

# Sverre Fehns utkast til kunstgalleri på Verdens Ende

*Konfrontasjon og samhandling mellom arkitektur og natur*

Kirsten S. Faye



Masteroppgave i kunsthistorie

INSTITUTT FOR FILOSOFI, IDE- OG KUNSTHISTORIE OG KLASSISKE SPRÅK

UNIVERSITETET I OSLO

under veiledning av

Espen Johnsen, Førsteamanuensis – Kunsthistorie

Høsten 2014

Copyright © Kirsten S. Faye, 2014

Tittel: Sverre Fehns utkast til kunstgalleri på Verdens Ende

Forfatter: Kirsten S. Faye

Veileder: Espen Johnsen, Førsteamanuensis – Kunsthistorie

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

I 1988 tegner arkitekt Sverre Fehn<sup>1</sup> (1928-2009) et utkast til et kunstgalleri på Verdens Ende, ytterst på øya Tjøme, i Vestfold. Prosjektet er et oppdrag fra *Kunstforeningen Verdens Ende*. Forprosjektet får klarsignal fra kommune og stat, men finansieringen av prosjektet kommer aldri på plass og prosjektet forblir på forprosjektstadiet. Målsetningen for oppgaven er et ønske om å løfte arkitekturen opp fra tegningene og søke å formidle en tolkning av hvordan Fehn har planlagt den arkitektoniske opplevelsen.

Verdens Ende er en del av Fehns fritidslandskap. Han velger en kløft nær havnen som tomt for galleriet. Verket karakteriseres av å være planlagt i et naturrom, en kløft og at taket over kløften fremstår som en svær plattform. Utkastet fremstår gjennom et geometrisk formspråk og er planlagt for til dels betydelige inngrep i svabergene på hver side av kløften. Fehns strukturelle idé fremstår gjennom å behandle kløften som et rom med gulv og vegger. Rommet lukkes gjennom at Fehn føyer til et tak, som holdes oppe av en søylerekke. Taket er planlagt som takterrasse og et sted for observasjon av hele havets horisont. Utkastet inneholder en rekke ulike standpunkt for observasjon av horisonten. Fehns forhold til horisonten virker å ha opphav i en erkjennelse av plataets evne til å skape nye arkitektoniske horisonter.

Veiene og stiene Fehn har tegnet inn i Verdens Ende-terrenget, ser ut til å henge sammen med arkitekturelementer på plattformen. Broer, visuelle akser og sømløse overganger til terrenget gir tegn til å være invitasjoner til vandring inn til og ut fra plattformen. Utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende virker å være ment som en plattform som kommuniserer tett med landskapet rundt, som både er et standpunkt for utsikt mot horisonten, en arena for kunst og kultur og for et sosialt fritidsliv i solen. Samtidig fremstår plattformen symbolsk som en ”horisont”, hvor rommet under plattformen kan tolkes som ”under” horisonten. I lys av de andre 1980-tallsmuseene fremstår utkastet til kunstgalleri å være ledd i en utvikling fra en styrt vandring, til en vandring ledet gjennom underbevisst kommunikasjon. Utviklingen viser også tegn til i økende grad, å ta hensyn til tidens kommeriselle krav til museer: mer vekt på underholdning og mindre på kontemplasjon.

---

<sup>1</sup> Så langt den eneste norske arkitekten som har mottatt den prestisjetunge arkitekturprisen *The Pritzker Prize* (1997). Den andre i Norden ved siden av Jørn Utzon (2003).



# Forord

Masteroppgaven er resultat av et arbeid som startet høsten 2011 og avsluttes høsten 2014.

Oppgaven er utført under veiledning av førsteamanuensis i kunsthistorie Espen Johnsen. En viktig takk til ham for rettleiding, tillit og tålmodighet.

Takk til arkitekt MNAL Henrik Hille, som tok seg tid til samtale, trygget min lesning av tegningene og ga meg informasjon som inspirerte til videre arbeid.

Takk til Grethe Meyer-Iversen og Gerd-Elin Bodvin i *Kunstforeningen Verdens Ende* for hyggelige samtaler med viktig informasjon om historien bak prosjektet. Takk for at dere viste meg tillit, ved å låne meg brevvekslingen mellom kunstforeningen og det offentlige.

Takk til Ulf Grønvold og Eva Madshus ved Nasjonalmuseet Arkitektur, for samtaler og innspill og til studiesalen som har stilt kildene til disposisjon.

En varm takk til Stein, min tålmodige og støttende ektemann som har akseptert min ensporede bruk av fritid i mange år. En takk rettes også til min arbeidsgiver JM Norge AS for fleksibilitet og for innvilget permisjon den siste perioden.

Takk til Randi, Ragnar og Mette for hjelp til korrektur.

Kirsten S. Faye

Slependen, 6. desember, 2014



# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning</b>	<b>1</b>
1.1	Problemstillinger og struktur	2
1.2	Metode	6
1.3	Kilder og litteratur	10
<b>2</b>	<b>Arkitekt, samtidsarkitektur og -typologi</b>	<b>12</b>
2.1	Utvikling av sentrale trekk ved Fehns formspråk	12
2.2	Samtidsarkitektur og -teori	14
2.3	Museum – historikk, samtid og referanseverk	16
2.3.1	Museumsprogrammer - historikk og samtid	16
2.3.2	Referanseverk – museene på 1980-tallet	18
2.4	Konklusjon – arkitekt, samtidsarkitektur og -typologi	20
<b>3</b>	<b>Prosjektempirien og prosjekthistorien</b>	<b>22</b>
3.1	Kunstforeningen og oppdraget	22
3.2	Tegningssettet – en kort beskrivelse	24
3.2.1	Situasjonsplan, tegning nr. 1	24
3.2.2	Plantegningene, tegning 4 - 7	24
3.2.3	Snitt og fasader	25
3.3	Realiseringsforsøk og hindringer	26
3.4	Konklusjoner – utkastet og prosjekthistorien	29
<b>4</b>	<b>Plattformen som arkitektonisk instrument</b>	<b>30</b>
4.1	Plattformen som instrument for horisonten	30
4.1.1	Plattformen som horisontlinje	30
4.1.2	Arkitektonisk horisont i 1980-tallsmuseene	32
4.1.3	Plattformen som gulv, takterrasse og horisontens beveger	33
4.1.4	Konstruksjon og tankestruktur	35
4.2	Plattformen som instrument for dagslyset	36
4.2.1	Analyse av dagslysinfall i utkastet til kunstgalleri	37
4.2.2	Strukturen og dagslyset i 1980-tallsmuseene og tidligere prosjekter	39
4.2.3	Inspirasjonskilder til arkitektur som instrument for dagslys	42
4.2.4	Dagslyset som hovedlyskilde	44
4.3	Konklusjon; plattformen, horisonten og lyset	45
<b>5</b>	<b>Kunst-, arkitektur- og landskapsvandring</b>	<b>47</b>
5.1	Vandringsmotivet i et teoretisk perspektiv	47
5.2	Adkomsten – vandringen mot kunstgalleriet	48
5.2.1	Planlagt adkomst til galleriet på Verdens Ende	49
5.2.2	Adkomster – vandring mot Fehns andre 1980-tallsmuseer	53
5.2.3	En vandring inndelt i sekvenser	55
5.2.4	Vandringen som en bevegelse analog til film	59
5.3	Vandring i utstillingsrommene	61
5.3.1	Kunstvandring på Verdens Ende	61
5.3.2	En vandring i Fehns 1980-tallsmuseer	64
5.3.3	Å lede publikums vandring gjennom utstillingen	66
5.4	Landskapsvandring på Verdens Ende	69
5.4.1	Stier, veier og en plattform for kunst og kultur	70

5.4.2	Landskapsvandring i Fehns 1980-tallsmuseer .....	71
5.4.3	Landskapsvandring – mot et landemerke og en kulturell arena.....	73
<b>5.5</b>	<b>Konklusjon - Vandring</b> .....	<b>74</b>
<b>6</b>	<b>Rommet under horisonten</b> .....	<b>76</b>
<b>7</b>	<b>Avslutning</b> .....	<b>79</b>
7.1	Konklusjon og refleksjon.....	79
	<b>Litteraturliste</b> .....	<b>83</b>
	<b>Illustrasjoner</b> .....	<b>89</b>



# 1 Innledning

I 1988 tegner arkitekt Sverre Fehn<sup>2</sup> (1928-2009) et utkast til et kunstgalleri på Verdens Ende, ytterst på øya Tjøme, i Vestfold. Prosjektet er et oppdrag fra *Kunstforeningen Verdens Ende*. Forprosjektet får klarsignal fra kommune og stat, men finansieringen av prosjektet kommer aldri på plass. Min spesielle interesse for akkurat dette prosjektet, vekkes av utkastets planlagte beliggenhet, i Fehns barndoms- og ferielandskap, et vernet kystlandskap med unike stedlige kvaliteter. Utkastet viser også en sterk involvering med naturen, som det ikke er helt enkelt å forstå omfanget av, ved første blikk. Når *Nasjonalmuseet for kunst arkitektur og design* kjøper Fehns arkiv i 2008, blir originaltegninger tilgjengelig for undersøkelser og muligheten til å forstå det planlagte byggets arkitektur åpnes.

Målsetningen for oppgaven er et ønske om å løfte arkitekturen opp fra tegningene og søke å formidle en tolkning av hvordan Fehn har planlagt den arkitektoniske opplevelsen. Jeg har tro på at det kan være hensiktsmessig å ha en idé om verk og landskap under gjennomgangen av oppgavens spørsmålsstillingen og struktur. Nedenfor følger derfor en slik kort innføring.

## *Et kunstgalleri i Fehns fritidslandskap*

Verdens Ende er et friområde på ca 25 mål, beliggende på sørspissen av øya Tjøme.<sup>3</sup> (ill.1.1) Terrenget består av isskurte svaberg, små holmer og en beskyttet båthavn for fiske- og fritidsbåter. Landtungen peker mot en sydvendt horisont, der utsikten mot Skagerak bare består av møtet mellom hav og himmel.<sup>4</sup> Området er en del av Fehns oppvekstmiljø.<sup>5</sup> Stedet må ha vært forbundet med gode minner for Fehn kjøper hytta på Hvasser så snart det er økonomisk mulig.<sup>6</sup> For Fehn er hytta et viktig sted for refleksjon og hvile. Den representerer en typisk nordisk form for rekreasjon; et liv i enkelhet nært naturen.<sup>7</sup> To av de viktigste

---

<sup>2</sup> Så langt den eneste norske arkitekten som har mottatt den prestisjetunge arkitekturprisen *The Pritzker Prize* (1997). Den andre i Norden ved siden av Jørn Utzon (2003).

<sup>3</sup> (<http://no.wikipedia.org/wiki/Tjøme#Tusen.C3.A5rssted>) – oppsøkt 25.4.2014.

<sup>4</sup> Stedsnavnet "Verdens Ende" oppstår blant badegjestene (Tjømlingenes betegnelse på hytteiere og turister som besøker øya i sommerhalvåret) på begynnelsen av nittenhundretallet. En liten restaurant og vippefyret med kurv til kullbål, er bygd som turistattraksjoner i 1932, sammen med et enkelt saltvannsakvarium med fisker og sel. Akvariet nedlegges i 1972. Området er attraktivt i en fritidskultur som kulminerte på slutten av 1960-tallet.

(<http://no.wikipedia.org/wiki/Tjøme#Tusen.C3.A5rssted>) – oppsøkt 25.4.2014.

<sup>5</sup> Olav Sverre Fehn: Foreldre: Politifullmektig, senere politimester og overrettssakfører John Tryggve Fehn (eg. Fæhn) (1894–1981) og farmasøyt Sigrid Johnsen (1895–1985). Gift 1952 med klaverpedagog Ingrid Løvberg Pettersen (20.6.1929–17.4.2005), datter av prokurist Oscar Pettersen (1882–1966) og klaverpedagog Astrid Løvberg (1895–1975) Ulf Grønvold i Norsk Biografisk leksikon: [http://nbl.sn.no/Sverre\\_Fehn](http://nbl.sn.no/Sverre_Fehn) (opsøkt 20.8.2014).

<sup>6</sup> I ungdomstiden bor Fehn i Tønsberg, nord for Tjøme og kjenner derfor området fra tiden mens det fremdeles er vitalt og attraktivt som turistmål.:Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts* (New York:The Monacelli Press, 2009), 20.

<sup>7</sup> Fjeld påpeker at feriehuset på Hvasser raskt egne distinkte rutiner og at det influerer på Fehns liv: Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 21.

temaene i Fehns arbeider har sin opprinnelse i observasjonen av landskapet på Hvasser: Horisonten: møtet mellom himmel og jord – og møtet mellom jord og bygget konstruksjon<sup>8</sup>

Kunstgalleriet er planlagt i en kløft mellom to svaberg som grenser til havneområdet på Verdens Ende. Det har form som en gullbarre veltet over på den ene langsiden og trykket ned i kløften, slik at siden flukter med toppen av berget og danner en plattform. På østsiden av galleriet er det skåret et hakk i hele barrens lengde, slik at det blir en passasje mellom berget og galleriet. Galleriveggen er åpnet med glassvinduer i hele volumets lengde. Over passasjen er det to broer som forbinder berget og plattformen. (ill.1.2 -1.4)

Fra det hjørnet av barren som ligger nærmest havnen, men oppå plattformen, ligger en tilsvarende veltet gullbarre vridt førtifem grader – og i halv størrelse. Det er restaurantvolumet. På berget fremfor denne ligger en sylinder som inneholder sanitærfunksjoner. Den er forbundet til restauranten med en kort bro. - Men galleriet er ikke en tett gullbarre, det har bare et trapesformet tak, båret av en søylerekke nede i kløften og lette glassvegger i hver ende. Restauranten har også glassvegger, mens sanitærsylinderen er et lukket volum.

## 1.1 Problemstillinger og struktur

Oppgaven er utgangspunktet en verksoppgave. Jeg har likevel valgt en tematisk tilnærming ut fra trekk som synes å være sentrale for verket, ”plattform” og ”vandringer”. Oppgaven fremstår også delvis monografisk og typologisk gjennom at den søker etter karakter- og utviklingstrekk hos arkitekten, gjennom å sette verket inn i en typologisk og periodisk ramme avgrenset til Fehns museums-prosjekter fra 1980-tallet.<sup>9</sup> Målet for undersøkelsen er sammenfattet i følgende hovedproblemstilling:

- *Hvordan kan vi forstå Fehns utkast til kunstgalleri på Verdens Ende, gjennom ulike aspekter av temaene ”plattform” og ”vandringer”, - i lys av hans formspråk og samtid, belyst i en typologisk ramme av Fehns museumsprosjekter på 1980-tallet?*

For å svare på dette spørsmålet er hovedproblemstillingen brutt ned til delproblemstillinger knyttet til hvert kapittel. Nedenfor følger en oversikt over kapitlenes problemstillinger i kronologisk rekkefølge, deretter en gjennomgang av kilder, litteratur og metode.

---

<sup>8</sup> Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 22.

<sup>9</sup> Ingen av disse verkene er planlagt som rom for kunst i den forståelsen av begrepet vi vanligvis benytter det. Her legger jeg til grunn Mari Lending's gjenstandsforståelse: ”Museumshistorien lærer oss at når noe er ført over museets terskel, er og blir det kunst.”: Mari Lending, ”Arkitekturmuseer: Mediært arkitektur på utstilling”, i *Samling og museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, (red.): B. Rogan og A. B. Amundsen, 187-202. (Oslo: Novus forlag, 2010:187-202),198.

**Kapittel 2** omfatter undersøkelsens første mål; å forstå i hvilken kontekst verket oppstår, gjennom delproblemstillingen:

- *Hvordan dannes Fehns arkitektoniske formspråk og på hvilken måte møter han postmoderne kritikk og kommersielle krav i samtiden?*

For å svare på spørsmålet søkes først (kap.2.1) å belyse sentrale trekk ved Fehns formspråk gjennom bruk av faglitterære kilder. Først og fremst Per Olaf Fjelds, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*<sup>10</sup> og Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postigliones *Sverre Fehn: Samlede arbeider*.<sup>11</sup> En annen viktig kilde er Fehns egne verksbeskrivelser slik de fremstår i ulike nummer av *Byggekunst* og gjennom intervjuer han har gitt til ulike fagtidsskrifter som *Skala*<sup>12</sup> og utstillingskatalogen ”Den rette linjes poesi.”<sup>13</sup>

Samtidens arkitektur og diskurs preges av postmoderne kritikk. Kap 2.2 undersøker kritikken innhold og hvordan Fehn forholder seg til den. En viktig kilde til forståelsen av det pluralistiske i den postmoderne kritikken har vært Kate Nesbitts, antologisamling, *Theorizing a new agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*.<sup>14</sup> William Curtis’, *Modern Architecture since 1900*,<sup>15</sup> har vært en hovedkilde til å skaffe oversikt over internasjonal arkitektur. I et norsk perspektiv er Norberg-Schulz sentral.<sup>16</sup> Hans store tekstproduksjon synes å prege forståelsen av etterkrigsarkitekturen i Norge gjennom artiklene ”Norsk arkitektur i femti år”<sup>17</sup> og ”Fra gjenreising til omverdenskrise, Norsk arkitektur 1945-1980.”<sup>18</sup> For å belyse utviklingen av programmene for museumsbygg i den samme perioden (kap.2.3) benytter jeg muselogisk faglitteratur. Først og fremst Andrew McClellans, *The Art Museum: From Boullée to Bilbao*<sup>19</sup> og Anne Eriksens, *Museum:En kulturhistorie*<sup>20</sup>, for det nasjonale perspektivet. Kapittelet avsluttes med korte beskrivelser av

<sup>10</sup> Per Olaf Fjeld. Sverre Fehn: The Pattern of thoughts (New York:The Monacelli Press, 2009).

<sup>11</sup> Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postiglione, *Sverre Fehn:Samlede arbeider*, (Oslo:N.W. Damm & Søn, 2003. Tidligere utgitt Oslo:Orfeus Forlag,1997).

<sup>12</sup> Mathilde Petri, ”Sverre Fehn” i *Skala* no.23, 1990, 12-17.

<sup>13</sup> Maija Kärkkäinen og Marja-Riita Norri. red. ”Den rette linjes poesi” i *Five masters of the North: Peter Celsing, Sverre Fehn, Knud Holscher, Aarno Ruusuvuori, Högnä Sigurdadóttir-Anspach* (Utstillingskatalog, Helsinki:Museum of Finnish Architecture, 1992), 1-51.

<sup>14</sup> Kate Nesbitt (editor). *Theorizing a new agenda for Architecture, An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. (New York:Princeton Architectural Press,1996).

<sup>15</sup> Willam Curtis j.r., *Modern architecture since 1900*, 3.utg. (London:Phaidon Press,1996, første utgave,1982).

<sup>16</sup> Christian Norberg-Schulz.”Fra gjenreising til omverdenskrise, Norsk arkitektur 1945-1980” i *Norges kunsthistorie bind 7, Inn i en ny tid*. Red. Knut Berg og Peter Anker, Per Palme og Stephan Tschudi-Madsen,7-90 (Oslo:Gyldendal Norsk Forlag, 1983), 9.

<sup>17</sup> Christian Norberg-Schulz, ”Norsk arkitektur i femti år”, *Byggekunst* nr.3, (1961: 57-102), 94.

<sup>18</sup> Norberg-Schulz rolle i norsk og nordisk arkitekturhistorie er så omfattende at den kan være problematisk. Han står bak verk om Arne Korsmo og Fehn, har vært konsulent for boken om Knut Knutsen. Han er forfatter av et viktig kapittel i *Norges kunsthistorie*, ”Fra gjenreising til omverdenskrise, Norsk arkitektur 1945-1980”. Han har vært redaktør i *Byggekunst* (1963-78) og skrevet en rekke artikler. I tillegg har han øvet innflytelse på en rekke arkitekter og teoretikere gjennom sine arkitekturteoretiske verk som særlig vektlegger stedstilhørighet.

<sup>19</sup> Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. (Berkeley: University of California Press, 2008).

<sup>20</sup> Eriksen, Anne. *Museum:En kulturhistorie* (Oslo:PAX, 2009).

Fehns museumsprosjekter på 1980-tallet (kap.2.3.2) med kilder i Fehns originaltegninger fra arkivet i Nasjonalmuseet, Fehns egne presentasjoner, faglitteraturen og intervjuer.

Av disse museene er det kun Norsk Bremuseum som er oppført, selv om teksten av og til gir inntrykk av noe annet, som må stå for forfatterens innlevelse. Verkene omtales tidvis med forkortede betegnelser knyttet til sted eller museumsformål.

**I Kapittel 3** søker jeg å skaffe en oversikt over prosjektempirien og prosjekthistorien som en bakgrunn for videre tolkning av utkastets innhold;

- *Hvordan kan utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende beskrives utfra Fehns tegningssett og hva er prosjektets opprinnelse og historie?*

Prosjektets historie (kap.3.1 og 3.4) baserer seg på offentlig brevveksling, avisartikler og intervjuer med de gjenlevende personer som stod prosjektet nærmest; Fehns nærmeste medarbeider i prosjektet, arkitekt MNAL Henrik Hille og styremedlem for *Kunstforeningen Verdens Ende*, (oppdragsgiver) i den aktuelle perioden, Gerd-Elin Bodvin og styreleder 2013 Grethe Meyer Iversen. Verksbeskrivelsen (kap.3.2) er utført med Fehns originale tegningssett og modellfotografier som kilde.

**I Kapittel 4** diskuterer jeg Fehns innføring av plattformen som et arkitektonisk instrument, for horisonten (kap.4.1) og for dagslyset (kap.4.2).

- *På hvilken måte bruker Fehn plattformen som instrument for horisonten og for dagslyset i utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende?*

For å besvare spørsmålet bredt, benytter jeg en firedelt struktur; 1) Identifiserer og diskuterer de ulike plattformenes funksjon. Tolkningen tar utgangspunkt i arkitekturens plantegninger, snitt, observasjoner på tomten, i Fehns egne tekster og beskrivelse og delvis i beskrivelser av prosjektet i faglitteraturen. 2) Diskuterer hvordan Fehn bruker plattformen i de andre 1980-tallsmuseene og hvordan utkastet til kunstgalleri ser ut til å ha fellestrekk eller særtrekk sett i lys av disse. 3) Søker etter kontekstuell forståelse i Fehns bakgrunn og tilknytning til andre arkitekters arbeider, og diskuterer om det kan ha hatt betydning for Fehns behandling av temaet. 4) Diskuterer en mulig teoretisk begrunnelse for løsningen. Strukturen gjentas fra 1) til 4) i kapittel 4.1 og 4.2.

Med utgangspunkt i observasjoner på tomten og tegningssettet for utkast til kunstgalleri på Verdens Ende samt støtte i faglitteraturen, søker jeg å avdekke forholdet mellom plattformen og horisonten. (kapittel 4.1). Teksten diskuterer Mies van der Rohes, Le Corbusiers og Jørn Utzons rolle som mulige inspirasjonskilder for bruk av plattformens ulike roller som

arkitektonisk instrument. Avslutningsvis behandles Fehns konstruksjon i lys av samtidig teori, ut fra posisjoner som Nils-Ole Lund og Kenneth Frampton har satt Fehn inn i.

Med utgangspunkt i Fehns plan- og snitt-tegninger, søker jeg å avdekke lysinnfallet i rommet og innfallsvinkler for lysets betydning i prosjektet. (kapittel 4.2). Gjennom en orientering av planen i forhold til solbane, søker jeg å identifisere ulikt belyste soner med vekt på å avdekke lysretning, lysintensitet, lysets fargetoner og skyggevirksomheter gjennom dagen i utstillingshallen og vestibylen. Fehns løsninger diskuteres i lys av Arne Korsmos Villa Dammann (1932) og Jørn Utzons utkast til Silkeborg Museum (1963) og i lys av museumsteoretiske innfallsvinkler til belysning av rom for visning av kunst: Hovedsakelig kommunisert gjennom McClellands bok, *The Art Museum, From Boullée to Bilbao* (2008).

**Kapittel 5** søker å identifisere og diskutere vandringsruter, som Fehn synes å ha planlagt både til galleriet, i utstillingsrommene og i terrenget rundt bygningen og stiller spørsmålet;

- *På hvilken måte kan vi forstå meningen bak kunst- og landskapsvandringene i utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende?*

For å besvare spørsmålet benytter jeg en firedelt struktur. 1) I et innledende underkapittel (5.1) diskuterer jeg tilnærmingen til vandringsmotivet ut fra et teoretisk perspektiv og setter opp en struktur for en fenomenologisk tolkning av de ulike rutene 2) Identifiserer og diskuterer de ulike vandringene. Tolkningen tar utgangspunkt i situasjonsplanen og plantegninger og delvis i beskrivelser i faglitteraturen og sees i lys av Fehns egen beskrivelse, prosjekthistorien og opplysninger fra muntlige kilder. 3) Diskuterer hvordan Fehn bruker vandringsmotivet i de andre 1980-tallsmuseene og hvordan utkastet til kunstgalleri ser ut til å ha fellestrekk eller særtrekk sett i lys av disse. 4) Søker etter kontekstuell forståelse i Fehns bakgrunn og tilknytning til andre arkitekters arbeider, og diskuterer om det kan ha hatt betydning for Fehns behandling av temaet. Strukturen gjentas fra 2) til 4) i kapittel 5.2, 5.3, og 5.4. Kapittel 5.2, identifiserer og diskuterer de ulike rutene. Sentrale trekk ved vandringsmotivet diskuteres i lys av det samme motivet på Gunnar Asplunds (1884-1940) og Sigurd Lewrentz' (1885-1975) *Skogskirkegården* (1915-1940) og Le Corbusiers arkitekturpromenade for å undersøke på hvilken måte deres tolkning av vandringsmotivet kan ha hatt betydning for Fehns behandling av temaet. Kapittel 5.3, undersøker om vandringen i utstillingsrommene også tilbyr alternativer, eller hvordan Fehn leder den besøkende rundt i rommene ved hjelp av arkitektoniske virkemidler. Vandringens motiv sees i lys av Scarpas museumsløsninger. Kapittel 5.4, undersøker mulige begrunnelser for utformingen av utkastets skulpturplattform og takplan, samt påtegnede stier i situasjonsplanen. Tolkningen

baseres på undersøkelser av tegningene i lys av prosjekthistorien. Teksten undersøker også om det fins tilsvarende forbindelse mellom bygning og terreng i de andre 1980-tallsmuseene.

**Kapittel 6** diskuterer rommet under plattformen som et instrument for objektet.

- *På hvilken måte kan vi forstå rommet for objektet i utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende i lys av Fehns skisser og holdning til objektet?*

Spørsmålet søkes besvart gjennom en diskusjon som tar utgangspunkt i Fehns skisser og stikkordsnotater om prosjektet og diskuterer dem i lys av hans presentasjon av utkastet, samtidstekster av Bernhard Tschumi, ”Architecture and limits II”, (1981) og ”The pleasure of architecture” (1977).

I **Kapittel 7** søker jeg å oppsummere svarene på delspørsmålene til og derigjennom svare på hovedspørsmålet. Kapittelet inkluderer også en kort oppsummering av Verdens Endes utvikling etter 1994.

