen som står vest for Cour Carrée oppført, og den står i linje med Pavillon Sully. Triumfbuen skulle fremstille fransk militære seire.

Rivningen av Tuilerie-palasset i 1882 markerte starten på det moderne Louvre. Anlegget gikk fra å være et hovedsete for makt og over til å bli viet til kultur. Sakte men sikkert begynte museet å ta over hele anlegget. I 1981 ble det lansert en plan for å restaurere absolutt hele Louvre-anlegget og gjøre hele anlegget til et museum. Behovet for å forbedre museets utstillinger og gi de besøkende bedre fasiliteter hadde da blitt presserende. Finansdepartementet som til da hadde sitt tilholdssted i Richelieu-fløyen ble flyttet, noe som ga rom for en stor reorganisering av museet. I 1983 startet arbeidet, og i 1989 åpnet den nye glasspyramiden med den tilhørende vestibylen. Senere, i 1993, åpnet til slutt de nye galleriene i Richelieu-fløyen.⁴⁶

4.3. Byggherrens ønsker for omformingen av Louvre

Forrige gang det ble gjort et større arbeide i Louvre-anlegget var i 1880-årene. Siden den gang hadde besøkstallet stabilisert seg på ca. 3 millioner i året. De besøkende måtte finne fram i en forvirrende plan, og i utstillingsrom som hadde et minimum av moderne hjelpemidler og fasiliteter. For eksempel fantes det ikke i hele anlegget mer enn to toalettanlegg og en beskjeden kafeteria som var tilgjengelig for de besøkende. Noen vil ha det til at et av de vanligste spørsmål i Paris var hvor man kunne finne inngangen til Louvre.

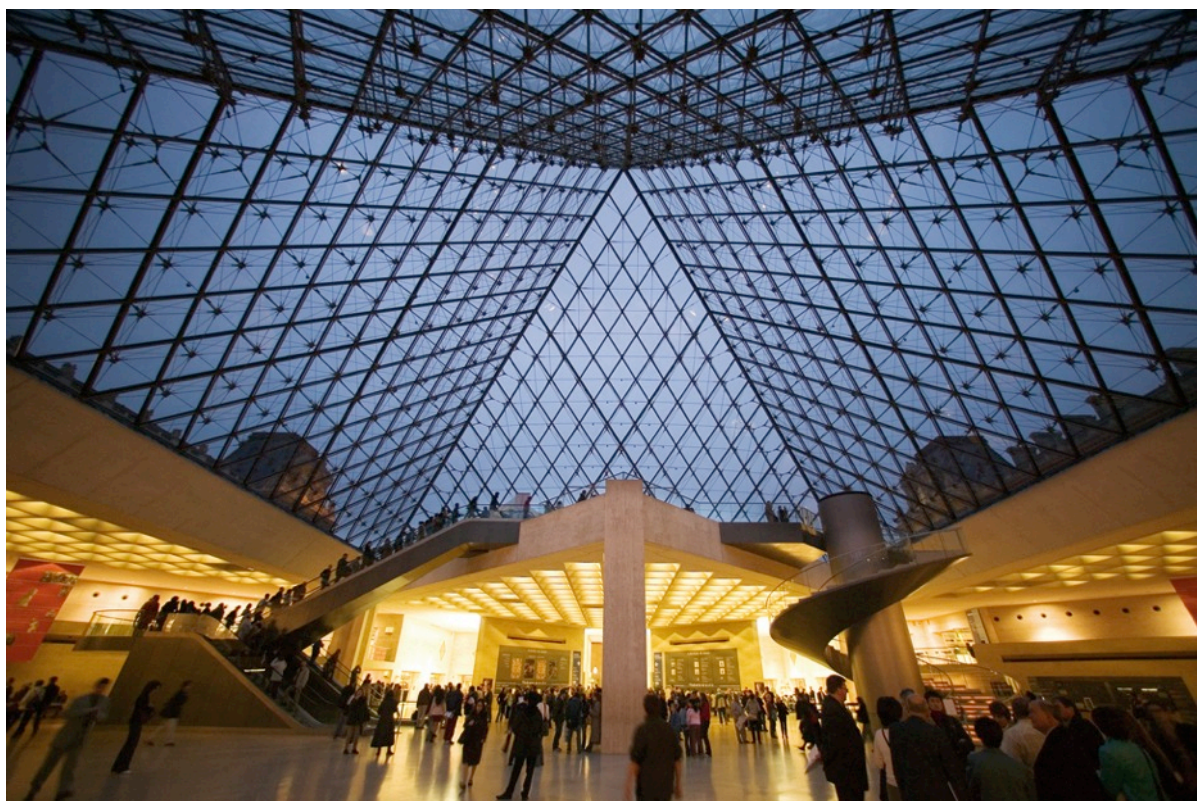
Kunstverkene hadde også dårlige vilkår. Mens Louvres samling vokste med årene, til hundretusener av objekter, var det bare en liten del som kunne utstilles på grunn av mangelen på utstillingsplass. Resten av objektene måtte stå på lager eller lånes ut til andre institusjoner. Mens de fleste moderne museer har satt av omkring 50 % av arealene til ”nongallery” bruk, hadde Louvre bare 10 % av arealet satt av til administrasjon, lagring, konservering og forskning.⁴⁷

Behovene som skulle tilfredsstilles ved omorganisering og nybygg var: mer plass, fasiliteter og servicefunksjoner som det gamle Louvre manglet, bedre sirkulasjon, bedre organisering og en ny inngang som var enklere å finne. Det finnes ikke ei konkret liste over krav som ble stilt, men de ovennevnte kravene til ny utforming av Louvre fremkommer i omtale av byggeprosjektet.⁴⁸

⁴⁶ <http://www.louvre.fr/en/history-louvre>

⁴⁷ Wiseman 1990, s. 230

⁴⁸ Wiseman 1990, s. 234-238



Figur 17. Bildet er tatt i fra vestibylen under bakken. Rulletrappen som fører fra hovedinngangen og ned til vestibylen er til venstre og spiraltrappen hvor man går fra vestibylen til utgangen er til høyre. Glasspyramiden hever seg over dette skuet og både til høyre og venstre bakom glasset ser vi toppene av paviljonger i de omkringliggende bygningene.

Måten arkitekt I.M. Pei etterkom kravene var å gjøre om Richelieu-fløyen til utstillingsgallerier, grave ut under Cour Napoleon og lage en vestibyle med hovedinngang i glasspyramiden over vestibylen. I tillegg ble plassen gjort om fra en parkeringsplass til et offentlig uterom for de besøkende. Sirkulasjonen ble forbedret med vestibylen som midtpunkt og innganger til hvert av galleriene herfra. Tilbud som garderobe, toaletter, kaféer, suvenirbutikker, informasjon, billettkjøp osv., er lagt til vestibylen. Her finner de besøkende det de trenger og mer til. Det er også laget parkeringskjeller hvor turistbussene kan parkere under bakken, vestover vis á vis vestibylen – med direkte adgang mellom de to. På den måten unngår man at plassen rundt museet på bakkeplan blir okkupert av parkering.

5.0 Nytt ved gammelt – ideologiske ståsteder for arkitekturen

Det var tre viktige historiske bygninger som skulle delvis gjennomgå endringer i seg selv og alle skulle få tilbygg på en eller annen måte. Både Nidarosdomen, British Museum og Louvre var underlagt strenge vernekrav da endringene skulle gjennomføres.

Hvordan tenker teoretikere og arkitekter om måten å bygge nytt ved siden av gamle bygninger? Må den nye bygningen tilpasse seg, eller må den markeres som noe helt annerledes enn det gamle? Eller skal den ikke kunne skilles seg ut i det hele tatt fra den gamle? Jeg begrenser meg til modernismen, postmodernismen og nåtiden, altså perioden etter andre verdenskrig, og vil se på hvordan dette har vært gjort i etterkrigstiden.

5.1. Modernismen

Når arkitekter snakker om historie, er det alltid omstridt og ofte forvirrende, sier Adrian Forty. Det at ”historie” ble et ”problem” for arkitekturen var først og fremst et resultat av modernismen, hvor et av de viktigste kjennetegnene var en bred oppfatning av å ”glemme” fortiden.⁴⁹ Ernesto Rogers, redaktør i *Casabella Continuità*, uttrykte i 1961 at ”historie”, som en dialektikk mellom fortid og nåtid, kunne bare bli skapt i nåtid, og tilsvarende var hvert eneste nye arkitektoniske verk en historisk handling som ville føre til nytolkning av alle eksisterende byggverk.⁵⁰

Modernismen som ideologi innenfor arkitektur og samfunnsplanlegging handlet om en dyptfølt vilje til å endre samfunnsstrukturene. Ideologene ville ta et oppgjør med sosial urettferdighet, elendige boforhold og industrialismens strenge borgerlige hierarki. En av løsningene var satelittbyer/drabantbyer utenfor den eldre hardt pressete bykjernen.

Det var en anti-historisk holdning innenfor avantgarde som fant sted tidlig på 1900-tallet. Til en viss grad var det et resultat av det presset som ble lagt på arkitekter av historievitenskapen som ble utviklet i løpet av 1800-tallet. Manfredo Tafuri uttalte: ’In founding anti-history and presenting their work not so much as anti-historical, but rather as above the very concept of historicity, the avant-gardes perform the only legitimate act of the time’.⁵¹ Avvisningen av historien var en hevn på fortiden. Filosofen Friedrich Nietzsche hadde lagt en del av grunnlaget for arkitektenes hevn, i bøker som *The Birth of Tragedy*, *The Uses and Disadvantages of History* og *The Genealogy of Morals*. Han gikk til angrep på

⁴⁹ Forty 2000, s. 196

⁵⁰ Forty 2000, s. 201

⁵¹ Forty 2000, s. 198-199

1800-tallets historievitenskap. Nietzsche fornektet ikke historiens betydning, men så nødvendigheten av å komme over historien og glemme den, for å kunne oppnå en større bevissthet og på den måten kunne leve fullstendig i nuet. Men det kunne lett oppfattes at Nietzsche i sin mest leste bok, *The Birth of Tragedy*, skrev en oppfordring om å leve uten historie. Denne oppfordringen er den mest kjente anti-historie erklæringen som kan leses i mellom linjene i moderne arkitektur, som er sitert fra *The Futurist Architecture Manifesto* fra 1914.⁵²

Noen av modernismens fremtredende ideologer mente at det fremtidige samfunnet måtte baseres på maskinell effektivitet, industrialisering og mer effektiv organisering av arbeids- og privatliv. Den som i stor grad formulerte modernismens arkitekturidealer var Le Corbusier. Han var spesielt opptatt av betydningen av den rette linjen, som han ivret sterkt for, og han mente at den var det fremste uttrykk for at mennesket hadde satt sitt bearbeidende og konstruktive avtrykk på den ustyrlige og irrasjonelle naturen.⁵³

Modernismen, som var mer eller mindre dogmatisk og kompromissløs, er ikke hele historien om arkitekturutviklingen i årene frem mot andre verdenskrig. Det andre er at modernismen, med sine nye impulser, levde side om side med tradisjonelle arkitekturoppfatninger, og en rekke arkitektoniske kompromisser ble skapt mellom tradisjonalisme og modernisme. På tross av at den internasjonale arkitektorganisasjonen CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) var preget av Le Corbusiers rasjonalisme i 1933, ble det i 1937 uttrykt en mer nyansert tenkning. Kongressen, som ble holdt i Paris, hadde bolig og fritid som tema. Det ble understreket at byplanleggingen måtte ta hensyn til historiske strukturer og regional topografi. På kongressen i Bridgewater, England, ti år senere, tas det avstand fra "den funksjonelle byens abstrakte sterilitet". Det nye uttrykket var: "CIAM skal arbeide for å skape et fysisk miljø som kan tilfredsstille menneskenes emosjonelle og materielle behov".⁵⁴

Sitatet "The past is a foreign country", stammer fra den engelske forfatteren L.P. Hartley. For moderne mennesker er utsagnet uproblematisk, for oss er fortiden fremmed og fjern. Akkurat slik som at vi kan reise som turister til fremmede land kan vi også få innblikk i historiens eksotiske skikker. Der er mange institusjoner som står klar til å hjelpe oss på veien: historieskrivingen, museene og kulturminnevernets bevaring av våre historiske omgivelser. Denne metaforen har gjort at det er lett å glemme at fortiden ikke alltid har vært et fremmed

⁵² Forty 2000, s. 198-199

⁵³ Lexau 2000, s. 37-38

⁵⁴ Lexau 2000, s. 38

land. Det er en relativ ny forestilling, og historiefilosofen Reinhart Koselleck mener at den utgjør et av modernitetens mest markante kjennetegn. Før i tiden var fortid, nåtid og framtid oppfattet som et hele; et ”trefoldig nå”, som Augustin beskriver på 300-tallet. Først på slutten av 1700-tallet begynner historien å oppfattes som noe “annet” – noe som er radikalt adskilt fra her og nå.⁵⁵

På 1900-tallet forholdt man seg til slik “fremmed” fortid på to måter; den tidlige modernismen iverksatte en strategi hvor man kunne overse/ignorere og avskrive den, eller proklamere den som unødvendig, unyttig og uproduktiv for en verden som ser framover. Det moderne kulturminnevernet derimot mente at fortiden i sin annerledeshet er særlig bevaringsverdig, som om den hvert øyeblikk kan forsvinne og derfor har krav på beskyttelse. Når det gjaldt den første strategien foreslo for eksempel, Le Corbusier sanering av Paris og Walter Gropius forbød undervisning i arkitekturhistorie ved Bauhaus. Det moderne kulturminnevernet, på den andre siden, ønsket å fryse historien og bevare den i all etertid, som et dokument og monument over noe som er tapt. Mari Hvattum skriver: ”Både avskrivningen og opphøyningen av historien hører umiskjennelig til modernitetens tankegods, og begge holdninger har formet det 20. århundrets arkitekturdebatt, som to sider av samme mynt.”⁵⁶

I etterkrigsmodernismens iscenesetting av historiens annerledeshet kommer forestillingen av historien som et ’fremmed land’ tydelig til uttrykk. I moderne restaureringsarkitekturs ’kontrastskole’ fastholdes nødvendigheten av å alltid synliggjøre ’da’ og ’nå’. For eksempel i Storhamarlåven på Domkirkeodden i Hamar, tegnet av Sverre Fehn, er historien holdt på en armlengdes avstand fra det nye gjennom bygningens konsekvente framheving av forskjellen mellom gammelt og nytt. Det er også utviklet et forråd av estetiske virkemidler for å uttrykke denne forskjellen. De minimalistiske dørene blir av Fehn lagt utenpå middelaldermurene med en respektfull avstand.⁵⁷

⁵⁵ Hvattum 2009, s. 86

⁵⁶ Hvattum 2009, s. 86

⁵⁷ Hvattum 2009, s. 90



Figur 18. Storhamarlåven, utformet av arkitekt Sverre Fehn, sto ferdig i 1973 etter restaureringen.

