

# Fortiden i tale

Gro Lauvland

1  
Teksten gjelder et samarbeidsprosjekt mellom arkitekt Ola Sendstad og Valdresmusea. I løpet av sommeren 2014, med publikum tilstede, bygget Sendstad og arkitekt Einar Bye to installasjoner ute blant de gamle husene på museet. Undertegnede og fotograf Laila Meyrick besøkte installasjonene en sensommerdag etter at prosjektet var fullført.

2  
Sitert fra brosjyre til Valdres Folkemuseum.  
*Valdres Folkemuseum. Gamal møtestad for moderne menneske.* (Fører til samlingene)  
Valdresmusea AS 2011, side 2

3  
*Ibid.*

4  
*Ibid.*

Etter å ha passert det nye Velkomstbygget på Valdres folkemuseum en regntung ettermiddag i august, kom jeg fram til installasjonen ved den gamle lauvløa fra gården Sygarde Nørre Hamre. Et lite stykke videre langs veien, på høyre hånd, fikk jeg også øye på en annen installasjon, mellom stallen og fjøset fra Øvre Fristadplassen. Begge installasjonene er bygget etter samme konstruksjonsprinsipp, og det gjelder også for de gamle husene. Likevel opplevde jeg de to stedene som svært ulike.<sup>1</sup>

## Bygninger og sted

Selv om det ikke kan leses ut av lauvløa, stallen eller fjøset, var det moderne menneskets forhold til naturen og historien i ferd med å endre seg da Fristadplassen og Lauvløa fra Sygarde Nørre Hamre ble oppført. Omkring år 1900 kunne kanskje etableringen av ethvert museum sees som en manifestasjon av det moderne menneskets omverdensforståelse; her tilkjennegis en vilje til selv å sette premissene, historien tilhører oss - det er ikke vi som tilhører den. Ved slutten av det nittende århundret fantes det ildsjeler i Norge, preget av patriotisme, kulturell selvfølelse og framtidsoptimisme, og bak stiftinga av museet lå tanken om "kva styrkt medvit om fortida kunne få å seia for folk i Valdres", slik det framgår av en brosjyre utgitt av Valdres folkemuseum.<sup>2</sup>

Når jeg leser videre i brosjyren, finner jeg like fullt en bekreftelse på det motsetningsfulle i en sånn idé. Om den nye jernbanen som er planlagt i bygda, skriver Nils K. Ødegaard: "Det kan gi meget at tænke paa. Saa meget nyt, som den vil bringe, saa meget om at gjøre vil det da være at bevare det gamle, de gamle minder."<sup>3</sup> Jeg leser også at stifterne av museet i 1901 var usikre på om det i det hele tatt var for sent å starte et museum i Valdres. Museet måtte få en samling som valdrisene kunne være stolte av, men hadde man bare startet før, kunne samlingen ha vært større. Mange flotte og staselige bygninger var allerede ødelagt. "Det var ligefrem til at græde over al denne ødelæggelse", skriver Ødegaard videre.<sup>4</sup> Ødegaard ønsket med andre ord å bevare det som ellers ville ha gått tapt. Han hadde syn for tradisjonsarkitekturens og folkekunstens betydning for sine samtidige, og for de som kom etter ham. Men samtidig kan Ødegaards ønske om å samle bygningene i et museum, sees som en reduksjon som nettopp bidro til å frata dem den sammenhengen og det livet de var ment for.

I de gamle husene, som alle er bygget omkring 1750, er det laftede vegger som tiden har gjort skjeve. Veggene i løa er laftet av krokete stammer fra ospetrær, stallen ved Øvre Fristadplassen er laftet furu, og det kan se ut til at fjøset er laftet gran. Disse gamle bygningene, som lukter godt av tjære, har nå fått følge av nye rettvinklede konstruksjoner av fint tilkuttet 3x6" plank av gran, som er bygd på stedet. Planken er stablet, forbundet med treplugger og limt. Etter at de ble reist, kun med utgangspunkt



i noen enkle konseptskisser, ble de nye konstruksjonene, som ikke på noe sted berører veggene i de eksisterende byggene, glattpusset og behandlet med hvitpigmentert oljelakk. Konstruksjonene berører heller ikke bakken, annet enn på noen få punkter hvor de er lagt på en stein, eller hvor det er satt en enkel stålbolt ned i jorda.