## 1.2 Metode

For å belyse kontekst og historikk (kap.2 og 3) benytter jeg en historiografisk metode. Verksbeskrivelsen (kap 3) beskriver Fehns tegningsett empirisk slik den er formidlet gjennom arkitektursymboler og kartografiske symboler. Den videre tolkningen av prosjektet bygger på trekk fra semiotisk og fenomenologisk metode. Teksten skiller mellom hvor den tar utgangspunkt i de ulike metodene, men følger ikke en streng metodisk struktur. I hovedsak benytter jeg en semiotisk tilnærming i kapittel 4 og 6 og fenomenologisk i kapittel 5. I kapittel 5.1 beskriver jeg en struktur for hvordan jeg bruker den fenomenologiske metoden i den påfølgende teksten. – Nedenfor følger en innføringen i metodene og hvordan jeg forholder meg til dem i teksten.

*Den semiotiske tilnærmingen bygger på Umberto Ecos essay ”Function and Sign, The Semiotics of Architecture”<sup>21</sup> (1986). Eco definerer semiotikken som en vitenskap som studerer alle kulturelle fenomen som om de er systemer av tegn. Semiotikk skiller mellom denotativ og konnotativ betydning: den denotative betydningen er den direkte lesningen og*

---

<sup>21</sup> Umberto Eco, ”Function and Sign: The Semiotics of Architecture” i *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory.* (ed), Neil Leach, 182-203, (New York:Routledge, 1997).

den konnotative betydningen krever hjelp av tolkning gjennom et kulturelt system for å gi mening.<sup>22</sup>

Eco forstår arkitektur først og fremst som funksjon, dernest som kommunikasjon.<sup>23</sup> Når semiotikken benyttes for å tolke tegnene som kommunikasjon, bruker Eco begrepet *avkoding*.<sup>24</sup> Koder opererer i lag med ulike konnotative betydninger. For å sikre at man ikke overser noen signaler, har Eco satt opp et system for avkoding av arkitekturkoder. *Tekniske koder* kommuniserer tekniske løsninger og formale tegn gjennom arkitektursymboler. *Syntaktiske koder* kommuniserer planens overordnede organisering; hvordan helhet og deler er strukturert i forhold til hverandre. *Semantiske koder* kommuniserer funksjon gjennom arkitekturens enkeltelementer. Disse semantiske kodene deler Eco inn i underkoder som kommuniserer ulike tolkningsnivåer. Der denotativ kode er knyttet til primær funksjon (tak, trapp, vindu). Mens de konnotative kodene kan kommunisere en rekke sekundære tolkninger gjennom at vi eksempelvis tolker en triumfbue annerledes enn en port. Disse sekundære semantiske kodene er forbundet med kulturelle regler. Våre oppfatninger av rom, preges også av at rom bestemt for ulike funksjoner, skaper bestemte kulturelle forventninger til rommet.

Ecos konklusjon er at semiotikken som system, gjør det mulig å analysere form og innhold uavhengig av hverandre. Samtidig erkjenner han at all arkitektonisk mening ikke kan avdekkes gjennom semiotikk.

Min intensjon med å gripe fatt i metoden er å systematisere tolkningen. I et system av koder som skal avkodes, må tolkningen av tegningene måtte begrunnes med enten en denotativ funksjon eller indikere en konnotativ funksjon. - Tolkning av arkitektur- og kartografiske symboler er et etablert tegnsystem med et regelsett for tolkning. Når disse kan leses i tegningene, opplever vi å være svært nær arkitektens intensjonen. Tolkning utover primærfunksjonene må knyttes til ulike kulturelle systemer og er forbundet med tolkerens forståelse av kodene og dermed forbundet med større usikkerhet ved tolkningsresultatet.

Mieke Bal og Norman Bryson påpeker ytterligere svakheter og fallgruver ved metoden i essayet ”*Semiotics and Art History, A discussion of Context and Senders*”<sup>25</sup> (1991). Fordi et system som skiller sterkt mellom verk og kontekst, som to adskilte systemer er beheftet med en rekke usikkerhetsmomenter. Det begrunnes med at kontekst er et verk i seg selv, som dermed også består av tegn som krever tolkning. Bal og Bryson påpeker også hvordan

---

<sup>22</sup> Eco, 185-187.

<sup>23</sup> Eco, 182

<sup>24</sup> Ibid, 191.

<sup>25</sup> Mieke Bal og Norman Bryson: "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders", I *The Art of Art History: A Critical Anthology*, 243-256, red. av Donald Preziosi (New York: Oxford University Press Inc., utgave, 2009).

narrativer om arkitekten eller verket kan stå i veien og farge tolkningen. Advarselen er en understrekning av hvordan konteksten kan komme til å overskygge signaler som kommuniseres fra verket fordi det oppleves som fremmed fra arkitektens formspråk eller vanlige løsningskonsept.

Jeg anser at disse forbeholdene er viktige å være bevisst på i tolkningsarbeidet, hvor man gjør forsøk på å opptre uten fordommer, og samtidig erkjenner at det ikke er fullt mulig. I teksten forsøker jeg å gjennomføre en fremstilling som tydeliggjør hvilken kilde som begrunner eller indikerer ulike tolkninger, slik at leseren selv settes i stand til å vurdere den aktuelle tolkningen gjennom sitt eget tolkningsapparat.

### *Fenomenologisk metode*

Den semiotiske tilnærmingen mangler en tolkning gjennom et opplevelsesperspektiv, hvordan utkastet kunne fremstått i møtet med den besøkende, om det hadde blitt oppført. Fenomenologien tilbyr en slik tilnæringsmetode innenfor et teoretisk rammeverk.<sup>26</sup> Metoden undersøker bygningens virkning i form av de felles bildene og den grunnleggende følelsen som arkitekturen vekker hos betrakteren. Følelser som ikke bare kommer fra visuelle bilder, men også de mentale bildene, assosiasjonene, minnene og de kroppslige sanseopplevelsene som pirres av verket.<sup>27</sup> Fenomenologi betyr eksaminering av bevisste fenomener innenfor sin egen bevissthetsdimensjon. Det vil si at den *ikke* undersøker bygningens fysiske proporsjoner, egenskaper eller stilistiske tilhørighet. Arkitekturfenomenologi søker det indre språket i en bygning.<sup>28</sup> For å avdekke en bygnings fenomenologi kreves det at man opplever den med hele sitt bevissthetsapparat. Den finske arkitekten og teoretikeren Juhani Pallasmaa (1936-), beskriver metoden i essayet ”*The Geometry of feeling, The Phenomenology of Architecture*” (1985). Den forståelsen av fenomenologi som her beskrives er et uttrykk for samtidens tilnærming til emnet, i tillegg lanserer den en brukbar modell for en mer opplevelsesbasert tilnærming til arkitekturen. Samtidig vet vi at Pallasmaa var en arkitekturteoretiker som Fehn hadde et vennskapelig forhold til.<sup>29</sup> De er nesten samme generasjon og deres utvikling baserer seg på et felles

---

<sup>26</sup> Metoden vokste frem i løpet av 1970 og -80-tallet sammen med en ny rolle; *arkitekturhistoriker*. Christian Norberg-Schulz, som var Fehns kollega på Arkitekthøyskolen i Oslo, utga flere bøker om fenomenologi og oppnådde en betydelig posisjon. Hans *Intentions in Architecture* (1965) og *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1980), som begge bygger på tolkning av Heideggers filosofi, fikk betydelig innflytelse. Hans konklusjoner ledet imidlertid til en posisjon der han og Fehn ble stående på hver sin side i den postmoderne arkitekturdiskursen.

<sup>27</sup> Juhani Pallasmaa, ”The Geometry of feeling”, i *Encounters 1: Architectural Essays*, 86-97, red. av Peter MacKeith (Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2012), 90.

<sup>28</sup> *Ibid*, 91.

<sup>29</sup> Pallasmaa, ”Sverre” i *Arkitektur N*, nr.07, 99-101(2009),100.



fundament i Aulis Blomstedts (1906-1979) teoretiske morfologi fra 1950-tallet. Det er mye som tyder på at de har fulgt en parallell teoretisk tilnærming der de via strukturalisme har beveget seg til et mer fenomenologisk synspunkt. Når Pallasmaa kaller arkitektur for ”en metafor for den menneskelige tilværelse”<sup>30</sup> og Fehn kaller arkitektur ”en strukturell fortelling om menneskene og livet”,<sup>31</sup> så oppfatter jeg at de har en felles forståelse av arkitektur. Når jeg benytter Pallasmaas struktur og teoretiske tilnærming til arkitektur, opplever jeg derfor å være i nærheten av det som var Fehns målsetning for møtet mellom bygg og betrakter.

I *Architecture's Historical turn, "Phenomenology and the rise of the Postmodern"*<sup>32</sup> fremfører Jorge Otero-Pailos en kritisk tilnærming til fenomenologi. Han mener fenomenologi gjør *stil* til noe sekundært og *historien* til et spørsmål.<sup>33</sup> Han fremhever fenomenologiens sentrale rolle i å fremme postmodernisme. Han understreker at fenomenologien ikke var en felles bevegelse, men ble fremført av en rekke enkeltstående arkitekter, som Jean Labatut (1899-1986), Charles Moore (1925-1993), Christian Norberg-Schultz (1926-2000), og Kenneth Frampton (1930-). Alle var innflytelsesrike teoretikere/forfattere og professorer. De gjorde studiet av arkitekturhistorie til varemerket for en intellektuell arkitekt.<sup>34</sup> Otero-Pailos påpeker hvordan deres overbevisning om at opplevd erfaring har første prioritet fremfor frittstående mentale analyser som et verktøy for å forstå arkitekturhistorien, satte dem i en paradoksal posisjon: De måtte intellektualisere sin motstand mot fremveksten av teori som noe separat fra praksis. Et paradoks som resulterte i en spirende anti-intellektualisme inn i samtids-arkitekturteorien.<sup>35</sup> Fenomenologien ansees av enkelte som en farlig form for avteoretisering av historien og avhistorisert teori, som tar den kritiske biten ut av intellektuelle verk for å operativt å legitimere arkitekturens status quo.<sup>36</sup> På 90-tallet utkommer en rekke bidrag til kritikk av arkitekturfenomenologi.<sup>37</sup>

Kritikken er krass, men slik jeg forstår den, er den fortrinnsvis en advarsel mot ensidig bruk. Dersom metoden tas i bruk i kombinasjon med annen tilnærming og det fremkommer hvor den fenomenologiske tilnærmingen kommer til uttrykk, gir metoden en ekstra dimensjon til en tolkning som vanskelig kan formidles gjennom andre teoretiske modeller.

---

<sup>30</sup> Pallasmaa, "The Geometry of feeling", 94.

<sup>31</sup> Fehn i intervju med Der Architekt, "Ein Poet der gerade Linie", Der Architekt no5, 1994: 281-287.

<sup>32</sup> Jorge Otero-Pailos, *Architecture's Historical turn: Phenomenology and the rise of the postmodern* (London: University of Minnesota Press, 2010).

<sup>33</sup> Jorge Otero-Pailos, "Architectural Phenomenology and the Rise of the Postmodern" i *The Sage handbook of Architectural Theory*, 36-151, Red. av C. Greig Crysler, Stephen Cairns og Hilde Heynen. (London: SAGE Publications LTD, 2012), 136.

<sup>34</sup> Ibid, 138.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid, 139

<sup>37</sup> Ibid, 142. (bla.a. Hilde Heynen 1999/1993).

Kritikken som Oteros-Pailos fremfører, rettes mot en praksis der metoden ble fremstilt som en slags ”eneste rette lære.” Når det er en metode som baserer seg mer på følelser enn vitenskap beveger det historien i feil retning. Samtidig opplever vi kunst og arkitekturverk mer med vårt følelsesapparat enn med intellektet, så metoden er relevant – om den brukes under rette premisser, ved at den ikke gir seg ut for å avdekke mer enn forfatterens opplevelse av verket. Bruken av den fenomenologiske metode vanskeliggjøres i det aktuelle tilfellet av at bygget ikke er realisert, og metoden må brukes på foreliggende tegninger og en sammenfatning av tilgjengelige, relevante opplysninger.

### 1.3 Kilder og litteratur

Primærkilden til verket er Fehns originaltegninger i arkivet til Nasjonalmuseet for arkitektur. I faglitteraturen er utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende er omtalt i Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postigliones oversiktsverk *Sverre Fehn, Samlede arbeider*,<sup>38</sup> i William Curtis j.r., *Modern architecture since 1900*<sup>39</sup> og i Fjelds oversiktsverk *Sverre Fehn, The Pattern og Thoughts*.<sup>40</sup> Fehn skriver selv en presentasjon av verket som første gang presenteres i *Byggekunst* no 2, 1992. - I *Sverre Fehn, Samlede arbeider*, omtales verket direkte av Postiglione i et innledende essay og i verkoversikten som Nicola Flora og Paolo Giardiello står bak. Oppgaven bruker de enkelte forfatternes navn når det henvises til ulike tolkninger. I *Sverre Fehn, The Pattern og Thoughts*, bruker Fjeld ulik teksttype for å skille egne ord fra Fehns. I hans, *Sverre Fehn, The Thought of Construction*,<sup>41</sup> skriver Fjeld i forordet at alle bokens ideer er Sverre Fehns egne og at disse kommer fra samtaler han har hatt med Fehn om de enkelte temaene.<sup>42</sup> Jeg har derfor tatt utgangspunkt i at boken gir uttrykk for Fehns tanker om temaer og egne verk, når jeg bruker den som kilde i oppgaven. Begge bøkene kretser rundt Fehns tankeverden og omtalene av prosjektene er til dels i ganske poetiske ordelag, hvor de peker på noen sentrale punkter, men lite på konkrete beskrivelser av verkene.

I tillegg til de verkene som er nevnt som kilder i forbindelse med hvordan oppgaven går frem for å besvare av delspørsmålene, bruker oppgaven Michael Tawa, *Agencies of the*

---

<sup>38</sup> Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postiglione, *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, (Oslo: N.W. Damm & Søn, 2003. Tidligere utgitt Oslo: Orfeus Forlag, 1997).

<sup>39</sup> William Curtis j.r., *Modern architecture since 1900*, 3. utg. (London: Phaidon Press, 1996, første utgave, 1982).

<sup>40</sup> Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*. (New York: The Monacelli Press, 2009).

<sup>41</sup> Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn: The thought of constructions* (New York: Rizzoli International Publications, 1983).

<sup>42</sup> Fjeld, *Sverre Fehn: The thought of constructions*, 7.

*Frame: Tectonic Strategies in Cinema and Architecture*<sup>43</sup> og Flora Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade*,<sup>44</sup> som utgangspunkt for diskusjonen knyttet til arkitektur og bevegelse. I teoretiske diskusjoner benyttes i tillegg Kate Nesbitts antologisamling *Theorizing a new agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*<sup>45</sup>, Pallasmaas ulike essays i *Encounters 1: Architectural Essays*,<sup>46</sup> og Nils Ole Lunds *Arkitekturteorier siden 1945*.<sup>47</sup>

Jeg har også hatt tilgang til muntlige kilder som kan omtale hendelser fra verkets samtid. Først og fremst Henrik Hille, som var Fehns nærmeste medarbeider i prosjektet. Gerd-Elin Bodvin, som satt i styret i Kunstforeningen Verdens Ende i 1988 og var en av initiativtagerne, har også vært en viktig kilde og dagens (2013) styreleder Grethe Meyer – Iversen som lot meg koipere korrespondanse fra den aktuelle perioden. Nasjonalmuseets Ulf Grønvold har bidratt med synspunkter i en tidlig fase og vært en kilde til hvordan Fehns presentasjoner i Byggekunst fikk sin form.

Forskningen på Fehns arbeider er så langt, ganske liten. Så vidt jeg har kunnet registrere begrenser den seg til: Hans Egde-Nissens *Sverre Fehns utstillingsarkitektur*<sup>48</sup>, hovedfagsoppgave (1995) om Storhamarlåven. Masteroppgavene Lise Mari Valle Olsen, *Stolper, furu og familie: En studie av Per og Molle Cappelens Enebolig Blichner (1965-67) og Sverre Fehns Enebolig Sparre (1966-70)*<sup>49</sup> og Lena Kristin Skogmo, *Mellom jord og horisont: Sverre Fehns arkitektoniske rom*,<sup>50</sup> om paviljongene i Venezia og Oslo. I tillegg til disse oppgavene med kunsthistorisk perspektiv har Knut Fageraas skrevet om utstillingen i Storhamarlåven i sin hovedfagsoppgave i etnologi, *Kulturens øyne – museer som uttrykk for syn*<sup>51</sup> (2003). Oppgaven leser utstillingen som subjektiv visuell kommunikasjon.

---

<sup>43</sup> Michael Tawa. *Agencies of the Frame: Tectonic Strategies in Cinema and Architecture*, (Newcastle:Cambridge scholars Publishing, 2010).

<sup>44</sup> Flora Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade* (Basel: Birkhauser, 2010).

<sup>45</sup> Kate Nesbitt (editor), *Theorizing a new agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, (New York:Princeton Architectural Press,1996).

<sup>46</sup> Juhani Pallasmaa, Peter MacKeith, ed. *Encounters 1: Architectural Essays*, (Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2012).

<sup>47</sup> Nils-Ole Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, (København:Arkitektens Forlag, 2001).

<sup>48</sup> HansEgede-Nissen, *Sverre Fehns utstillingsarkitektur*, Hovedoppgave i Kunsthistorie, (Oslo:UIO,1995).

<sup>49</sup> Lise Mari Valle Olsen, *Stolper, furu og familie: En studie av Per og Molle Cappelens Enebolig Blichner (1965-67)* Masteroppgave i Kunsthistorie (Oslo:UIO, 2012).

<sup>50</sup> Lena Kristina Skogmo, *Mellom jord og horisont: Sverre Fehns arkitektoniske rom: en utvikling i lys av to utstillingspaviljonger*. Masteroppgave i Kunsthistorie, (Trondheim:NTNU, 2013). Oppgaven fokuserer på utstillingspaviljongene i Venezia og Oslo som utgangspunkt for tematisk og teoretisk tilnærming.

<sup>51</sup> Knut Fageraas,, *Kulturens øyne – museer som uttrykk for syn, En analyse med utgangspunkt i et vernebygg over en ruin, en museumsåve og en utstilling av middelalderskulpturer*, Hovedfagsoppgave i Etnografi (Oslo:UIO, 2003).

## 2 Arkitekt, samtidsarkitektur og -typologi

Målsetningen med kapittelet er å peke på avgjørende forhold ved Fehns bakgrunn, og arkitektoniske og typologiske forhold i samtiden som kan ha hatt betydning for resultatet av utkastet, og som inngår som nødvendig kontekst i tolkning av verket. Innføringen i museumsprosjektene form og innhold, muliggjør en monografisk og typologisk komparativ analyse, som del av de tematiske diskusjonene i kapitlene 4 og 5.

### 2.1 Utvikling av sentrale trekk ved Fehns formspråk

Fehn avbryter landsbruksskolen og starter arkitekturutdanningen i 1946. I en etterkrigstid der deler av det norske arkitektmiljøet er så opptatt av bygningers funksjon, at estetiske kvaliteter nedvurderes. Christian Norberg-Schulz (1926-2000) retter søkelyset mot arkitektene bak tidsskriftet PLAN<sup>52</sup>, som allerede i 1930-årene hadde ”som målsetning å avskaffe arkitekturen som kunstart til fordel for politisert planlegging”.<sup>53</sup> Den desperate bolignøden førte til lydhørhet overfor argumentasjon om nedprioritering av estetiske kvaliteter.<sup>54</sup> Modernismen kritiseres for manglende lokal tilpasning, for manglende humanisme og for å være en tysk stil.

Fehns hovedlærer, Arne Korsmo (1900-1968), var en uttalt europeer<sup>55</sup>, en modernist, som heller ville fornye modernismen, enn å søke etter måter å flette historiske konnotasjoner inn i arkitekturens formspråk.<sup>56</sup> Elevene introduseres for nordiske forbilder; Alvar Aalto (1898-1976), Gunnar Asplund (1884-1940) sammen med Frank Lloyd Wright (1867-1959) og Le Corbusier (1887-1965). Korsmo presenterer Walter Gropius (1883-1969) og Marcel Breuers (1902-1981) arbeider som forbilder for sine elever, men først og fremst vektlegges Mies van der Rohes (1886-1969) puristiske estetikk med fokus på samspillet mellom konstruksjon,

<sup>52</sup> Tidsskrift for Sosialistisk Arkitekters Forening, stiftet 1932.

<sup>53</sup> Norberg-Schulz, Christian, ”Fra gjenreising til omverdenskrise, Norsk arkitektur 1945-1980”, 9.

<sup>54</sup> PLAN-gruppen skaffet seg politisk innflytelse og kontroll over Oslos byplanlegging. Deres målsetningen (som bygget på sosiologiske undersøkelser) var; mindre sosial nød, kriminalitet og forurensning. De sluttet seg til Le Corbusiers tanker om ”den grønne byen”, med lamellblokker i et åpnet grønt landskap, der fokus lå på å planlegge for sol, lys luft og rekreasjon for beboerne. Byningenes formspråk var en slags ny-empirisme, en pragmatisk funksjonalisme med regionale og historiske trekk; ihht Norberg-Schulz; ”banaliserte reduksjoner av modernismens ”grønne by”: Norberg-Schulz, Christian, ”Sverre Fehns poetiske modernisme”, i Norberg-Schulz, Christian. og Gennaro Postiglione. *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, (1. utgave: Orfeus Forlag, 1997) (Oslo: N.W. Damm & Søn, 2003), 39.

<sup>55</sup> I 1949 etableres PAGON (Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge) under ledelse av Arne Korsmo, som en undergruppe av det europeiske CIAM (Congres Internationaux d’Architecture Moderne). Medlemmer i gruppen er blant andre; Norberg-Schulz, Fehn, Geir Grung, Odd Østby, P.A.M. Melby, Håkon Mjelva, Carl Corvin, Robert Esdaile, Erik Rolfsen (også PLAN-gruppen) og danske Jørn Utzon. (Utzon og Korsmo har truffet hverandre i Stockholm under krigen. Etterpå forblir han er venn av Korsmo, Grung og Fehn).

<sup>56</sup> Fehn om Korsmo i et intervju 1990: ”Arne Korsmo var jo en europæer, som levede i sin arkitektur lige meget uden for Norge som i Norge. For os var han en åbnings. Jeg havde ham som lærer og det var en fantastisk oplevelse, for efter krigen var Norge en ”se på sig selv”- nation. Vi havde vundet krigen. I den situation betød Korsmo og hans venskab med Jørn Utzon enormt meget. Jeg tror ikke mine arbejder gjenspejler Korsmos arkitektur, men hans intuitive tankeverden kom jeg til at holde meget av.”: Fehn i intervju med Mathilde Petri ”Sverre Fehn” i Skala 23, (1990) 12-17.

modul, rom og natur, og med fleksible åpne planløsninger innenfor rammen av stål, betong, glass – og natursteinsmurer og røde teglsteinsvegger. Korsmo introduserer Fehn for Jørn Utzon (1918-2008) og et viktig vennskap oppstår.

Fehns andre viktige lærer, Knut Knutsen (1903-1969), står utenfor PAGON (Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge)<sup>57</sup>. Hans holdning er at arkitekturen skal underordne seg landskapet. Han peker mer på Aalto enn på Mies. Knutsen står for en organisk arkitektur, der mennesket er det vesentlige – ikke arkitekturen.

I 1952 reiser Fehn til Paris, til en plass ved Jean Provés (1901-1984) Paris-kontor. Provés introduserer Fehn til fransk konstruktiv tradisjon og hans måte å integrere nødvendig teknikk som en del av bygningens grunnstruktur. Fehn filtrerer ut og reformulerer til sitt eget vokabular.<sup>58</sup> Stipendet som finansierte Paris-oppholdet blir også benyttet til et studieopphold i Marokko året før<sup>59</sup>. Det er et viktig opphold: Marokkansk modulær enkel byggskikk som viser variasjon og er en parallell til modernisme. Fehn erkjennelse av kulturulighetene. Arkitekturen må ta utgangspunkt egen kultur og natur.<sup>60</sup>

Under Paris-oppholdet besøker han gjentatt ganger Le Corbusiers.<sup>61</sup> Erfaringene fra disse besøkene fortsetter å inspirere Fehnn i hele hans karriere. Han oppretter også forbindelse med Team X-medlemmene<sup>62</sup> Aldo van Eyck (1918-1999), Jaap Bakema (1914-81) og Alison (1928-1993) og Peter Smithson (1923-2003).<sup>63</sup> De er på alder med Fehn og står ved begynnelsen av sine karrierer. Fehn sier at han hadde en flytende tilhørighet til denne gruppen.<sup>64</sup> - I følge William Curtis karakteriseres denne generasjonen av en spenning

---

<sup>57</sup> PAGON programerklæring : ”Arkitekten former våre omgivelser. Han må være klar over at dette er en pedagogisk oppgave. Han må vekke medmenneskets behov, lære dem å se og få dem ut av deres sentimentale vaner. Han må akseptere, forstå og bruke vitenskapens arbeidsmetodikk og bekjempe den subjektive ekshibisjonisme i arkitekturen. (..) Tiden er inne til å ta opp programmet (det funksjonalistiske)på ny, revidere det i pakt med nye kunnskaper, ta i betraktning våre ressurser og våre behov. Mulighetene for løsning finnes i høyere teknikk, uavhengighet av konvensjoner, større fantasi. Tiden er inne for en arkitektur som...(..)kan stimulere og aktivisere alle omgivelser i vår stadig mer skiftende livsform”. *Byggekunst* nr 6-7, (1952), 93.

<sup>58</sup> Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern and thoughts*, 34.

<sup>59</sup> Fjeld oppgir to ulike tidspunkt for 1951 Marokko-oppholdet, 1951 og 1952-53. Fehns artikkel ” Marokkansk primitiv arkitektur” i *Byggekunst* no 5 (1952), 73-78.

<sup>60</sup> Fehn i et intervju med MK i Kärkkäinen, Maija og Marja-Riita Norri. RED. ”Den rette linjes poesi” i *Five masters of the North*: Peter Celsing, Sverre Fehn, Knud Holscher, Aarno Ruusuvaori, Högná Sigurdadóttir-Anspach. Utstillingskatalog. (Helsinki:Museum of Finnish Architecture, 1992:1-51):49. Og ” Dette var min vei: Paris, en teknologisk metropol, og dens motsetning, de primitive omgivelser i Marocco.” Ibid: 45.

<sup>61</sup> ”I Paris besøkte jeg flere ganger Le Corbusiers studio. Hver aften etter klokken seks kunne man banke på og få lov å komme inn for å se på arbeidene. Disse besøkene var en viktig del av min opplæring”:Ibid.

<sup>62</sup> Team X: Løst sammensatt gruppe. Diskusjonsforum for arkitekter. Opprettet som en protest mot CIAM’s dogmatiske idéverden. Dominerte CIAM, Dubrovnik, 1956 og overtok styringen etter samlingen i Otterlo,1959:Team X er alle utdannet i perioden rett etter 2.v.krig. Fokus på boligbygging og urbane kvaliteter. Rasjonell bygging, bygget over modul, men med menneskelige dimensjoner, taktile verdier. Ærlighet i materialbruk. Klynge og klusterarkitektur. De forsøker å svare på samfunnsendringer som økende bilisme og kvinners deltakelse i arbeidslivet.: Nils-Ole Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, (København:Arkitektens Forlag, 2001): 61-68.