5.2. Postmodernismen

Det postmoderne prosjekt var på mange måter reaksjonene mot modernismen og samfunnsreformer. Postmodernismen er ikke bare et bestemt fenomen som tilsidesetter modernismen, den er også en forandring til en mer pluralistisk tenkning i vid betydning. Begrepet ble tatt i bruk første gang som betegnelse på avantgardistisk og ukonvensjonell litterær virksomhet, da innenfor kritisk litteraturvitenskap. Den engelske arkitekten Charles Jencks introduserte begrepet postmodernisme om nye tendenser innenfor arkitekturen på slutten av 1970-tallet. Postmodernisme som arkitekturstil ble betegnelsen på en sammensatt og dualistisk arkitektur, altså mange paradokser som gir tvetydige signaler.⁵⁸

Postmodernistisk arkitektur er dobbeltkodet, blir det ofte sagt. Det kan bety at arkitekturen består i sammensettinger av gjensidige motstridende deler, for eksempel sammensetting av arkitektoniske elementer på en hittil ukjent måte, eller hittil ukjente kombinasjoner av nytt og gammelt. Postmodernismens arkitektur byr på umiddelbare, visuelle impulser som kan ses på som ren design, eller den innehar kjente elementer knyttet til ethvert menneskes kulturhistorie. Denne arkitekturen kan samtidig ha et budskap som kun kan dekodes av en ”innvidd” betrakter. En forutsetning for gjenkjennelse og tolkning er

⁵⁸ Lexau 2000, s. 40-41

kunnskap om arkitektur- eller kulturhistorie. Derfor er det knyttet en kommunikatív egenskap til postmodernismens arkitektur, da den uttrykker et meningsinnhold.

En god stund før begrepet postmodernisme oppsto, var det endringer som senere kunne defineres som en forandring i arkitekturutviklingen. Aldo Rossi og Robert Venturi, to arkitekter og arkitekturteoretikere, kom ut med to viktige tekster, Rossi med *The Architecture of the City* (1966) og Venturi med *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). I *The Architecture of the City* presenterte Rossi både en byhistorisk og arkitektonisk typologi. Her definerte han *ureduserbare typer* innenfor arkitektorens område, som var fundert på grunnleggende formimpulser, geometrisk størrelser og historisk innarbeidede deler. Dermed gjenkjenner man elementer i blokkform, repeterende vinduer som hull i veggen, og grunnleggende deler fra arkitekturarven som kombineres på en ny måte eller i en ny dimensjon. Hans arkitektoniske verk er sterk og flott byggekunst med historien som utgangspunkt og med blick for nye og overraskende virkninger. Hans arkitektur er ikke overlesset av dekorative elementer, og fremstår som praktisk og rasjonell.⁵⁹

Rossis byteori samsvarer på flere måter med den ”kunnskapsarkeologiske” forutsetningen for arkitekturen hans. Grunnlaget er teorier om hvordan byer legger nye lag til sin egen historie, framkommet ved utforsking av arkitektoniske formspråk og bystrukturer. Betydningen av den historiske bystrukturen ble tatt avstand fra av de kompromissløse modernistene, mens Rossi mener byen er en organisme, et slags subjekt som kontrollerer sin egen utvikling hvis ikke objektive krefter griper inn, for eksempel ved planleggingstiltak. Søken etter symbiose mellom tid, historie, sted og arkitektoniske verk som skaper en del viktige ”artefakter” eller elementer som igjen konstituerer byen, er sentralt i Rossis tenkning. Dersom den største dimensjonen er stedet, ”locus”, kan en si at det enkelte monumentet eller bygningen er den minste dimensjonen i dette bildet. Over tid vil disse menneskeskaptene elementene, som bygninger, monumenter eller plassanlegg, være bærere av stedets identitet. Rossi definerer byens ”sjel” som summen av de urbane artefaktene, og denne totaliteten er dens ”raison d’être”, altså dens grunn til å eksistere. Byen eksisterer over lang tid, og den går igjennom mange endringer. Transformasjonene i funksjon gir innvirkninger på byens form, og er hendelser som et ledd i byens historie. Byens artefakter er fysiske former som klarer å bestå gjennom slike endringer og dermed utgjør byens samlede struktur. Rossis byteori er derfor nært knyttet til historiske prosesser.⁶⁰

⁵⁹ Lexau 2000, s. 41

⁶⁰ Rossi (1966) 1982, s. 46-47

I 1966 kom Robert Venturi ut med teksten *Complexity and Contradiction in Architecture*, og det ble sammen med Rossis bok et vendepunkt i arkitekturhistorien, til tross for at de to arkitektene har forskjellige måter å presentere alternativer til 1920-60 tallets praktisering av modernisme. Venturi innleder boken med følgende utsagn: ”I like complexity and contradiction in architecture”⁶¹, og han tar avstand fra modernismens puristiske dogmatisme. Engasjert går han til strid mot modernistene, og han viser ved en del eksempler på kontrastfylte begreper hva han foretrekker. Han vil ha *både-og* i stedet for *enten-eller*, i stedet for sort *eller* hvitt vil han ha sort *og* hvitt og han vil ha grått. Venturi snur Mies van der Rohes berømte purist-begrep ”*Less is more*”, og sier at ”*More is not less*” og ”*Less is a bore*”⁶². Venturi blir beskrevet som en maniert modernist av Siri Skjold Lexau.⁶³ Arkitekturen hans kan knyttes til senmodernisme, som drev med en form for manieristisk manipulasjon med eksisterende arkitekturformer. Det er ikke et brutalt brudd han representerer, men uten å forlate modernismens dogmer introduserer han en oppløsning av dem.⁶⁴ Det som opptar Venturi er arkitekturutvikling som åpner for motsetninger, sammenhenger og mangfoldighet. Selv om det finnes en del trekk fra tradisjonisme og regionalisme i hans arkitektur, er fortidens uttrykk og historien av mindre betydning for Venturi enn Rossi. For eksempel kan det se ut som om engelsk villa-arkitektur er utgangspunktet for huset han tegnet for sin mor i 1962-64, ”Vanna Venturi House” i Chestnut Hills, Pennsylvania. Bygningen er ikke en form for historiekopierende arkitektur, da overflaten er glatt med kvadratisk inngangsparti, og vindusfelter som er trukket ut mot sidene. Der er visuelle gjennombrytninger og dynamisk spill mellom vertikale og horisontale krefter. Samtidig skapes det store diagonaler i hovedfasaden ved de brede takflatene som forankrer bygningen til bakken.⁶⁵

En viktig kilde til utdypning av de teoretiske betraktninger som uttrykkes i Venturis tekster er hans arkitektoniske praksis. Det er først når man ser det han har utført at det blir klart at bruken av inspirasjon fra historisk byggekunst gir en grunnleggende nyskapende arkitektur som i tillegg er veldig forskjellig fra Rossis. Det ble satt i gang en ny diskusjon i arkitekturfaget, da *Complexity and Contradiction* kom ut, en diskusjon der Venturis realiserte prosjekter kom til å spille en viktig rolle i synliggjøringen av argumentasjonen.⁶⁶

⁶¹ Venturi 1977, s. 16

⁶² Venturi 1977, s. 16-17

⁶³ Lexau 2000, s. 45

⁶⁴ Lexau 2000, s. 45

⁶⁵ Lexau 2000, s. 44

⁶⁶ Lexau 2000, s. 44-45

De postmoderne arkitektene hadde også ønsker om å skape byer som var bra å leve i, samtidig som de kan beskyldes for å være estetiske ”forførere”. Arkitekturen var i utgangspunktet grunnet i historiske og regionale forbilder. Det bruktes eldre former, og elementer av ren eklektisisme, og arkitekturen hadde nær tilknytning til lokal, folkelig byggeskikk. Sett bort fra der dette bruktes ironisk, er denne arkitekturen påvirket av både arkitektens og oppdragsgiverens smaks- og følelsesbaserte preferanser. Det bygningsmessige formspråket hadde bred appell og fikk dermed kommersiell suksess. Det var rimelig uproblematisk i 1990-årene å vinne gehør for betydningen av videreføring av tradisjonell byggeskikk, og den offentlige og politiske opinionen var mindre kritisk til måten det ble gjort på.⁶⁷ Eksempler på postmoderne arkitektur er Sainsbury Wing ved National Gallery i London, tegnet av Robert Venturi, hvor formspråket til fløyen er hentet fra den klassisistiske hovedbygningen. Det er brukt samme type materiale i den nye bygningen som det er i den gamle. Venturi tar her opp de klassiske elementene, men i stedet for en rettlinjet fasade som i hovedbygningen, knekker han den opp med hjørner og her plasserer/markerer han de klassiske elementer. Inngangspartiet er større og tar opp det meste av den nedre delen av bygningen, samtidig som han markerer det med mørk farge og større glassflater. Det er ingen jevn rytme i hvordan elementene står plassert, slik det er i hovedbygningen. På toppen av Sainsbury Wing stikker det opp et tak som er dekket av mange vinduer. Et norsk eksempel på postmodernistisk arkitektur er påbygget til Rådhusgata 23B i Oslo, tegnet av Platou Arkitekter i 1986. Bygningen som ble bygd på i høyden, ble reist i 1918 i nyklassisistisk stil. Påbygget tar opp historiserende elementer som rustifikasjon, pilaster og gesims, og dette er satt sammen på en ny og frisk måte.

⁶⁷ Lexau 2000, s. 90-91



Figur 19. Sainsbury Wing, National Gallery i London, utformet av Robert Venturi, sto ferdig i 1991.



Figur 20. Rådhusgata 23B, Oslo, utformet av Platou Arkitekter, sto ferdig i 1986.

5.3. Ideologien på 2000-tallet

Ideologien på 2000-tallet er heller ikke entydig. Strategier for kulturminnevern varierer i de ulike europeiske byene. Årsakene til disse forskjellene er sannsynligvis byenes historiske ulikheter, og Karl Otto Ellefsen lister opp: 1) omfanget av restene av det virkelige gamle, 2) graden av transformasjonspress byene utsettes for, 3) hvordan myndighetene institusjonelt og politisk forholder seg til transformasjonspresset, 4) ideologiske forskjeller innenfor kulturminnevernet og 5) de forskjellige ”hegemoniske” oppfatningene i arkitekturfaget.⁶⁸ Ellefsen beskriver her fem kriterier som virker inn og gir stor variasjon, og forskjellene i byenes historiske ulikheter. Jeg tar for meg punkt fire og fem da disse er mest relevant i min oppgave.

I byforvaltningen innebærer den offentlige rollen ved hjelp av *governance* å stille noen regulerende krav, vurdere prosjekter og forhandle fram en løsning, og dette er mest aktuelt i dag. Disse prosessene betyr å gi og ta. De konkrete gjenstandene for forhandlinger er spørsmål om hva som skal vernes, og hva den nye formen skal inneholde.

Vernemyndighetene i Norge har stor makt ved fredning av historiske minnesmerker og hvordan de skal behandles. Nidarosdomen er i den sterkeste vernekategorien, den er automatisk fredet ved å være bygd i middelalderen, jmf. § 4 i Kulturminneloven. *Government* blir fortsatt praktisert innen kulturminnevern, som oftest gjennom fredningsvedtak. Mens denne rollen er bevart, har målsettingen til norsk kulturminnevern blitt utvidet.