Foto: Laila Meyrick / Velour.no

Dørene i de gamle bygningene Ola Sendstad har tatt for seg, er stengt; det går ikke an å komme inn der. Også den lille lauvløa, som ligger for seg selv, er fratatt den bruken den en gang var bygget for. Slik kan man si at løa, idet den ble flyttet til museet, ble omgjort til et objekt som skal betraktes utenfra. Som besøkende blir jeg dermed det subjektet som skal se på byggets form og konstruksjon, og skaffe meg kunnskap om historien fra et distansert perspektiv. Prosjektet med installasjonene framstår som en tydelig kommentar til en slik distansert objekttilnærming.

Det første som slår meg når jeg ser lauvløa sammen med installasjonen, er at her er det etablert et rom mellom det gamle og det nye - en relasjon som skaper et sted. Installasjonen synliggjør løas størrelse og form; hele tiden tydeliggjøres nye kvaliteter ved det lille, uanselige bygget etter hvert som jeg beveger meg rundt det.<sup>5</sup> Prosjektet framstår som en iscenesettelse av det eksisterende, men installasjonen er langt mer enn en monter, for jeg kan bevege meg mellom installasjonen og bygget. Det at det er tilført noe nytt, noe som følger av en byggeaktivitet som finner sted i tiden jeg lever i, får meg til å oppdage det aktive, produserende livet som den gamle løa manifesterer. Jeg får en idé både om livet og bruken av bygget. Det etableres en sammenheng mellom før og nå, samtidig som jeg blir involvert. Jeg opplever å være til stede - jeg er ikke lenger bare en betrakter som ser alt utenfra.

5  
Redegjørelse for kvaliteter krever en annen nærhet til det som studeres, enn registrering av kvantiteter. Du kan bruke rommet du befinner deg i nå som et eksempel. Hvilke kvaliteter kjennetegner dette stedet? Jeg opplever for eksempel at rommet her jeg sitter og skriver preges av sollyset som beveger seg over veggene.





Og også Fristadplassen framstår mer som et sted å stoppe opp, og et sted å være, enn jeg vil tro den gjorde før installasjonen avgrenset plassrommet. Men her opplever jeg avgrensningen som provoserende og berikende på samme tid. Plassen er både fratatt kvaliteter, og gitt noen nye. Avgrensningen oppleves provoserende fordi jeg, selv om jeg aldri har besøkt stedet tidligere, savner utsynet mellom fjøset og stallen, langs bakken ned mot sjøen fra stua øverst i tunet. Den fine steinplattingen på framsida av den gamle stua byr besøkende å sette seg ned og ta synet av landskapet inn.

Når jeg går nærmere installasjonen på Fristadplassen, ser jeg at det er etablert et nytt rom mellom fjøset og stallen. Der de to husene en gang har vært forbundet gjennom bruk, er de nå forbundet med et rom som skjuler seg, og som så viser seg å romme et spinkelt lauvtre, ei osp. De to husene deler en hemmelig hage som jeg kan komme inn i gjennom en smal passasje - en passasje som ved sin størrelse og form er med på å tydeliggjøre størrelsen på min egen kropp. Her handler det ikke lenger bare om hva jeg ser fra utsiden; passasjen leder meg inn i et rom som gjør meg bevisst min egen plass på stedet. Rommet gir meg nye gløtt mot de skjeve husveggene med det mørke treverket, mot det som allerede er der, og som jeg antagelig ikke ville ha fått syn for uten de lyse materialene i den loddrette konstruksjonen.