<sup>63</sup> The Smithsons (arkitekterparet Alison og Peter) er i gang med den brutalistiske The Hunstanton School (1949-54) og prosjektet Coventry Cathedral (1951).

<sup>64</sup> Fehn om forholdet til Team X: ” jeg hadde tæt forbindelse med dem. ...I CIAM var det jo min generation, der tog afstand fra Le Corbusier og særlig hans urbane verden. Man var imod det monumentale, ordet kaos eller det decentrilerede billede

mellom mestrene, behovet for å utkrystallisere en situasjonsendring og ønsket om å uttrykke seg.<sup>65</sup> Periodens ledemotiv var eksempelvis en hevet plattform, et klart definert servicetårn, labyrintisk planløsning, røff betongoverflate - fellestrekk, men ikke en felles periodisk stil.<sup>66</sup> De legger brutalisme<sup>67</sup> og strukturalisme<sup>68</sup> til sine senmodernistiske og funksjonalistiske utdannelser.<sup>69</sup> Det er denne bakgrunnen som er Fehns plattform, sammen med den tidlige nasjonale<sup>70</sup> (Museet på Maihaugen og Økern Aldershjem med Geir Grung<sup>71</sup>) og internasjonale<sup>72</sup> suksessen (utstillingspaviljongene i Brussel og Venezia).<sup>73</sup> Mies og Wright blir viktige, men Le Corbusier og Utzon virker å være dem han holder tettest til brystet i hele sin yrkeskarriere.<sup>74</sup>

Den internasjonale statusen bidrar ikke til økt oppdragsmengde hjemme. Fehns arkitektur blir ikke forstått og oppleves for abstrahert for ”mannen i gata”. Kritikken ved ferdigstillelsen av Skådalen Skole (1979) kan i ettertid leses i en kontekst av gryende postmodernisme, men for Fehn ble styrken og måten kritikken ble fremført på ødeleggende og førte til en lang periode med oppdragstørke.<sup>75</sup> Utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende avslutter denne perioden. En påfølgende kort omtale av samtidsarkitektur- og teori setter arkitekt og verk inn i sin historiske sammenheng og er en viktig kontekst for prosjekthistorien.

## 2.2 Samtidsarkitektur –teori

At kritikken av modernismen varte ekstra lenge i Norge<sup>76</sup>, kan komme av for lavt estetisk

---

kommer ind. Det brød jeg mig ikke så meget om i denne sammenhæng.”: Fehn i intervju med Matilde Petri, ”Sverre Fehn”, i Skala, 23,12-17. Fjeld: ”Han sa ofte at grunnen til at han ikke deltok i internasjonale møter var økonomisk. Men jeg tror grunnen var at tiden og innsatsen det krevde og bygge bro over avstanden var for stor.”: Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern og thoughts*, 139.

<sup>65</sup> William J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, (3.utgave, London:Phaidon, 1996), 547.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Brutalisme: Ærlighet i materialbruk, humanisme og palladianske motiver, masseproduserte, røffe overflater med taktile egenskaper.: Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 77-80.

<sup>68</sup> Strukturalisme: Variasjon og sammenheng innenfor en struktur. Ofte strukturert av trafikkårer, hvor nøkkelordet er tilgjengelighet. ”Hvis en arkitekt tenkte i strukturer, fikk han fatt i det som lå bak foranderligheten.” Grid ble ofte brukt som et strukturerende verktøy: Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 66-69.

<sup>69</sup> ”I said to my students that I am a ghost from the sixties but they think it’s OK.”: Fehn i intervju med Marja Riitta Norri, i *Arckkitechti*, 4, 1986, gjengitt i Norberg-Schulz og Postiglione. *Sverre Fehn, Samlede arbeider*, 282.

<sup>70</sup> Geir Grung og Sverre Fehn vant en konkurranse om museum for de Sandvigske Samlinger, Lillehammer (1949-56), før de hadde avsluttet skolen. Samarbeidet fortsatte med et oppdrag for Oslo kommune, Økern aldershjem i Oslo (1952-55)

<sup>71</sup> Norberg-Schulz om Fehn/Grungs Økern aldershjem: ”karakteristisk uttrykk for Korsmo-skolens holdning. Overflatisk: brudd med fortiden.”: Norberg-Schulz, ”Fra gjenreisning til omverdenskrise: Norsk arkitektur 1945-80”, 24.

<sup>72</sup> Fehn vant konkurransen om Norsk utstillingspaviljong til Verdensutstillingen i Brussel (1956-58) og Nordisk paviljong til Biennalen i Venezia (1958-62).

<sup>73</sup> Fehns boligarkitektur på 60-tallet: ”soyler og bjelker begynte å fylle mine konstruksjoner, og forholdet til naturen forandret seg. Og svaret lå nå mere i Asia og Japan. Og Wright kom inn med sin sten.” Fehn i intervju med Matilde Petri, ”Sverre Fehn”, i Skala, 23,1990, 12-17.

<sup>74</sup> Jan Carlsen, ”Sverre Fehns verktøykasse” i *Arkitektnytt.no*5,2009. <http://www.arkitektnytt.no/sverre-fehns-verktoykasse>

<sup>75</sup> Fehn i intervju med M.K. i Maija Kärkkäinen og Marja-Riitta Norri. RED. ”Den rette linjes poesi” i *Five masters of the North*, 50.

<sup>76</sup> Christian Norberg-Schulz, ”Norsk arkitektur i femti år”, 94.

ambisjonsnivå og manglende tradisjon for monumentalarkitektur. Byene fylles med pregløse økonomibygg.<sup>77</sup> Men i arkitekturvernåret, 1975 oppstår en økt bevissthet rundt bevaring av hele bymiljøer. Året introduserer også den første bølgen av postmodernisme.<sup>78</sup>

Fra slutten av sekstitallet preges fagmiljøene av økende intellektualisering og teoretisering.<sup>79</sup> Kritikken ser nesten ut til å benytte strukturalistiske motsetningspar for å gi den ekstra styrke. Modernismens krav til å være ”ny” og ”funksjonell” får sine postmoderne motsetninger: ”historisk forankring” og ”formalisme”.

På begynnelsen av 1980-tallet intervjuer Fjeld, Fehn om en rekke tema som utgis i bokform; *Sverre Fehn, "The thought of Construction"* (1983). Det blir Fehns bidrag i den arkitektoniske diskursen. - Tidens spørsmål er: *Hvordan kan arkitektur formidle mening?* Den arkitektoniske stilen som i dag omtales som postmodernisme, er forbundet med historiske lån, med ironi og referanser til lavkultur, eksempelvis Charles Moores, *Piazza d'Italia*, New Orleans, Louisiana (1978)<sup>80</sup> (ill.2.1). Teoretiske posisjoner varierer men Charles Jencks (1939-) definisjon er blitt stående: ”Postmodernisme er en fundamentalt eklektisk blanding av hvilken som helst tradisjon fra den nære fortid.”<sup>81</sup> En posisjon som ikke setter noen begrensninger, alt er ”lov”. Andre vil fornye og endre modernismen, mens fenomenologen Norberg-Schulz vil sette en strek over hele modernismeprosjektet og ta opp tråden fra historismen.<sup>82</sup>

Fehn og Norberg-Schulz blir stående som motpoler i denne diskursen. Sent 1980-tall er konfliktnivået på sitt høyeste. På tross av at postmodernismen på dette tidspunktet er utløpt som estetisk stil.<sup>83</sup> Fjeld mener postmodernismens billedliggjøring var i konflikt med den nordiske enkelheten og sensitiviteten.<sup>84</sup> Fehn orienterer seg utover, mot Alvin Boyarsky

---

<sup>77</sup> Allerede i 1956 peker John Engh på to vesentlige poeng som fikk prege norsk etterkrigsarkitektur: Mangelen på verdsettelse av estetiske kvaliteter til fordel for økonomi og at Norge mangler tradisjon for monumentalarkitektur. :John Engh. ”Etterkrigstid: 1946-1956”, i *Byggekunst* 5/6 (1956), 159-168.

<sup>78</sup> Joan Oackman, Red.”Introduction” i *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology* (New York:Colombia Books of Architecture/Rizzoli,1993), 22.

<sup>79</sup> Teoretiske modeller utveksles mellom vitenskapelige disipliner. Særlig er det lingvistiske modeller som virker hensiktsmessige – også blant arkitektene. Kritikken fremføres i skriftlig form som nye teorier og i form av tegninger – som papirprosjekter – og av og til realiserte prosjekter. Arkitektur og teori knyttes sammen og faget intellektualiseres. Forståelsen av arkitekten som det ensomme geniet erstattes av en forståelse av arkitektur som samarbeid med likestilte bidragsytere.

<sup>80</sup> Jorge Oteros-Pailos, *Architecture's Historical turn: Phenomenology and the rise of the postmodern*, 144.

<sup>81</sup> ”Post-Modernism is fundamentally the eclectic mixture of any tradition with that of the immediate past: it is both the continuation of Modernism and its transcendence. Its best works are characteristically doubly-coded and ironic, making a feature of the wide choice, conflict and discontinuity of traditions, because this heterogeneity most clearly captures our pluralism. Its hybrid style is opposed to the minimalism of Late-Modern ideology and revivals which are based on an exclusive dogma or taste.” Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, 3.edition, (New York:Academy Editions/St. Martin's Press, 1986), 7.

<sup>82</sup> Norberg-Schulz er en av de mest innflytelsesrike arkitekturteoretikerne på 1960 og -70-tallet. I det arkitektoniske miljøet er hans nøkkelrolle å tolke fenomenologi generelt og Martin Heidegger spesielt: Oteros-Pailos, *Architecture's Historical turn: Phenomenology and the rise of the postmodern*, 146.

<sup>83</sup> Oteros-Pailos, *Architecture's Historical turn: Phenomenology and the rise of the postmodern*, 142.

<sup>84</sup> Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern and thoughts*, 207.

(1928-1990) og AA<sup>85</sup> i London og mot Giancarlo de Carlo (1919-2005), grunnleggeren av ILAUD<sup>86</sup>: hvis bidrag var å sette arkitektonisk tenking inn i en større kontekst.<sup>87</sup> Glenn Murcutt (1936-) omtaler sin egen og Fehns felles front mot postmodernismen: ”vi var i rasende opposisjon til postmodernismen”.<sup>88</sup>

1980-tallet er en brytningstid for ulike arkitekturteoretiske posisjoner. Når den heteste diskusjonen legger seg, er alle blitt litt farget – også Fehn. Alberto Perez-Gomez oppsummerer Fehns svar på postmoderne kritikk: ”Fehns arbeider har tatt tak i betingelsene for en utopisk, ofte stum og ufølsom modernistisk arkitektur og endret dem innenfra, uten å henfalle til nytteløse nostalgiske omgivelser.”<sup>89</sup> Det er med summen av all denne ballasten han møter oppgaven med å tegne utkast til kunstgalleri på Verdens Ende.

## 2.3 Museum – historikk, samtid og referanseverk

Museum som bygningstype utgjør en vesentlig del av Fehns produksjon. 1980-tallsmuseene inneholder gjenstander av svært ulik karakter, men har likevel typologiske fellestrekk som gjør det relevant å studere dem komparativt og kontekstuell. Den andre typologiske uklarheten ligger i forskjellen mellom museum og et galleri. Leksikalt heter det at et kunstgalleri er en ”institusjon som stiller ut og selger kunst” – i motsetning til et *kunstmuseum*, som også stiller ut, men hvor ingen kunstverk er til salgs. Begge formidler, men bare galleriet selger og bare museet pålegger seg selv ”samling og bevaring”.<sup>90</sup> Begge institusjoner omfattes i dag også av en sosial møtefunksjon. - I denne aktuelle oppgaven undersøker jeg hvordan utkastet ser ut til å ha lagt til rette for møtet mellom rom, objekt og betrakter. Den problemstillingen er like aktuell i et galleri som i et museum.

### 2.3.1 Museumsprogrammer - historikk og samtid

På 1960 og -70-tallet er idealet for museumsbygg ”den hvite kubens”: med et innvendig miljø fritt for arkitektoniske virkemidler, hvor ingenting får forstyrre kunstopplevelsen. ”Den hvite kubens” er en sum av kuratoriske krav og modernistisk estetikk

---

<sup>85</sup> Architectural Association School of Architecture (AA)

<sup>86</sup> International Laboratory of Architecture and Urban Design

<sup>87</sup> Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern and thoughts*, 207-208.

<sup>88</sup> Glenn Murcutt, ”Av samme stykke”, i *Arkitektur N*, 07(2009): 36-39), 37.

<sup>89</sup> Alberto Perez-Gomez, ”Lysende og Håndgriplig”, i *Arkitektur N*, 07 (2009 14-16), 14.

<sup>90</sup> ICOM (International Council of Museums, 1926) sin definisjon på hva et museum er: ”Et museum er en ikke-kommersiell, permanent institusjon som skal tjene samfunnet og samfunnsutviklingen. Institusjonen skal være åpen for publikum. Et museum skal samle inn, bevare og sikre, forske i, formidle og stille ut materielle vitnemål om menneskene og deres omgivelser. Formålet er å gi muligheter for studier, opplæring og opplevelser.”



med Philip Goodwin (1885-1958) og Edward Stone (1902-1978) MoMA, New York, (1939) som forbilde.<sup>91</sup> (ill.2.2). Programmet evner ikke å fjerne en elitistisk profil.

Fra en idealistisk protestbevegelse på 1960-70-tallet stilles det krav til lavere terskler og en mer folkelig profil. Oppføringen av Pompidou-senteret (1977)<sup>92</sup> er starten på et nytt paradigme for samtidskunstmuseer. Senteret er planlagt som et lavterskeltilbud for alle sosiale lag, en åpen institusjon med høy fleksibilitet, en antiintellektuell protest. I Pompidou-senteret er det tradisjonelle museet kun en del av en samling av kulturelle og sosiale aktiviteter.<sup>93</sup> Arkitekturen gir inntrykk av høyteknologi og har et sterkt visuelt uttrykk, der overgangen mellom ute og inne er flytende.

På tross av ideologien bak, blir Pompidou-senteret et eksempel på *kunstmuseenes kommersielle potensial*. Senteret demonstrer forbindelsen mellom forlokkende arkitektur og høye publikumstall. I tillegg fungerer det som en igangsetter for fornying av området rundt. Pompidou-senteret viser også at et dynamisk museum kan betale for seg selv gjennom publisitet, høy deltakelse, inntekter, byfornyelse og kommunal stolthet. Basert på disse erfaringene fokuserer det nye 80-tallsprogrammet på gentrifisering og kommersielle aktiviteter og på underholdning mer enn kontemplasjon. Programmet er en protest både mot det elitistiske og det sosiale.<sup>94</sup>

James Stirlings (1926-1992) utvidelse av Stuttgart Statsgalerie (1977-84) (ill.2.3), blir starten på en ny arkitektonisk typologi, det postmoderne museum, som snart sprer seg over hele Europa, Japan og USA.<sup>95</sup> Stirling ”låner” en del av arkitekturen fra det eksisterende nyklassisistiske museet, som fargeholdning, høyde og grunnleggende geometri. Klassiske arkitekturelementer opptrer i den nye bygningen som ”ironiske” oversettelser sammen med helt nye former og konstruksjoner i sterke kontrastfarger.<sup>96</sup> Han forholder seg til Jencks teoretiske posisjon for postmoderne arkitektur og bekrefter museenes kommersielle 1980-tallsprogram med fokus på underholdning og oppsiktsvekkende arkitektur.<sup>97</sup>

---

<sup>91</sup>Museum of Modern Art (MoMA). Den enkle modernistiske stilen ga den abstrakte kunsten en tidsriktig ramme.

<sup>92</sup>Pompidou-senteret (1977) av arkitektene Renzo Piano (1937-) og Richard Rogers (1933-).

<sup>93</sup>I tillegg til rom for utstilling av kunst inneholder bygget kino, videotek, scene for performances og konserter, bibliotek, bokhandel, kaféer og restauranter. I det postmoderne programmet for museer for samtidskunst får rommet for visning av kunst mindre areal og oppmerksomhet, mens kommersielle arealer får økt oppmerksomhet og kravspesifikasjoner (publikumsfasiliteter, restaurant og museumsshop). Høy publikumsdeltakelse er både et kommersielt og politisk krav.

<sup>94</sup>Kuratorene er kritiske til 80-tallsoppskriften og fremholder at utviklingen skader bygningstypens opprinnelige bruksområde: å presentere kunst i ideelle omgivelser mht rom, lys og atmosfære. :Vittorio Magnago Lampugnani, “Insight versus Entertainment” i *Companion to Museum Studies*, 245-262 red. av Sharon. A Macdonald (Malden: Blackwell Publishing 2006), 254.

<sup>95</sup>Lampugnani, “Insight versus Entertainment”, 254.

<sup>96</sup>Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 142.

<sup>97</sup>William Curtis omtaler det som et bygg som hadde alt; representasjoner og abstraksjoner, som både var monumentalt og uformelt og samtidig tradisjonelt og høyteknologisk. Et kunstmuseum som beveget seg mellom ”people’s palace and a supermarket for ”consumption” of culture”: Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 607.

Kommunalpolitikere og museumsdirektører forstår konseptets kommersielle potensial: Nye bygninger engasjerer lokale donorer og innbyggere og inspirer også til kunstgaver og donasjoner. De er relativt lette å reise penger til og (i hvert fall i teorien) så snart de er bygget betaler de for seg selv. I tillegg, jo høyere arkitektonisk profil, jo lettere å få utlån av kunst fra andre museer.<sup>98</sup>

### *Nasjonale endringer i museumsprogrammet*

Sammen med nye tilskuddsordninger fører 1980-tallsprogrammet til en markant økning i antall museer i løpet av tiåret. I Norge er det mindre kulturhistoriske samlinger som utgjør den største økningen. Det skyldes i hovedsak 1970-tallets ”utvidede kulturbegrepet” hvor betydning av lokal kulturaktivitet og -kulturpolitisk beslutningsmyndighet fremheves.<sup>99</sup> I tillegg innfører staten ”tilskuddsordningen for halvoffentlige museer” i 1975.<sup>100</sup>

I løpet av denne prosessen utvikler museene seg til flerbrukshus for ulike kulturfomål. Definisjonen på museum blir for smal. Begrepet ”senter” blir en stadig vanligere betegnelse på svært ulike institusjoner. Formidlingsvirksomhet, utstillinger og publikumsservice står også i sentrum for mange museumsliknende institusjoner; informasjons-, besøks-, service- eller opplevelsessenter.<sup>101</sup> Programmet for kunstgalleriet på Verdens Ende bruker også begrepet ”senter”.

### **2.3.2 Referanseverk – museene på 1980-tallet**

Innføringen i museumsprosjektenes form og innhold, åpner for den tematiske diskusjonen av dem i kapitlene 4 og 5 gjennom monografisk komparativ analyse.

### *Bergverksmuseet, Røros (1979-80) - Prosjekt*

Røros ligger mellom 600 og 900 moh og landskapet rundt byen er kupert med store fjellvidder.<sup>102</sup> Kommunen er oppdragsgiver. Prosjektets målsetning er å vise kobberets fabrikkasjonsprosess, fra smelteovnen til slagghaugen. Mellom byen og slagghaugene renner en elv. Fehns museum blir planlagt som en bro over denne elven. (ill.2.4) Museet består av to

---

<sup>98</sup> AndrewMcClellan, *The Art Museum: From Boullée to Bilbao* (Berkeley: University of California Press, 2008), 90-92.

<sup>99</sup> Anne Eriksen, *Museum: En kulturhistorie* (Oslo: PAX, 2009), 104.

<sup>100</sup> Et tiltak som blir et viktig vendepunktene i norsk museumshistorie: antallet museer blir nesten fordoblet i de tyve årene tiltaket eksisterer: Anne Eriksen, *Museum: En kulturhistorie*, 104-105.

<sup>101</sup> Hege Maria Eriksson, *Museumsarkitektur: En studie av nyere norske museumsbygg* (Oslo: ABM Utvikling, 2007), 8-9.

<sup>102</sup> Røros Bergstad etableres midt på 1600-tallet ved oppstarten av Røros Kobberverk. Kobberverket var i drift helt til 1977. Røros er en av Europas eldste trehusbyer og er oppført på UNESCOs verdensarvliste.

volumer; broen og mottakssenteret.<sup>103</sup> Broens gulv er en U-profil i selvbærende betong, hvilende på en sentral horisontal drager. En solid vegg deler broen i to løp. (ill. 2.5-2.6) Sperrer av tre bærer et valmet tak som er trukket så langt ned at det utgjør både tak og vegger. Den sentrale veggen er skråstilt i plan, slik at det oppstår et falsk perspektiv av en lang gate. Mønet følger veggen og faller samtidig motsatt på hver side av den bærende veggen og åpner for overlys ned i museet. Overgangen mellom taket og gulvet formidles av en skråstilt vindusrekke som åpner for utsyn ned mot grunnen. Museumsvandringen avsluttes på en rampe, i seksti graders vinkel på museumsbroen, som fører ned til terreng.

#### *Museum for Wasaskipet – konkurranseutkast, 1982*

Til museet er det utpekt en tomt på parkområdet mellom Nordiska Museet og Stockholms havnebasseng. Fehns grep er å la skipet<sup>104</sup> forbli i en tørrdøkk under havoverflaten. Nordiska Museet er planlagt som museets inngang og forbindelsen til båthallen fremstår som en underjordisk museumskorridor hvor bare glasstaket er synlig i parken på overflaten. (ill.2.7) Langs korridoren kan utstillingsrom til gjenstander fra skipet formes etter behov. Adkomsten til skipshallen fra korridoren er høyt oppe ved skipets mast. En skrånende rampe leder den besøkende langs skipet og helt til et gulv på nivå med skipets vannlinje. (ill.2.8-2.9) På dette nivået ser Fehn for seg at det graves ut nødvendige tilleggsrom som toaletter, kafé, foredragssal etc. Trapper og heiser sørger for returen til korridoren og til bakkenivå. Over båthallen er det planlagt fem glass-tønnehvelv som avsluttes dobbeltkrumt i hver ende, slik at de ligner hvelvede båter som ligger over dokken.

Langs korridorens sentralakse er det en søylerekke som bærer en smal og høy drager i betong og sperrer i treverk, som bærer et saltak av glass. På hver side av korridortaket er det planlagt en vannrenne i parken utenfor, som utvides til et basseng i hver ende. Små broer krysser over korridoren for å binde sammen et turveienett i parken.

#### *Norsk Bremuseum, Fjærland (1989-91)*

Norsk Bremuseum<sup>105</sup> ligger i Fjærland i Sogn, en bygd ved fjorden, på et delta under Jostedalsbreen. Museet reises etter et initiativ fra en privatperson med et ønske om å realisere et bre-senter for turister.<sup>106</sup> (ill.210)

---

<sup>103</sup> Mottakssenteret på bysiden av broen har en organisk form mot byen som holdes sammen av en rett vegg parallelt med elven/nitti grader broen. Volumet er lukket med tette vegger og skrånende pulttak. Volumet inneholder foredragssal og nødvendige birom.

<sup>104</sup> Wasaskipet ble hevet fra Stockholm havn i 1961. I 17 år lå det til konservering før alt vannet var erstattet med kjemi og råtefaren redusert til et minimum.

<sup>105</sup> Norsk Bremuseum & Ulltveit-Moe senter for klimaviten er ei privat stifting oppretta av Den Norske Turistforening, International Glaciological Society, Norges vassdrags- og energidirektorat, Norsk Polarinstitut, Høgskulen i Sogn og Fjordane, Universitetet i Bergen og Universitetet i Oslo.: <http://www.bre.museum.no/om-oss/>, oppsøkt 30.7.2014.

På en grønn slette, pekende mot breen, ligger Bremuseet som et langstrakt podium med et sylindrisk tilleggsvolum. Langstraktheten understrekes av det lange taket over adkomsten. På hver side av inngangen er det en bred trapp opp til museets takterrasse.

Hovedvolumet er oppdelt i tre funksjonssoner beliggende på rekke fra inngangen: vestibyle, kafeteria, informasjon og museumsdel. Vis-à-vis kafeteriaen, mot nordvest, utgår overgangen til det sylindriske volumet.<sup>107</sup> I den kvadratiske ”overgangen” er det gitt plass til sanitærfunksjoner, mens selve sylinderen er en stor kinosal (supervideograf). Sylinderen har tette betongvegger i samme høyde som hovedvolumet og utsiktsplattform på hele takflaten. Hovedvolumet dannes av to trapesformede parallelle, bærende betongvegger, – plassert symmetrisk på hver side av hovedaksen. Søylerrekken på hovedaksen, bærer en kraftig betongdrager i hele hovedvolumets lengde. Himlingen over kafeteriaen og i museumsdelens midtparti er senket med en etasjehøyde, men stiger jevnt mot enden av museumsdelen. - Fasaden mot sørøst, utenfor kafeteriaen, er avbrutt av et parti med glassvegger i omtrent en fjerdedel av fasadens lengde. I plan er glassveggene plassert som en trekant med tretti og seksti graders vinkel på fasaden, men i stedet for å møtes i et toppunkt, vender veggene innover igjen for å gi plass til en utvendig dam. (ill.2.11)

## 2.4 Konklusjon – arkitekt, samtidsarkitektur og -typologi

Fehns formspråk preges av en splittelse mellom en tilslutning til modernismens mesterne og til nye idealer lansert av hans egen generasjon. Skal vi tro Fjeld, smerter det Fehn så mye å avskrive mestrene at selv om hans generasjon og venner er i Team X, er det grunnen til at han aldri tar skrittet fullt ut, men forblir på siden av organisasjonen. På 1980-tallet tar han avstand fra postmodernisme som arkitektonisk uttrykk og søker heller meningsfeller internasjonalt, fremfor i miljøet på arkitektthøyskolen i Oslo. Han er likevel ikke upåvirket av samtiden. Mot slutten av 1980-tallet oppstår det synlige endringer i formspråket, som tyder på at han er inne i et brytningsperiode når han tegner utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende. De tematiske diskusjonene i kapittel 4 og 5 søker å se hvordan denne brytningen gir seg utslag i arkitekturen.

Den postmoderne arkitekturstilens referanser til lavkultur passer inn i 1980-tallets kommersielle museumsprogram, der underholdning er viktigere enn vitenskap. Museene

---

<sup>106</sup> Nicola Flora og Paolo Giardiello. “Samlede arbeider”, i *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 53-274. Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postiglione. (Oslo:N.W. Damm & Søn, 2003. (1. utgave: Orfeus Forlag, 1997), 205.

<sup>107</sup> Det sylindriske volumet er endret etter en utvidelse i 2006-7. Denne beskrivelsen forholder seg til designet fra 1989.

måles på publikumsdeltakelse og går vekk fra et konsept bygget for kontemplasjon. Arkitekturen fremstår som instrument for gentrifisering og museenes merkevarebygging. Av 1980-tallsmuseene er det bare Norsk Bremuseum som er oppført. De andre museumsprosjektene inngår likevel også i den typologiske konteksten og diskuteres gjennom ulike tilnærminger til ”plattformen” (kapittel 4) og ”Vandringer” (Kapittel 5).