Forvaltningsområdet inkluderer nå ”kulturmiljøet” definert som ”Den helhet av ulike fysiske elementer: Kulturminner, topografiske strukturer og landskapsformer som i et gitt geografisk område belyser menneskets bruk av dette i et gitt tidsperspektiv”.⁶⁹ Det betyr at det typiske betyr like mye som det unike, at det er gammelt er ikke et nødvendig kriterium lenger for bevaring. Kriteriene for vurdering av verneverdi i et ”kulturmiljø” har de siste tiårene utvidet seg fra å gjelde aldersverdi, historisk verdi og ulike former for kunstnerisk og håndverksmessig kvalitet til å gjelde et sett av forskjellige sosiokulturelle kriterier som representativitet, identitetsverdi, symbolverdi og miljøverdi.⁷⁰

Når verneinteressen er omfattende er det påkrevet med sterke prioriteringer av hva som skal bevares. Slike prioriteringer vil over tid endres, siden spørsmålet om hva som er bevaringsverdig er et kulturelt begrep. I bymessig forhold kan det mange ganger skape

⁶⁸ Ellefsen 2008, s. 52

⁶⁹ Ellefsen 2008, s. 53 (Ellefsen har hentet definisjonen fra Riksantikvaren, *Nasjonale verdier og vern av kulturmiljøer*, Riksantikvarens notater 1-1993), § 2 Kulturminneloven, <http://www.lovdatab.no/all/tl-19780609-050-001.html#2>

⁷⁰ Ellefsen 2008, s. 53-54

diskusjon, da nye objekter og det som skal vernes må ses i kontekst, og det gir rom for intrikate og subtile vurderinger av ”hva som passer sammen”. Nidarosdomen og besøkssenteret er et godt eksempel på dette. Det var debatt i Trondheim, blant både innbyggerne og i fagmiljøet om løsningen ved Vestfrontplassen i forkant av byggingen. I slike forhold er det meget krevende både faglig og politisk å ha makten – også fordi vernemyndighetene kun kan gi innsigelse/pålegg, og ikke har makten i den betydning at de har kontroll over resultatet.

I det norske arkitekturfaglige miljøet blir verneideologi i liten grad diskutert. Faget fører i liten grad en reflektert faglig diskusjon om arkitektur, symboler og mening i kontekstuelle sammenhenger, rehabiliterings- og tilbyggingssaker, mener Ellefsen. I stedet har man ofte kommet med bastante løsninger for ”tilpasning gjennom kontrast”, som hører modernismen til. Fagtradisjonen er fortsatt fremmed for kontekstualisering og typologisering i europeisk forstand, som for eksempel Rossi tar til orde for. Arkitektfaget har en vei å gå for å skape en god dialog med antikvariske myndigheter, som har sitt ståsted i en tradisjon som vektlegger historiefortelling og kontinuitet i strukturelle prinsipper og formale uttrykk.⁷¹

Kritikken mot modernismen viste at det som manglet i den moderne tradisjonen var en tro på arkitekturs narrative kvaliteter. Forsøkene på å etablere et narrativt språk gjennom ”figurativ arkitektur” i postmodernismen, kan oppfattes som et svar på kritikken. Det var å konstruere bygninger og omgivelser med en narrativ betydning. Det vil si bygninger og omgivelser med en arkitektur som formidlet et meningsinnhold utover brukskvaliteter og kvaliteter i romlige forhold, materialer, lys og farger.

Strategien ”narrativt vern”, og begrepene *narratives*, *memory* og *fiction* slik de ble brukt i modernismekritikken kan ses i forhold til hverandre. I begge tilfeller handler det om å etablere eller bevare historier som kan kobles til det arkitektoniske objektet. ”Narrativt vern” anvendes her mer avgrenset som et navn på en vernestrategi som prøver å karakterisere det konkrete, håndgripelige historiefortellende i en by. Bevaringsarbeidet rettes ofte mot det ofte ufullstendige og fragmenterte, ikke mot helheten. Ellefsen hevder at ”det narrative går forbi arkitekturs fortelling om seg selv og sier: ”Her er ”en tukthusmur” og vi har lagt oss i selen for å vise dere den, her den skjærer gjennom dette nye huset”. Eller ”Dette kaffebrenneriet lot vi stå for å minne dere om den sammensatte og uregulerte byen som lå her”.” Eksempelene gir også et godt bilde på hvorfor strategien har vært kalt et ”anekdotisk vern”: byens historie blir

⁷¹ Ellefsen 2008, s. 54

fremstilt som en samling av utvalgte og genuint autentiske anekdoter.⁷² Et eksempel på dette er folkebiblioteket i Tromsø som tidligere var Fokus kino. Her har man beholdt det karakteristiske taket, som var og er et fremtredende arkitektonisk del av bybildet i Tromsø, og tatt bort den sirkelformede murveggen og erstattet det med en glassfasade. Et annet eksempel på anekdotisk vern i Tromsø er bygningene Sentrum Terrasse i Vestregata 23 og 25. Sentrum terrasse er en stor og firkantet bygning med flere nivåer. Den strekker seg fra lyskrysset i Fredrik Langes gate og opp et kvartal til krysset rett nedenfor Kongsparken. Rett bakom denne store bygningen, i Vestregata 25, står det et rødt lite trehus. Denne lille røde bygningen fra 1800-1900-tallet står nesten vegg i vegg med den nye kolossen fra 2002, og den forteller om en tid som er tilbakelagt og hvordan folk bodde da.

Den narrative strategien er ideologisk sett ”nyliberal”, siden den er tilpasset den faktiske situasjonen der byutvikling er styrt av prosjekter som offentlige myndigheter deltar i forhandlinger om, og ikke av offentlige planer. Strategien er mer pragmatisk både politisk og faglig enn konsekvent rekonstruksjon og det å framtvinge nye strukturelle helhetsgrep. Innenfor denne tenkemåten kan de fysiske minnene ses som en ressurs prosjektene kan bruke for å oppnå historisk dybde – og derved utdype tida som byens fjerde dimensjon. Narrativt vern gjør det derfor mulig å kombinere behovet for dokumentasjon av historisk kontinuitet med endring og nye kulturelle uttrykk.⁷³ I utgangspunktet skal ikke denne typen vern være bestemmende for omgivelsene. Bygningen skal framstå med verdighet, uten å være utgangspunkt for ny form.

I debatten om strategier kan det være pedagogisk hensiktsmessig å skille mellom to prinsipielt ulike holdninger, mener Ellefsen. Den ene er den tradisjonelle planleggingens måte å forholde seg til realiteten på: det blir laget en relativt omstendelig formingsrettleder og det kreves at ny arkitektur skal styres av reglene. Den andre holdningen er å slippe til de ideene som det nye prosjektet bærer i seg, og stole på at debattens modifierende effekt ivaretar både kvalitet og fellesskapets interesser. I følge en god del erfaringer kan man ikke regulere seg bort fra arkitekturdebatten, ei heller regulere seg fram til god arkitektur.

Steven W. Semes skriver i sin artikkel ”Adaption as a Model for New Architecture in Historic Settings: Some Observations from Rome”,⁷⁴ at begrepet tilpasning tilbyr et objektivt grunnlag for å finne den riktige balansen mellom permanens og endring i historiske miljøer som er underlagt regulering om bevaring, og det er ikke her snakk om vurderinger som er

⁷² Ellefsen 2008, s. 56

⁷³ Ellefsen 2008, s. 56

⁷⁴ Semes 2012, s. 90-91

rent ”estetiske”. Christopher Alexander, som snakker om hvilket som helst bygningsmiljø (i betydningen av en overordnet helhet mer enn en individuell bygning), foreslår at vi må:

”spørre om det er noen endringer eller modifikasjoner på denne strukturen/bygningen, eller om det er en evolusjon av denne helheten, enten det er den nye helheten som vokser frem og utvikler seg naturlig fra den forhenværende tilstanden til bygningen, eller om det er en form for brudd i den gamle bygningen.”⁷⁵

Hvis vi erstatter Alexanders struktur/bygning med ”karakter”, som betegnes av egenskapene form, materiale og bruk som gir et sted dens spesifikke identitet og kulturelle betydning, kan vi definere en tilpasset tilnærming til konservering hvor en opprettholder karakteren til det eksisterende miljøet/anlegget, og kun tillater endringer eller nye elementer som legger til rette for det vi kan kalle ”karakter-bevarende transformasjoner”. Nye funksjoner blir kun introdusert hvis de blir ansett som hensiktsmessig for stedet, det vil si både passende og forbillig, forsterke eksisterende kvaliteter og etablere et mønster for andre å følge. Nå som moderne arkitektur har påtatt seg en stadig mer "overskridende" holdning til kontekst, har visuelt sammenfallende/dissonerende kompromisser i historiske settinger blitt vanlig, sammen med en økende offentlig kritikk av både arkitekter og vernemyndigheter som godkjenner dette.⁷⁶

Hülya Yüceer og Basak Ipekoglu prøver i artikkelen ”An architectural assessment method for new exterior additions to historic buildings”⁷⁷ å skape en vitenskapelig tilnærming til hvordan man skal skape noe nytt ved siden av eller i en historisk bygning. De har forsøkt å komme frem til konkrete metoder som skal tas i bruk av de enkelte arkitektene som får jobben med å utforme det nye. De sier at selv om det er viktig å holde intervensjoner/inngripen på et minimum for at verdien av den gamle bygningen ikke skal reduseres, kan graden av inngrep øke på grunn av forventningene til istandsettingen. Nye tilbygg, som er utformet for enten å knyttes direkte til den historiske bygningen eller å ligge innenfor tomtegrensen til den historiske bygningen, regnes som viktige tiltak. Uavhengig av sin størrelse, består utfordringen med et nytt tilbygg knyttet til en historisk bygning av å etablere en hensiktsmessig relasjon mellom tradisjonell og moderne arkitektonisk språk.⁷⁸

⁷⁵ Semes 2012, s. 90-91

⁷⁶ Semes 2012, s. 93

⁷⁷ Yüceer og Ipekoglu 2011

⁷⁸ Yüceer og Ipekoglu 2011, s. 419



Figur 21. Det nye Tromsø folkebibliotek ble utformet av HRTB AS arkitekter og sto ferdig i 2005.



Figur 22. Sentrum Terrasse, Vestregata 25, Tromsø, ble utformet av John Kristoffersen, Arkitektkontor AS, og sto ferdig 2002.

5.4. Oppsummering

De tre ulike periodene som er nevnt her hadde ulike tilnærminger til bevaring av historisk arkitektur og hvordan man skulle bygge nytt ved siden av. Modernismen som ideologi avviste historien, og søkte etter å effektivisere samfunnet. Le Corbusier sto frem som en pioner i modernismen, og han traktet etter den rette linjen som markerte menneskets inngripen i en vill og uordnet natur. Friedrich Nietzsches filosofi om å ”glemme” historien sto sentralt i modernismens tankegods. Når det kom til å bygge nytt ved siden av gammelt var det om å gjøre å markere det nye ved å skape avstand mellom det nye og det gamle, som for eksempel slik arkitekt Fehn gjorde med Storhamarlåven på Domkirkeodden i Hamar.

Postmodernismen var en motreaksjon til modernismen, og i stedet for å forkaste historien ville man heller bruke historien og dens elementer i samtidens arkitektur. De historiske elementene ble ofte satt sammen på en ny måte. Aldo Rossi og Robert Venturi var to arkitekter og teoretikere som sto frem som særlige eksempler på hvordan man tenkte og praktiserte postmodernismens tankegods i arkitekturen. Rossi mente at historiens arkitektur utgjorde byens sjel, og Venturi mente at arkitekturen ikke skulle være rensket for de historiske elementene for å være interessant, tvert om mente han at ”less is a bore”. Venturi, for eksempel, brukte i sin nye utforming av Sainsbury Wing, The National Gallery i London, mye av de nyklassisistiske elementene fra The National Gallery og 1800-tallet.

Nåtidens tanker og praktisering av å bygge nytt ved gammelt er blitt kalt ”narrativt vern” av Karl Otto Ellefsen. I dag er det vanlig å bygge nytt integrert eller oppå det gamle, og da markere man gjerne det nye med moderne eller et helt annet materiale enn det gamle. På den måten markeres det nye og det gamle som to forskjellige, men integrert som en helhet. I postmodernismen og i dag er det langt større interesse for å verne gammel arkitektur enn det var under modernismen. Det er blitt viktigere å bevare for historiens skyld slik at man ikke glemmer, og det er viktig for å bevare byens sjel og fortellinger.

6.0 Nytt og gammelt ved Nidarosdomen

Nidarosdomens besøkssenter var et resultat av arkitekt Nils Henrik Eggen sitt utkast i et parallelt arkitektoppdrag. Med en beliggenhet ved en av landets største helligdommer var det en del hensyn å ta. Hvor fremtredende skulle den nye bygningen være i Vestfrontplassens rom, hvilke materialer skulle brukes og hvilke funksjoner skulle besøkssenteret ha? Riksantikvaren og Trondheim kommune la noen føringer som arkitekten måtte følge, men mye var opp til ham å utforme bygningen.

6.1. Beliggenhet

Nidarosdomens besøkssenter står på den gamle tomten til Nidaros Domkirkes restaureringsarbeiders (NDR) verksted, og er plassert inntil kirken. Samtidig er den nye bygningen trukket ut til siden av hele det gamle anlegget. Arkitekt Eggen har bevisst gått inn for at besøkssenteret skal være i bakgrunnen, ved Vestfrontplassen er det domkirkas fasade som skal dominere. Arkitekten har gjort besøkssenteret lavere enn de tidligere bygningene som stod der, og har som nevnt gjentatt søylerekken fra Vestfrontfasaden foran glassfasaden til besøkssenteret. Et annet grep er fargevalget, hvor arkitekt Eggen har brukt en mørkere farge for å dempe besøkssenterets uttrykk slik at det ikke skal dominere. Besøkssenteret er med og avgrenser og gir en ny tidsdimensjon til Vestfrontplassen. Det ruver ikke i landskapet, men tar sin del av ”rommet”. Med glassfasaden står den i kontrast til de to mye eldre steinbygningene. Glassfasaden kan være både transparent og en stor flate som speiler omgivelsene. Her kommer det an på hvordan lyset er, det kan i et lys oppleves som en vegg som speiler de gamle bygningene, og i et annet lys kan det oppleves transparent ved at man kan se både inni bygningen og tvers igjennom bygningen.