Når jeg ser etter, ser jeg også at bakken bærer preg av ny bruk. To stier har dannet seg etter bæringen av plank da den nye konstruksjonen skulle reises. Siden dørene inn til husene er stengt for publikum, må det være lenge siden det har vært stier mellom husene på Fristadplassen. Også her åpnes det opp både for refleksjoner og forestillinger om det som har vært, både som en følge av sporene etter bruk og de nye tilgangene til stedet som installasjonene gir. Hvordan har husene en gang vært plassert i landskapet? Hvordan så bakken mellom husene ut da det var dyr her?

### Tolkninger og refleksjoner

Som nevnt, opplever jeg de to nye stedene på museet som svært ulike; installasjonene bidrar til å hente ulikhetene i de gamle bygningene frem. Men det lauvløa og Fristadplassen har felles er at de nok i utgangspunktet, der de engang ble bygd, framsto som ganske uanselige. Disse bygningene representerer ikke håndverk på høyt nivå, det dreier seg ikke om storslått arkitektur. Fristadplass var en enkel husmannsplass under gården Fristad i Vestre Slidre, og lauvløa er også en svært enkel bygning. Når disse husene inngår i objektsamlingen på Valdres folkemuseum, er det vel hovedsakelig fordi de forteller noe om livet i Valdres på 1750-tallet. Men nå, etter byggingen av de midlertidige installasjonene, framstår bygningene av en eller annen grunn ikke lenger som uanselige eller anonyme i et landskap, men nettopp som avgrensede steder. Jeg blir nysgjerrig på hva jeg kan oppdage ved å bevege meg rundt, mellom og inn i installasjonene - og jeg får lyst til å stanse opp. Sammenhengene byggene og installasjonene inngår i, synliggjør fine kvaliteter i møtet mellom det gamle treverket og steinfundamentene - og de gir rom for forestillinger om de aktivitetene som en gang ga liv til den eksisterende bebyggelsen. I tillegg oppdager jeg skogen med sjøen nedenfor på en annen måte enn jeg antagelig ville ha gjort tidligere.



De to stedene har også det til felles at de er resultater av noe nytt som ikke er knyttet til en bestemt bruk. Man kunne si at installasjonene lener seg på bruken til de eksisterende byggene; en bruk som allerede er endret. Ikke bare i kraft av materialenes form og uttrykk, men også ved å ikke være planlagt for ett bestemt formål eller en bestemt bruk, kontrasterer installasjonene med andre ord de eksisterende husene på folkemuseet. Her er alle de gamle bygningene presentert nettopp ved den bruken de en gang hadde på gårdene de en gang tilhørte i Valdres. Bruken av bygningene, kanskje mer enn hvordan bygningene er bygget, er åpenbart vesentlig for museets fortellinger - den formen for fortellinger som museet ønsker å bevare og videreformidle til de besøkende gjennom informasjonsskiltene som er satt opp. En gang var disse byggene en sammenfletning av form, bruk og teknologi - men nå er bruken redusert til tekst.

Foto: Laila Meyrick / Velour.no

Det er samtidig verd å merke seg at installasjonene er resultater av en byggeprosess som foregikk under sommerens høysesong for besøkende. Bygging er en form for produksjon som man lett kan miste av syne på et museum som presenterer bygninger som objekter. Ved å invitere Ola Sendstad og Einar Bye til å bidra med den nye produksjonen, tydeliggjør Valdres folkemuseum en annen side ved folkearkitekturen. De gamle bygningene kommer til liv igjen, fordi de jo er manifestasjoner av en bestemt livsform, og også av vårt forhold til håndverk, teknologi og den naturen vi som mennesker er en del av.