### 3 Prosjektempirien og prosjekthistorien

Den historiografiske undersøkelsens mål er se på hvordan oppdraget oppstår, hvilke politiske og lokale føringer som ligger til grunn for utvikling av utkastet og for prosjektets forløp.

Målsetningen er å skaffe en oversikt over utkastets form, forutsetninger og historikk for en utvidet forståelse av verket og lokalhistorikken. - Verksbeskrivelsen er ikke en fullstendig beskrivelse av utkastet, men beskriver innholdet i tegningssettet som utgjør empirien.

Resultatet av undersøkelsen inngår i analysegrunnlaget i de tematiske analysene og diskusjonene i kapittel 4 og 5.

#### 3.1 Kunstforeningen og oppdraget

*Kunstforeningen Verdens Ende*<sup>108</sup> bestiller skisseprosjektet for kunstgalleri av arkitekt Sverre Fehn sommeren 1988. Foreningens medlemmer er i hovedsak kunstnere som har bosatt seg på Tjøme.<sup>109</sup> Ideen til kunstgalleriet oppstår parallelt med etableringen av foreningen i 1985.<sup>110</sup> Målsetningen er å skape et miljø som tiltrekker seg nasjonale – og kanskje internasjonale kunstnere. Billedhuggeren Finn-Henrik Bodvin (1928-2002) er helt sentral under etableringen av *Kunstforeningen Verdens Ende*.<sup>111</sup> Galleriprojektets innhold og formål beskrives av Bodvin i en liten artikkel i *Aftenposten* i forbindelse med hans sekstiårsdag i 1988:

”For tre år siden var vi noen venner som startet kunstforeningen Verdens Ende. Drømmen våknet om et kunstsenter, et miljø. Vi samlet flasker, det ga 4000 kr. i kassen. En anonym donator ga et større beløp. Formannskapet, folk ellers begynte å vise sin interesse. Nå er arkitekt Sverre Fehn i gang med å tegne forprosjektet, kunstgalleri, teatersal m.m. på 1000 kvadratmeter. Kanskje kan vi en gang få til en fast kunstsamling så stedet kan bli plassert på Norden-kartet?”<sup>112</sup>

Bodvins vinnende vesen og brede kontaktnett blant etablerte norske kunstnere er avgjørende for tilslutning og økonomiske bidrag.<sup>113</sup> Planene for galleriet oppstår i en økonomisk oppgangstid.<sup>114</sup> I tillegg råder dugnadsånd og idealisme blant initiativtagerne.

<sup>108</sup> Informasjon fra tidligere styreleder i foreningen, Gerd Elin Bodvin, i samtale 3.4.2014. At navnet knyttes til Verdens Ende kommer av at det på stiftelsestidspunktet allerede fins en forening med navn ”Tjøme kunst og håndverk”. Verdens Ende blir valgt for å skille de to foreningene med ulike formål fra hverandre. Kunstforeningen Verdens Ende har et høyere ambisjonsnivå. Kvalitetskriterier skal gjelde foran tilknytning og medlemskap, for utvalgelse til utstillingene.

<sup>109</sup> I Tjøme kommune (består av øyene Tjøme, Hvasser og Brøtsø i Vestfold fylke) er det bosatt mange kunstnere og det er stor kunstinteresse og stor bredde i uttrykk og kvalitet.

<sup>110</sup> Formell stiftelsesdato, 12.3.1987

<sup>111</sup> Astrid Mørland, i *Katalogen fra Minneutstillingen over Finn-Henrik Bodvin 11.10.-16.11.2008*, Kulturuka 2008, Kunstforeningen Verdens Ende, Tjøme.

<sup>112</sup> Mette T. Berg, ”Det enkle gjør seg best”, *Aftenposten*, 12.10.1988.

<sup>113</sup> Foreningens første utstilling i 1987 innholdt navn som Frans Widerberg, Per Kleiva, Inger Sitter m.fl. Utstillingen ble en suksess og flere fulgte.:Mørland, i *Katalogen fra Minneutstillingen over Finn-Henrik Bodvin 11.10.-16.11.2008*.

<sup>114</sup> Børskrakk 19.oktober 1987. Dow Jones indeksen sank med 22 prosent i løpet av dagen. I Norge falt verdien av aksjene med nesten 20 prosent dagen etter. Krakket fikk store konsekvenser for verdensøkonomien: <http://www.nrk.no/okonomi/20-ar-siden-borskrakket-1.3791021> (opp søkt 17.10.14).

Verdens Ende var et turistmål, men på 1980-tallet er dette for lengst historie. Tjøme kommune ønsker seg ny aktivitet på området, så Kunstforeningens galleriplaner høster bifall i møte med kommunen i april 1987.<sup>115</sup> Et kunstgalleri er allerede stadfestet i reguleringsplanen. Tjøme kommune ser for seg at galleriet bygges på grunnmuren fra det tidligere akvariet.<sup>116</sup> Det understrekes at det ikke fins kommunale midler til å finansiere et galleri.<sup>117</sup>

Kunstforeningen får planene vurdert av arkitekt MNAL Trond Kanstad i august, 1987. Han påpeker behovet for en helhetlig plan for hele området og bifaller ikke akvarie-murene som tomtevalg. Han forslag er å ta frem et skisseprosjekt; ”Det er lettere å få respons på en illustrasjon enn på et budsjett.”<sup>118</sup>

Tjøme kommune gjør oppmerksom på at grunnen på Verdens Ende eies av Staten og at det kun er Direktoratet for Naturforvaltning som kan gi tillatelse til å utnytte området.<sup>119</sup> Av rådmannens<sup>120</sup> brev til Direktoratet for Naturforvaltning fremgår det at Kunstforeningen ønsker at professor Sverre Fehn skal lage et forprosjekt for galleriet.<sup>121</sup> Fylkesmannen henvender seg også til Direktoratet for Naturforvaltning og gir uttrykk for at galleriet heller bør ligge tilbaketrukket fra havna enn på de gamle akvariemurene. Samtidig uttrykker han ønske om en tilleggsfunksjon, plass for informasjon om natur- og miljøvern.<sup>122</sup> Tjøme kommunes brev til Direktoratet for Naturforvaltning informerer om at formannskapet anbefaler prosjektet og gir sitt bifall til at *arkitekten bør stå fritt i valg av byggetomt*.<sup>123</sup> Brevet påpeker også at området har høy viktighet for kommunen. Pr. 25.mai 1988 har Verdens Ende fiskehavn, båthavn for besøkende, servicebygg for fritidsflåten, restaurant og sommerbutikk. Målet er flere aktiviteter for å øke turiststrømmen og utvide sesongen. Direktoratet for naturforvaltning gir sin tillatelse til igangsetting av forprosjekt i juli 1988.<sup>124</sup> Kommunikasjonen mellom kunstforening og etatene viser at forventningen til galleriets størrelse og innhold er avvikende ut fra ulike ståsted. Hvordan Fehns utkast svarer på av de ulike forventningene får vi innblikk i ved å gjennomgå tegningene.

---

<sup>115</sup> Havneområdet på Verdens Ende hadde en aktiv periode midt på 1960-tallet, med restaurant, kiosk og akvarium som stående tilbud til sommergjester i tillegg til de spesielt flotte svabergene, bade- og solforholdene. Akvariet ble nedlagt i 1971, men murene stod fremdeles og tanken om områdets attraktivitet levde i kommunens bevissthet.

<sup>116</sup> En av de tidligere attraksjonene på Verdens Ende var et akvarium, sammen med dyrepark, restaurant og utescene.

<sup>117</sup> Møtereferat fra møte mellom Styret for Verdens Ende og Kunstforeningen Verdens Ende, 2.4.1987.

<sup>118</sup> Brev fra arkitekt m.n.a.l. Trond Kanstad til Kunstforeningen Verdens Ende av 17.8.1987.

<sup>119</sup> Brev fra Tjøme Kommune, Ordføreren, til Kunstforeningen Verdens ende v/Finn-Henrik Bodvin av 22.2.1988.

<sup>120</sup> Daværende rådmann i Tjøme kommune, Fred Fredriksen.

<sup>121</sup> Brev fra Rådmannen i Tjøme kommune til Direktoratet for naturforvaltning av 21.mars, 1988.

<sup>122</sup> Brev fra Fylkesmannen i Vestfold til Direktoratet for naturforvaltning av 25.4.1988.

<sup>123</sup> ”I forbindelse med sak om oppføring av kunstgalleri på Verden Ende vil formannskapet anbefale at Direktoratet gir tillatelse til et forprosjekt vedrørende kunstgalleri på Verdens Ende. Formannskapet er av den mening at arkitekten må stå helt fritt med hensyn til plasseringen av kunstgalleriet, slik at hensyn kan tas til både adkomst, utsiktsforhold og riktig plassering terrengmessig.” Brev fra Tjøme kommune, Rådmannen, til Direktoratet for naturforvaltning av 20.5.1988.

<sup>124</sup> Brev fra Tjøme kommune, Rådmannen, til Direktoratet for naturforvaltning av 20.5.1988. Og Svar fra Direktoratet for naturforvaltning, 12.7.1988.

## 3.2 Tegningssettet – en kort beskrivelse

Bare et halvt år senere er Sverre Fehns utkast klart: *Utkastet til Kunstgalleri på Verdens Ende* består av et tegningssett datert 10.12.1988, utført med blyant på tegnefolie.<sup>125</sup> (se vedlegg foroversikt over tegningssett). I tillegg lages det to modeller, en situasjonsmodell og en prosjektmodell.<sup>126</sup> Tegningenes navn og rombenevnelser i tegningssettet videreføres i teksten (Beskrivelsen bygger videre karakteristikken i begynnelsen av Innledningen, kap.1). Beskrivelsen danner grunnlag for analyser og tematiske diskusjoner av tegningsinnholdet i kapittel 4 og 5.

### 3.2.1 Situasjonsplan, tegning nr. 1

Situasjonsplanen (ill.3.1) viser havneområdet med kai og molo og noen av holmene utenfor og landområdet vest og nord for havnen.<sup>127</sup> Kartutsnittet viser de få bygningene som er i området, grunnmuren etter akvariet, samt plasseringen av vippefyret på en liten knatt syd i havneområdet. I havnen viser planen en ny 170 meter lang brygge og en ca 40 m lang gjestebrygge. Eksisterende kjøreadkomst er beholdt. Havneområdet avgrenses naturlig mot nordvest av to bergknatter adskilt av en smal kløft.<sup>128</sup> I denne kløften er galleriet planlagt. Kløften ligger i forlengelsen av en naturlig nord-syd-skjæring i terrenget som strekker seg ca 250 meter nordover fra havnen. Parkeringsplassen for området ligger der skjæringen slutter. Tegningen viser en utvidelse av parkeringsområdet.

### 3.2.2 Plantegningene, tegning 4 - 7

Galleriets hovedplan er planlagt som en såle i bunnen av kløften.<sup>129</sup> Kløftens vegger er i prinsippet galleriets vegger i øst og vest. På vestsiden fremstår terrenget som en nesten loddrett vegg, på østsiden er terrenget avtrappet øverst. Hovedaksen følger kløftens lengderetning nord-sør. Den er planlagt ca en tredjedel av kløftens bredde ut fra østveggen.

---

<sup>125</sup> Tegningssettet består av følgende tegninger: Situasjonsplan, 1:2000, tegning nr. 1, Langsnitt, mål 1:500, tegning nr.2, Snitt, mål 1:200, tegning nr.3, Hovedplan, mål 1:200, tegning nr. 4, 682m2, Kontorplan, mål 1:200, tegning nr. 5, 82 m2 (Tegningsmål: 984x305mm), Restaurantplan, mål 1:200, tegning nr. 6, 270m2 og Takplan, 1:200, tegning nr. 7.

<sup>126</sup> Modellene er i *Kunstforeningen Verdens Endes* eie.(Observert og fotografert 3.4.2014. I dårlig forfatning.) I Arkitektur-museet oppbevares det to fotografier av modellen mens den var intakt. Et tredje fotografi er vist i Byggekunst no.2,1992. I ettertid er det også laget modeller til ulike utstillinger av Fehns arbeider.

<sup>127</sup> Situasjonsplanen er tegnet på en retusjert kopi av et kartutsnitt fra Verdens Ende. Over kartets originale rødbrune linjer, har Fehn tegnet inn sitt forslag med blyant og skiller dermed sitt planforslag fra dagens situasjon.

<sup>128</sup> Bergene er på henholdsvis 22 vest og 23,5 i moh i øst. Kløftens bunnivå er på 12 moh.

<sup>129</sup> På tegningene er terrenget rundt bygningskroppen tegnet inn med relevante høydekoter. Massivt berg er markert som gul heldekkende fargeflate. Der hvor galleriveggene og de gule flatene møtes skal tegningen leses slik at terrenget omslutter bygget. En enkel og effektiv visuell effekt.



Galleriets brutto lengde er vist ca 72 meter og bredde er ca 9,4 meter. *Konstruksjonen* er planlagt med massive vegger innenfor kløftens vegger. En søylerekke er plassert på hovedaksen som bæring for taket. Søylerekken begynner og avslutter med to kraftige V-formede søyler som markerer byggets ytterpunkt i nord og sør.

*Hovedplan* (682m<sup>2</sup>)<sup>130</sup> vises som et sammenhengende volum, der grunnflaten er sammensatt av geometriske former. (ill.3.2) *Utstillingshallen* (ca 460m<sup>2</sup>) er et stort rektangulært rom, med to rektangulære tilleggsarealer sprengt inn i berget mot øst. Fehn kaller dem: *Utstillingsrom/magasin* (å ca 65m<sup>2</sup>). *Vestibylene* i sydenden, er utformet som en spiss trekant (ca 75 m<sup>2</sup>), mens et rektangulært rom med garderobe, toaletter og heis, overlapper vestibylene. Rommet er sprengt inn i berget mot sørvest og er orientert 45 grader på hovedvolumet (ca 82m<sup>2</sup>). *Kontorplanet*, plan 2, (ca 82m<sup>2</sup>) er vist over hovedplanens innsprengte areal mot sydvest, og utgjør samme størrelse og form. (ill.3.3) Rommet har kun en halvhøy vegg mot galleriet og inngår i galleriets volum. *Restaurantplan*, plan 3, (270 m<sup>2</sup>) viser galleritaket (ca 350 m<sup>2</sup>) og plan av restauranten og sanitærsylinderen. (ill.3.4) Galleritaket er flatt og planlagt som en plattform. Nordenden er hevet og utgjør et lite amfi med åtte trinn. Fra plattformen er det tegnet inn to skrått stilte broer over til den østlige bergknatten: den sørlige i 30 graders vinkel på hovedaksen og den nordlige i 60 graders vinkel. I tillegg viser planen 5 overlyssjakter på rekke mot vest.

Restaurantvolumet har en todelt funksjon; restaurant i syd og kjøkken i vest.

Restaurantdelen har en planlagt søylekonstruksjon som starter med forlengelsen av den kraftige v-formen i sør og suppleres av fire runde søyler langs ytterveggene. Kjøkkenet er planlagt delvis inn i terrenget med bærende vegger. Det sylindriske volumet med toaletter, er vist som et lukket volum med bærende vegger. På restaurantplan er det markert en *Gangvei* mellom galleritaket og berget i øst. Denne ligger på nivå med Kontorplan på plan 2, en etasje under Restaurantplan. Gangveien er forbundet med kløften i nord med en rampe og med havnen i syd med en bred trapp. *Takplanen*, plan 4, (ill.3.5) viser en planlagt sammenhengende takterrasse på toppen sylinderen og restaurantvolumet. Det sylindriske volumet deles sentrisk i to av en trapp fra terrenget og opp til takterrassen.

### 3.2.3 Snitt og fasader

*De to tverrsnittene* er begge lagt mot nord. Vertikal forbindelse mellom alle etasjene er planlagt med en heis. Mellom hovedplan og kontorplan er det i tillegg planlagt en

---

<sup>130</sup> Totalt er hovedplan oppgitt på tegningen til 682 m<sup>2</sup>. Det ser ut til at ett av utstilling/magasinrommene mot øst ikke er tatt med i det totale kvadratmeterantallet.

vindeltrapp, delvis inn i terrenget mot sydvest. Etasjehøyden er 3,5 meter. Utstillingshallen vises med todelt elevasjon: 2 etasjehøyder i vest og én i øst. (ill.3.6) Gangveien over utstillingshallens østside, er vist forbundet med de bærende søylene med rektangulære, vertikale skiver, satt nitti grader på hovedaksen. Østfasaden mellom etasjeplanene, er vist som et sammenhengende vindusfelt. Utstillingsrommene/ magasinrommene vises med en avdelt med vegg ca 1/3 inn i rommet fra grensen mot utstillingshallen.<sup>131</sup> (ill.3.7) *Langsnittet* vises som et terrengsnitt helt fra parkeringsplassen, gjennom skjæringen og galleriet, forbi vippefyret og ut i sjøen. (ill.3.8-3.9) Snittet viser amfiets stigningsgrad i nord og at nord-og sydfasadene skrår svakt innover. Alle synlige fasader er i glass.<sup>132</sup> Også de doble inngangsdørene; to i syd og én i nord. (ill.3.10)

Fehns utkast følger fylkeskommunal anbefaling og presenterer et prosjekt litt tilbaketrukket fra havneområdet. I tillegg rommer forprosjektet tilleggsfunksjonene arkitekt Kanstad anbefalte: ”restaurant, sanitærom, muligheter for musikk og andre kulturaktiviteter”. Tegningene indikerer ikke at det er avsatt plass til informasjon om natur- og miljøvern. Prosjektet er heller ikke på 500 m<sup>2</sup> som har vært nevnt i korrespondansen mellom etatene, derimot på 1034 m<sup>2</sup> og det forutsetter at den eksisterende restauranten og gatekjøkkenet rives.

Realiseringsforsøkene og hindringene peker på sammenhenger mellom prosesser, kommunikasjon og lokale forhold, som kan ha påvirket utformingen av verket.

### 3.3 Realiseringsforsøk og hindringer

Fehns utkast ferdigstilles i desember 1988. Men først i august 1989 oversender Fylkesmannen i Vestfold tegninger, modellbilder og sin egen anbefaling til Direktoratet for Naturforvaltning: ”Fylkesmannen vil som en konklusjon si at den fremlagte løsning er spennende og framfor alt god, (...) all god grunn til å gå inn for planen.”<sup>133</sup> Bare en måned senere kommer det positive svaret fra Direktoratet for naturforvaltning.<sup>134</sup>

Kunstforeningen, ved Finn-Henrik Bodvin, er kopimottager gjennom all korrespondansen og kan følge den positive utviklingen.<sup>135</sup> Kunstforeningen har suksess med kunstauksjoner og

---

<sup>131</sup> På tverrsnittet vises det en opptrapping av takhøyden på 30 cm, ca 2,1m inn i rommet fra utstillingshallen.

<sup>132</sup> Det finnes ikke noen beskrivelse av materialbruk for galleriet. I samtale med Fehns medarbeider i prosjektet, Henrik Hille, fremgår det imidlertid at det skulle være en betongkonstruksjon og at monteringsveggen på vestveggen skulle være i tre – en allusjon av malerens staffeli. Langsnittet er lagt mot vest og viser denne monteringsveggen som ligger utenpå hele vestveggen, nesten fra gulv til tak i hele utstillingshallen.

<sup>133</sup> Brev fra Fylkesmannen i Vestfold til Direktoratet for naturforvaltning av 1.8.1989.

<sup>134</sup> Brev fra Direktoratet for naturforvaltning til Fylkesmannen i Vestfold av 5.9.1989.

<sup>135</sup> Brevet informerer om behov for formell behandling av saken i Tjøme kommunes formannskap (styret for Verdens Ende): Brev fra Tjøme kommune, Rådmannen, til Kunstforeningen Verdens Ende v/ Finn Henrik Bodvin av 14.11.1989

symposier.<sup>136</sup> Inntektene fra disse bidrar til å sikre betaling av arkitekten og en konsulentrapport med forslag til program, driftsskisse og finansieringspakke.<sup>137</sup>

I juli 1990 har både Tønsberg Blad og Aftenposten artikler om prosjektet. Men Finn-Henrik Bodvin letter bare litt på sløret. Presentasjonen av hele konseptet kommer i november sier han.<sup>138</sup> - I august har Tønsberg Blad en ny artikkel om prosjektet med overskriften ”Massiv motstand mot galleri”<sup>139</sup>. *Velforeningen Utbygda* er enstemmig i mot prosjektet. De advarer politikerne og starter en underskriftskampanje mot prosjektet. Motstanden begrunnes med at er området vernet og i Tjømes manglende offentlige friområder.<sup>140</sup> Naturperlen Verdens Ende ønskes beholdt urørt. Prosjektets planer om å sprengre seg inn i berget og den korte aktuelle sesongen er også blant motargumentene. Bygget omtales også som et ”gigantbygg”. Flere velforeninger slår seg sammen mot planene. En underskriftskampanje starter og belyses i en ny avisartikkel med overskriften ”Nei til kunstsenter på Verdens Ende”.<sup>141</sup> Initiativtagerne gir uttrykk for at de misliker Kunstforeningens fremgangsmåte: De fremholder at planene har vært hemmeligholdt i to år. Tjømlingene føler seg overkjørt av en ”kulturelite” som består av innflyttere og ”badegjester”.

For å møte protestene arrangerer Kunstforeningen et informasjonsmøte for alle Tjømes Velforeninger i september 1990. Sverre Fehn er tilstede for å bistå med presentasjonen.<sup>142</sup> Det er i forbindelse med dette møtet at Fehn river vekk restauranten og sanitærsylinderen fra modellen, for å redusere prosjektets totale antall kvadratmeter og dermed gjøre det mer ”spiselig” for skeptikerne.<sup>143</sup>

Siden galleriplanene oppstod har en boligboble sprukket, ”jappene” har gått konkurs og den vestlige verden er inne i en resesjon. Finansieringen er blitt en betydelig vanskeligere oppgave. Offentlig støtte er nærmest utelukket. Kommunenes innbyggere er redd for å pådra

---

<sup>136</sup> Auksjon holdes på Havna hotell med kjente kunstnernavn og med Henki Kolstad som auksjonarius. I tillegg arrangeres det middelaldersymposier i Tjøme kirke.

<sup>137</sup> Kunstforeningen engasjerer en konsulent til å lage en driftsskisse og en skisse til en finansieringspakke: Den amerikanske konsulenten Ken Friedmanns oppgave er ”å avgjøre om det er mulig å realisere byggingen av et nytt museum på Verdens Ende og også vise på hvilken måte dette kan gjøres”: Foreløpig rapport av 6.9.1990.

<sup>138</sup> Per Annar Holm ”Galleriet i havgapet”, i *Aftenposten* av den 24.7.1990.

<sup>139</sup> Vidar Langstrand, ”Massiv motstand mot galleri”, *Tønsberg Blad*, 3.8.1990.

<sup>140</sup> Vernetanken er i ferd med å feste seg. Arkitekturvernår 1975. I 1985 revideres bygningsloven og vernetiltak settes i system, både natur og kulturvern: Nils GeorgBrekke, Per Jonas Nordhagen og Siri Skjold Lexau, *Norsk Arkitekturhistorie: Fra steinalder og bronsealder til det 21. Hundreåret* (Oslo: Det Norske Samlaget, 2003) 366-367.

<sup>141</sup> Vidar Langstrand ”Nei til kunstsenter på Verdens Ende”, *Tønsberg Blad*, 28.8.1990.

<sup>142</sup> Driftsskissen foreligger i en foreløpig versjon til dette møtet. I denne setter Friedmann opp tre grunnleggende forutsetninger: at bygningen som skal oppføres er som Fehns forprosjekt viser, at utstillingene må være av høy kvalitet og at kunstsenteret skal tjene til lokalsamfunnets beste (understreker stedets unikhet og å skape nye arbeidsplasser): Foreløpig rapport av 6.9.1990

<sup>143</sup> Samtale med Gerd-Elin Bodvin 3.4. 2014.

seg ekstra utgifter. Et åpent møte om saken avholdes i kommunestyresalen 8. oktober samme år.<sup>144</sup> Kunstforeningen greier ikke å snu den negative stemningen.

Det er likevel ikke slik at planene skrinlegges. Kommunen trenger sårt nye arbeidsplasser og Kunstforeningens planer ansees fremdeles å være en mulig kilde til dette. I september 1992 blåser næringsutvalget i kommunen fart i diskusjonen og utfordrer partier og lag til å komme med innspill. Naturopplevelsen skal stå i sentrum og kulturen skal være et supplement.<sup>145</sup>

Som svar på kommunens ønske om vektlegging av naturopplevelser, ser Kunstforeningen på muligheten til å innlemme et marint "hageanlegg" i prosjektet.<sup>146</sup> De er i kontakt med Agderforskning.<sup>147</sup> Prosjektet blir nå beskrevet å omfatte galleri, restaurant, økologisk akvarium og nærings- og turistvirksomhet.<sup>148</sup>

I januar 1993 slår Tjømes ordfører fast at "Verdens Ende bør være en nasjonal og fylkeskommunal satsing".<sup>149</sup> Det synes som om kommunen med dette fraskriver seg ansvaret for videre initiativ.<sup>150</sup> Kunstforeningen Verdens Ende slutter også etter hvert å tro på prosjektet. Da den gamle prestegården på Tjøme blir lagt ut for salg i 1995, går de til innkjøp av den for pengene som skulle gått til galleriet på Verdens Ende. Selv om det ikke er en

---

<sup>144</sup> Rett før møtet blir Finn-Henrik Bodvin alvorlig syk under et opphold i Italia. <sup>144</sup> Hans kone Gerd-Elin, reiser omgående til Italia. Dermed er begge ildsjelene bak prosjektet fraværende på møtet og motstanderne får større plass enn de ellers ville fått. Møtets verifisering: Følgebrev fra Styret og Prosjektgruppen i Kunstforeningen Verdens Ende til møtedeltakere på møtet 6.9.1990 med styrene for Velforeningene på Tjøme av 5.10.1990.

<sup>145</sup> Diskusjonsutkast fra Næringsutvalget i Tjøme kommune til partier og grupperinger i kommunen, datert 22.9.1992.

<sup>146</sup> Kunstforeningen Verdens Ende svarer på denne utfordringen ganske omgående. På tross av Finn-Henrik Bodvins sykdom er de i gang med en ny prosjektbeskrivelse ved hjelp av Agderforskning.: Brev fra Kunstforeningen Verdens Ende til Tjøme kommune v/Formannskapet av 16.10.1992 og Brev fra Agderforskning v/Torjan Bodvin til Kunstforeningen Verdens Ende av 14.10.1992.

<sup>147</sup> Gjennom Agderforskning formidles også kontakt med Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS) Institutt for Industridesign, via et etablert samarbeid mellom de to institusjonene. Industridesigner Jan Henrik Andersen lager en foreløpig prosjektbeskrivelse for "Prosjekt Verdens Ende" i oktober 1992. I denne fremkommer for første gang en anslått byggekostnad: 15 mill. grovt anslått. Samtidig slår prosjektbeskrivelsen fast de nådeløse fakta vedrørende fremdriften i prosjektet: "det foreligger ingen konkrete byggeplaner i form av fremmet byggesak, overtakelse/festing av eiendom, eller finansiering av hverken bygg eller drift": Foreløpig Prosjektbeskrivelse, *Prosjekt Verdens Ende*, av industridesigner Jan Henrik Andersen, I. amanuensis design- og prosjekteringsmetodikk, SHKS av 19.10.1992.