6.2. Plan, sirkulasjon, funksjon

Når det gjelder planen kan en si at besøkssenterets plan er underordnet Vestfrontplassens helhetlige og samlende plan. Besøkssenterets plan er rektangulær uten risalitter eller fløyer fra besøkssenterets side mot Vestfrontplassen. Dermed er det ikke noe som forstyrrer Vestfrontplassens rom. Når det gjelder Nidarosdomens fasade mot plassen er også den repeterende og rolig i sin overordna struktur, kun tårnføtter stikker ut og rammer inn fasaden.

Planen til besøkssenteret er i forhold til Nidarosdomen liten og rektangulær. Med sitt horisontale og flate tak innehar den de rette linjer som Le Corbusier var opptatt av i

modernismen. På nordsiden stikker det ut en liten risalitt mot parken, hvor en del av den gamle bjelkekonstruksjonen til Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeiders (NDR) verksted står.

Inne i selve besøkssenteret er det et stort åpent rom som har usynlige overganger mellom billettutvalg/suvenirbutikk og kafé. Toaletter og garderobe er i en egen avdeling i besøkssenteret. Besøkssenteret er knyttet til Nidarosdomen ved en underjordisk gang, som er lite synlig i helheten. Sirkulasjonen ved Vestfrontplassen var mer avgrenset da verkstedet sto her. Arkitekt Nils Henrik Eggen åpnet noe opp mellom det nordre vesttårnet og besøkssenteret for å gjøre det lettere å sirkulere mellom parken på nordsiden og Vestfrontplassen.

Tidligere var sirkulasjonen i anlegget primært i selve Nidarosdomen hvor billettluken, suvenirutvalget og informasjonen befant seg. Da Erkebispegården sto ferdig etter gjennomoppbyggingen gikk sirkulasjonen mellom kirken og museet der. Da besøkssenteret ble bygget endret sirkulasjonen seg fra å foregå i selve kirken til å omfatte hele Vestfrontplassen med de tre bygningene. Nidarosdomen fikk fremstå i all sin prakt uten at de tjenesteytende funksjonene opptok plass i bygningen.

Veien som gikk tvers over plassen foran vestfronten og forbi det nordligste tårnet eksisterte før arkitekten startet planleggingen av besøkssenteret, og han ønsket at den skulle fortsette å være der. Det ble lagt inn en sti som strekker seg gjennom parken fra tårnet og til porten i nord, altså enden av Munkegata. Det er en viktig gate i byen, ved at den går fra Nidarosdomen i sør til Olav Tryggvassons gate og Ravnkloa i nord, og den danner en slags akse fra kirken og ut mot Munkholmen. Det som også var viktig for arkitektene var at tårnfoten skulle være synlig fra porten, og det satte grensen for hvor langt vestover bygningen kunne strekke seg. Tidligere var det trangt mellom verkstedet som stod der og tårnfoten, og arkitektene ønsket en rommeligere passasje her. Besøkssenteret ble derfor trukket noe tilbake på tomten og det ble mulig å gjøre gangstien i mellom tårnfoten og besøkssenteret bredere enn tidligere.⁷⁹

I besøkssenteret er det informasjon og billettutvalg til Nidarosdomen, Erkebispegården og kronregaliene. I tillegg er det som nevnt kafé hvor man kan sette seg for en nødvendig hvil samt toaletter. Tidligere var funksjonen til bygningen som stod på tomten et verksted hvor de som arbeidet med restaureringen av domkirken hadde sin arbeidsplass, nå

⁷⁹ <http://www.arkitektsandmark.no/besokssenteret.pdf>

avlaster den de eldre bygningene. Den har derfor vært viktig i forhold til Nidarosdomen og er det fortsatt den dag i dag.

6.3. Form og uttrykk

Det ble lagt føringer fra Trondheim kommunes side om hvor høy og hvor stor den nye bygningen kunne være. Arkitektene til besøkssenteret begrenset høyden til omtrent like høyt som det gamle verkstedets møne. Samtidig er gesimshøyden på den nye bygningen like høy som sokkelen til den andre raden med statuer i vestfrontfasaden. Den nye bygningen konkurrerer ikke med Nidaros Domkirke med sin beskjedne høyde.⁸⁰

Nidarosdomens besøkssenter sin fasade fremstår som en glasskjerme som er trukket bak søyler. Med det flate taket får den langstrakte bygningen en horisontal fremtoning. Når man står på Vestfrontplassen fremstår besøkssenteret som en gjennomiktig bygning, man kan se interiøret og man ser delvis parken på nordsiden igjennom glassflatene i bygningen. Med bygningens mørkere farge i betongveggene enn kirkens steinvegg, virker det som om den krymper i forhold til om det hadde blitt brukt lysere farger. Nidarosdomen får lov til å svulme med sin store og høye fasade. I og med at Erkebispegården ligger litt høyere i terrenget enn besøkssenteret får den også fremtre litt mer, samtidig som fargen på bygningen er mye lysere. Arkitekt Eggen har på denne måten nedtonet sin nye og moderne bygning i anlegget, og på den måten lar han de gamle bygningene dominere Vestfrontplassen. Samtidig kontrasterer besøkssenteret de andre bygningene med glassfasaden.

I følge Statsbyggs ferdigrappport er det tilstrebet en enkel holdning til materiale og farge, hvor besøkssenteret er holdt i gråskalanyanser, med mørkere valør i de malte pussflatene enn fargene i Domkirkens kleberstein.⁸¹ Fargebruken i besøkssenteret er altså tilpasset fargene i Nidarosdomen.

Bortsett fra fargene, skiferen på gulvet og vestfront-utsnittet er besøkssenteret egentlig totalt annerledes enn Nidarosdomen. Utformingen av bygningen er minimalistisk i forhold til kirken, og det er lite utsmykning. Det er ikke brukt buer av noe slag slik som i Nidarosdomen, det meste av konstruksjonen er skjult eller blitt minimalisert slik at det er usynlig eller mindre fremtredende i rommet.

⁸⁰ <http://www.arkitektsandmark.no/besokssenteret.pdf>

⁸¹ http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/bygningsbesk.html

6.4. Konstruksjon og materialer

Utvendig er konstruksjonen i Nidarosdomen synlig, en ser godt pilastrene og buene som støtter opp veggene og taket til kirken, mens den utvendige konstruksjonen til besøkssenteret synes bare søylerekken som bærer den tynne takflaten. Søylerekken her bærer kun taket i motsetning til Nidarosdomens søyler og pilastre. Søylenes er høye og slanke, og som de er utformet i besøkssenteret var de mye brukt i arkitekturen som ble bygget fra årtusenskiftet og fremover. Søylenes er fremtredende, men de overtar ikke helhetsinntrykket. De kan samtidig ses som en fortsettelse av søylerekken i Vestfrontfasaden og på den måten er de en del av veggkonstruksjonen i Vestfrontplassens rom.

Innvendig er konstruksjonen i besøkssenteret på en måte gjemt bort, eller minimalisert. I Nidarosdomen er konstruksjonen en del av helhetsinntrykket med sine søyler, spissbuer og krysshvelv. Det er en viktig del av den gotiske/middelalderbygningen. I besøkssenteret får en opplevelsen av at rommet er åpent og luftig, samtidig som galleriet på en måte deler rommet i to horisontalt. Det er som om det er et annet rom når man er oppe på galleriet, men samtidig ikke, det er akkurat det samme rommet som når man står nede ved for eksempel butikkseksjonen, der man står eller ser rommet fra et annet perspektiv. I Nidarosdomen er det de store søylerekkene som deler opp kirkerommet i flere rom. Det kan synes som om krysshvelvene i sideskipene i seg selv danner små rom i det store rommet.

Som en del av anlegget rundt Vestfrontplassen glir besøkssenteret stillferdig inn i helheten ved å være lav og fargebruken er den samme, bare mørkere. Arkitekt Eggen fremhever samtidig besøkssenteret som noe nytt med materialvalget, som er glass, betong og metall samt tre innvendig. På den måten skiller han bygningen fra Nidarosdomen og Erkebispegården, som i hovedsak fremstår som bygget av kleberstein og mur.

I Nidarosdomen er materialet stein og mørtel, men også sement og delvis jern og stålkonstruksjoner (brukt for å stabilisere ytterveggene etter restaureringsarbeidet fra 1800-tallet).⁸² Det meste av glasset i kirken er glassmaleri, altså farget glass, som fremstiller bilder, mens besøkssenteret har en hel fasadevegg i glass. I Nidarosdomen er bruken av tre for det meste møbler, mens i besøkssenteret er det en del av bygningen, som i taket og gulvet på galleriet.

Besøkssenteret er viktig i og med at det er med og avgrenser Vestfrontplassens rom. Arkitekt Eggen fremhever besøkssenteret som en ny bygning med materialene, som består av

⁸² <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article1204688.ece> (besøkt 07.03.13)

glass, betong og metall. På den måten skiller han mellom bygningene som er bygget i forskjellige tidsepoker, og distanserer sin bygning fra selve kirken og Erkebispegården.

6.5. Verneideologi og sammenfatning

Beliggenheten til det nye besøkssenteret er hvor det gamle verkstedet til NDR lå, men arkitekt Eggen valgte å legge den nye bygningen i litt større avstand til kirken enn verkstedet hadde. Han åpnet opp mellom den nordre tårnfoten og det østre hjørnet av besøkssenteret for å skape mer rom mellom parken og Vestfrontplassen og dermed bedre sirkulasjon. Mens Nidarosdomen har en additiv grunnplan, altså flere bygningselementer som er lagt til bygningskroppen, som for eksempel sakristi, har besøkssenteret en enkel sammenhengende grunnplan, med kun en liten risalitt stikkende ut på nordsiden. Funksjoner som tidligere var inne i selve kirken, som billettsalg, salg av kort og suvenirer og informasjon, ble flyttet ut i besøkssenteret. På den måten ble det frigitt plass inne i kirken og slitasjen på bygningen går noe ned.

Materialene og konstruksjonene i disse to bygningene er vidt forskjellige, og representerer helt forskjellige tidsepoker. I besøkssenteret er mye av konstruksjonen tonet ned og skjult, mens i Nidarosdomen er de en del av bygningens uttrykk og sentrale elementer i interiøret. I eksteriøret er konstruksjonene i Nidarosdomen godt synlig og en kan se pilastrene og buene som støtter opp veggene og taket i kirken, mens i besøkssenteret er det kun de slanke stålsøylene foran glassfasaden som er synlig. Og det de bærer er det tynne flate taket.

I kapitlet om verneideologi har jeg diskutert modernisme, postmodernisme og narrativt vern, og hvor hører så besøkssenteret hjemme i dette bildet?

Arkitekt Eggen startet sin virksomhet som arkitekt en god stund før stilsiftet mellom modernismen og postmodernismen, i 1963. Det var tre år før Rossi og Venturi kom med sine banebrytende bøker om arkitektur. Man kan anta at arkitekt Eggen var/er en modernist som har fornyet seg slik at han er regnet som en i tidsånden, men samtidig holder på det modernistiske uttrykket. Han har blant annet utformet gjenoppbyggingen av Erkebispegården i Trondheim, som for øvrig ligger i samme anlegg som Nidarosdomen og besøkssenteret. Her har arkitekt Eggen vært nødt til å forholde seg til de gamle bygningene i større grad enn ved Vestfrontplassen. Utformingen her har gjort at den nye bygningen ved Erkebispegården har underordnet seg de øvrige bygningene, og skiller seg ikke umiddelbart ut ved første øyekast. Besøkssenteret passer inn under Karl Otto Ellefsens definisjon av narrativt vern med det

gamle bjelkelaget fra steinhuggerhallen plassert midt i rommet med tilhørende plakater med tekst og bilder fra det gamle verkstedet. Hvis vi følger Steven W. Semes tanker om tilpasning mellom det nye og det gamle, kan en si at arkitekt Eggen har tilpasset besøkssenteret med Nidarosdomen ved å begrense høyden til besøkssenteret til det nederste nivået på Vestfronten. I tillegg gjentar han søylerekken fra vestfrontfasaden i sin fasade. På den måten beholder han en permanens i Vestfrontplassens rom, samtidig som det skjer en endring når en tar i betraktning materiale og uttrykk.

Det var viktig for Riksantikvaren å fortelle stedets historie, og arkitekt Eggen har løst dette ved å beholde en del av det gamle bjelkelaget til NDRs verksted som tidligere stod der. Arkitekt Eggen uttaler i en omtale av besøkssenteret:

”- En rekonstruert del av den gamle steinhuggerhallen var derfor med på våre tegninger av det nye hovedrommet. Besøkssenteret er utformet som en enkel smal bygningskropp som henvender seg mot Vestfrontplassen og passasjen over til Nidarosdomen. Det snakker med katedralen, samtidig som det er transparent og får frem parken på baksiden.”⁸³

Det som arkitekt Eggen her omtaler som en ”rekonstruert del av den gamle steinhuggerhallen” er det tidligere omtalte gamle bjelkelagskonstruksjonen. Som vi ser var dette elementet med fra de tidlige tegningene. Karl Otto Ellefsen kaller denne typen løsning for narrativt vern, eller anekdotisk vern, ved å fremheve denne delen som noe gammelt og historisk, og her har man understreket det ved å henge opp plansjer med bilder, tekster og små modeller plassert i glassmonter.