De nye installasjonene kan bidra til å vise oss at om vi ser de ulike historiske tidsepokene som atskilte, er det fordi vi selv har etablert en distanse til det livet menneskene før oss levde. Men dersom vi med den tysk-jødiske politiske tenkeren Hannah Arendt (1906–1975) anerkjenner at produksjonen av en felles verden er en



grunnleggende aktivitet som knytter oss sammen på tvers av generasjoner, blir det vanskeligere å betrakte bygninger som ferdige, avsluttede.<sup>6</sup> Kanskje kan installasjonene, ved at de ikke er bygget for en bestemt bruk, vise oss at de bygningene generasjonene før oss bygget, etterspør *mer* enn kunnskap dersom de skal komme til syne som noe annet enn objekter; at de gamle bygningene etterspør en kontinuerlig omsorg og ivaretagelse som også innebærer bruk?

### Kontrast som formprinsipp

De nye installasjonene på folkemuseet åpner opp for mangfoldige tolkninger og refleksjoner. Ikke bare velkomst- og administrasjonsbyggene, men selve museet er blitt en plass for nyskapende byggeaktivitet, et møtested for manifestering av ny og eldre omverdensforståelse. Installasjonene, som ikke er knyttet til en bestemt bruk, får paradoksalt nok fram et bruksaspekt som i dag er omgjort til tekst i tradisjonsarkitekturen. Installasjonene bidrar med andre ord til å synliggjøre kvaliteter i de gamle husene; kvaliteter som vi kanskje ikke ville fått øye på uten at den nye formen og de nye materialene kontrasterer de gamle. Ja, for den formmessige intensjonen bak installasjonene er åpenbart å spille på kontraster. Og som kjent er kontrast et formprinsipp som også er viktig innenfor andre kunstuttrykk, kanskje særlig i musikken. Andre slike formprinsipper, egnet til å synliggjøre kvaliteter som allerede finnes, kan være visualisering eller tilpasning, fordobling eller repetisjon.

Felles for disse prinsippene er at de først og fremst etterspør en årvåkenhet eller lydhørhet hos den som skal gi noe form - enten det er en billedkunstner, en arkitekt eller en musiker. For arkitektens vedkommende, etterspørres en lydhørhet overfor de kvalitetene som allerede finnes der, i det som kan sies å utgjøre vår felles livsverden. Å gi form til arkitektur, til forskjell fra det som kan karakteriseres som instrumentelt byggeri, handler om å velge blant kvaliteter. Det er ikke slik at "anything goes"; arkitekturen krever at den som ønsker å bygge foretar valg, både blant de naturgitte og de kulturelt overleverte kvalitetene som finnes på stedet. Arkitekturen etterspør ikke et *tabula rasa*, men en anerkjennelse av at noe er gitt oss som utgangspunkt for våre egne formende virksomheter.

Slik kan de nye, midlertidige installasjoner være med på å aktualisere spørsmål som ikke bare gjelder arkitektonisk praksis, men også modernitetens og den moderne arkitekturs omverdens- og historiesyn. Spørsmålet kan stilles slik: Er ikke den synliggjøringen som installasjonene bidrar til, også en mulighet som finnes der for ny arkitektur i møte med de husene som fortidens gårdbrukere, håndverkere, bygmestere og arkitekter har brukt sine liv på å gi form til? Og det neste spørsmålet mitt er: Hvordan kan vi i dag tenke om ønsket om å samle fortidens bygg i et museum, når bygninger - som byggekunst eller arkitektur betraktet - alltid bidrar til å synliggjøre det stedet de inngår som en del av?

Byggekonsten er et resultat av en folkelig tradisjon, mens arkitekturverket er planlagt av en arkitekt eller arkitektkontor, slik billedkonsten til forskjell fra folkekonsten, også kan tilbakeføres til en kunstner eller et kunstnerfelleskap. Både byggekunsten og arkitekturen har siden Vitruvius' tid, forent form, bruk og teknologi, mens billedkonsten ikke rommer det samme bruksaspektet. I så måte kan de nye installasjonene sies å tilhøre billedkonsten, samtidig som de ved å lene seg på den omplasserte tradisjonsarkitekturen, er med på å gjøre forhold som gjelder arkitekturfaget tydelig.