<sup>148</sup> Det foreslås at studenter ved SHKS skal jobbe med prosjektet innenfor en ramme på ca 3000 timer. Arbeidet kan starte i januar 1993.:Ibid.

<sup>149</sup> Orientering fra Tjøme kommune, Ordføreren, til Formannskapet/Styret i Verdens Ende av 13.januar, 1993.

<sup>150</sup> I 1994 foreligger en rapport (i regi av Tjøme Næringsforening) fra "Prosjektkomiteen for Verdens Ende" hvor det heter at: "Byggeområde for galleri med tilhørende sti i Digersglova (kløften der galleriet er planlagt). Utforming, materialbruk og ferdigstillelse av uteområdene og rekkefølgen/tidspunkt for bygging gis strenge betingelser i reguleringsbestemmelsene." Med rapporten følger en prinsippskisse til reguleringsplan for det sentrale området på Verdens Ende. Denne viser byggeområde for galleri/museum der Fehn har tegnet det og stien mellom parkeringsplassen og havnen gjennom "Digersglova". I tillegg viser den plassering av selarium, akvarium, utvidet restaurant, sjøbodanlegg for friluftsliv og kulturformål. Sannsynligvis har Fehn vært engasjert i disse planene. På et av kopisettene med tegninger av prosjektet, er baksidene fulle av notater i tråd med dette forslaget: (Vi finner igjen ordene: Verdens Ende naturpark/ Havets hus...Parkering 600 biler, 120 000 besøkende,.....seldam, vanninntak, kjølesystem, filter, rørsystem, P.V.C, syrefast, rustfritt stål...resepsjon, kontor, kafeteria, minigolf, suvenir, ....mai - september....direktør, økonomi, marked, undervisning,..administrasjon 50 stykker, ....multimediesystem, video auditorium, 90 personer, film av fisk...). Galleriplanene i Digerglova er omtalt i et eget kapittel hvor det heter: "Komiteen vurderer planen som meget spennende ...en stor attraksjon, med gode muligheter for helårsdrift." Men på grunn av den vanskelige trafikksituasjonen foreslås det å starte med akvarium og kystkultursenter og gjøre trafikale erfaringer før arbeidet med galleriet. Det pekes også på svakheter i Kunstforeningens finansieringsplan. Foreløpig konklusjon er å avvente, men å holde muligheten åpen.

samlet kunstforening som står bak dette vedtaket, samles kreftene til dugnad på den gamle bygningen.

### **3.4 Konklusjoner – utkastet og prosjekthistorien**

Oppdraget kommer til Fehn i en periode med få oppdrag og i en tid som kanskje fremdeles preges av ”jappetidens” økonomiske optimisme. Oppdragsgiver *Kunstforeningen Verdens Ende* ønsker seg ikke bare et galleri, men et nasjonalt miljø for kunst og kultur. Når kommunen gir sin tilslutning er det med næringsvirksomhet og nye arbeidsplasser som målsetning. Fylkesmannen får Direktoratet for Naturforvaltning som beslutningsmyndighet, med på å pålegge prosjektet avsatt plass til informasjon om natur- og miljøvern. Fehn får fritt velge plassering av galleriet.

Fehns utkast presenterer et prosjekt med et abstrakt formspråk, gjemt i en kløft, men med betydelig flere kvadratmeter enn kommunen har sett for seg. Prosjektet møter lokal motstand. Kritikken rettes mot prosessen, som man mener er preget av hemmelighold og drevet av en gruppe som ikke representerer bredden i Tjømes befolkning. Det uttrykkes bekymring for kommunens økonomi, for miljøet og trafikksituasjonen. Det virker som om kommunens politikere ikke har tilstrekkelig tiltro til at 1980-tallets museumsprogram skal virke, at galleriet skal ”betale for seg selv”, eller at de ikke er villig til å ta på seg de belastningene det vil føre til av økt trafikk, økt turisttilstrømming – og derigjennom misfornøyde velgere.<sup>151</sup> Det som er belyst i dette kapitlet påvirker hvordan utkastet kan forstås arkitektonisk og kulturelt, og påvirker derfor analyser og tematiske diskusjoner i kapittel 4 og 5.

---

<sup>151</sup> Rådmannen er tydelig når han skriver ”*Et kunstgalleri anses å kunne øke turiststrømmen og utvide sesongen*”. Brev fra Tjøme kommune, Rådmannen, til Direktoratet for naturforvaltning av 20.5.1988.

## 4 Plattformen som arkitektonisk instrument

”Most of my work is dealing with the horizon. As example, is the site for an Art Gallery at ”Verdens Ende (World’s End).” It is very important where you put the platform in your project, so you can experience all the drama of the horizon of the sea.”<sup>152</sup> Sverre Fehn, 1999.

Sitatet av Fehn, knytter utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende, sterkt til en forståelse av plattformen som et instrument for observasjon av horisonten.

### 4.1 Plattformen som instrument for horisonten

I sitt essay ”Mellom jord og himmel” fortolker Gennaro Postiglione Fehns utkast til kunstgalleri på Verdens Ende, som et uttrykk for en arkitektur så tett opp til natur, at den opptrer mimisk, dog ikke intensjonelt.<sup>153</sup> I Postigliones fortolkning fremstår plattformen som en illusjon av naturen selv, som en forlengelse av landskapet. I Per Olaf Fjelds fortolkning av løsningen, representerer også plattformen en forlengelse av landskapet, gjennom at han tolker rommet under plattformen, som et sted under ”horisonten”.<sup>154</sup> I følge Fjeld representerer kløften et kutt i jordskorpen som naturen selv har skapt.<sup>155</sup> Mens i Fehns egen kommentar er det ”plattformens posisjon for å innta hele havets horisont”,<sup>156</sup> som poengteres. Det er usikkert hvordan disse lesningene henger sammen.

#### 4.1.1 Plattformen som horisontlinje

Gjennom å beslutte plattformens posisjon, påvirker Fehn også den besøkendes posisjon i forhold til horisonten. For å søke og forstå betydningen av denne plasseringen, tar jeg utgangspunkt i stedet og tomten. Fra kap.3.1 vet vi at Fehn står fritt til å velge tomt, et valg som kun er beheftet med en anbefaling om en plassering tilbaketrasket fra havnen. Fehn begrunner valget av kløften med at ”bygningen er der allerede”.<sup>157</sup> Det er bare taket, plattformen, som mangler. Gjennom å innføre en søylerekke som understøttelse for taket, oppnår Fehn også en utsiktplattform og utstillingsareal både over og under plattformen. Grepet fremstår som en komplettering av naturens byggverk. Kløftens rom får et tak som samtidig er en plattform, et fast punkt for utsikt mot horisonten. Denne ”fortsettelsen” av naturens byggverk støtter Postigliones lesning av utkastet som en forlengelse av landskapet.

---

<sup>152</sup> Fehnn i intervju, ”Gallery, Verdens Ende Tjøme, 1988” i *A+U, no.1*,(1999:10-19), 17.

<sup>153</sup> Gennaro Postiglione, ”Mellom jord og himmel”, i *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 53-61. Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postiglione, (Oslo:N.W. Damm & Søn, 2003.(1.utgave: Orfeus Forlag, 1997), 58.

<sup>154</sup> Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts* (New York:The Monacelli Press, 2009), 226.

<sup>155</sup> *Ibid*, 226.

<sup>156</sup> Fehn i intervju, ”Gallery, Verdens Ende Tjøme, 1988” i *A+U, no.1*,(1999:10-19), 17.

<sup>157</sup> Skisse, i Sverre Fehns Skissebok1989, *Nasjonalmuseet for arkitektur*.

Fehns skissebøker viser at han i skissefasen høsten 1988, har prinsippet klart (ill.4.1-4.2). Imidlertid slutter han ikke å skissere grepet etter at utkastet er ferdig. Skissebøkene viser at skisser av ”rommet” og det konstruktive grepet gjentas i tiden frem til presentasjonen i *Byggekunst* skrives i 1992. (ill.4.3 -4.4) Det ferdige utkastet viser imidlertid tre plattformer i ulike posisjoner, at taket bæres av bærende vegger i tillegg til søylene og at tilleggsareal er lagt til kløftens rom. Det ferdige utkastet demonstrerer en forskjell på konstruksjonen og på den strukturelle ideen. Fehns konstruksjon underordner seg ikke naturen, men viser en konfronterende tilnærming gjennom et strengt geometrisk formspråk og ved at planen viser betydelige inngrep i svabergene på hver side av kløften.<sup>158</sup> (ill. 3.2)

Forfølger vi den strukturelle ideen: søylene i kløften som bærer taket, indikerer den at det er skulpturplattformen på taket som Fehn kaller ”plattformen i prosjektet”. (ill. 4.3). Mens de to andre plattformene 1) takterrassen over restauranten og 2) gangveien midt i kløften, indikerer å ha sekundær betydning gjennom at de fremstår som resultater av formal og funksjonell bearbeidelse. For å undersøke forskjellen på de tre betraktningssituasjonene, har jeg forsøkt å plassere meg i omtrent de posisjonene på stedet som plattformene ville være, på tomten på Verdens Ende. Hensikt en er å undersøke om de byr på ulike opplevelser av horisonten, siden Fehns utsagn knytter opplevelsen av horisonten sammen plattformen.

Fra nivået for skulpturplattformen opplever man å se horisonten som en linje mellom to møtende flater, havet og himmelen. (ill.4.5). Fra et lavere nivå (gangveien) ser man nesten det samme. (ill.4.6) Forskjellen blir først markant når standpunktet endres til platået rett utenfor inngangsdøren til det planlagte galleriet. (ill.4.7) Da minimeres havflaten betraktelig. Den tydelige horisontlinjen blir mer uklar. Mens fra takterrassen over restauranten, må denne virkningen av to flater som møtes være enda mer fremtredende. Så når Fehn peker på hvordan plattformens plassering, er forbundet med opplevelsen av ”hele havets horisont”, så virker det å ha en konkret betydning. Med blikkpunkt fra skulpturplattformen eller enda et høyere nivå, er det nettopp summen av hav og himmel, som er fremtredende. Fotografiet fra presentasjonen i *Byggekunst* ser ut til å være en gjengivelse av hvordan Fehn vil at horisonten skal oppleves fra plattformen på taket (se vedlegg for kopi av artikkel).

For å få en ytterligere og utvidet forståelse av hvordan Fehn anvender plattformen som et instrument for horisonten i utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende og hvordan horisonten kan synes å skulle forstås både direkte og som uttrykk for en metafor, kan det være nyttig å studere de andre 1980-tallsmuseene.

---

<sup>158</sup> Tilleggsarealene: utstillingsrommene mot øst og rommet med toaletter innenfor vestibylen, krever at det sprenges inn i svabergene på hver side.

#### 4.1.2 Arkitektonisk horisont i 1980-tallsmuseene

*Bergverksmuseet på Røros*' konstruksjon er planlagt som en rektangulær bro, lagt over en elv som skiller byen fra bergverksområdet. (ill.2.5) Broen fremstår som en plattform for observasjon av det nære området rundt museet og som en forbindelse mellom områdene på hver side av elven. Tilsvarende kan vi lese plattformen på *Verdens Ende* som en bro over kløften, som binder de to svabergene sammen. Begge steder skapes en forbindelse på et nivå som ikke eksisterer fra før. På Røros er det allerede andre broer over elven på et lavere nivå og på *Verdens Ende* fremstår ikke kløften som noen uoverstigelig avgrunn. Likevel planlegger Fehn begge steder en egen arkitektonisk horisont, et eget nivå. Selv sier han: ”I mitt prosjekt for bergverksmuseum på Røros, laget jeg en bro for å spenne over gapet mellom himmel og jord.” Et utsagn som ikke gripes umiddelbart. En mulig fortolkning er at broen gjenoppretter horisonten i den senkningen som er i landskapet under. Broforbindelsen oppretter en manglende linje i landskapet, en horisontlinje. I et slikt perspektiv fremstår plattformen på *Verdens Ende* også som en bro som samtidig gir seg ut for å være en ”horisont”.

*Museum for Wasaskipet* er forbundet med det klareste bildet Fehn gir på horisonten som metafor: ”i mitt prosjekt for museum for Wasaskipet, fortsetter båten og et scenario av menns død og deres objekter, sin reise under horisonten”.<sup>159</sup> Hele museet er planlagt under jorden og jordskorpen representerer horisonten. (ill.2.9) Utkastet tar utgangspunkt i Wasaskipets historie.<sup>160</sup> Skipets plassering mimer en undervannssituasjon som fremstår symbolsk som under horisonten, der horisonten blir en metafor for et skille mellom liv og død.<sup>161</sup> Dersom plattformen på *Verdens Ende* representerer horisonten, slik det så ut til i sammenligningen med *Bergverksmuseet*, fremstår rommet under plattformen også som ”under horisonten”. I museet for *Wasaskipet* er den innvendige plattformen, som er museets gulv og som omgir skipet, planlagt plassert ved skipets vannlinje. Slik fremstår plattformen som et nivå som viser en annen horisont, en horisont som skipet en gang siktet mot. Den symbolske betydningen av museet under jordskorpen, er enklere å forstå enn broen i *Bergverksmuseet*. Samtidig virker tolkningen å støtte en symbolsk forståelse av plattformen på *Verdens Ende* som et skille mellom over og under horisonten.

<sup>159</sup> Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 110.

<sup>160</sup> Wasaskipet ble hevet fra Stockholm havn i 1961. I 17 år lå det til konservering før alt vannet var erstattet med kjemiske stoffer og råtefaren redusert til et minimum.

<sup>161</sup> ”I prosjektet museum for et stort krigsskip i Stockholm, plasserte jeg objektet under overflaten for å dramatisere historien om det tapte skipet som de fant på bunnen avsjøen i havnen.”: *Architecture+Urbanism*, ”Gallery, *Verdens Ende* Tjøme, 1988” i *A+U*, no.1, 1999:10-19.



*Norsk Bremuseums* hovedvolum kan minne om et tempelpodium. (ill.2.10) På samme måte som på Verdens Ende fungerer podiet, eller plattformen, som et nytt nivå, et nytt gulv og et standpunkt for betraktning av omgivelsene og av horisonten. Å forflytte seg fra grunnen og opp på taket, på plattformen, er en måte å forskyve og endre opplevelsen av horisonten. Akkurat slik observasjonene av posisjonsforflytningen på Verdens Ende viste at flatene som definerer horisonten, opplevdes ulikt fra standpunkt med ulik elevasjon. Posisjonsendringen førte til en annen flatefordeling i bildet av hav og himmel. Fra Bremuseets plattform er det isbreen som fremtrer i horisonten og som fremstår som målet for betraktningen. Plattformen oppfattes som det faste punktet hvor hele horisontens og landskapets storhet kan – og skal – inntas, mens det på Verdens Ende er ”havets horisont” som er målet for betraktningen.

*Konklusjon; horisonten som utsiktplattform, symbol og metafor*

Plattformen fungerer både som symbol for horisonten selv og som et instrument for å forskyve eller endre utsikten mot horisonten. Wasamuseet peker også tydelig på hvordan jordskorpen symbolsk kan representere horisonten og samtidig fremstå som en metafor for skille mellom liv og død. Prosjektet på Verdens Ende ser ut til å bære i seg betydningene: Plattformen som instrument for å endre horisonten og plattformen som metafor for horisonten. Dermed fremstår over og under plattformen på Verdens Ende, også som et uttrykk for over og under horisonten, slik Fjelds omtale av utkastet indikerer, men som er lettere å forstå etter sammenligningen med Wasamuseet.

Den videre teksten søker nå etter mulig arkitektoniske inspirasjonskilder for plattformen som arkitektonisk instrument.

### **4.1.3 Plattformen som gulv, takterrasse og horisontens beveger**

Når Fjeld påpeker at Fehn stadig gir horisonten endret betydning,<sup>162</sup> kan det ha sammenheng med at den inntrådte så tidlig i Fehns vokabular. I et intervju i magasinet, *Skala* i 1990, sier han om Mies van der Rohe; ”Mine planløsninger er meget inspirert av ham. Han hadde sans for gulvet, og hans mure gav dig horisonten.”<sup>163</sup> Gulvet synes å være plattformen, avgrensingen mellom arkitekturen og omgivelsene, et standpunkt for en arkitektonisk horisont.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 108.

<sup>163</sup> Fehn i intervju med Mathilde Petri, Sverre Fehn, i *Skala* no. 23 (1990), 12-17.

<sup>164</sup> Fehn :”Den Nordiske Paviljongen i Venezia (1962) etablerte et platå, et gulv, som et instrument for en arkitektonisk horisont” : Fehn i Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 108.

Mies van der Rohes murer må trolig forstås som skjermer mot uønskede deler av utsynet og som på den måten er et instrument for en valgt horisont – en arkitektonisk horisont.<sup>165</sup> Muren innfører en rett linje, en ”horisont”, og skjermer og avgrenser utsynet til akkurat det utsnittet arkitekten har bestemt. Mies’ utstillingspaviljong til Verdensutstillingen i Barcelona (1929) (ill.4.7B) demonstrerer både plattformens romskapende effekt og avskjerming og utvalget av utsikten. Mies lukker og åpner for det han vil den besøkende skal se. På Verdens Ende skjermer restaurantvolumet for deler av horisonten. Men siden det i hovedsak består av glassvegger, er det usikkert om det er ment å ha en skjermende funksjon. Takterrassen på toppen av restaurantvolumet har imidlertid et tett rekkverk i ca en meters høyde, og vil utvilsomt fremstå som en skarp linje.

I det samme intervjuet forteller Fehn om turen til Marokko på begynnelsen av 1950-tallet: ”Sådan fik vi på en måde manifesteret Mies’ mure og Le Corbusier’s tage i 1:1.”<sup>166</sup> Utsagnet påminner oss om at plattformen på Verdens Ende ikke bare er et gulv med utsikt mot horisonten, men også et tak med takterrasse og vi blir minnet om Le Corbusiers rolle som inspirasjonskilde for Fehn. Le Corbusiers idealistiske takterrasser er fulle av sol og luft.<sup>167</sup> Den store takterrassen på toppen av Le Corbusiers *Unité d’habitation*, Marseilles (1952) er et stort rom, lagt til rette for ulike fritidsaktiviteter slik plattformen på Verdens Ende også er. (ill.4.8) Le Corbusier tilrettelegger for barnehage og sportsaktiviteter, mens Fehns plattform er utstyrt med et lite amfi, med restaurant og nærhet til natur. I en slik kontekst kan plattformen på Verdens Ende også fremstå som et sted for å knytte kontakten oppover, mot sol og blå himmel. En funksjon som knytter plattformen til områdets fritidsfunksjon, til et sted for rekreasjon, for solbad og båtliv. Plattformen fremstår nå som et gulv med et bestemt standpunkt, et definert sted, som Fehn har valgt ut for observasjon av horisonten. Stedet han har valgt ut gir deg hele havets horisont og i tillegg kontakt med sol og blå himmel. Da mangler bare plattformens evne til å flytte horisonten.

### *Plattformen som horisontens beveger*

Den som har gitt den mest betagende beskrivelsen av å oppdage plattformens evne til å endre

---

<sup>165</sup> Når Villa Holme. har en tett mur som avslutning på terrassen, der andre kanskje ville valgt glass, for å la lyset få spillerom inn i interiøret, så er det fordi muren skjermer for veien nedenfor. Den valgte horisonten består heller av trepper og himmel. Kilde: Hanne Stenbro Bukkstein, huseier/byggherre, Villa Holme, Holmsbu.

<sup>166</sup> Fehn i intervju med Mathilde Petri, Sverre Fehn, i Skala no. 23 (1990), 12-17.

<sup>167</sup> Le Corbusiers pionerrolle i det idealistiske modernismeprosjektet: I stedet for uhygieniske mørke små rom, skulle de moderne boligene bestå av luftige interiører som slapp inn sol og luft.

horisont, er Fehns gode venn, Jørn Utzon<sup>168</sup>. Han er en viktig inspirasjonskilde for Fehn. De lar seg inspirere av de samme tingene. Utzon beskriver åpenbaringen av utsyn fra en mayatempel-plattform i Mexico; fra en posisjon i en tett jungel, hvor det nesten ikke er utsyn fremover mellom trærne, til forvandlingen som oppstår på toppen av plattformen hvor han har utsyn over jungeltaket og opplever å ”eie hele verden”.<sup>169</sup> Fehn har kanskje erfart noe av det samme under sitt Mexico-besøk i 1986, men som vi har sett, stammer hans forståelse av plattformen som instrument for en endret horisont fra erfaringer gjort langt tidligere.

Utzons største og mektigste plattform finner vi i Sydney-operaen (1956-73). En enorm plattform, som inntas gjennom en bevegelse opp trapper og avsats. (ill.4.9) Oppstigningens mål er plattformtaket med de skulpturelle ”skjellene”. Vandringen oppover trappene medfører en sekvensiell utvikling av horisonten og opplevelsen av ”skjellene”. Opplevelsen av horisonten endrer seg fra nivå til nivå. På Verdens Ende foregår stigningen i terrenget, men Fehn har valgt ut hvorfra horisonten skal observeres: på skulpturplattformen, fra takterrassen over restauranten og fra gangveien.

#### 4.1.4 Konstruksjon og tankestruktur

Å skille klart mellom det som bærer og det som blir båret, er et fellestrekk Fehn og Utzon deler skriver Kenneth Frampton.<sup>170</sup> Gjennom å peke på en slik interesse, setter Frampton den strukturelle ideen bak konstruksjonen på Verdens Ende inn i en større sammenheng.

Fjeld understreker at Fehns to viktigste temaer er: møtet mellom jord og himmel og møtet mellom jord og konstruksjon.<sup>171</sup> Møtet mellom jord og himmel må forstås som et uttrykk for horisonten. Nils-Ole Lund knytter Fehns (sammen med Utzons og Van Eycks) strukturelle tilnærming til en opprinnelig strukturalistisk tenking,<sup>172</sup> gjennom deres vektlegging av ”fysisk form som uttrykker menneskets forhold til jorden, horisont og himmel.”<sup>173</sup>

Strukturalisme knyttes til en lingvistisk teori som beskriver relasjoner mellom elementer, men som ikke er opptatt av elementenes form. Å tenke i strukturer byr på et system som

---

<sup>168</sup> Henrik Hille: ”Fehns to ubestridte helter Le Corbusier og Jørn Utzon. Særlig hadde han respekt for Utzons forbløffende klare enhet mellom byggeteknikk og arkitektonisk gestaltning”: Henrik Hille i ”Sverre Fehns Verktøykasse” av Jan Carlsen i Arkitektnytt, no5, 2009, (<http://www.arkitektnytt.no/sverre-fehns-verktoykasse> 13.11.2024).

<sup>169</sup> Jørn Utzon, 1962: ”*The platform as an architectural element is a fascinating feature. I first fell in love with it in Mexico on a study trip in 1949..(..) In this jungle the Mayans lived in their villages..(..) No large views, no up and down movements. By introducing the platform with its level at the same height as the jungle top, these people had suddenly obtained a new dimension of life, ..(..) By this architectural trick they had completely changed the landscape and supplied their visual life with a greatness corresponding to the greatness of their God.*”: Jaime J. Ferrer Forés, *Jørn Utzon, Works and Projects* (Barcelona:Gustavo Gili, 2008), 143.

<sup>170</sup> Kenneth Frampton, ”The Architecture of Sverre Fehn” i Fjeld, Per Olav. *Sverre Fehn, The thought of constructions* (New York: Rizzoli International Publications, Inc.,1983: 9-17),11.

<sup>171</sup> Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 22.

<sup>172</sup> Nils-Ole Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 69-73.

<sup>173</sup> *Ibid*, 70.

griper fatt i bakenforliggende mønstre uavhengig av foranderligheten. Innenfor arkitektur tolkes ”struktur” på flere ulike måter.<sup>174</sup> I stedet for forholdet til jord, horisont og himmel som Fehn er opptatt av, strukturerer mange arkitekter etter en hierarkisk struktur fra hus, til gate, distrikt og by, eller gjennom strukturerende kommunikasjonsarealer og vektlegger optimal rasjonalitet. Fehn, Utzon og Van Eyck hadde til felles at de studerte og lot seg inspirere av, variasjon og sammenheng, i anonymt byggeri i ikke-industrialiserte land.<sup>175</sup> Frampton påpeker også Utzon og Fehns særlige interesse for strukturens og konstruksjonens uttrykk.<sup>176</sup> Slik jeg forstår Frampton er det dette Fehn betegner som den strukturelle fortellingen, og som i andre sammenhenger omtales som den poetiske fortellingen. Et trekk som Frampton beskriver som det mest karakteristiske ved Fehns arkitektur.<sup>177</sup> Et trekk som ofte kommer til uttrykk gjennom tektonisk form som et stort strukturelt motiv som omfatter hele bygningen i følge Frampton.<sup>178</sup> Fehn uttaler at ”enhver bygning må være basert på en poetisk konstruksjon. (Strukturen) er inkludert i fortellingen som arkitekten beretter om menneskene og livet,..”.<sup>179</sup> I disse fortellingene strekker temaene seg fra store spørsmål om liv og død, til enkle posisjoneringer av mennesker i rom.

## 4.2 Plattformen som instrument for dagslyset

I *Sverre Fehn, Samlede arbeider* fremstår to nesten motsatte oppfatninger av konstruksjonens evne til å fange lyset. Nicola Flora og Paolo Giardiello verksbeskrivelse av utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende, påpeker takets evne til å modulere lyset.<sup>180</sup> Mens Gennaro Postigliones innledende essay mener planen ikke utnytter tomtens naturlige potensial og at konstruksjonen er gjort unødvendig komplisert for å fange og styre lyset inn i rommet.<sup>181</sup> Teksten utdyper ikke nærmere hva han mener Fehn burde ha gjort istedenfor.

William Curtis omtale i *Modern Architecture since 1900*, påpeker kun at takplattformen er

---

<sup>174</sup> Ibid, 69.

<sup>175</sup> Ibid, 67.

<sup>176</sup> Kenneth Frampton, John Cava (ed.). *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (London:MIT Press, 1995), 247.

<sup>177</sup> Frampton, ”The Architecture of Sverre Fehn” i *Sverre Fehn, The thought of constructions*, 9-17, Per Olaf Fjeld (New York: Rizzoli International Publications Inc.,1983), 10.

<sup>178</sup> Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, 358.

<sup>179</sup> Der Architekt, ”Ein Poet der gerade Linie”, *Der Architekt* no5, 1994: 281-287.

<sup>180</sup> Flora og Giardiello, ”Samlede arbeider”,198.