⁸³ <http://www.hageanlegg.no/assets/dokumenter/Nidarosdomen%20-%20Byggeindustrien%20nr.%2011,%202006.pdf>

7.0 Nytt og gammelt i British Museum

British Museums Great Court skulle tilbakeføres til en gårds plass etter å ha vært fylt opp av lagerrom rundt lesesalen, og lesesalen skulle bli tilgjengelig for allmennheten. Fasiliteter som kafé, suvenirbutikk, informasjon, toaletter og undervisningsrom ble lagt til gårdsrommet, og det ble gravd nedover for å lage en underetasje hvor en god del av de ovennevnte tilbudene ble lagt. Arbeidet med å utforme den nye gårds plassen vant arkitekt Norman Foster i en arkitektkonkurranse, og med god hjelp fra ingeniørfirmaet Buro Happold fikk han istandsatt det nye rommet med takoverdekning. Jeg vil her drøfte om British Museums Great Court er typisk modernisme, som kjennetegnes av markant avstand mellom det nye og det gamle, eller om det er postmodernistisk som et opprør mot modernisme og det selvsagte.

7.1. Beliggenhet

Queen Elizabeth II Great Court ligger i British Museum som er sentralt plassert i London sentrum, tidligere nevnt i bydelen Bloomsbury. Selve gårdsrommet er plassert i midten av bygningsmassen til British Museum. Det som i utgangspunktet på 1800-tallet var ment som et utendørs-gårdsrom som skulle være åpent for offentligheten ble raskt noe helt annet. Da man skulle endre bruken av dette gårdsrommet var det snart et nytt millennium, og kravene var at rommet skulle bli tilgjengelig for de besøkende. Det skulle også huse flere funksjoner og rom, så løsningen var å dekke det med et nytt tak, tilføre flere rom i underetasjen og rydde tomrommet mellom lesesalen og kvadraturen. Spørsmålet var om man skulle gjøre det radikalt annerledes, eller om den beste løsningen var å være pragmatisk – tilpasse gårdsrommet de omkringliggende bygningene eller skulle man bygge noe helt nytt som samtidig fremhevet det gamle.

7.2. Plan, sirkulasjon, funksjon

Bygningen British Museum er bygd om en H-formet grunnplan med fløyer som stikker ut på hver side. Gårdsrommet befinner seg her i den sentrale delen av museet og er altså omgitt av bygninger på alle fire sider. Utenfra ser man ikke noe av Great Court, så for å se den må man enten opp i høyden (en annen bygning eller helikopter), eller så må man gå i gjennom forhallen på sørsiden eller galleriet på nordsiden. På sørsiden hvor hovedinngangen til muséet og Great Court er, er det tre store åpninger som viser vei inn til det store gårdsrommet. Tidligere var gårdsrommet fylt av lesesalen med lagerrom rundt seg til kvadraturens vegger.

Sirkulasjonen i museet foregikk i de fire fløyene som utgjør kvadraturen. Nå når gårdsrommet er ryddet og gjort om til et sentrum for museet er sirkulasjonen i museet blitt helt annerledes. Nå er det gjerne hit de besøkende går først for å orientere seg når de ankommer museet før de gå videre. Gårdsrommet er blitt et nav i museet. Siden det er midt i bygningsmassen er det lett å orientere seg tilbake hit.

Funksjonene til gårdsrommet har endret seg siden det første gang ble anlagt. Til å begynne med da British Museum fremdeles var ganske nytt var gårdsrommet ment som en utendørs plass som de besøkende kunne benytte. Etter hvert som lesesalen ble bygget i midten var plassen blitt lukket for den vanlige besøkende, og her ble nasjonalbiblioteket etablert. Nå når gårdsrommet er blitt til et nytt rom er funksjonene annerledes. Butikker, restaurant, kaféer og utstillingsplass er funksjoner vi finner her, og under gårdsplassen er det nå galleri og sentre for læring.

7.3. Form og uttrykk

Utformingen av taket i gårdsrommets er basert på arkitekt Fosters løsning av taket i Reichstag, altså Riksdagen, i Berlin, som er utført i 1992-1999. Et viktig aspekt ved utformingen av Great Court var at betrakteren skulle få et nytt perspektiv på omgivelsene i gårdsrommet.⁸⁴ Taket i seg selv slipper inn dagslys som kommer utenfra, og gir en følelse av himmel, samtidig som man befinner seg innendørs. Følelsen når en går inn i gårdsrommet med det enorme taket er spesiell. Det som møter en aller først når man kommer inn er den store runde bygningen som er lesesalen. Den dominerer rommet med sin lyse steinfasade og to enorme trapper som løper oppover på hver side. Den gamle lesesalen er bevart, men har fått to nye trapper opp mot inngangen. Disse trappene dominerer i slik grad at de på en måte tar bort oppmerksomheten fra selve lesesalen, men samtidig leder oppmerksomheten til nettopp lesesalen. Arkitekt Foster har ikke gjort noen endringer på de omkringliggende fasadene, og på den måten bevarer han det gamle. Samtidig så kontrasterer han det nye og det gamle ved å gjøre taket på en slik måte at det er noe radikalt nytt. Butikken som ligger under trappene rundt lesesalen er også utformet på en moderne måte. Sittemøblene til kafeene som er installert rundt butikken er i rustfritt stål og fremstår som svært moderne. De er enkle i utformingen og bidrar ikke til å tenke at dette rommet er gammelt, heller tvert om, det er nytt. Men i motsetning til Nidarosdomens besøkssenter er der ikke noen elementer i gårdsrommet

⁸⁴ http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/great_court.aspx

som markeres som gammelt i den grad slik bjelkene i besøkssenteret gjør det. Der blir bjelkene markert ved at det henger plansjer med bilder fra det gamle verkstedet med tekst som forteller hvordan det var på stedet før besøkssenteret. I gårdsrommet i London finner vi ikke noe slikt som forteller gårdsrommets historie. Det gjør imidlertid lesesalen og de omkringliggende bygningene/fasadene, men der er ingen bilder eller plansjer som viser hvordan gårdsrommet så ut før ombyggingen.

British Museums Great Court kan ikke sees utenfra da det ligger midt inne i museet, og er innrammet av fløyene. Men sett ovenfra så ser man glasstaket med kuppelen til lesesalen i midten. Taket, eller Great Court har fått kallenavnet ”The Donut”, siden buen i taket fra kuppelen og utover til fløyene/bygningene får det til å se ut som en smultring fra luften. British Museums utvendige uttrykk har ikke forandret seg noe sett fra hovedinngangen eller bak-inngangen, det er kun fra luften at det synes. På den måten har man bevart British Museums uttrykk og særpreg.

7.4. Konstruksjon og materialer

Gårdsrommets konstruksjon, det vil si taket og lesesalen, er moderne ingeniørkunst. Lette, men sterke, materialer er tatt i bruk for å bære taket. Mens den gamle bygningen var konstruert ved hjelp av den nyeste bygningsteknologien på 1800-tallet er gårdsrommets nye elementer konstruert ved hjelp av den nyeste teknologien rundt år 2000. Det gamle museet ble bygd på et betonggulv, og bygningens ramme er laget i støpejern og fylt med murstein. Fasadene er dekket av et lag med Portlandstein.⁸⁵ Taket over gårdsplassen dekker hele tomrommet rundt lesesalen, og er 95 meter langt og 74 meter bredt, og bæres av stålsøyler. Lesesalen er konstruert ved hjelp av den nyeste teknologien på midten av 1800-tallet, som var støpejern. Det var blitt brukt i verdensutstillingen i England i 1851 og ble da en inspirasjon til arkitekt Sydney Smirkes design av lesesalen.

I British Museums gårdsrom er materialene glass, metall/stål, betong og stein. De omkringliggende bygningene som fungerer som gårdsrommets fire vegger er alle dekket med stein. Selve kuppelen på lesesalen er bygget av jern og pappmasje, mens resten av bygningskroppen er av jern, betong og glass.⁸⁶ Materialbruken i gårdsrommet tar opp det som er brukt ellers i de omkringliggende bygningene, som for eksempel lys stein på gulvet, i trappene og på utsiden av lesesalen.

⁸⁵ http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/architecture.aspx

⁸⁶ http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/reading_room.aspx

Materialene som finnes i gårdsrommet sammenfaller med de som finnes i de gamle bygningene da de gamle fasadene utgjør veggene i gårdsrommet. Men de nye materialene glass og stål dominerer uttrykket. For eksempel er glassbruen/overgangen fra restauranten i annen etasjen ved lesesalen utført i glass og stål. Det samme er taket – og det er det store spektakulære glasstaket som øyet trekkes mot når en kommer inn i gårdsrommet.

7.5. Verneideologi og sammenfatning

British Museums gårdsrom har ikke endret beliggenhet siden den ble etablert på 1800-tallet. Bruken av det har vært forskjellig fra det ble etablert, i utgangspunktet ment som et utendørs gårdsrom som kunne brukes av de besøkende og videre til å bli et lagerrom for museet og biblioteket som holdt til i lesesalen. Til tusenårsskiftet, år 2000, tok museet tilbake den opprinnelige funksjonen, altså et gårdsrom åpent for de besøkende med ulike fasiliteter og tjenester som det var stort behov for. Men denne gangen ble gårdsrommet dekt av et spektakulært tak som ga en ny dimensjon. Taket og materialene, glass og stål, som ble valgt gjorde at gårdsrommet fremsto som noe nytt og moderne i et ellers historisk bygningsanlegg. Det er ikke noe spesielt karakteristisk ved plasseringen til gårdsrommet, det har gitt seg selv i og med det var der siden byggingen av British Museum og dens utbygginger.

Hvilke isme passer Great Court inn under? Hvis vi ser på form og utseende er det argumenter for alle ismene. Taket er eksepsjonelt og fremstår som et veldig modernistisk verk. Det skiller seg radikalt ut fra resten av anlegget. Det buede taket og stålkonstruksjonen som holder det oppe kan man påstå er noe som ikke er utseendemessig tilpasset bygningen for øvrig. Steinmaterialet i gårdsrommet er derimot tilpasset, det vil si omtrent det samme, som de fire omkringliggende bygningene. Under rekonstruksjonen av den ene fasaden var det en annen type stein som ble brukt, men med samme farge som de øvrige bygningene. Under oppussingen av lesesalen ble det brukt samme type stein som på gulvet, og i detaljene – som sprossene og karmene i vinduene – ble det tatt opp farge og elementer som er brukt i fasadene i de omkringliggende bygningene. Ut i fra disse opplysningene kan det argumenteres for at gårdsrommets stil er postmodernistisk. Karl Otto Ellefsens karakterisering av narrativt vern er at det i hovedsak blir et skille mellom hva som er gammelt og hva som er nytt, og for å fremheve dette brukes det da andre materialer og konstruksjon i det nye enn i det gamle. I gårdsrommet blir dette markert ved at arkitekten ikke rører utformingen eller utseende på tempelfrontveggene, og tilfører rommet et tak som består av en komplisert og ny teknologi

som gir en form som ikke er sett før. I tillegg bruker han materialer som stål og glass i stor skala enn hva det er i den gamle bygningen.

Sammenligner en gårdsrommet i London med Louvres glasspyramide har gårdsrommet flere historiske elementer og på den måten passer bedre inn under både postmodernisme og narrativt vern. Det som gjør gårdsrommet postmodernistisk er de historiske fasadene som omgir rommet, den runde bygningen i midten med kuppel (som for øvrig er nesten like stor som kuppelen i Pantheon i Roma), og de to trappene som omgir det runde bygningselementet. De to trappene som omgir den runde bygningen minner om de barokke trappene som en kan finne i Roma, og i England, hvor de går i hver sin retning for så å møtes.

Når det gjelder narrativt vern er det ikke bare selve gårdsrommet som er blitt oppusset, men også forhallen man kommer først til når man entrer hoveddørene i museet. Her er det restaurert og det er en tydelig at dette er gammelt mens det rommet man ser i gjennom åpningene rett fram er helt nytt.

Gårdsrommet hører mest hjemme under modernismen. Dette fordi som tidligere nevnt er skapt en avstand mellom det nye og det gamle i dette rommet. Det nye kommer markant til uttrykk gjennom materialer som er utstrakt brukt i nyere arkitektur, som stål og glass. Takets konstruksjon er noe som ikke er sett tidligere i arkitekturen og de rene linjene i rotunden og trappene som går rundt, står i kontrast til de klassisistiske tempelfrontveggene som omgir gårdsrommet.

8.0 Nytt og gammelt i Louvre

Arkitekt Pei startet utformingen av glasspyramiden i Louvre i starten av 1980-årene mens postmodernismen stod på sitt høyeste. Og jeg vil her drøfte om glasspyramiden et typisk postmodernistisk verk eller ikke. Det som kjennetegner postmodernismen er som vist i kap. 5 bruken av historiske elementer som gjerne er satt sammen på en hittil ny måte.

Postmodernismen gikk i motsatt retning av modernismens rene linjer og var et slags opprør mot det selvsagte og modernismen.

8.1. Beliggenhet

Louvres glasspyramide er plassert midt på gårdsplassen i mellom fløyene. Det som tidligere hadde blitt brukt som parkeringsplass ble nå forandret til å bli hovedinngangen til museet og et sted hvor man kunne vandre rundt og se på bygningene og glasspyramiden med dens omkringliggende bassenger. Det meste av nybygget til Pei ligger under bakkenivå, så det utvendige uttrykket består av glasspyramidene. Det eksisterer arkitektoniske problemer ved det nye som er tilført Louvre-anlegget, i følge New York Times. De nevner plasseringen av pyramiden som er plassert akkurat litt ut på kanten av akse som går igjennom Tuileries til Champs-Élysées og Triumfbuen. De mener at ved å plassere den midt i akse, og på denne måten litt utenfor sentrum av gårdsplassen, ville det vært en modigere løsning.⁸⁷

8.2. Plan, sirkulasjon, funksjon

Lokaliseringen av hovedinngangen til Louvre var hovedproblemet – hvordan skulle det gjøres? Å ha en inngang i hver fløy ble for upraktisk, og det var minst like upraktisk å ha kun én inngang i ei fløy til hele muséet – det ville bli for langt å gå gjennom hele muséet til en annen fløy for utstillingen der. Arkitektens løsning var å legge inngangen midt på plassen – da kunne de besøkende fritt bestemme hvilken fløy og galleri de ønsket å se – uten å måtte gå lange omveier. Man kunne gå fra den midtplasserte vestibylen og rett til ønsket galleri.