Begrepet byggekunst innskriver folkearkitekturen blant kunstartene. For arkitekturs del vitner det at arkitekturen kan ha verkskvalitet, om at den også tilhører kunstartene.



En gang ble arkitekturen kalt for moderkonsten. Men verken byggekunstens eller arkitekturs kunstaspekt - det overskridende ved det vi bygger, som gjør at vi kan se og forstå oss selv og vår omverden på nye måter - lar seg måle eller tallfeste. I dagens samfunn viser nettopp det seg å være et problem, siden arkitekturen gjennom bruk og teknologi, er så nøye sammenvevd med det politisk-økonomiske feltet. Slik jeg ser det, risikerer vi i dag at nesten all bygningsproduksjon blir offer for en reduksjon; fra å handle om å ta vare på og utvikle stedlige kvaliteter, blir arkitektur ofte omgjort til instrumentelt byggeri.

Foto: Einar Bye

### Omverdensforståelse

De nye installasjonene på Valdres folkemuseum tilhører billedkonsten, men sett fra et arkitektfaglig ståsted synliggjør de også en form for arkitekturfaglig motkultur. Da Ola Sendstad og Einar Bye valgte å ikke bygge etter ferdige tegninger, men i stedet lot årvåkenheten i møtet med de gitte kvalitetene danne utgangspunktet for arbeidet, bidro de til å sette vår tids omverdensforståelse, som fremdeles kan sies å være modernitetens omverdensforståelse, i perspektiv.

Den danske idéhistorikeren Hans-Jørgen Schanz skriver at det som kan kalles modernitetens og opplysningstidens absolutte *credo* - og denne perioden daterer han tilbake til omtrent 1750 - er at alt som er viktig i og for menneskelivet, er historisk; historisk i betydningen "af at være til rådighed for menneskelig frembringelse og skabelse".<sup>7</sup> Schanz peker på hvordan vitenskapeliggjøringen av samfunnet - en vitenskapeliggjøring som gir erkjennelsen forrang framfor den tenkningen som springer ut av undringen - er en konsekvens av en moderne tenkemåte. Det som kan sees som en oppvurdering av tiden og historien, på bekostning av stedet, springer ut av en slik holdning.

7  
Hans-Jørgen Schanz,  
"Løgstrup, metafysik og  
originalitet" *Slagmark* 42/2005,  
side 40



8

[https://nbl.snl.no/Sverre\\_Fehn](https://nbl.snl.no/Sverre_Fehn). Dato: 24. oktober 2014. Prosjekteringen foregikk i 1967–1969, og det meste av byggearbeidet var ferdig i 1973. Innvielsen av Storhamarlåven som museum fant sted året etter. I 2004–2005 ble det bygd nye vernebygg tegnet av Sverre Fehn, over to ruiner som ble gravd ut på 1980-tallet øst i anlegget. I tillegg til Hedmarksmuseet på Domkirkeodden, tegnet Fehn blant annet Norsk Bremuseum i Fjærland (1989–1991), Aukrustsenteret i Alvdal (1993–1996) og Norsk Arkitekturmuseum i Oslo (2001–2005).

9

Gro Lauvland, "Glemselen i arkitekturen", *Klassekampen*, tirsdag 9. juni 2015, side 12 og 13

10

Det er i denne motsetningsfylte situasjonen Valdres Folkemuseum nå opererer.

11

Sitert etter en tekst til et foredrag av Isr. Elisabeth Francoise, holdt i Oslo lørdag 25. april 2014 i regi av Norske kirkeakademier.