<sup>181</sup> Postiglione: ”I dette ekstreme tilfellet utnytter ikke prosjektet den planen som allerede eksisterer i naturen; det begrenser seg til kun å formidle en overbygning. På grunn av stedets og galleriets utstillingsbehov, framkommer den som en komplisert gjenstand, hvis rolle er å fange lyset. Overbyggets artikulasjon imiterer måten treet strekker sine grener opp mot himmelen for å møte solstrålene.”: Postiglione, ”Mellom jord og himmel”, 58.

delt eller tiltet for å slippe lyset ned til den avtrappede underjordiske delen.<sup>182</sup> Utkastet viser at alle fasadene er tiltet, men mest i nord og øst. (ill.4.10) I syd og vest kan det begrunnes med at lyset slipper lettere inn. Begrunnelsen kan også være optisk. Den lille skråstillingen hindrer at fasaden ser ut som den tipper utover i havnen. Mot nord er det tydelig gjort et grep for å slippe lyset inn. Tilsvarende mot øst hvor også plattformen er skrådd i underkant for øke glassets høyde. Kanskje er det dette grepet Postiglione synes er ”komplisert”. (ill.4. 11)<sup>183</sup>

Per Olaf Fjelds omtale i *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, viser derimot begeistring over måten ”de to lagene modulerer lyset og skaper nye rom, samtidig som dagslyset blander seg med det ”gamle” lyset” som i følge Fjeld ”tilhører kuttet i landskapet”.<sup>184</sup> En beskrivelse som er ganske uklar, men slik jeg forstår Fjeld mener han at det høyloftede utstillingsrommet vil være lysest i den øvre delen og gradvis mer skyggefullt lengre ned. Curtis sier noe om virkemidlene Fehn bruker og Fjeld litt om hvordan det vil arte seg. Den informasjonen som fremkommer om dagslysinnfallet i utstillingsrommet, virker ikke å være tilstrekkelig for å foreta en tolkning. En nærmere undersøkelse av tegningssettet kan gi en bedre forståelse av hvordan arkitekturen opererer som instrument for lyset.

#### 4.2.1 Analyse av dagslysinnfall i utkastet til kunstgalleri

Ved flere anledninger snakker Fehn om ”det stedlige lyset”: Lyset vitner om både hvor man er og når man er der. Modelleringen av lyset er også det området innfor arkitektur hvor Fehn innrømmer å være romantiker; ”I Norge bygger vi med skygge, vi holder av skumringen”,<sup>185</sup> sier Fehn i et intervju med *Der Architekt* i 1994. Utsagnet indikerer en bevissthet overfor landets plassering på kloden, hvor vi er eksponert for lange perioder med lysoverganger og skumring. Solstrålene filtreres gjennom atmosfæren i den grad at lyset blir mindre skarpt og skaper færre kontraster. Utkastet til kunstgalleri ligger imidlertid på et sted vi først og fremst

---

<sup>182</sup> Curtis: ”The flat roofs were tilted, or sliced, to let light down into the stepped, subterranean section.”: Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 638.

<sup>183</sup> Inngrepet Fehn gjør i konstruksjonen er tilsvarende det Aalto gjør i Paimio Sanatorium (1929-33): Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 3. utgave, 345. - Aalto former konstruksjonen slik at lyset dirigeres inn på samme måte som Fehn gjør på Verdens Ende; plattformen nærmest fasaden er modellert med en skråskjæring for å hente lyset inn i rommet. En tilsvarende modelleringen har Fehn gjort med skulpturplattformen. Den er skåret skrått i avslutningen mot øst, slik at vinduet kan føres helt opp og blir ca 40 cm høyere enn om modelleringen var utelatt. (jeg finner ikke noe belegg for at Fehn har studert Aaltos løsning. Utzon regnet imidlertid Aalto som et viktig forbilde). Det kan se ut som det har vært nødvendig å lage et ekstra trinn på skulpturplattformen for å kompensere for manglende godstykkelse. Kanskje er det denne detaljen Postiglione henviser til når han mener Fehns konstruksjon er blitt ”uødvendig komplisert”? Trinet fremgår av snitt og restaurantplan, men er ikke markert på takplanen. Kanskje er det meningen å legge et felles gulv over hele plattformen hvor kabelføringer etc kan gå uhindret under. Så har kanskje trinnet en helt annen funksjon enn å styrke konstruksjonen.

<sup>184</sup> Fjeld: ”... , it is daylight that mediates the space between the two layers. The light modulated by the new structure, generates new spaces, but as it enters into the rock crevice it remains the ”old” light belonging to the cut in the landscape.”: Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 226. Der Fjeld bruker ordet ”old” light, snakker Fehn om ”det stedlige lyset”.

<sup>185</sup> Fehn i intervju, ”Ein Poet der gerade Linie”, *Der Architekt no5* (1994), 281-287.

forbinder med skarp sol og reflekser, men stedet eksponeres også lave solvinkler og dust lys i de lange overgangperiodene med skumring.

*Utstillingshallen* - Den høyloftede delen av utstillingshallen er planlagt for å motta overlys både fra øst og vest og sidelys fra nord. Den lange sammenhengende rekken med klerestorievinduer i øst er hovedlyskilden. Lyset treffer monteringsveggen i vest og lyser opp hele den høyloftede delen av hallen. Berget på østsiden skjerner for direkte sollys, men snittet indikerer at solen kan slippe direkte inn en kort periode tidlig på dagen og dermed treffe direkte på kunsten. Men siden det avhenger av svabergets høyde og form, er det usikkert akkurat hvordan dette ville slå ut. (ill.4.11) Overlys jaktene i vest, har en form som indikerer at de er planlagt for å bryte lyset, slik at bare reflektert lys slipper ned langs monteringsveggen i vest. Men formen indikerer også at smale solstriper fra vest, strekker seg over rommets bredde og når akkurat inn til veggen under gangveien mot øst. (ill.4.12) I tillegg vil dette området motta reflektert lys fra klerestorievinduene.<sup>186</sup> I det nordlige hjørnet slippes det inn sidelys gjennom et glassfelt i dobbel høyde. Vinduet unngår direkte sollys på grunn av nærheten til og høyden av berget mot vest. (ill.4.10) Utstilling/Magasin-rommene er planlagt uten tilgang på dagslys. Planen indikerer en oppdeling av rommet i ulikt belyste soner. I utstillingshallen er det planlagt størst lysmengde i vest, hvor elevasjonen er over to etasjer. Sonen i øst, under gangveien, er hovedsakelig opplyst av reflektert lys og er planlagt med mindre intens lys. Nordenden, med vindu ut mot kløften, blir en egen sone, gjennom at den mottar sidelys.

*Vestibylene* stikker ut av kløften og har glassfasade over to etasjer mot øst og sydvest. Det medfører at sidelys vil slippe inn nesten hele dagen, men på grunn av vestibylens form og orientering, slipper lyset i liten grad videre innover i lokalet. (ill.4.13) Den lave morgensolen vil trenge inn til dem som sitter bak disken i vestibylen og til kontoret i andre etasje. Direkte sollys trenger gradvis kortere inn i vestibylen etter som solen stiger på himmelen og vinkelen blir brattere. Hjørnet berøres i liten grad av lav kveldssol. At hjørnet stikker ut fra kløften medfører at det eksponeres for reflekser fra sjøen og dermed også lys nedenfra. Refleksene vil kunne opptre som svært aktive solflekker i vestibylen. Vestibylen er tydelig planlagt for en helt annen funksjon enn utstillingsarealene. Rommet skal kommunisere med omverdenen og lyset får spille fritt.

---

<sup>186</sup> Mengden reflektert lys avhenger av materialet lyset treffer og overflatebehandlingen. Dette sier empirien ingenting om.

*Farge og temperatur* - Lys fra alle fire himmelretninger, vil tilføre det sammenhengende rommet ulike farger gjennom dagen. Siden hovedlyskilden er mot øst, indikerer det at det litt kjølige blå lyset derfra vil prege rommet mest. Glassfeltene i nord og syd fanger inn lys med ulik karakter og farge; kaldt lys fra nord kontra varmt gult lys i syd. Overlysvinduene i vest er planlagt som store rektangler med hvitt lys om dagen, mens når solen står lavere på himmelen vil disse sjaktene på grunn av sin vinkling direkte mot vest, slippe inn et stadig gulere, og så rødere lys.<sup>187</sup>

På en kort vinterdag vil solen gjøre seg gjeldene først og fremst i hjørnet mot syd. Hele sydhjørnet i vestibylen indikerer å opptre som et visuelt termometer for døgnets og årstidenes skiftende lys og farge. Det er her alle skygger og lysspill er planlagt å få fritt spillerom hele året igjennom. Sent på høsten og om vinteren, kan solen trenge inn i nesten hele galleriets lengde; som en lyskaster med blendene lav vinkel og med et spekter av ”uønsket” gult og rødt. På grunn av årstidens mangel på lys, oppleves det likevel som en kvalitet.

*Skygger* – Området under gangveien mot øst er planlagt uten direkte sollys. Lysstripene på gulvet, fra overlyssjaktene i vest, vil bryte inn i sonens nedtonede lyssituasjon i en gjentagende rytme. Planen indikerer at lite direkte sollys treffer søylene, slik at skyggene fra dem blir svake. I vestibylen er det først og fremst den V-formede kraftige søylen som kaster skygge. Men på grunn av hjørnets skarphet og galleriets smale kropp, opererer denne skyggen inne i galleriet innenfor en svært kort tidssekvens. De lange skyggene fra lav sol vil treffe utenfor galleriet.

Arkitekturen modulerer lysmengde, intensitet og farge og skaper et rom som spenner fra maksimal til minimal belysning. Både lysinnfall, skygger og farger skaper rytme. Ulike fargetemperaturer blandes og indikerer tid og sted. Arkitekturen samarbeider med kløften når den opptrer som instrument for lyset.

Nedenfor diskuteres om dagslysinnfallet på Verdens Ende i lys av de andre 1980-tallsmuseene, med henblikk på å lete etter eventuelle fellestrekk, særtrekk og utviklingstrekk.

#### **4.2.2 Strukturen og dagslyset i 1980-tallsmuseene og tidligere prosjekter**

*Bergverksmuseet på Røros* er formet slik at takflatene er tiltet motsatt i lengderetningen, med

---

<sup>187</sup> Fargen på lyset avhenger av fargen på materialet det treffer inni oppbygningen for hvert takvindu. Siden vi ikke vet mer enn at galleriet skulle være en betongkonstruksjon, tegningene sier hvor det skal være glass og muntlig kilde sier at veggfeltet som er vist festet på vestveggen, skal være i tre, - som en parafrase over kunstnerens staffeli, er det uklart i hvilken grad dette lyset får prege rommet: Henrik Hille, Samtale, 2013.

det resultat at lysmengden fra overlyset avtar i takt med at taket senkes. Hovedlyskilden er fra nedadvendte vinduer langs i hele broens lengde på hver side. Vinduene er som en slags motsats til Verdens Endes oppadvendte vinduer mot øst. På Røros vil det utoverhengende taket skjerme museumsrommet mot direkte sollys, mens på Verdens Ende er det, naturen, som er tildelt den rollen. Ved inn- og utgangen i hver ende, og i snusonen, er taket hevet og slipper inn sidelys og tillater utsyn. (ill.4.14 og 4.15) Det er en felles løsning for soneinndeling som på Verdens Ende. Men den gradvise utviklingen av lyssituasjonen avviker fra løsningen på Verdens Ende. Fasaderisset av Bergverksmuseet viser imidlertid at taket er løftet i et parti midt på broen, slik at det slippes inn mer sidelys og tillates utsyn. På den måten skapes det en ekstra sone for utsyn og innfall av sidelys.

Overlyset blandes med sidelyset, som i hovedsak kommer nedenfra og reflekteres fra elven og snøen. Refleksene er planlagt for å operere i hele lengderetningen, men gjør seg kun langs fasadeveggene. Refleksene vil være skarpest når solen skinner på snøen, mens det på Verdens Ende er det sjøen som skaper reflekser. Lysets farge og intensitet er planlagt å gjenspeiles i hele museet, både fra overlyset og fra det reflekterte lyset fra grunnen. Konstruksjonen indikerer å kaste lite skygge inne i museumsrommet, akkurat som på Verdens Ende.

I *Museum for Wasaskipet* finner vi igjen den samme sperretakkonstruksjonen som på Røros i museets korridor, men uten at den moduleres i lengderetningen. Her er den planlagt under glassplater for maksimalt lysinnfall og her blir skyggene fra takkonstruksjonen svært tydelige. Men på grunn av korridorens bredde, kun 5 meter og hele 7 meter dybde, treffer direkte sollys kun i en kort periode midt på dagen. (ill.4.16) Den smale og dype korridoren er analog til den smale kroppen på Verdens Ende. Innslipp av lys styres, gjennom rommet bredde og utforming, til den øvre halvdel av rommet. Mens området hvor utstillingen vises, i liten grad mottar direkte sollys. Tilsvarende når ikke skyggepillen fra takkonstruksjonen ned til museumsarealet.

Vannrennene langs glasstaket indikerer at reflekser tilfører konstruksjonen ekstra lys og skyggespill, og gjør korridor taket ”levende”. Her tilfører Fehn vann for å skape reflekser og lysspill. Det styrker indikasjonen på at refleksene er planlagt som en del av daglysvirkningen, og ikke en effekt rommet skal skjermes mot. Med båthallenes dimensjoner (ca 30 m fra gulv til tak) vil overlyset svinne og slukes av skipets mørke overflate etter som den besøkende beveger seg nedover. (ill.4.16) Dette svære rommet er et særtrekk for utkastet til museum for Wasaskipet. Imidlertid er løsningen med mørke, underjordiske tilleggsarealer i direkte



sammenheng med hovedrommet, et trekk som gjenfinnes i utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende. Både korridoren og båthallen vil farges av lyset og lysmengden ovenfra. I båthallen er lyset planlagt med størst intensitet oppunder taket og gradvis minkende nedover mot gulvet. Skipet vil kaste mektige skygger på veggene og skape noen mørke soner under seg. (ill.4.17) Båthallen ser ut til å være planlagt for at lyset skal være med på å dramatisere skipets posisjon – under horisonten. Denne lysvirkningen er også være til stede på Verdens Ende, men svekkes av sidelysvinduene i nord og syd.

*I Norsk Bremuseum* er lyssituasjonen, som på Verdens Ende, oppdelt i soner. Det lange inngangspartiet har overlysvindu langs hele mønet, på tross av at det er et utvendig tak. Lyset virker også ledende: Som en lysende sti. Vestibylen er belyst med beskrivende sidelys gjennom lysåpninger i veggene på hver side. Kafeen belyses fra store trekantede sidelysvinder i en sone som er eksponert for lys mens solen står høyest på himmelen. Vinduenes formale uttrykk minner om det ekspressive hjørnet i vestibylen på Verdens Ende. Den funksjonelle løsningen er beslektet med de tiltede vinduene på Verdens Ende. Glassene er skråstilt og ført over takflaten for å fange maksimalt med lys. (ill.4.18) Utstillingsarealet (med dobbel takhøyde) belyses gjennom tiltede klerestorievinduer, akkurat som på Verdens Ende. (ill.4.19) Vinduene åpner mot en indre lysgård, som griper ned i konstruksjonen og som er lavest der museums-vandringen starter.<sup>188</sup> (ill.4.20) Ettersom taknivået heves, blir klerestorievindueene smalere og dermed minsker lyset i takt med at takhøyden over midtpartiet øker. (ill.4.21) Løsningen minner om den gradvise utviklingen av en lyssituasjon, slik som på Røros. Men i Bremuseet er det ingen sidelysvinduer i museumsarealet, slik som på Røros og Verdens Ende. I snusonen er det helt mørkt og innlukket som i tilleggsarealene i Wasaskipsmuseet og på Verdens Ende. Men overlyset i Bremuseet henter inn alle lysets fargevarianter. Mot vest skjermes Bremuseets konstruksjon for lysinnfall fra lav sol. Skygger fra vindusformasjonen i kafeteriaen lager skyggespill inne i rommet. Men utstillingsarealet er skjermet for skyggeeffekter, slik som i de andre museene.

### *Fellestrekk og avvik*

Alle museene er belyst ovenfra og inndeling i soner med ulik belysning, virker å være et fellestrekk for alle prosjektene. Bergverkmuseet og Bremuseet er i tillegg utstyrt med en

---

<sup>188</sup> Klerestorievindueene i Bremuseet har nesten samme helningsgrad som i utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende. Her skal ingen gå langs vinduene og kikke inn, men kanskje kikke inn fra takterrassen ovenfra. Hvorvidt tiltingen er for å unngå reflekser, øke lysmengden eller øke mulig innsyn er uavklart. På veggen som belyses av vinduene har Fehn tegnet utstillingsmontre med tilsvarende skrå glasslokk.

gravis endring av lyset. Et særtrekk for Bergverkmuseet er sidelys nedenfra som hovedlyskilde. Det ser her ut til at refleksene er en integrert del av lysplanen, men at de har forflyttet seg fra museumsarealet til tilleggsarealene. Både på Verdens Ende og i Bremuseet bruker Fehn skråstilte klerestorievinduer som hovedlyskilde i utstillingsarealet. Men i Bremuseet smalner vindusfeltet i lengderetningen, slik som på Røros, slik av rommet gradvis mottar mindre lys; en utvikling fra lys til skumring. Både Wasamuseet og Verdens Ende er ”under horisonten” og er planlagt med tilleggsarealer uten dagslys. Lyssituasjonen i museene har et stor spenn, fra svært mye lys, til mørke, - og i alle farger. I den grad skyggespill oppstår er det kontrollert og får ikke forstyrre utstillingene. Men det er bare på Verdens Ende at Fehn bruker topografien som skjerm og at lys hentes inn, styres og reflekteres ned i rommet gjennom overlyssjakter.

### **4.2.3 Inspirasjonskilder til arkitektur som instrument for dagslys**

Det er nærliggende å peke på at på det tidspunktet Fehn tegner utkastet til kunstgalleri, har han flyttet inn i Villa Dammann (1930-32). En villa som er tegnet av Fehns gamle lærer, Arne Korsmo i samarbeid med Sverre Aasland (1899-1989). Villaens hovedvolum er tegnet for å huse byggherrens malerisamling. Rommet er rektangulært og høyloftet, slik som utstillingshallen på Verdens Ende. Lyset slippes inn gjennom klerestorievinduer langs den sydlige langveggen og gjennom store åpne glassfelt i hver kortende. (ill.4.22)

Dagslyssituasjonen har tydelige fellestrekk med den helhetlige løsningen på Verdens Ende. Korsmos rom oppnår en helt bestemt type ro. Virkemidlene er lukking av volumet på grunnplan og åpning mot taket, hvor høytsittende vinduer dirigerer lyset inn. Det er denne sammensetningen av lukket og åpent, som skaper både en skjermet ro og et godt belyst rom uten blendende lys, som vi finner igjen på Verdens Ende. - Selv karakteriserte Fehn Villa Dammann som et ”solur.”<sup>189</sup> Kommentaren indikerer at Korsmo har tatt høyde for lokale forhold: lyset slipper inn i øst, syd og vest - i solens bane.

Fotografier av rommet viser store gardinfag ved de store vindusfeltene i hver kortende av rommet. En detalj som indikerer at sidelyset av og til må reguleres. På Verdens Ende regulerer Fehn lyset fra sidefeltet i nord ved å bruke naturen som skjerm. I syd er det den smale bygningskroppen og den enda smalere åpningen mellom utstillingshallen og vestibylen, som skjermer for sjenerende sidelys.

---

<sup>189</sup> Christian Norberg-Schulz, *Arne Korsmo* (Oslo:Universitetsforlaget, 1986, 2.utg. 2000), 93.

Kombinasjonen avskjermet gulvplan og høysittende lys, er en vanelig løsning for dagslysinfall i rom for kunst, så trolig har rommet bare virket som en bekreftelse på en løsning. Fehn bruker avskjermede rom kombinert med overlys også på Røros og i Wasaskipsmuseet, som er tegnet før han flyttet inn i Villa Damman, men kombinasjonen av overlys og sidelys finner vi bare på Verdens Ende.

### *Overlysvinduene*

Fehn er avhengig av overlysvinduer, for å slippe lys inn fra alle himmelretninger, siden galleriet ikke er planlagt med synlig fasade i vestlig retning. Bruken av skulpturplattformen på taket, setter begrensninger for løsningen. Fehn plasserer overlysvinduene rytmisk midt mellom søylene inne i utstillingshallen, for å unngå skarpe skygger. Overlysvinduene er store (ca. 2,5 x 1,8m) og slipper inn mye lys. Gjennom overlyssjaktens form, både brytes og styres lyset og vinduene beskyttes mot skade fra trafikk på skulpturplattformen. (ill.12) Løsningen kan minne om hvordan Fehn dirigerer lyset inn *konkurransutkastet til kirken på Nordkapp* (1965)<sup>190</sup>. (ill.4.23) Fehns vinnerutkast viser et beskyttende skall av betong rundt en trestruktur. Skallet hever seg over trestrukturen og dirigerer lyset inn. Snittet ligner Bremuseet, hvor lyset og brekkes inn mot fasadeveggene. På Verdens Ende er det naturen som har rollen som beskyttende skall. Det fungerer i øst, men i vest må overlyssjaktene formes som skjerm.

En slik styring av lyset kan også være inspirert av Le Corbusiers mange ulike lyssjakter, men også av Jørn Utzons *prosjekt for kunstmuseum i Silkeborg* (1963) – et utkast til et kunstmuseum hovedsakelig nedgravd under jorden. (ill. 4.24) Utzon kaller det et grottemuseum.<sup>191</sup> Tomten var en gammel veldrevet hage, som Utzon ikke ville forstyrre. En slik begrunnelse kan være analog til Fehns valg av tomt på Verdens Ende; et vernet landskap som han ikke vil forstyrre. Om lyset i Silkeborg-prosjektet sier Utzon at ”lyssjaktene gir museet et rent, men variert overlys, som kan justeres med et lysfilter.”<sup>192</sup> Han beskriver virkningen inne i museet som at lyset kun faller langs veggene og på gulvet.<sup>193</sup> Tilsvarende har vi sett at lyset fra overlysvinduene på Verdens Ende også styres ned langs veggene og på gulvet. - Utzons museum er planlagt gravd ned i grunnen med en dybde som tilsvarer to etasjer, akkurat som

---

<sup>190</sup> Vinnerutkast som ikke kom til utførelse.

<sup>191</sup> Utzon i Jaime J. Ferrer Forés, *Jørn Utzon, Works and Projects*, 232.

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> Ibid, 232.

på Verdens Ende.<sup>194</sup> En tredje etasje *over* grunnen består i hovedsak av overlyssjaktene og inngangspartiet.<sup>195</sup> Sjaktene er ikke frittstående objekter på taket, som i Fehns utkast, men toppene av organiske former inspirert av hulen som tema, som strekker seg vertikalt fra bunnen av ”hulen”.<sup>196</sup> Utzons utkast viser at det er fullt mulig å skape gode rom for kunst under grunnen, gjennom en sterk dirigering av lyset.

#### 4.2.4 Dagslyset som hovedlyskilde

”Lyset er et av utstillingsarkitekturens viktigste virkemidler” poengterer Hege Maria Eriksson i *Museumsarkitektur, En studie av nyere norske museumsbygg*.<sup>197</sup> Utfordringen ligger i å dempe blending og ødeleggende effekter fra direkte sollys, samtidig som kunst oppleves best i rom som i hovedsak baserer seg på naturlig lys.<sup>198</sup> - Helt siden Louvre åpnet på slutten av 1700-tallet har overlys vært den fortrukne dagslyskilden i kunstmuseer. ”Takvinduer, overlysvinduer og klerestorievinduer er forsøkt med varierende hell. Ikke noe system er blitt dominerende”,<sup>199</sup> erkjenner McClelland i *The Art Museum, From Boullée to Bilbao*. Fehn er altså i tråd med samtidig museumsteori når han planlegger å bruke dagslyset som hovedlyskilde i galleriet. På 1980-tallet blir hvitmalte, nøytrale utstillingsrom basert på elektrisk lys, mindre dominerende. Med større fokus på underholdning enn kontemplasjon, innføres vinduer som slipper inn sidelys og setter den besøkende i kontakt med omverden. Å lykkes med å behandle rom og naturlig lys er en nødvendig del av samtidens museumsdesign.<sup>200</sup> At Fehn bruker dagslyset som hovedlyskilde, er altså forventet, men det finnes likevel ingen tydelige retningslinjer for hvordan det skal gjøres. Ulike arkitekter finner egne signaturmetoder.<sup>201</sup> Dagslyssituasjonen i Fehns andre 1980-tallsmuseer er beslektet med løsningen på Verdens Ende, gjennom hovedvekt på lys fra høytsittende vinduer og soneinndeling av lyssituasjonen. Overlysvinduene mot vest, indikerer et ønske om ikke bare å gi rommet nok lys, men også blande lys med ulik farge og skape lysvirkninger som en del av

---

<sup>194</sup> Utzon styrer bevegelsen gjennom et intrikat system av ramper som både beveger seg i sirkel som i Wrights Guggenheim New York (1943-59) og i skrå gangbaner som forbinder rommene.

<sup>195</sup> Utzons prosjekt har likhetstrekk med Le Corbusiers, La Tourette (1953-60). Overlyssjakter over altrene. De dype lysbrønnene skjærer for direkte sol, men dirigerer lyset ned på hvert alter.

<sup>196</sup> Utzon henviser en hule med Buddhafigurer i Tatung, Kina, som inspirasjonskilde. :Utzon i Jaime J. Ferrer Forés, *Jørn Utzon, Works and Projects*, 232.

<sup>197</sup> Hege Maria Eriksson, *Museumsarkitektur: En studie av nyere norske museumsbygg*, 98.

<sup>198</sup> Victoria Newhouse, ”Placing Art” i *Art and the Power of Placement* (New York: The Monacelli Press, 2005:212-283), 250.

<sup>199</sup> Andrew McClelland, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, 132-133.

<sup>200</sup> Det er evnen til dette som har gitt Louis Kahn og Renzo Piano deres kult-status: McClelland, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, 134.

<sup>201</sup> ”I bygninger av Louis Kahn og Renzo Piano, men også av Richard Meier, Tadeo Ando, Rafael Moneo og flere, er behandlingen av dagslyset, subtilt forskjellig i hendene på hver arkitekt, og strekker seg forbi belysning og inntar en symbolsk funksjon.”: McClelland, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, 134.

opplevelsen i rommet. Arkitekturen sørger også for å unngå skarpe skygger inne i utstillingshallen. Hvis vi holder på metaforen av rommet under plattformen som en hule, kan det se ut til at hensikten er å by på et overraskende godt og spennende belyst rom, i kontrast til den besøkendes forventning.