I mange historiske bygninger er det nettopp bygningshistorien som tiltrekker besøkende, mens i Louvre var bygningenes historiske utvikling en slags ulempe. Det at Louvre gjennom årene var blitt uoversiktlig og dårlig tilgjengelig som museum var med på å

⁸⁷ <http://www.nytimes.com/1989/03/29/arts/pei-pyramid-and-new-louvre-open-today.html?pagewanted=all&src=pm>

trekke ned publikums interesse. Med arkitekt Peis løsninger med en helt ny vestibyle under hele Cour Napoleon og en ny markant hovedinngang ble det en langt bedre flyt i sirkulasjonen i museet, og det ble langt bedre plass til de viktige utstillingene. Ved hjelp av vestibylen ”kommuniserer” de ulike utstillingsfløyene med hverandre. Det er nå enkelt for besøkende å finne fram. Samtidig er vestibylen et møtepunkt, som klarer å betjene det store antall besøkende og gi et tilfredsstillende tilbud.

8.3. Form og uttrykk

Pyramiden er et kvadrat i grunnform, og den reiser seg 20,6 meter oppover i en spiss mot himmelen. I følge Pei selv ble inspirasjonen til utformingen av glasspyramiden hentet fra 1700-tallets franske landskapsarkitektur. Og han innrømmet at egypterne hadde funnet den beste formen på en pyramide. Det kan for en kunsthistoriker gi assosiasjoner til det som befinner seg av egyptisk kulturskatter i muséet – selv om det fra Peis side ikke var en bevisst tanke. Glasspyramiden kan representere den samlingen Louvre huser. Den er på sett og vis et kompromiss mellom det gamle og moderne – det gamle er formen pyramide, og det nye er materialet – glass og stål.

Pyramiden gir assosiasjoner til Egypt og faraotiden, men det at det består av glass gjør at den fremstår som noe helt nytt i sammenligning med de omkringliggende bygningene. Mens bygningene er i barokkstil og sender tankene tilbake til 1500-1600 tallet så holder glasspyramiden tankene i nåtiden. Den er enkel i utformingen og er en stabil form å se på.

Pyramiden som form er flere tusen år gammel, og den ble brukt som gravsted. Den er her blitt fornyet gjennom materialet den er konstruert av. Glass og stål er mye brukt på 1900-tallet. Pyramider er gjennomgående laget av solide steinmaterialer og er massive i uttrykket. Louvres glasspyramide er alt annet enn massiv. Et stålskjelett er her dekket med glass, den er transparent og det kan føles som om det er et lett element som har landet midt på Cour Napoleon. Kontrasten er stor mellom de massive barokkbygningene og den glasskledd pyramiden. Når en ser mot Louvres gårds plass er det glasspyramiden som dominerer uttrykket, mens fra innsiden av pyramiden er det de omkringliggende museumsbygningene som dominerer utsikten. Den enkle pyramideformen fremstår som minimalistisk i forhold til de overdådige utsmykkede bygningene rundt. Samtidig er den ikke så stor eller i så sterk kontrast at den tar bort fokuset helt eller minimerer det gamle Louvre. Det kan synes som om pyramiden både viser til hva som befinner seg inne i museet, og at den med sine moderne

materialer tar Louvre med inn i moderne tidsalder. Louvre henger med i tiden, samtidig som den viser til/er en del av historien.

8.4. Konstruksjon og materialer

Konstruksjonen til pyramiden er spinkel og lett i motsetning til Louvre-palasset, som er massivt med sine tykke søyler og tunge steinarbeider. Arkitekt Pei ønsket at den bærende konstruksjonen skulle være slik at det ikke hindret utsikten til de omkringliggende bygningene.⁸⁸ Glasspyramiden oppleves som en ren grunnform uten noen ekstra elementer, mens de omkringliggende bygningene har søyler, bueganger og diverse bygningselementer som har funksjon som utsmykning.

I vestibylen under plassen er det betongpilarer på hvert hjørne under glasspyramidens kvadratiske plan som støtter opp glass- og stålkonstruksjonen. Materialene som ellers er brukt i det nye bygningselementet i Louvre er glass og stål. Mens de gamle omkringliggende bygningene består i hovedsak av stein. Mens glasspyramiden er bygget i glass og stål, er det en plattform i betong på innsiden av inngangen. I vestibylen er det brukt betong og kalkstein. Det som i utgangspunktet kunne ha blitt et stort mørkt hull i bakken er blitt et stort, lyst og åpent rom takket være lyset fra pyramidene. Materialbruken til arkitekt Pei, altså en lys kalksteinsort, gjør at glasspyramidens funksjon blir utnyttet til fulle. Den slipper inn mye lys i gjennom sin glassfasade og ned under bakken. Det samme gjør den omvendte pyramiden som befinner seg midt i rundkjøringen foran Louvre, men som ikke synes for betrakteren som står på bakkenivå. Fargen som er brukt i vestibylen er ganske mye lysere enn de omkringliggende bygningene. Vestibylen fremstår som mer steril og kaldere enn de gamle fløyene. Men hadde arkitekt Pei valgt den samme fargen i vestibylen som det er i de gamle bygningene hadde det fremstått som et mørkt hull i stedet for det åpne lyse rommet som det faktisk er.

8.6. Verneideologi og sammenfatning

Louvres glasspyramide er plassert midt på gårdsplassen, Cour Napoleon, mellom de omkringliggende bygningene. Ved å plassere hovedinngangen til museet i glasspyramiden har arkitekt Pei gjort den til anleggets midtpunkt. Materialene som er brukt er moderne og i kontrast til de gamle bygningene som omgir plassen. Den lette konstruksjonen i glasspyramiden er et nytt ingeniørverk i forhold til den massive gamle stein- og

⁸⁸ Wiseman 1990, s. 236

buekonstruksjonen i det gamle Louvre. Fargevalget til arkitekt Pei er ganske nær fargene på de gamle bygningene, bare enda lysere. På den måten fremstår vestibylen som et stort åpent og lyst rom, i stedet for et mørkt hull som det kunne ha blitt.

Det kan argumenteres for at glasspyramiden er postmodernistisk – ved at en pyramide er et historisk element, eldre enn de elementene man finner på de omkringliggende bygningene. Men hvis en ser på innsiden av pyramiden og ned i vestibylen er der lite historiserende elementer å finne. Der er følelsen av modernisme sterkere, med rette linjer og minimal utsmykning. Materialene her er betong, selv om det er i en farge som harmonerer med de gamle bygningene. Vestibylen oppleves som modernistisk med sine rette, rene linjer og materialer, samtidig som det kan oppleves som postmodernistisk med den store pyramiden som ruver over rommet og de tilpassede fargene. I den grad det er noe som minner om narrativt vern i Louvre er det de omkringliggende bygningene som er bevart slik de har stått siden 1600- 1700-tallet. De kontrasterende glasspyramidene, med den største først og fremst, understreker hva som er nytt og hva som er gammelt. Dersom arkitekt Pei hadde fått viljen sin, i følge Wiseman, ville den store greske skulpturen Nike fra Samothrake ha stått på sokkelen rett innenfor inngangsdørene i glasspyramiden.⁸⁹ Det kunne kanskje ha vært en antydning til narrativt vern. Da det ikke var aktuelt å flytte den fra sin gamle plass i museet, står det per i dag en moderne skulptur i metall innenfor inngangen.

⁸⁹ Wiseman 1990, s. 260

9.0 Avslutning

I innledningen har jeg presentert problemstillingene: Hvordan har arkitektene valgt å løse de utfordringene som er gitt dem? Hva slags/hvilke hensyn har de tatt i forhold til de gamle bygningene i den rådende/aktuelle tiden de er bygget i? Disse problemstillingene har jeg tatt for meg i oppgaven, og det jeg har sett på er hvordan de nye bygningene er utformet i forhold til det historiske de står i kontekst til, hvilke stiluttrykk er det som går igjen, hvilke materialer er det det nye tar opp i fra det gamle, og til slutt gjort en vurdering av om de har lyktes med måten de har blitt bygd på. Avslutningsvis vil jeg oppsummere de tre bygningene for å finne likheter og ulikheter i måten arkitektene har løst byggeoppgaven på.

9.1. Beliggenhet

De tre nye bygningene som er blitt utredet i denne oppgaven er plassert forskjellig i forhold til det gamle anlegget. I Trondheim er det nye besøkssenteret på Vestfrontplassen plassert med den ene langsiden langs nordsiden av den rektangulære plassen. Bygningen henvender seg til Vestfrontplassen slik vestfasaden til kirken også gjør. Besøkssenteret er med på å gjøre Vestfrontplassen til et rom ved å danne en vegg. I British Museum har det nye gårdsrommets plassering gitt seg selv – det er i midten av hele bygningsmassen, hvor det alltid har vært siden den ble etablert på 1800-tallet. Gårdsplassen er etter istandsettingen til år 2000 blitt selve hjertet i museet. Tidligere var gårdsrommet lukket for allmennheten og på den måten ikke en del av de offentlige rommene i museet. Endringene her har gjort den til en sentral del i museets besøkstilbud. Louvres glasspyramide er plassert midt på plassen mellom bygningene i det gamle Louvre, og er på den måten sentralt plassert i bygningsanlegget på samme vis som British Museums Great Court. Med den sentrale plasseringen og med tilhørende vestibyle, er museet blitt mer tilgjengelig for de besøkende, en trenger ikke lenger å lete etter hovedinngangen til bygningene. Plassen, Cour Napoleon, er gitt tilbake til de besøkende, tidligere fungerte den som parkeringsplass for de ansatte som holdt til i Louvres bygningsanlegg.

Plasseringen av besøkssenteret til Nidarosdomen tar ikke bort fokuset fra Vestfrontplassen og kirken, i stedet forsterker det plassens rom, og sammen med Erkebispesgården rammer den inn vestfrontfasaden. Nidarosdomen får komme til sin rett og hovedfokuset i anlegget ligger her. British Museums hovedfokus har tidligere vært selve museet, altså bygningen som omkranser gårdsrommet. Nå som gårdsplassen er tilgjengelig

for de besøkende og har adkomst fra alle de fire fløyene er den blitt museets midtpunkt. Det spektakulære taket og den restaurerte lesesalen har flyttet hovedfokuset i museet til gårdsrommet. I sammenligning med besøkscenteret gjør dette gårdsrommet mye av seg, selv om det er praktisk talt usynlig fra utsiden på bakkenivå. Når en kommer inn i museet så ser en igjennom forhallen det store lyse rommet innenfor og ens blikk trekkes dit. På den måten stjeler den fokus fra de gamle bygningene. Louvres glasspyramides plassering midt på plassen mellom de omkringliggende gamle fløyene gjør den til et midtpunkt i anlegget. Plasseringen har blitt kritisert, og man mente at den ikke burde ligge midt på plassen men heller litt på skrå slik at den lå i den historiske aksen som strekker seg fra Louvre til Arc de Triomphe. Glasspyramidens plassering og de omkransede små pyramider tar på en måte bort fokuset fra de store omkringliggende bygningene, men det ville den gjort uansett i hvilken akse den ble plassert. Med sine annerledes materialer og spinklere konstruksjon står den i sterk kontrast til de gamle steinbygningene fra renessansen og barokken med tunge og solide materialer og konstruksjon. Samtidig forsterker pyramiden inntrykket av museet som overveldende stort. Når en står framfor pyramiden og ser hvor høy den er, er de omkringliggende bygningene enda høyere. Glasspyramiden har i likhet med British Museums gårdsrom fått en sentral plassering og stjeler mye av fokuset i anlegget. Men begge plassering har også vært med på å revitalisere museene da det er enklere å finne frem til ulike deler av museet herfra.

9.2. Plan, sirkulasjon og funksjon

Planene til de tre gamle bygningene er svært forskjellige, Nidarosdomen har en typisk kirkeplan – med lang- og tverrskip, mens British Museum har en H-formet grunnplan og Louvre har lange fløyer som strekker seg på hver side av Cour Napoleon. De nye bygningene har alle en enkel rettvinklet grunnplan, men i forskjellige størrelser. Nidarosdomens besøkscenter har en rektangulær grunnplan og bygningskroppen er lang og smal. Gårdsrommet i British Museum er også rektangulært, men det nærmer seg et kvadrat. Lesesalen, som har en sirkulær grunnform, befinner seg midt i gårdsrommet og tar opp mye av rommet. Louvres glasspyramide har en kvadratisk grunnform mens vestibylen rett under har grunnform som et kvadrat vridd 90 grader i forhold til pyramiden. Resten av vestibylen er rektangulær. Alle de tre bygningene har to eller flere nivåer. Nidarosdomens besøkscenter har et galleri som krysser rommet diagonalt, British Museum har et område ved inngangen til lesesalen som fungerer som andre etasje i gårdsrommet, og man kommer dit enten ved

trappene som omkranser rotunden eller via en glassbro fra en åpning i den nordre bygningen. Vestibylen i Louvre kan deles inn i tre nivåer som delvis ligger under bakkeplan, der selve vestibylen er første nivå og nederst, inngangene til utstillingsgalleriene er det andre nivået og hovedinngangen på bakkenivå er det tredje.