12

Anne Lise Stafne, "Arkitektur på liv og død", *Aftenposten*, lørdag 11. juni 1994, side 39

13

*Ibid.*

**Gro Lauvland er arkitekt PhD og førsteamanuensis II på Institutt for Byggekunst, historie og teknologi ved NTNU**

Da den norske arkitekten Sverre Fehn (1924–2009) omgjorde Storhamarlåven på Hamar til museum (innviet i 1974), kan følgende uttalelse sees som en programformulering: "Løper man etter fortiden vil man aldri nå den igjen. Kun ved å manifestere nuet får man fortiden i tale."<sup>8</sup> Slik jeg tolker ham, betyr ikke utsagnet nødvendigvis at Fehn ønsker å kontrastere det som en gang ble gjort, men det betyr at han lyttende ønsker å spille på de formprinsippene han som praktiserende arkitekt har å spille på.

I Storhamarlåven på Hamar innleder Fehn en samtale - slik også Sendstad og Bye inviterer til samtale gjennom sine installasjoner - ved å plassere vindusglasset på utsiden av steinen, det byggematerialet som allerede finnes der. Steinen får være stein; den får være så å si uberørt, og det som tilføres, får også være seg selv. Det er ikke snakk om en sammenblanding, men et møte mellom noe som er gitt og noe nytt; ja, en samtale. Og det er åpenbart at Fehn forstår at tingenes tilsvær finner sted i et annet språk enn vårt eget.<sup>9</sup>

Det jeg tror er Fehns hovedpoeng når han snakker om å få fortiden i tale, er at om formgivningen skal lede fram til et verk, trengs en lydhørhet som er finstemt; en lydhørhet som minner om et kjærlighetsforhold mennesker imellom. I arkitekturen handler det om å forstå alle de sammenhengene fagutøvelsen avhenger av, og da nytter det ikke å dele alt opp i analyserbare delaspekter, slik at estetikken sees for seg, teknologien for seg og bruken for seg. En vitenskapelig tenkemåte - en tenkemåte som er systematisk og målrettet, og som vektlegger skiller snarere enn sammenhenger - kan bare støtte fagutøvelsen et stykke på vei. Om ikke fortiden, slik den manifesterer seg som ting, arkitektur og sted, blir lokket til å tale gjennom nåtidens lyttende, tolkende og formende virksomheter, vil den forbli taus.<sup>10</sup>

"Å elske noen er å åpenbare for ham skjønnheten som finnes i ham", sier franskmannen Jean Vanier - han som etablerte boliger for de svakeste blant oss, for mennesker som ikke kunne målbare sin egen situasjon gjennom et talespråk.<sup>11</sup> Også i arkitekturen handler det om å etablere et forhold, en relasjon uten ord. Når Fehn kaller det avsnittet i hans arbeid som handler om museer for "Dansen om de døde ting", er det slike relasjoner han er opptatt av; relasjoner som innebærer en sårbarhet. Innenfor moderniteten er menneskets sårbarhet forsøkt redusert. Medisinen har utvilsomt hjulpet oss på svært mange vis, og også til et lengre liv, men samtidig har det som kalles framskritt gjort at vi har mistet av syne vår egen sårbarhet som mennesker.

For Fehn var museet som byggeoppgave både utfordrende og fascinerende, men etter hvert kom han til å se museumsboomen som har preget den vestlige kulturen de senere årene, som et uttrykk for at menneskene ikke vil akseptere sin egen død. Strevet etter å bevare grenser til hysteri, sier han i et intervju fra 1994, og han kritiserer samtidig den formen for materialisme som manifesteres når gjenstander blir oppbevart i en slags kuvøsesituasjon, der alt er regulert: lys, luft og temperatur.<sup>12</sup> Sett fra Fehns perspektiv, er det i lys av vår egen sårbarhet bygningers varighet blir viktig. Når noen dør, begynner mennesker å dikte eventyr om livet på den andre siden, sier han, og fortsetter: "Det var rundt denne poetiske idé at det arkitektoniske rom ble født. Alle bemerkelsesverdige byggverk har med døden å gjøre; pyramidene, kirkene, med den gotiske katedralen som høydepunkt."<sup>13</sup>



Storhamarlåven  
Foto: Jan Haug / Domkirkeoddens fotoarkiv