Fehn poengterer ofte lysets rolle i behandlingen arkitekturspørsmålet; ”..dagslyset er materialet som styrker plottet.”<sup>202</sup> Hans venn Juhani Pallasmaa uttrykker seg enda sterkere: ”For meg, er lyset den mest ekstatiske arkitektoniske erfaringen som fins.”<sup>203</sup> I essayet fra 1980, fremhever han at strukturalisme og transformasjon sammen åpner for en svært brukbar tilnærming til karakteristiske instrumenter i arkitektur og deres tilknytning til kultur og for å forstå arkitektonisk kommunikasjon.<sup>204</sup> Pallasmaa henviser til studier som viser at kommunikasjon også foregår på nivåer som klassifiseres som biologiske – og at biologiske og kulturelle faktorer er uadskillelig forbundet.<sup>205</sup> Han fremhever at den måten vi ”leser” arkitektur gjennom kroppslig opptak, også er betinget av kultur. - Så når Henry Plummer i boken *Nordic light*, hevder at mange av de beste skandinaviske bygningene ikke ville oppstått uten summen av nordisk lys og modernisme,<sup>206</sup> så er det fordi lysforholdene er så tett forbundet med vår kultur.<sup>207</sup> Å lete etter en plass i solen er del av nordisk væremåte, mener Fjeld.<sup>208</sup> Å hente lyset inn i bygningene er viktigere enn å skjerme mot uønsket lys.<sup>209</sup>

### 4.3 Konklusjon; plattformen, horisonten og lyset

Plattformen på Verdens Ende synes å ha flere funksjoner utover å være et standpunkt for utsikt mot hav og himmel. Den er trolig ment å skulle fungere både som symbol for horisonten selv og som et instrument for å forskyve eller endre utsikten mot horisonten.

---

<sup>202</sup> Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 64.

Fjeld: ”Etter som dagslys og frisk luft ble regnet som komponenter med materialkvaliteter, ble søken etter nye typer av romlig lys en del av den arkitektoniske diskursen. Ønsket om en sterkere stedsidentitet, gjennom å lese naturen som sted, ble også tydelig i dette søket.” Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 154

<sup>203</sup> Juhani Pallasmaa i Henry Plummer, *Nordic Light: Modern Scandinavian Architecture* (London: Thames & Hudson, 2012), 12.

<sup>204</sup> Juhani Pallasmaa, ”The Two Languages of Architecture”, i Peter MacKeith, ed. *Encounters I: Architectural Essays*, (Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2012: 23-44), 29.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> Henry Plummer, *Nordic Light: Modern Scandinavian Architecture*, (London: Thames & Hudson, 2012), 6-12.

Eksempelvis viser han til at Aalto var fasinert av tettstående stolper og av buede skjermer, som er inspirert av det spaltede lyset i finske skoger, eller vegger tekket med krusende fliser som minner om lysets lek på innsjøens overflate.

<sup>207</sup> Med modernismens budskap om lys og luft og nye byggetoder oppstod en helt nytt formspråk, en nordisk variant av modernismen som karakteriseres av lyse materialer og reflekterende overflater. Eksempelvis viser han til at Aalto var fasinert av tettstående stolper og av buede skjermer, som er inspirert av det spaltede lyset i finske skoger, eller vegger tekket med krusende fliser som minner om lysets lek på innsjøens overflate.: Henry Plummer, *Nordic Light: Modern Scandinavian Architecture*, 6-12.

<sup>208</sup> Per Olaf Fjeld, ”In the lighthouse” i *Nordic light: Interpretations in architecture*, 13-22. Petter Haug og Natallia Sørensen (Nordlys Committee, 2011), 15.

<sup>209</sup> Jan Garnet, ”On the cultural history and Nordic light and lightening” i Petter Haug og Natallia Sørensen (ed). *Nordic light: Interpretations in architecture* (Nordlys Committee, 2011: 5-12), 11.

Plattformen som instrument for en arkitektonisk horisont opptrer tidlig i Fehns produksjon og ser ut til å være inspirert av Mies Van der Rohes plattformer som romskapende elementer. Fehn peker også på Mies evne til å bruke murer og skjermvegger som instrumenter for en arkitektonisk horisont gjennom at de avgrenser utsynet og innfører en rett linje, en arkitektonisk horisont.

Plattformen fremstår også som tak, som takterrasse med et sett av ulike sosiale funksjoner som kan minne om Le Corbusiers store takterrasser, eksempelvis på toppen av boligblokken Unité. Jørn Utzons fortelling om plattformens evne til å flytte horisonten kan ha inspirert Fehn før han fikk anledning til å oppleve det selv, kort tid før han tegner utkastet til Kunstgalleri på Verdens Ende. Utzon og Fehn synes også å dele en spesiell interesse for hvordan en fysisk form uttrykker menneskets forhold til jord, himmel og horisont. En interesse Frampton forbinder med fenomenologi, men som Lund knytter til strukturalisme.

Fehn følger samtidens retningslinjer for belysning av rom for kunst når han planlegger dagslyset som hovedlyskilde og samtidig åpner for kontrollert sidelys og utsyn mot omverden. Undersøkelsen av hvordan lysinnfallet er planlagt under den delte plattformen, viser hvordan Fehn bruker landskapet som skjerm og samtidig dirigerer lyset inn under plattformen. Fehn henter inn lys fra alle himmelretninger og skaper kontakt med stedet. Arkitekturen modulerer lysmengde, intensitet og farge, inndelt i ulikt belyste soner. Rommets totalinntrykk kan minne om hovedvolumet i Fehns egen bolig, Villa Dammann. Rommene deler en avskjermet ro og innslipp av lys gjennom høysittende vinduer, fyller rommet med lys uten å blende. Lyssjakter som henter inn lys er et særtrekk for Verdens Ende, så Jørn Utzons prosjekt for Silkeborg museum kan ha vært en inspirasjonskilde som demonstrer hvordan lyssjakter kan styre lyset ned i rom under jorden og skape gode lyssituasjoner for kunst.

## 5 Kunst-, arkitektur- og landskapsvandring

Fehns situasjonsplan for Verdens Ende viser en rekke alternative vandring som er knyttet til bygget, ikke bare vandringen som er rettet mot kunsten i utstillingsarealene og på plattformen, men også utover i terrenget. For disse vandringene ser ut til at galleriet er ment å være enten målet eller utgangspunktet for vandringen. Vandringsmotivets fremtredende rolle i prosjektet inviterer til en nærmere studie. Vandringsrutene knytter kløften med bygningen til landskapet og plattformen til sosiale og kulturelle funksjoner. En forestilt vandring i utstillingsrommet knytter daglyset til vandringsmotiv.

### 5.1 Vandringsmotiv i et teoretisk perspektiv

Når jeg benytter *vandring* som begrep, legger jeg til grunn en menneskelig bevegelse. Settes begrepet sammen med museum til *museumsvandring*, fremgår det straks at vandringen har en bestemt hensikt, en forflytning motivert av en forventning om en endret opplevelse. Tilsvarende benytter Fehn arkitekturen til å lede til en endret opplevelse av både kunst, arkitektur og landskap. I en slik sammenheng brukes begrepet for å beskrive et arkitektonisk motiv, et vandringsmotiv.

#### *Pallasmaas struktur for vandringen mot bygget*

De verktøyene som Pallasmaa mener må tas i bruk, er ”å se på” arkitektur, gjennom en bevisst opplevelse av den, gjennom en arkitektonisk følelse.<sup>210</sup> Arkitekturen må komme i kontakt med de sensoriske minnene som lever i vår underbevissthet og som binder sammen våre ulike sanser.<sup>211</sup> I følge Pallasmaa er opplevelsen av kunst og arkitektur en interaksjon mellom våre iboende minner og vår verden. Hvis vi skal forstå arkitektonisk mening er det vesentlig at bygningens effekt finner en motpart i betrakterens erfaringsverden.<sup>212</sup>

En forestilt rekke av bevegelser til og omkring bygningen, vil være en måte å oppleve den på, en tenkt tilnærming fra ulike retninger. En slik forestilt opplevelse starter med omgivelsene og undersøker hvordan bygningen forholder seg til landskapet. Undersøkelsen inntar et forståelsesperspektiv der naturen ikke trenger menneskelig bevisstgjøring, mens en bygning forstås som en representasjon for skaperen, et uttrykk for en vilje. I landskapet opptrer bygningen som et tegn på menneskelig tilstedeværelse og et referansepunkt i landskapet.

---

<sup>210</sup> Juhani Pallasmaa, ”The Geometry of feeling”, i *Encounters 1: Architectural Essays*, 86-97, Red. av Peter MacKeith. (Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2012), 91.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Ibid.

Pallasmaa mener til og med at den er en projeksjon av mennesket.<sup>213</sup> Fehn kaller innføring av bygningen for vold mot naturen.<sup>214</sup> Pallasmaa skisserer opp noen punkter til nærmere undersøkelse. Jeg bruker dem som en struktur for den påfølgende fenomenologiske undersøkelsen. 1) En forestilt vandring i landskapet i og rundt området der bygget er planlagt kan gi en indikasjon på hvordan bygningen ville opptre som kulturelt uttrykk og referansepunkt i landskapet. 2) Den fenomenologiske tilnærmingen av adkomsten konsentrerer seg om opplevelsen av å nærme seg bygget, gjenkjenne det som uttrykk for en bestemt bygningstype, som kunstgalleri. 3) Et annet undersøkelsesområde er opplevelsen av å oppholde seg tett inntil bygningen, Pallasmaa kaller det ”i dens innflytelsessfære.” Å undersøke hvordan den synes å signaliseres sitt territorium. 4) Å gå inn i bygningen. Å krysse grensen mellom ute og inne. Å oppleve forskjellen på å være utenfor og innenfor. 5) Å komme inn i bygningen. Å kjenne på forventninger og innfrielse i forhold til bygningens funksjon som kunstgalleri.

Siden det her ikke fins noen bygning, men bare tegninger, må en tilnærmelse først avdekke arkitektonisk mening, gjennom tolkning av empirien. Til en slik tolkning benytter jeg en tegnbasert tolkning, basert på arkitektursymboler i kombinasjon med kontekst. Derneft gjennom et fenomenologisk tolkningsperspektiv, som er avhengig av min personlige referanseverden og som gjennom kulturelt felleskap kan oppleves meningsfullt av leseren. Kapittel 5.2 gir en fenomenologisk fortolkning i tråd med punkt 1, 2 og 3.

Kap. 5.3 undersøker punkt 4 og 5: å krysse grensen mellom ute og inne og å oppleve forventninger og innfrielse inne i galleriet. Kap 5.4 undersøker punkt 3 og 4: hvordan bygget signaliserer sitt territorium, hvordan det oppleves og være innenfor byggets innflytelsessfære og opplevelsen av grensepassering mellom bygning og terreng. Avslutningsvis diskuteres også punkt 1, om å se bygningen som plattform og i interaksjon med det omkringliggende landskapet.

## **5.2 Adkomsten – vandringen mot kunstgalleriet**

Opplevelsen av landskapet starter allerede når man krysser broen over til Tjøme som en bevisstgjøring av å være på en øy. Landskapet domineres av løvskog og gressbakker. Bygningene står spredt og består av alminnelige boliger fra ulike tidsepoker. De minste husene er blitt til kostbare hytter på en attraktiv sommerøy. Tettstedet Tjøme, leses mest som

---

<sup>213</sup> Pallasmaa, ”The Geometry of feeling”, 94.

<sup>214</sup> Fehn i intervju med Der Architekt, ”Ein Poet der gerade Linie”, *Der Architekt* no5, 1994: 281-287.



passering av en kirke og et kommunehus med et arkitektonisk uttrykk, ”for stort og for funksjonalistisk” for omgivelsene. Veien er svingete, lagt mellom svabergene og gårdene.

Ved turens mål, belønnes du med et utsyn over salt sjø, øyer og skjær. Et landskap som forbindes med ferie, med sol og fint vær, med glattskurte svaberg og en beskyttet båthavn. En rullesteinsmur etter det som var akvariet, en restaurant på stedets høyeste punkt og et såkalt vippefyrtårn, gestalter sporene av fordums aktiviteter.<sup>215</sup> I restene av denne sommerdrømmen er det at kunstgalleriet planlegges, med en politisk målsetning om bli et sentrum for samtidskunst i regionen, en bred kommersiell virksomhet, en revitalisering til samtidens standard og behov.

### 5.2.1 Planlagt adkomst til galleriet på Verdens Ende

Tegningsmaterialet gir ingen klar indikasjon på hvilken rute som er ment som hovedadkomst fra parkeringsplassen til galleriet. Siden situasjonsplanen er tegnet med blyant oppå et kart, viser blyantstrekene hva som er lagt til. Blant annet kan vi se at Fehn har planlagt en utvidet parkeringsplass nord for galleriet (ill.5.1.) Situasjonsplanen viser tre mulige ruter mellom parkeringsplassen og inngangsdørene til vestibylen i syd, en rute som kartet viser er den opprinnelige ruten, en rute som Fehn har tegnet inn med blyant i en skjæring vest for galleriet og en som er stiplet fra parkeringsplassen og rett inn i skjæringen der kunstgalleriet er planlagt. Landskapets profil veksler mellom svaberg og mellomliggende parallelle nord-syd-skjæringer. De tre adkomstene er lagt i hver sin skjæring.

#### *Rute 1 – gjennom havneområdet*

Kartet angir at den eksisterende adkomst til havnen, er plassert i skjæringen øst for det planlagte galleriet.<sup>216</sup> Ruten følger kjøreadkomsten i et hellende terreng, under store gamle trær. Nede i havnen indikerer planen at ruten svinger mot vest langs bryggepromenaden, og derfra opp en liten stigning til plataet ved inngangsdøren. Vandringen avsluttes foran døren mot øst og indikerer en logisk sammenheng mellom rute og inngangsdør. At vestibylen er plassert innenfor det spisse hjørnet må tolkes som et konnotativt og konvensjonelt tegn på hovedinngang.<sup>217</sup> (ill. 5.2)

---

<sup>215</sup> En turisteffekt oppført på 1930-tallet, men som gir seg ut for en langt høyere alder.

<sup>216</sup> Selv om parkeringsplassen ligger ca 200 meter nord for havnen, krever næringsvirksomheten på Verdens Ende at det er mulig å kjøre helt frem til havnen. Denne ruten er tilrettelagt for biler og går forbi den planlagte inngangen til galleriet og opp til den eksisterende restauranten på berget vest for kløften.

<sup>217</sup> Tolkningen styrkes av hjørnets plassering. Det stikker ut og overlapper havnens rom. Det signaliserer sin posisjon midt i havnens sentrale område. Dørene i det spisse hjørnet utpeker seg som hovedinnganger. Døren i kløften er på en fasade som indikerer gjennom sin skråstilte posisjon, at den ikke møter den besøkendes mulig bevegelse horisontalt i skjæringen.

I et fenomenologisk perspektiv fremstår ruten som en sum av sekvenser som kan gi en fin innføring i Verdens Endes spesielle kultur og miljø. Ved adkomsten til havnen åpner landskapet seg opp og utsynet mot skjærgården med øyer og skjær vitner om en vennlig Vestfoldkyst, med assosiasjoner til sommerens godværsdager og salt sjø. Ved havnen vil lukten fra rekestrålene kunne prege sanseopplevelsen sammen med skriket fra måkene, lyden fra en snekkemotor og glade stemmer. Under vandringen vil galleriet være skjult av terrenget helt til den siste etappen; opp den lille stigningen fra havnen. Den kraftige V-formede søylen som markerer enden av det spisse hjørnet, strekker seg over tre etasjehøyder. Den ville fremstått mektig. Først kanskje bare avtegnet mot berget bak, men etter som man nærmet seg ville den heve seg mot himmelen og stå ut som en signalmast og kreve oppmerksomhet. Omgivelsene ville speilet seg i glassflatene og refleksene fra sjøen ville gjort glasshjørnet ekstra levende. Bygningens ekspressive geometriske form, vil fremstå som kontrast til terrenget.

At bygget er offentlig og at det forventer besøk, signaliserer det gjennom veggens transparens, hjørnets ekspressive form, de store doble inngangsdørene. Bygget vil forstås som moderne, men tolkningen av funksjonen vil antakelig være avhengig av den besøkendes bakgrunn og besøkets hensikt.

### *Rute 2 – gjennom terrenget*

Den andre ruten har Fehn planlagt som en ny turvei gjennom terrenget, tegnet inn på situasjonsplanen med heltrukken blyantstrek. (ill. 5.1) Ruten følger en parallell skjæring vest for galleriet, svinger inn mot havnen i en senkning innenfor vippefyret, og forsetter ned til galleriet der den ender foran den sydvestvendte døren. (ill.5.3)

En fenomenologisk opplevelsesbasert tolkning av denne veien mot galleriet vil ha en helt annen karakter enn gjennom havnen. Ruten svinger rett ut i det småkuperte terrenget med de karakteristiske svabergene og kløftene imellom. Kunstgalleriet, andre bygninger og kulturuttrykk i havnen er skjult under vandringen. Opplevelsen konsentreres om å kjenne på underlaget, gjenkjenne blomster og vekster, men først og fremst på utsynet mot horisonten. Ruten følger en svak stigning, slik at man først ser terrenget mot himmelen, men ganske snart fremtrer en stripe hav. Det gir en følelse av frihet og forventning. Kunstgalleriet kommer tilsyne idet ruten svinger inn i havnen. Den besøkende vil ha et høyere blikkpunkt for observasjon, idet galleriet kommer til syne, men den mektige V-formede søylen sees tydelig og bygget tegner seg mot himmelen. Refleksene fra glasset og den ekspressive formen, vil

virke forlokkende og skape nysgjerrighet overfor bygget som stikker ut av kløften. Også denne ruten treffer midt på en høy dobbel glassdør, som oppleves som hovedinngangen.

Adkomstveien fra vest kan karakteriseres som en ”natursti” og fra øst en ”kultursti”. Vil Fehn at den besøkende skal vandre gjennom terrenget og møte horisonten før han møter galleriet, eller er hensikten med ”naturstien” bare et bilfritt alternativ? Rutene har samme kartografiske styrke. Arkitekturen virker heller ikke å henvende seg sterkere til den ene eller andre ruten. Fehns fokusering på horisonten, kan indikere en prioritering av rute 2, ”naturstien”. Indikasjonen kan støttes av at stien er en del av planen og ikke en etablert og allerede innarbeidet adkomst. Fehn har i tillegg gjort orienteringen ekstra vanskelig ved å svekke kartsymbolet for rute 3, den korteste ruten, direkte inn i skjæringen og frem til kløften med galleriet, og samtidig innrette arkitekturen mot denne ruten.

### *Rute 3 - gjennom skjæringen – Digersglova*

Den tredje adkomstveien er markert fra parkeringsplassen og direkte inn i skjæringen der galleriet er planlagt. (ill.5.4) Veien fremkommer på situasjonsplanen kun symbolisert med stiplet linje, som indikerer en mulig vei, men ikke en planlagt vei.<sup>218</sup> Ruten utgjør den korteste strekningen frem til galleriet og er praktisk talt uten høydeforskjell.<sup>219</sup> Den doble stiplede linjen, som angir rutens forløp, er tegnet frem til rampens fot og indikerer at ruten fortsetter på rampen.

Hvilken funksjon har døren i nord, når tegningen indikerer at stien fortsetter opp rampen? Symbolet for ”tre”, er vist i to posisjoner foran galleriet, på alle plantegningene. Plasseringen tolkes derfor intensjonell (se appendiks). Det ene treets plassering indikerer at det er planlagt som en hindring for en tenkt gangbane inn mot galleriet. Planen viser også at fasaden er vendt mot bergveggen. Sammen med orienteringen mot nord indikerer det at området foran døren nesten alltid vil ligge i skyggen. Den intensjonelle svekkelsen av dørens betydning

---

<sup>218</sup> Heller ikke de faglitterære tekstens byr på en entydig forståelse av Fehns plan på denne punktet. I ”Samlede arbeider” nevner Flora/Giardello at det er planlagt kunstneratelierer langs adkomstruten. Det samme sier Hille og Gerd-Elin Bodvin i samtaler, selv om det ikke fins spor av dem i empirien. Utsagnet stryker en antakelse om at forfatterene har fått muntlig tilleggsinformasjon fra Fehn. Når forfatterene skriver ”Man ankommer hovedterrassen gjennom en bred trapp som forbinder parkeringsplassen med galleriet”<sup>218</sup>, så virker de å peke på rute 3. Men så glipper det når de fortsetter: ”Ved siden av befinner det seg et annet volum som rommer restauranten og våtrommene.”: Flora/Giardello, ”Samlede arbeider” i Norberg-Schulz og Postiglione, *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 198. Da er forfatterene plutselig på plattformen på taket og det er ikke forbundet til noen ”bred trapp”. Indikasjonen på at forfatterene har fått muntlig informasjon fra Fehn, og at adkomsten er fra trappen, kan tolkes som en styrking av den tredje rutens relevans. Men svekkes samtidig av det ulogiske og upresise i beskrivelsen. Når forfatterene knytter inngangen sammen med restaurantplan, er det en kanskje en ”følgefeil” at Fjeld gjør det samme?: Fjeld viser ”restaurantplan” og betegner det som ”..plan of entrance level.”: Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 229. En annen kilde til orienteringsfeil kan ligge i langsnittets orientering. Når langsnittet og planen plasseres over hverandre, kan en for overflatisk lesning gi inntrykk av at de er orientert samme vei, mens de i virkeligheten er orientert i motsatte retninger.

<sup>219</sup> Stiplingen av ruten er gjort med dobbel linje og indikerer muligheten for en gangvei eller bred sti. Intensjonen ser ut til å være en gangvei lik den Tjøme kommune har anlagt i ettertid.

motarbeides imidlertid av at fasaden er i glass, og dermed åpner seg mot kløften. I tillegg vil trærne være uten blader store deler av året og dermed miste mye av sin funksjon som visuelt hinder. Likevel fremstår summen av tegn som svekker dørens betydning, så tydelige at de indikerer at døren i kløften er en bakdør, en rømmingsvei.

Ruten korresponderer med den planlagte arkitekturen, gangveien langs galleriets østside som forbinder skjæringen med havnen. (ill.3.4) Ruten avsluttes ved den østvendte inngangsdøren til vestibylen. Med en slik rute blir adkomsten til galleriet som en vandring med ulike sekvenser og opplevelser, en ”natur-arkitektursti”.

Denne sammensatte ruten gir rike opplevelser for en fenomenologisk tilnærming. Bilens lyd og fart forsvinner når du føres rett inn i et rom mellom trærne. Naturen lukker seg og skaper et filter mellom den besøkende, parkeringsplassen og galleriet. Terrenget hever seg på hver side av stien og lukker den besøkende inne mellom løvtrær, skogsbunn og svaberg. Etter en kort stund vil den kraftige V-formede søylen mot nord komme til syne mot himmelen, innimellom trærne. Ikke hele søylen, trærne skjuler deler av bygget, så fantasien får leke med et bilde av hva som skimtes mellom trærne. Søylen er ikke fullt så høy i denne enden av bygget, men høyere enn galleriet skulle tilsi, siden den avsluttes bak det lille amfiet som hever seg i nordenden av skulpturplattformen. Etter som man nærmer seg galleriet, vil bygget oppleves å øke i størrelse. På grunn av trærnes filtrerende virkning vil bygget bare vise seg glimtvis underveis. Fremme ved rampens fot vil det antakelig oppleves som en ruvende, svær struktur. På grunn av skalaen på terrenget rundt, vil søylen oppleves like mektig fra denne siden, siden den får stå alene og dominere i kløften, med bergene på hver side. Vil den oppleves som et stengsel, eller er summen av geometrien og de høye glassfeltene, søylen og rampen så spennende at man blir stående og undres, en liten stund, før nysgjerrigheten trekker en opp rampen og inn i korridoren? Trolig vil treet vil oppleves som et hinder, og som en skalamodell som mimer konstruksjonens forgrening. En liten pause i vandringen kreves for å ta inn signalene fra bygget og omgivelsene: byggets avvisning og rampens invitasjon. Gjennom glassfasaden vil man kanskje skimte en flekk av daglys i den andre enden av bygget, mens den fasaden man står overfor er lagt i mørke. Også i denne enden vil bygget signalisere sin modernitet og sitt geometriske formspråk som kontrasterer naturens myke former. Det inntar en dominerende rolle i kløften og kontrollerer terrenget rundt.

Den kraftige V-formede søylen står helt inntil rampen. Mellom den og berget er det en forholdsvis smal korridor – i hvert fall må det se slik ut fra bunnen av rampen. En liten firkant av himmel rammes inn av bygget, berget og broen fra plattformen. Oppe på gangveien kan den besøkende se byggets og gangveiens utstrekning og horisonten i enden. Samtidig

åpner bygget for innsyn ned i utstillingshallen, gjennom vinduene mot øst, og forteller den besøkende hva slags funksjon bygget har. På gangveien fremstår bygget og berget sammen som en lang korridor. Bergets harde granitt kontrasterer det transparente vindusfeltet og skaper spenning. Berget representerer stedets natur og tilbyr en visuell og taktil variasjon. Innsynet til galleriet tilbyr også enn visuell variasjon. Det at bygget åpner seg og inviterer den besøkende til å kikke inn, må kjennes som et tegn på at bygget ikke vil dominere fullstendig likevel, men inviterer deg inn. Arkitekturen har til og med plassert deg i en opphøyet posisjon. Du kan kikke *ned* i utstillingshallen.

Under bevegelsen fremover, vokser firkanten av hav og himmel. Korridoren eksponeres bare for morgensol, så lyset i enden må virke ekstra fristende. Under nedstigningen i trappen ned til havnen og inngangsdøren, får den besøkende anledning til å omstille seg til havnen liv og lyder i takt med bevegelsen nedover. De nederste trinnene kan fungere som sittebenk eller amfi, med utsyn mot havnens sentrale rom. Bygget dominerer og kontrollerer rommet, samtidig som det inviterer inn.

Denne sammensatte vandringen virker å være den mest interessante, den korteste og den som det er gjort størst inngrep i arkitekturen for å innpasse. Situasjonsplanens kartografiske nedtoning av denne adkomsten virker ulogisk. Jeg finner ingen tegn i kildene som kan forklare hvorfor den bare er vist som en mulighet, ikke som en del av planen. De muntlige er kildene er samstemte i at det er nettopp er denne ruten som er tenkt som hovedadkomst.<sup>220</sup> Svaret kan ligge i sosiale eller kulturelle krav, slik som manglende rullestoladgang, selv om det kun blir en hypotese.

Siden utkastet til kunstgalleri ser Fehn ut til å invitere til flere alternative ruter for adkomst til bygget, undersøkes de andre 1980-talls-museene med henblikk på å avdekke mulig tilsvarende tilnærming, og for å undersøke om vandringen er inndelt i ulike partier eller sekvenser, slik den er planlagt på Verdens Ende.