Sirkulasjonen i disse tre bygningene er blitt forbedret i stor grad. De besøkende i Trondheim kan forholde seg til besøkssenteret når det gjelder kjøp av billetter til hele anlegget, suvenirer, kafé, toaletter osv. I tillegg har arkitekt Eggen åpnet mer opp i mellom den ene tårnfoten og besøkssenteret slik at det nå brukes mer som en gjennomgangspassasje mellom Munkegata og Vestfrontplassen. I British Museum har de plassert publikumsfasilitetene i det midtliggende gårdsrommet og på den måten forbedret tilgjengeligheten. Det er enkelt å orientere seg hit fra de omkringliggende bygningene og en kan velge hvilket galleri man vil besøke først. Louvres nye hovedinngang og vestibyle endret sirkulasjonen radikalt. Endelig var der ingen tvil om hvor inngangen til museet ligger og nå kunne man tilby ordnede forhold til de besøkende uten å frigi mer av museets areal. I stedet fikk man langt mer areal, og areal som tidligere hadde vært brukt til andre formål kom nå tilbake til museets disposisjon. Sirkulasjonen ble også bedre ved at man slipper å gå gjennom hele museet for å gå fra et galleri til et annet, nå kan vestibylen krysses. Den besøkende kan stå i vestibylen og velge seg ut et utstillingsgalleri. Sirkulasjonen i alle tre anleggene har bedret seg betraktelig med de nye bygningene, og tilhørende justering av de gamle.

De tre bygningenes funksjon er å betjene de som besøker anleggene og å avlaste de gamle bygningene de står i kontekst til. Nidarosdomens besøkssenter har også rom som tilhører Nidaros Domkirke Restaureringsverksted (NDR), i tillegg til å huse informasjon og butikk som tidligere befant seg i selve kirken. Historien om NDRs gamle steinhuggerhall er fortalt ved at et fragment av bjelkekonstruksjonen i hallen står her med plakater og bilder hengende på de omkringliggende veggene. British Museums gårdsrom har tidligere inneholdt lagerrom, men er nå et område som inneholder suvenirbutikker, kaféer og informasjon, samt toaletter og undervisnings- og seminarrom under gårdsrommet. Lesesalen er der fortsatt, men er åpent for publikum i motsetning til tidligere, på 1800- og 1900- tallet var det kun tilgjengelig for de med ”billett”, deriblant Karl Marx og Sir Arthur Conan Doyle.⁹⁰ Louvres glasspyramide og vestibylens funksjon er hovedinngang og info- og shoppingsområde. Den avlaster de gamle bygningene som nå inneholder flere utstillingsgallerier enn tidligere.

⁹⁰ http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/reading_room.aspx

Vestibylene har også tilført museet større lagringsplass og rom til å utføre forskning og konservering av gjenstandene i samlingen.

9.3. Form og uttrykk

Formen på de tre bygningene er ulike. Besøkssenteret er rektangulær i formen med et flatt tak som gir et horisontalt uttrykk. Gårdsrommet i British Museum har en rektangulær form men et buet tak som buer/kurver fra lesesalens kuppel og ut mot de omkringliggende bygningene. Denne formen på taket med kuppelen i midten har gitt det kallenavnet ”The Donut”. Louvres glasspyramide skiller seg klart ut fra de to andre i form, den er urgammel, og i stedet for å ha rette vegger som de to andre bygningene, skrår sidene i pyramiden oppover til en spiss avslutning. Disse ulike formene har mye å si for uttrykket og for hvordan rommet, enten det er ute eller inne, oppfattes. I besøkssenteret får en opplevelsen av et langstrakt rom som åpner seg til Vestfrontplassen og lukker seg mot parken på nordsiden. Hvis en står ute på plassen så rammer den langstrakte bygningen inn plassen mot nord, og den horisontale formen gir uttrykk som en stabil vegg. I gårdsrommet i British Museum gir takets form et inntrykk av at taket løfter seg over gårdsrommet og lesesalen. Den rektangulære plassen oppfattes i gårdsrommet som et kvadrat med de fire tempelfrontfasadene som fungerer som vegger. I fra vestibylene i Louvre kan inntrykket minne om en katedral når en ser oppover mot glasspyramiden, spesielt på kvelden når det er mørkt på utsiden, da er stålkonstruksjonen i pyramiden opplyst og veldig fremtredende.

9.4. Konstruksjon og materiale

Besøkssenteret til Nidarosdomen har en forholdsvis enkel konstruksjon, det store åpne rommet har kun galleriet som krysser rommet diagonalt fra vest mot øst i bygningen. Galleriet er båret av oppheng i stål som er festet i taket. Det flate taket blir på utsiden av bygningen støttet opp av enkle søyler i stål som er trukket ut fra glassfasaden. Gårdsrommet i British Museum har et stort tak som har en komplisert konstruksjon. Her måtte arkitekt Foster få hjelp fra et ingeniørfirma i Østerrike for å klare å konstruere taket med den ønskede buede virkningen. Taket buer, som nevnt tidligere, fra lesesalens kuppel og ut mot de omkringliggende bygningene. Ingen av nodene, altså den tynne stålkonstruksjonen hvor glasset er festet, er lik. De har en individuell utforming, og var derfor en utfordring å konstruere. Louvres glasspyramide har en konstruksjon i glass og stål, i likhet med de to

andre bygningene. Felles for Great Court og Louvres glasspyramide var nyskapende konstruksjon. Louvre ellers består mest av mur og stein, og utformingen er preget av renessanse og barokk. Vestibylen har en meget enkel utforming, men samtidig har den tatt opp noe av materialene som resten av Louvre består av; stein, og fargen som er brukt her er ikke så ulik den i de gamle bygningene.

Materialene i de tre bygningene er ganske lik. Et viktig materiale som går igjen er glass. Glasset gjør at de virker transparente, og det er noe som har vært viktig i ny arkitektur siden 1970- 1980-årene. Tendensen til en omfattende bruk av glass ser ikke ut til å minke med det første. Det som gjør glass så anvendelig er at det er gjennomsiktig – samtidig som det dekker en vegg eller et tak, slipper det inn et vekslende dagslys. Og den som er inne ser omgivelsene gjennom glasset. I besøkssenteret ser vi Vestfrontplassen og fasaden i gjennom glassveggen, mens i Great Court ser man himmelen og den utvendige delen av kuppelen på lesesalen, og i vestibylen i Louvre ser man himmelen og en del av de omkringliggende bygningene gjennom glassveggene i pyramiden. Taket i British Museums Great Court og Louvres glasspyramide har til dels den samme virkningen – det ligger over et stort rom og slipper inn mye lys til rommet under. I besøkssenteret er det derimot en annen virkning enn de to andre, her fungerer glasset som vegger. Det slipper inn lys i bygningen, men ikke på samme måte – det kommer fra siden og ikke ovenfra. Mens besøkssenterets glassfasade gir utsikt til det som ligger rundt bygningen gjør ikke British Museums gårdsrom og Louvres glasspyramide det samme. De gir utsikt oppover og da til himmelen. I den grad glasspyramiden gir utsikt er det til de øvre delene av det omkringliggende Louvre.

Stein er også et materiale som går igjen i alle de tre bygningene. I besøkssenteret er det brukt skiferstein på gulvet, mens det i gårdsrommet og glasspyramiden er brukt en lys steinsort. Det er sannsynlig at det er valgt lys stein i disse to bygningene på grunn av at lyset kommer ovenfra. Louvres vestibyle ville ha fremstått som en mørk hule hvis det ikke hadde vært kledd i lyse farger. De store rommene fremstår som enda større når det er lyse farger og de blir opplyst av naturlig lys ovenfra. Besøkssenterets fokus er det som skjer utenfor bygningen og ikke inni. Utsikten mot Vestfrontplassen dominerer og særlig vestfrontfasaden. Det dempede fargevalget og materialene gjør at vestfrontfasaden som man ser igjennom glassflatene blir veldig tydelig. Fragmentet som er kopi av en del av vestfrontfasaden understreker på en måte at det er fasaden som er hovedmomentet i dette rommet rundt Vestfrontplassen.

I gårdsrommet i British Museum har valget av den lyse steinsorten gjort rommet lyst og luftig. Samtidig som det er lyst og fint, gjør valget at de få, men store, bygningselementene blir enda større enn om det for eksempel hadde blitt bygget i en mørkere farge. Hvis for eksempel trappene som svinger seg rundt lesesalen hadde vært mørkere hadde de muligens fremstått som noe mindre.

9.5. Verneideologien

Verneideologien etter andre verdenskrig kan grovt sett deles inn i tre deler – modernismen, postmodernismen og ideologiske standpunkter de siste 20 årene (også kalt ”narrativt vern” av Karl Otto Ellefsen). Modernismen søkte etter arkitektur som var rensket for historiske elementer, og modernismen så helst at historien ble utvisket. Man måtte løsrive seg fra historien og skape arkitektur som først og fremst var funksjonell. Postmodernismen på sin side var en motreaksjon til modernismen. Postmoderne arkitekter søkte tilbake til historien og brukte historiske elementer, som de satte sammen til noe som ikke var sett tidligere. De siste 20 årene har man gått litt tilbake til modernismens formuttrykk, men i stedet for å fjerne historien som i modernismen, er det blitt viktigere å bevare den. Historien er viktig og for å fremheve det gamle når man bygger nytt ved gammelt blir det nye integrert i det gamle, og skillet blir fremhevet ved at man bruker materialer som er forskjellig fra det gamle. I denne oppgaven har jeg forsøkt å plassere de tre bygningene i disse verneideologiene. Konklusjonen er at Nidarosdomens besøkssenter hører mest hjemme er narrativt vern, altså verneideologien de siste 20 årene. Argumentene som ligger til grunn for dette er at det gamle bjelkelaget fra steinhuggerhallen er plassert midt i rommet, og de tilhørende plakater med tekst og bilder forteller det gamle verkstedets historie. I følge Steven W. Semes tanker om tilpasning mellom det nye og det gamle, har arkitekt Eggen begrenset høyden til besøkssenteret til det nederste nivået på Vestfronten, og dermed tilpasset besøkssenteret med Nidarosdomen. En annen tilpasning arkitekt Eggen gjorde var å gjenta søylerekken fra vestfrontfasaden i sin fasade, og på den måten beholdt han en permanens i Vestfrontplassens rom, samtidig som det skjer en endring når en tar i betraktning materiale og uttrykk.

Gårdsrommet i British Museum hører mest hjemme under modernismen, fordi det er skapt en avstand mellom det nye og det gamle i dette rommet. Det nye kommer markant til uttrykk gjennom materialer som stål og glass som er utstrakt brukt i nyere arkitektur. Takets konstruksjon er noe som er helt nytt i arkitekturen og de rene linjene i rotunden og trappene

som går rundt, står i kontrast til de klassisistiske tempelfrontveggene som omgir gårdsrommet.

Arkitekt Peis glasspyramider ved Louvre med tilhørende vestibyle passer under flere av de nevnte ideologiene. Argumentene for at det kan karakteriseres som modernistisk er at pyramiden skiller seg veldig ut ifra resten av anlegget, materialene og konstruksjonen er også veldig annerledes fra de omkringliggende bygningene. I vestibylen er det brukt betong, stål og glass, og der er det rene linjer i utformingen. Glasspyramidene på plassen Cour Napoleon er en sterk kontrast til bygningene som i hovedsak er renessanse og barokk. Men så er det den nevnte pyramideformen som kan ses på som postmodernistisk – den er en urgammel form som bringer tankene 4000 år tilbake, enten det er til Egypt, Mexico eller Kina. Pyramiden kan tolkes som en salgs henvisning til den store egyptiske samlingen som befinner seg i Louvre.

For å oppsummere passer to av de tre nye bygningene i hver sin verneideologi, mens den tredje og siste faller innenfor to av ideologiene. Nidarosdomens besøkssenter, som stod ferdig i 2006, passer best inn under narrativt vern – altså ideologien de siste 20 årene, British Museums Great Court, som sto ferdig i 2000, passer best under modernismen og Louvres glasspyramide passer innenfor både modernismen og postmodernismen.

9.6. Avsluttende oppsummering

Nidarosdomens besøkssenter holder fokuset på det som er på utsiden, nemlig Vestfrontplassen og vestfrontfasaden. British Museums Great Court sitt fokus dreier seg om gårdsplassen, det fokuserer på seg selv. Det samme gjør Louvres glasspyramide, når en står på Cour Napoleon drar glasspyramiden oppmerksomheten til seg. Men når en kommer inn gjennom hovedinngangen skifter delvis fokuset over til de gamle omkringliggende bygningene som ses gjennom glasset.

Hver av de tre bygningene som jeg har valgt å se på står i byer. Nidarosdomens besøkssenter står i en by, i norsk målestokk, mens de to andre; British Museums Great Court og Louvres glasspyramider står i verdensmetropoler. Alle de tre bygningene står sentralt i sine respektive byer, og alle er turistmål.

Disse tre nye bygningene som er beskrevet ovenfor har fått ulike plasseringer i sine respektive anlegg. Nidarosdomens besøkssenter er blitt trukket ut på siden av Vestfrontplassen – og på en måte blitt satt til sides i dette anlegget. British Museums Great Court, gårdsrommet, har på sin side fått sin plass midt inne i bygningen og blitt et sentralt

element i muséet med tilgang fra alle fire bygningene som omkranser det. Sentralt er også Louvres glasspyramide, med tilhørende vestibyle.

Mens Nidarosdomens besøkssenter er en nedtonet bygning langs med en side på Vestfrontplassen, er British Museums Great Court ”gjemt” midt inn i bygningen og dermed usynlig utenfra, mens Louvres glasspyramide har fått hedersplassen midt på gårdsplassen. Glasspyramiden er hovedinngangen til det store museet, mens Great Court ligger rett innenfor forhallen ved hovedinngangen. Nidarosdomens besøkssenter er både infosenter og billettutsalg til den store kirken. Man kan sette seg ned her i kafeen og betrakte den store Vestfrontfasaden igjennom de nevnte glassflatene. Louvres glasspyramide kan betraktes både ute på gårdsplassen, men også innenfra/ifra vestibylen. Her får man se konstruksjonen på innsiden av pyramiden. British Museums Great Court kan bare betraktes innenfra, enten i selve rommet eller fra åpninger i de omkringliggende bygningene.

Nidarosdomens besøkssenter som vant Trondheim kommunes byggeskikkpris i januar 2007⁹¹, fikk denne begrunnelsen for prisen:

”Publikumsbygget har stillferdig underordnet seg Nidarosdomen, men samtidig komplettert og forsterket Vestfrontplassen, og skapt et nytt og vakkert byrom. Bygningen i seg selv klarer på en nesten magisk måte å være både moderne og å vise et klart og utvetydig slektskap med selve Nidarosdomen. ... ”

Arkitekt Bjørn Otto Braaten sier i sin omtale av besøkssenteret at slik bygningen fremstår blir det uttrykt en vilje til å innordne seg det historiske miljøet på en nøktern og beskjeden måte.⁹² Han nevner at det fremgår av hvordan den er plassert, dimensjonering av bygningen, materialvalg og fargesettingen, samtidig som at bygningen ønsker å uttrykke vår tid gjennom et formspråk som han betegner som ”anonym modernisme”. Videre mener han at denne type bygning er noe vi kjenner fra mange sammenhenger, og at det ”... fratar dette prosjektet noe av det særegne og generøse preg man kunne håpe på i en slik sammenheng.”⁹³ Jeg kan si meg enig i påstandene til både juryen i Trondheim kommunes byggeskikkpris og Braaten. Besøkssenteret innordner seg det historiske miljøet og er med på å gjøre Vestfrontplassen til et komplett rom. Det kommuniserer godt med Nidarosdomen og lar vestfrontfasaden få hovedfokuset ved plassen. Glassfasadene på begge sider av bygningen gjør at den er spesielt

⁹¹ <http://www.statsbygg.no/Aktuelt/Nyheter/7333/>

⁹² Braaten 2007, s. 19

⁹³ Braaten 2007, s. 19

tilknyttet til Nidarosdomen ved at vestfrontfasaden opptar det meste av synsfeltet når en ser mot Vestfrontplassen.

British Museums Great Court har fått et stort ansiktsløft og det har revolusjonert sirkulasjonen i museet. Et viktig poeng her er at arkitekt Foster har brutt med tradisjonen i utformingen av nye bygningsmasser i museet. Tidligere har man holdt seg trofast til nyklassisistisk stil når det har vært utbygging. Denne gangen har gårdsrommet fått en helt ny stil i utformingen, en modernistisk utforming, som jeg vil si har vært vellykket. Arkitekt Foster har klart å få museet over i en ny tidsalder med det spektakulære taket og de enkle og rene linjene som er i trappene og i kurvaturen rundt lesesalen. De gamle tempelfrontveggene fremhever den nye utformingen og gir en sterk følelse av at rommet er nytt, samtidig som det nye fremhever de gamle omkringliggende bygningene.

Wiseman sier om Louvres glasspyramide at den på alle måter var selve hjertet blant Peis prosjekter. Hans forkjærlighet til geometrisk presisjon hadde funnet sitt rette element. Det samme hadde hans fornemmelse for landskap og forholdet mellom en bygning og byens liv. Den modernistiske strengheten har rehabilitert et renessanse- og barokkmonument⁹⁴ ved hjelp av en form som gir gjenklang av en historie som rekker 800 år tilbake i tid – eller 4000, hvis en skal regne med den egyptiske tilstedeværelsen – og likevel forskyve grensene for nyere teknologi. Og det fungerer for de som bruker anlegget. Akkurat slik som arkitekt Pei gjorde det i andre av sine prosjekter,⁹⁵ utnytter han sirkulasjonen gjennom bygningsanlegget. For å gjøre rommet Cour Napoleon med sine glasspyramider og vannbassenger komplett kreves det fotgjengere.⁹⁶ Etter å ha lært mer om arkitekt I.M. Pei er Wisemans oppsummering av Louvre noe jeg sier meg enig i.

Felles for alle de tre nye bygningene er at de er blitt til etter at det ble plassmangel, og i tillegg trengte man å avlaste de gamle bygningene. Det som også har vært viktig er å rydde opp rundt anleggene slik at de fikk et mer helhetlig uttrykk. Rundt Vestfrontplassen har man ryddet opp i de forskjellige ”hyttene” som har stått der og som man mente skjemmet uttrykket til Nidarosdomen. I British Museum ville man ha et stort og åpent rom som alle besøkende kunne bruke, og man ville åpne lesesalen for allmennheten. I Louvre trengtes det ny inngang, mer plass til å betjene besøkende, langt mer plass til den enorme samlingen som museet har, og få en revitalisering av museet. Museet måtte i 1980-årene igjennom en overgang for å henge med i tiden, noe som bygningskomplekset egentlig alltid har klart

⁹⁴ Wiseman betegner monumentet som ”neo-classical”.

⁹⁵ East Building i Washington D.C. og Fragrant Hill Hotel i Beijing.

⁹⁶ Wiseman, 1990 s. 260

igjennom århundrene på den ene eller den andre måten. De nye bygningene har på en måte tatt bort litt av det historiske suset ved de gamle bygningene, samtidig som de forsterker nettopp det historiske gjennom kontrastene mellom nytt og gammelt. Alle de tre nye bygningene har klart å ta de historiske bygningene/miljøet med seg inn i en ny tidsalder, og de både passer inn i bygningsmiljøet samtidig som de er autonome.

Litteratur

Allinson, Kenneth: *London's contemporary architecture*, Architectural Press, Oxford. 2006

Braaten, Bjørn Otto: "Nyanser i grått", *Byggekunst*, nr. 3. 2007, s. 18-19

Brekke, Nils Georg, Nordhagen, Per Jonas og Lexau, Siri Skjold.: *Norsk arkitekturhistorie: frå steinalder og bronsealder til det 21. Hundreåret*, Samlaget, Oslo. 2008

Danbolt Gunnar: *Nidarosdomen*, Andresen & Butenschøn AS, Oslo. 1997

Eggen Arkitekter AS: "Besøksenteret til Nidaros Domkirke", *Byggekunst*, nr. 3. 2007, s. 14-17

Ekroll, Øystein, Stigen, Morten og Havran, Jiri: *Kirker i Norge- Middelalder i stein*, ARFO. 2000

Ellfsen Karl Otto: "Narrativt vern", *Arkitektur N*, nr. 01. 2008, s. 52-59

Forty Adrian: *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London. 2000

Gadamer Hans Georg: *Forståelsens filosofi: utvalgte hermeneutiske skrifter*, Cappelen Oslo. (1986/1993) 2003

Grønvold, Ulf: "Nærhetens arkitektur- Tidlig strukturalisme og nordisk modernisme med kraftfulle volumer", *Byggekunst*, nr. 8. 1988, s. 563- 612

Halstensen, Størk: "Vestfrontplassen åpner for Nidarosdomen", *Sten*, nr.3. 1997, s. 6-8

Hvattum, Mari: "En reise i fremmed land – Verneteoretiske posisjoner i samtidsarkitekturen", *Tid i Arkitektur*, Oslo Akademisk Publisering. 2009, s. 86-94

Ipekoglu Basak, Yüceer Hülya: "An architectural assessment method for new exterior additions to historic buildings", *Journal of Cultural Heritage* 13. 2012, s. 419-425

Johansson, Rolf: "Et bra fall är ett steg framåt. Om fallstudier, historiska studier och historiska fallstudier." *Nordisk Arkitekturforskning*, 13/2000, nr. 1-2, s. 65-71

Johansson, Rolf: "Ett explikatvt angreppssätt – Fallstudiemetodikens utveckling, logiska grund och betydelse i arkitekturforskningen.", *Nordisk Arkitekturforskning*, 15/2002, nr.2. s. 19-28

Lexau Siri S.: *Mind the Gap*, Akribe, Oslo. 2000

Semes, Steven W.: "Adaption as a Model for New Architecture in Historic Settings: Some Observations from Rome", *Change Over Time*, Vol. 2, nr. 2. Fall 2012, s. 88-105

Whitehead, David og Klattenhoff, Henning: *London- The Architecture Guide*, Braun Publishing AG. 2010

Wiseman, Carter: *I.M. Pei - A Profile in American Architecture*, Harry N. Abrams Inc., New York. 1990

Nettadresser:

<http://snl.no/postmodernisme> (besøkt 20.09.13)

<http://www.lovdata.no/all/tl-19780609-050-002.html#4> (25.10.13)

<http://www.lovdata.no/all/tl-19780609-050-001.html#2> (25.10.13)

Nettsider som omhandler Nidarosdomen:

<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article1204688.ece> (besøkt 07.03.13)

Arkivsak: 01/16294 **BESTEMMELSER TIL REGULERINGSPLAN FOR NIDAROS
DOMKIRKE, DOMKIRKEGÅRDEN OG VÅR FRUE KIRKEGÅRD**
www.geoweb.no/bpvedlegg/1601/Dokument/1101905060419.doc (besøkt 26.03.13)

<http://www.eggen-arkitekter.no/besokssenter-ved-nidarosdomen/> (besøkt 23.09.13)

<http://www.hageanleggas.no/assets/dokumenter/Nidarosdomen%20-%20Byggeindustrien%20nr.%2011,%202006.pdf> (besøkt 26.03.13)

<http://www.nidarosdomen.no/nb-NO/ndr+restaurering/restaureringshistorien/restaureringshistorien.html> (14.03.13)

http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/historikk.html
(14.03.13)

http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/bygningsbesk.html
(25.03.13)

http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/prosjektadm.html
(besøkt 23.09.13)

http://www.statsbygg.no/prosjekter/prosjektkatalog/659_nidaros/html/info/bygningsbesk.html
(besøkt 01.10.13)

<http://www.statsbygg.no/Aktuelt/Nyheter/7333/> (besøkt 06.10.13)

Sandmark, Marianne: <http://www.arkitektsandmark.no/besokssenteret.pdf> (besøkt 04.10.13)

Nettsteder som omhandler The British Museum:

http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/reading_room.aspx (besøkt 29.01.13)

http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/great_court.aspx (besøkt 15.03.13)

http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/architecture.aspx (besøkt 31.07.13)

http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history.aspx (besøkt 17.09.13)

<http://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum/> (besøkt 23.09.13)

Nettsteder som omhandler Louvre:

<http://www.louvre.fr/en/history-louvre> (besøkt 14.03.13)

<http://www.nytimes.com/1989/03/29/arts/pei-pyramid-and-new-louvre-open-today.html?pagewanted=all&src=pm> (16.03.13)

<http://openbuildings.com/buildings/palais-du-louvre-profile-29202> (besøkt 17.09.13)

<http://www.nrk.no/nyheter/verden/1.10967631> (besøkt 17.09.13)

<http://www.pcf-p.com/a/p/8315/s.html> (besøkt 23.09.13)

Figurliste

Figur 1: Foto Ann-Silje Ingebrigtsen

Figur 2: Foto Ann-Silje Ingebrigtsen

Figur 3: Foto Ann-Silje Ingebrigtsen

Figur 4: <http://www.nidarosdomen.no/nb-NO/besok+opplevelser/praktisk+informasjon/kart+over+området/kart/kart+oversikt+u.html> (04.10.13)

Figur 5: Foto Ann-Silje Ingebrigtsen

Figur 6: Foto Ann-Silje Ingebrigtsen

Figur 7: Foto Ann-Silje Ingebrigtsen

Figur 8: Eggen Arkitekter AS (skannet fra *Byggekunst*, nr. 3, 2007, s. 16)

Figur 9: Foto Ann-Silje Ingebrigtsen

Figur 10: Foto Ann-Silje Ingebrigtsen

Figur 11: <http://www.fosterandpartners.com/data/projects/0793/drawings/img4.jpg> (24.10.13)

Figur 12: Foto Ann-Silje Ingebrigtsen

Figur 13: Foto Ann-Silje Ingebrigtsen

Figur 14: <http://www.britishmuseum.org/images/groundfloor.gif> (04.10.13)

Figur 15: Foto Ann-Silje Ingebrigtsen

Figur 16: <http://www.puc-rio.br/louvre/images/iplan.jpg> (14.10.13)

Figur 17: <http://www.pcf-p.com/a/p/8315/8315-2b.jpg> (24.10.13)

Figur 18: <http://www.bestwesternpremier-louvresainthonore.com/frontend/medias/upload/gallery/big/best-western-premier-louvre-saint-honore-paris-surroundings-exteriors-and-hotel-front-6.jpg> (05.10.13)

Figur 19: <http://media35a.dimu.no/media/image/HH/DOK-55266/102173?width=600&height=380> (09.10.13)

Figur 20:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/National_Gallery_London_Sainsbury_Wing_2006-04-17.jpg (09.10.13)

Figur 21:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Rådhusgata_23_B,_Oslo.JPG
(09.10.13)

Figur 22: <http://bibliotekrom.tromsfylke.no/wp-content/uploads/2012/05/TBBlite.jpg>
(14.10.13)

Figur 23:
http://g.api.no/obscura/API/image/r1/escenic/978x1200r/1285178283/archive/03456/4008301530_3456658a.jpg (14.10.13)