### **5.2.2 Adkomster – vandringer mot Fehns andre 1980-tallsmuseer**

*Bergverksmuseet på Røros* er planlagt i et mer urbant småbymiljø, i pittoreske omgivelser av gamle bygninger. Adkomsten ser ikke ut til å ha alternative ruter, slik som på Verdens Ende, men er konsentrert om en lang og bred inngangsrampe, med svak stigning mot

---

<sup>220</sup> Både Henrik Hille og Gerd-Elin Bodvin peker på denne ruten (rute 3) som hovedadkomst og bekrefter de planlagte kunstnerboligene og -atelierene som Flora/Giardello henviser til. Siden atelierene ikke er inntegnet på tegningene, og det heller ikke fins skisser eller annet materiale som støtter disse opplysningene, kan de ikke vektlegges i oppgaven. Mest sannsynlig ligger begrunnelsen for avvik mellom muntlige kilder og empiri, i et forsøk på å møte lokalbefolkningens motstand mot prosjektet. Gerd-Elin Bodvin sier Fehn river vekk restauranten og sanitærbygget fra modellen, for presentasjonen for vel-foreningene. Selv om de figurerer på tegningene kan de kalles for byggetrinn 2. På den måten håper han å unngå feil fokus.

inngangsdøren. (ill.5.5-5.6). Under vandringen oppover rampen gis den besøkende full oversikt over situasjonen: Elven, broene over elven som knytter området sammen, museumsbroens utstrekning og form og tilleggsarealets kontrasterende form og plassering. (ill.2.4) Adkomsten samler informasjon om en kompleks situasjon. Denne klarheten i tilnærmingen er det aldri mulig å oppnå på Verdens Ende, fordi bygget er planlagt i en kløft i tett forbindelse med naturen. Bygget må oppdages litt etter litt og gjennom ulike tilnærmingsruter, som til sammen til slutt vil skape et orienterende bilde av summen av arkitektur og natur. Over inngangspartiet på Røros er taket trukket litt opp over inngangsdøren, og gir tegn til den besøkende om inngangens plassering. Det er en mer forsiktig kommunisering enn på Verdens Ende. Men samtidig leder rampen på Røros rett frem til døren, så behovet for arkitektonisk kommunikasjon er mindre. Museumsbroens formspråk konnoterer både til norsk tradisjonsarkitektur, gjennom sitt valmede tak og langstrakte form. Samtidig signaliserer det ureglementerte grepet med de motsatt hellende takflatene, de nedadvende vinduene og formspråket i tilleggsarealet at man står overfor en moderne bygning. På Verdens Ende er formspråket mer geometrisk og i tydelig kontrast til omgivelsene.

*Museum for Wasa-skipet* er planlagt med felles inngang med det eksisterende Nordiska museet<sup>221</sup> (1907). Det gamle museet er utstyrt med en rituell trapp opp til inngangsdøren og vandrehall, hvorfra passasjen til Wasamuseet er planlagt med heis. (ill.5.7). Ingen alternative ruter er markert. Det fins ikke noe utsyn til museet som forbereder deg på det som venter nede i korridoren. En diametral motsetning til situasjonen på Røros. Arkitekturen må oppleves for å oppnå forståelse av den, i enda større grad enn på Verdens Ende.

*Norsk Bremuseums* plassering i et åpent landskap, gjør det synlig fra lang avstand. Kjøringen omgitt av de mektige fjellene, gir en innføring i landskapet som kan være en parallell til Verdens Ende. Museet ligger fritt på en slette og dets utstrekning og form oppfattes under innkjøringen. Men først når vandringen fører den besøkende inn under det lange taket over inngangen, oppdages det store sylindriske tilleggsvolumet. Vandringen i det lange inngangspartiet kan gi noe av den samme opplevelsen som vandringen gjennom skogen på Verdens Ende (rute 3, ”arkitektur-naturstien”). Taket slipper overlyset ned og belyser ”stien” frem til døren. Det fører den besøkende inn mot bygget. (ill.5.8) I rommet under

---

<sup>221</sup> Nordiska Museet: en gammel museumsbygning i typisk gammel palassarkitektur, en renessansearkitektur som både er uttrykk for historismen i perioden og som var vanlig for museer oppført på 1800-tallet og frem til rundt annen verdenskrig. Arkitekt: Isak Gustaf Clason (1856-1930).

inngangspartiet, forsterkes perspektivet ved at rommet smalner inn og medvirker til å sluse den besøkende inn. Denne visuelt skapte korridoren, kan minne om det utvendige korridormotivet på Verdens Ende.

I alle prosjektene ser adkomsten ut til å være tillagt en egen vekt. De ulike løsningene tar utgangspunkt i de ulike stedlige situasjonene og leder den besøkende til inngangsdøren gjennom arkitektonisk forsterkede tegn, en bred og entydig rampe, eller et langt tak, med et forsterket perspektiv. Å møte bygget, er et informativt møte med Bremuseet og Bergverksmuseet, mens på Verdens Ende og særlig i Wasa-museet kreves det ulike vandringer og bevegelser for å oppleve og forstå byggets form og utstrekning i forhold til omgivelsene. Ingen av de andre museene er planlagt med så tydelige alternative vandringsruter som utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende.

### 5.2.3 En vandring inndelt i sekvenser

Med utgangspunkt i de indisier som tilsier at det er ”natur-arkitekturstien” som er den intensjonelt planlagte adkomstveien til kunstgalleriet, kan det være aktuelt å diskutere mulige forbilder eller inspirasjonskilder for Fehns rute; en rute som karakteriseres av at den utvikler seg gjennom ulike sekvenser.<sup>222</sup>

I en slik sammenheng er det nærliggende å rette oppmerksomheten mot Asplund og Lewrentz’ *Skogskirkegård* (1915-1940),<sup>223</sup> et sted Fehn besøkte allerede i studietiden.<sup>224</sup> Arkitektenes løsning for det en kvadratkilometer store området, tar utgangspunkt i stedets naturlige topografi: Fra inngangen i nord følger adkomsten til Asplunds *Skogskrematorium* (1935-40)<sup>225</sup> en svak stigning, på en hellelagt sti (*Korsets vei*). (ill.5.9) Langs venstre side ligger en mur i vekslende høyde, til høyre en åpen slette. Et frittstående stort granittkors

---

<sup>222</sup> ”Kulturstien” er allerede etablert når Fehn utarbeider sitt prosjekt. Fehn forholder seg til den, men den har liten interesse, siden den ikke er planlagt av Fehn. ”Naturstien” planlegger Fehn i en naturlig skjæring i terrenget. En slik respektfull tilnærming til naturen indikerer at Knutsen kan ha vært i Fehns tanker. Knutsen står for en tilnærming som tar utgangspunkt i topografi og stedlig vegetasjon, - en humanistisk tilnærming der arkitekturen må følge naturens rytme. Fehn skriver et forord til biografien om Knutsen, der han omtaler ham i respektfulle ordelag. Men Fehns kontrastering og konfrontasjon med naturen, eksempelvis når han planlegger å sprengte seg inn i svabergene, vitner om en annen holdning og tilnærming.

<sup>223</sup> Gunnar Asplund (1884-1940) og Sigurd Lewrentz (1885-1975) arbeidet med *Skogskirkegården* i en lang periode etter at de vant arkitektkonkurransen i 1915. Arkitektenes løsning for det en kvadratkilometer store området, tar utgangspunkt i stedets naturlige topografi. Det store landskapsrommet forbindes av veier utført etter gamle romerske forbilder, og inneholder Asplunds Skogskapell (1920) og Skogskrematoriet (1935-40) med tre små kapeller og Sigurd Lewrentz Oppstandelseskapell (1925). Anlegget inneholder en urnegård, en minnelund, en meditasjonshøyde og en liten dam med vannliljer. De fleste av stedets hundretusen gravplasser ligger på skogbunnen mellom trærne.

<sup>224</sup> Alf Bøe, *Geir Grung: Arkitekten og hans verk*, (Oslo:Arkitekturforlaget, 2001).

<sup>225</sup> ”Krematorieanlegget består av en åpen søylehall med skulpturer og *Troens, Håpets* og det *Hellige Korsets* kapeller. Søylehallens form er abstrakt og enkel, med harde kanter som kontrasterer landskapets mykhet”: Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 339-341.

fungerer som ledetegn og religiøst symbol under vandringen.<sup>226</sup> Trærne som avslutter gressbakken mot himmelen, brytes opp, slik at korset får stå tydelig frem mot horisonten. Fremme ved Skogskrematoriet indikeres en pause, ved en liten dam med vannliljer. Mot syd, flater terrenget ut, men mot vest tiltrekkes den besøkende av en vakkert anlagt steintrapp, *Sigurd Lewrentz trapp*, til en liten høyde (*Almehøyden*). Herfra sees den snorrette veien (*De syv brønners sti*) til Lewrentz' *Oppstandelseskapel* (1925).<sup>227</sup> (ill.5.10)

I *Agency of the Frame* bruker Michael Tawa *Skogskirkegården* som eksempel på at arkitektur og kontekst fungerer som instrumenter for å frembringe, bære eller levere hverandre. Han peker på hvordan brudd og kontraster holder romlige sekvenser i bevegelse, åpner og lukker, avslører og skjuler og hvordan ekstreme sammenstillinger skaper opplevelser og estetiske sjokk.<sup>228</sup> En tilnæringsbeskrivelse som minner om Fehns målsetning for utstillingen i Storhamarlåven. I boken *Storhamarlåven, - en visuell oppdagelsesreise i Sverre Fehns arkitektur* (2004) poengterer Ragnar Pedersen at Fehns holdning samsvarer med fenomenologisk utstillingsteori, der målsetningen er at gjenstandene vises best gjennom at de kontrasterer omgivelsene- for at deres materiale, form og konstruksjon skal fremtre tydelig.<sup>229</sup> I stedet for kronologi og opplysninger sammenstilles heller verkene slik at det oppstår dramatiske konfrontasjoner.<sup>230</sup> Tawa peker på hvordan summen av elementene på Skogskirkegården påvirker stemningen hos den besøkende og hvordan det forsterkes gjennom bevegelsen. Akkurat det som Fehn sier han ønsker å oppnå i møtet mellom betrakter og objekt.<sup>231</sup>

På samme måte som under vandringen frem til kunstgalleriet på Verdens Ende, foregår vandringen på Skogskirkegården i ulike etapper som ledes av en sum av arkitektur og landskap. - Under vandringen mot kunstgalleriet, vil den kraftige V-formede søylen reise seg som et symbol på kultur, som er tegn på en struktur, i et området dominert av natur, som en analog til Skogskirkegårdens store kors. *Skogskrematoriet* ligger på en liten bakketopp som gir det en naturlig dominans over området, mens Fehns kunstgalleri behøver sine kraftige søyler og dominerende høyde for å tre frem fra landskapet. Krematoriets formale geometri fremstår som kontrast til naturen. Men byggets tempelmotiv, gjør det til et abstrahert uttrykk

---

<sup>226</sup> Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 339-341.

<sup>227</sup> Fehn beundret Lewrentz arbeider, særlig for hans følsomme bruk av teglstein. Lewrentz kirker oppviser også en kjennskap til hvordan arkitektur påvirker menneskelig stemning og opplevelse. Henrik Hille i samtale 2013.

<sup>228</sup> Michael Tawa, *Agency of the Frame* (Newcastle:Cambridge scholars Publishing, 2010), 45.

<sup>229</sup> Pedersen i Jan Haug og Ragnar Pedersen, *Storhamarlåven:en visuell oppdagelsesreise i Sverre Fehns arkitektur*, (Hamar: Hedmarksmuseet og Domkirkeodden, 2004), 41 og 59. Pedersen bruker terminologien postmoderne historiefilosofi, men betydningen er den samme.

<sup>230</sup> Bianca Albertini und Sandro Bagnoli, *Carlo Scarpa: Museen und Ausstellungen* (E.Wasmuth Verlag GmbH & Co:1992), 16-18.

<sup>231</sup> Pedersen i Jan Haug og Ragnar Pedersen, *Storhamarlåven:en visuell oppdagelsesreise i Sverre Fehns arkitektur*, 41.



for klassisk arkitektur.

Selv om Fehns prosjekt er av mindre skala og etappene har et helt annet symbolsk innhold, er det fellestrekk gjennom bearbeidingen av naturen og arkitekturen til et helhetlig forløp. Fehns sti har en sterkere styring mot et mål. Asplund og Lewrentz legger til rette for et fritt vandringsmønster innenfor et avgrenset område i tråd med anleggets hensikt. Fehns primære hensikt er å føre den besøkende frem til inngangsdøren til kunstgalleriet. Gjennom dramatiseringen av nært og fjernt i møte med bygget, av dominans og invitasjon setter han den besøkende i posisjoner for ulike møter: landskapet, horisonten, bygget som signal, som kulturelt tegn i landskapet og som manifestasjon av sted.

Asplund og Lewrentz binder sammen anlegget og skaper en helhet gjennom bruk av siktlinjer, akser, symboler, arkitektur og landskap. I tillegg til de religiøse og klassiske referansene, bruker de motiver som konnoterer til nordisk tradisjon.<sup>232</sup> Veien kan omtales som en *sti* frem til et *tempel* på *en bakketopp*, en trapp til toppen av en *gravhaug* med en *alme-lund*<sup>233</sup> og *en sti gjennom skogen* til *en lysning* der enda et *tempel* er plassert. Til sammenligning bruker Fehn en *sti* gjennom en *naturlig skjæring* i terrenget, *en stigning* til *en korridor* skapt av møtet mellom arkitektur og natur og en trapp som kan fungere som *et amfi* med havnen som scene. Fehns rute inneholder også konnotasjoner til nordisk tradisjon og kultur og til klassiske arkitekturmotiver.

### *Et filter mot omverden*

Hensikten bak sekvensen gjennom skogen kan knyttes til Fehns fasinasjon for japansk tradisjonsarkitektur.<sup>234</sup> De sterkt bearbeidede hagene og grusgangene til te-husene har en symbolsk betydning som overgangssone. Sonen fungerer som mental omstilling fra det trivielle til det hellige og reflektive. Effekten av vandringen gjennom hagen som en omstillingsfase kan være en parallell til det Fehn ønsker å oppnå gjennom den lille vandringen mellom trærne.<sup>235</sup> Vandringen gjennom skogen filtrerer vekk bilens fart og miljø.

---

<sup>232</sup> Tawa, *Agency of the Frame*, 45.

<sup>233</sup> I Curtis' omtale av Louis Kahns Salk Institute, San Diego, California (1961-62), peker han på at Kahn har en tendens til å legge adkomsten gjennom et liten lund. Tiden det tar å bevege seg på stien mellom trærne skal fungere som et filter. Slik at området gir et førsteinntrykk av å være separert fra resten av verden.: Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 522.

<sup>234</sup> Fehns omtale av Schreinerhuset som "Hommage au Japon", i *Byggekunst* no 8, (1963), 208-211, og uttalelser i senere intervjuer bekrefter hans oppmerksomhet overfor japansk tradisjonsarkitektur. En oppmerksomhet som kanskje er vekket av Korsmo og som han siden treffer igjen både gjennom Wrights og Scarpas arkitektur.

<sup>235</sup> William Curtis tolkning er at: "Tilnærmingen ble organisert som en høytidelig oppstigning, en Siste dags hellige eller veien til Golgata. Den dominerende tonen var tragisk og alvorlig, men det var også glimt av forløsning og fornyelse. Asplunds former ble fulladet, sammen antyder landskap og bygning en skjult mening gjennom forening av jord og vann, ild og himmel. Utover historiske antydninger og stemningen i skogen og landskapet, var det en dypere antydning om løsrivelse fra det materielle til det åndelige": Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 339-341. Nils-Ole Lund mener imidlertid at området også vitner om hvordan en æra av håp ble avbrutt av 2.verdenskrig og hvordan et nytt liv kan reise seg fra asken.: Nils-Ole Lund, *Nordic Architecture*, 30.

Erkjennelsen fra de japanske hagene er naturens evne til å påvirke sinnsstemninger. Med Fehns nære forhold til området i tankene, er det kanskje nettopp en slik effekt han er ute etter, en omstilling til en tilstand påvirket av stedets natur.

### *En stigning mot lyset*

Rampens ”stigning mot lyset” er en kjent kombinasjon, som Le Corbusier også benytter,<sup>236</sup> men som gjennom filosofien først og fremst er knyttet til et begrep kalt *Jakobs himmelstige*.<sup>237</sup> Kombinasjonen av oppstigning og en bevegelse mot lyset, virker spesielt attraktiv og kommuniserer med underbevisstheten. Virkningen vil derfor forsterke Fehns tiltak for å føre den besøkende oppover rampen, istedenfor inn mot bygningen i kløften. Robert Gargiani og Anna Rosallini skriver i *Le Corbusier Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965* (2011) at rampene hos Le Corbusier, skal forstås som kunstige åser, som en respons på et annet landskap enn det Fehn forholder seg til.<sup>238</sup> I et slik tolkningsperspektiv kan Fehns rampe fremstå som et uttrykk for abstrahert topografi og på den måten knytte arkitektur og natur enda tettere sammen.

### *Korridorer*

Så snart den besøkende er på gangveien, er han inne i en korridor, et motiv som Fehn stadig gjentar. Le Corbusier fremhever korridorens mange gode egenskaper i *Mot en arkitektur* (1923).<sup>239</sup> Boken byr på flere illustrasjoner av Atlanterhavsdamperens promenadegang, et ”tilfredsstillende og interessant volum”.<sup>240</sup> Le Corbusier opptar korridormotivet sammen med andre motiver fra skipsarkitektur og gjør dem til en del av sin ikonografi.<sup>241</sup> Korridorene har en sentral rolle i boligblokken Unité (1946-52), hvor Fehn forteller at han var tilstede ved åpning sammen med Arne Korsmo.<sup>242</sup> Summen av korridorens enkelt kommuniserte forløp og perspektivvirkningen er med på å drive bevegelsen fremover.<sup>243</sup> På Verdens Ende er

---

<sup>236</sup> Flora Samuel skriver at Le Corbusier benytter seg av den positive opplevelsen av Jakobsstigen. I sene verk manipuleres metaforen for å gi uttrykk for en mørkere virkelighetsforståelse.:Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, 207.

<sup>237</sup> Jakobsstigen er en himmeltrapp som den bibelske patriark Jakob drømmer om under flukten fra sin bror Esau. Den er beskrevet i første mosebok. Brukes som metafor for kombinasjonen av stigning fra mørke til lyset, som regnes som en spesielt attraktiv kombinasjon.

<sup>238</sup> Robert Gargiani og Anna Rosallini, *Le Corbusier Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965: Surfaces Materials and Psychophysiology of Vision*, (Lausanne:EPFL-Rolex Learning Center, 2011), 209.

<sup>239</sup> Le Corbusier, *Mot en arkitektur*, overs. Steinar Lone (Oslo:Spartacus forlag, 2004), 94. Le Corbusier bruker selv motivet ved flere anledning i Unité, Chandigarh, La Tourette, m.fl.

<sup>240</sup> Le Corbusier, *Mot en arkitektur*, overs. Lone,94.

<sup>241</sup> William Curtis, *Le Corbusier: Ideas and forms* (Oxford:Phaidon Press Limited,1986), 93-107.

<sup>242</sup> Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*,20.

<sup>243</sup> Le Corbusier påpeker korridorens viktige egenskaper i *Mot en Arkitektur: ”Til arkitektene: Verdien av en lang promenadegang, med tilfredsstillende og interessant volum, enhet i materialer, ryddig bruk av konstruksjonselementer som*

korridoren mellom galleriet og svaberget spesielt attraktiv, siden den kombinerer bergets taktile egenskaper med innsyn i galleriet.<sup>244</sup> Trappen, ved korridorens ende, fører den besøkende til døren, til vandringen inne i galleriet.

#### 5.2.4 Vandringen som en bevegelse analog til film

Tawa sammenligner bevegelsen gjennom arkitekturen med opplevelsen av film. Det samme gjør Le Corbusier når han omtaler opplevelsen av å bevege seg mot Parthenon på Akropolis. Jeg har tidligere nevnt Le Corbusiers betydning som forbilde og referansepunkt for Fehn. Likevel kan det ikke verifiseres at han benyttet Le Corbusiers arkitektur som noe annet enn som et slags speil. Jeg kan ikke belegge at han leste Le Corbusiers tekster eller teoretisering av tilnærmingen til arkitektur. At han har opplevd Villa Savoie (1931), kan verifiseres, gjennom hans kommentar om at Le Corbusier tar vekk mystikken i boligen gjennom å fjerne både kjeller og loft.<sup>245</sup> Han må ha kjent på hvordan bevegelsen opp igjennom bygget påvirker sansene og utvikles gjennom en fortløpende serie av panoramaer. Fehn sammenligner Palladios Villa Rotunda med Le Corbusiers villa. Han påpeker hvordan Palladio nærmest skruer villaen ned i grunnen, mens Le Corbusier nesten ikke berører grunnen; han henvender seg til himmelen. Konklusjonen peker på en endring i vårt forhold til jorden: ”I det øyeblikket han overvant himmelen mistet vi mysteriet, og samtidig nærmer vi oss jorden på en ny måte.”<sup>246</sup> Villaen fremstår som en dramatisering av en stigning fra jord til himmel, fra mørket til lyset. Forholdet mellom jord og himmel og menneskets plass mellom dem, engasjerer Fehn. Prosjektet på Verdens Ende virker å forholde seg mer til en rute dramatisert som en vandring mot horisonten, en horisontal fremrykking, fremfor en vertikal. For mens Villa Savoie ligger på en liten bakketopp og dominerer landskapet omkring seg som en modernistisk oversettelse av Akropolis, har Fehn plassert sitt prosjekt i en kløft.

Le Corbusier henviser til veien mot Akropolis som et eksempel på hvordan arkitektur oppleves nettopp som en fortløpende serie av panoramaer og derigjennom som et eksempel på film-arkitektur-forbindelsen. Foran øynene på en bevegelig betrakter, utspilles diverse scener og pittoreske utsnitt. Et opptog av asymmetriske syn produseres kinetisk. Akropolis

---

*er kledelig eksponert og enhetlig satt sammen*”: Le Corbusier, *Mot en arkitektur*, fra *Original Vers une architecture*, (oversettelse bygget på 2. utgave, 1924, Le Corbusier Foundation, Paris, 1924, Norsk utgave, Oslo: Spartacus, 2004), 94.

<sup>244</sup> Fjeld skriver at bak Fehns sommerhytte var det et smalt rom mellom et svaberg og hytteveggen. Dette rommet mener Fjeld at kan finnes igjen i flere av Fehns prosjekter. Det kan se ut til at det også har funnet sin plass i utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende, på gangveien mellom galleriet og svaberget.: Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 22-23.

<sup>245</sup> Fehn i Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 139.

<sup>246</sup> Ibid.

endrer det iboende rommet til en konsumering av synsinntrykk.<sup>247</sup> Le Corbusier peker på det sekvensielle forløpet under bevegelsen, når han sammenligner opplevelsen av arkitektur med film. Fehns billedliggjøring av den samme observasjonen fremstår gjennom en fortelling om hvordan han opplevde at vandringen oppover rampen i Storhamarlåven, produserte en fortløpende rekke av nye horisonter. Observasjonen og holdningen er felles, men Fehns ordbruk og tilnærming knytter seg til norsk natur og kultur. Arkitekturpromenade som begrep blir kanskje for pompøst, selv om tilnærmingen til arkitektur gjennom bevegelse er et fellestrekk.

### *Arkitekturpromenade eller filmsekvens*

Etter arbeidet med *Villa Savoie* betegner Le Corbusier bevegelsen som en *arkitekturpromenade*: en promenade som fremstår gjennom konstant endrede visninger, uventet og noen ganger overraskende.<sup>248</sup> Betegnelsen er analog til hvordan vandringen fremstår på Skogskirkegården og den kan sammenlignes med Scarpa og Fehns dramatisering av rutene gjennom museene. I *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, hevder Flora Samuel at arkitekturpromenaden hos Le Corbusier, ofte opptrer i fem sekvenser: *introduksjon* – *forvirring* – *spørsmålsstilling* – *reorientering* – *kulminasjon*.<sup>249</sup> Vi så at vandringen på Skogskirkegården hadde en sekvensiell utviklingen og at Fehns vandring mot galleriet også fremstår i sekvensielle partier. Disse kan knyttes til Samuels tolkning av Le Corbusiers promenade; *introduksjon*: stien frem til galleriet, *forvirring*: ved foten av rampen, der galleriet fremstår mellom trærne, *spørsmålsstilling*: oppover rampen, *reorientering*: på veien langs galleriet og i trappen ned til inngangsnivå og *kulminasjon*: inngangsdøren til galleriet. Selv om vandringen kan leses slik Samuel leser Le Corbusier, fins det ingen indikasjoner på at Fehn fulgte et slikt mønster. Slik jeg leser Samuel er det heller ikke Le Corbusier selv som benytter disse begrepene om de ulike sekvensene. Det er resultatet av en analyse hun har gjort underarbeidet med boken. Det som Le Corbusier bringer på banen er å påpeke vandringens påvirkningen på opplevelsen av arkitekturen og omgivelsene, og det må kunne sies å være en parallell til Fehns sekvensielle rute. En slik type dramatisering av ruter er også et velkjent virkemiddel som brukes i utstillingsdesign og planlegging av

---

<sup>247</sup> Giuliana Bruno: Atlas of emotion, Journeys in Art, Architecture and Film:

<http://faculty.arch.utah.edu/benham/readings/Moving%20Image.pdf> (17.08.2014).

<sup>248</sup> Le C i Bruno, Guiliana. "Atlas of emotion", Journeys in Art, Architecture and Film",

<http://faculty.arch.utah.edu/benham/readings/Moving%20Image.pdf> (lest 17.8.2014).

<sup>249</sup> Flora Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade* (Basel: Birkhauser,2010), 85-100.

museumsvandringene.<sup>250</sup> Fehn påpeker at han ønsker å skape reaksjoner hos den besøkende gjennom uvante oppstillinger og møter i arbeidet med utstillingen i Storhamarlåven.<sup>251</sup> Intenjonelle motiver er trolig heller knyttet til den enkelte sekvens' stedlige forutsetning.

### 5.3 Vandring i utstillingsrommene

Når vandringsrute frem til det planlagte kunstgalleriet er besluttet, er den besøkende klar for en vandring inne i utstillingshallen, under plattformen. Før tolkningen av rommet diskuteres hvordan faglitteraturen leser denne delen av vandringen.

Flora/Giardiello peker på at vandringen på gangveien også kan forstås som en del av kunstvandringen. Åpningen mellom de to plattformene med ulik elevasjon, gir rom for et vindusfelt, der en kan kikke inn i galleriet fra gangveien. Men så fortsetter teksten med å peke på *takets* sentrale definerende rolle i arkitekturen; det skaper et ”tomrom” i kløften og det ”definerer omkretsen til det tilhørende rom”.<sup>252</sup> Her oppfatter jeg at man må ha god fantasi og mye velvilje for å forstå rommet under plattformen som et ”tilhørende rom”. Men det er sannsynligvis slik det er ment. Tekstens upresisitet hjelper ikke leseren til å forstå hvordan utkastet er planlagt.

Også Fjeld bruker *grenser* som stikkord i sin beskrivelse: ”naturrommet og arkitekturrommet deler grenser.”<sup>253</sup> Teksten fokuserer kun på forholdet mellom arkitektur, natur og lyset, men i generelle og maleriske ordelag. Begge bokverk benytter en fenomenologisk ordbruk som fokuserer på *stedet* og på *grenser*. Teksten vitner om beundring for arkitekten, men vi kommer ikke nærmere inn i Fehns arkitektur.

#### 5.3.1 Kunstvandring på Verdens Ende

Etter den sekvensielle vandringsruten fra parkeringsplassen, trer den besøkende inn gjennom glassdørene. At vestibylen overlapper havnens rom, at dørene og alle veggene er i glass, gjør overgangen fra ute til inne til noe som oppleves som en gradvis overgang. Opplevelsen av å være innenfor, oppstår trolig gjennom at oppmerksomheten flyttes fra uterommet mot rommet innenfor.

Med et standpunkt midt i vestibylen, indikerer plantegningen to visuelle akser og to mulige bevegelsesretninger: en mot nordvest – mot heisen, en indikasjon på mulig

---

<sup>250</sup> Furse-Roberts, James. ”Narrative landscapes” i Hale, Jonathan, Laura Hourston Hanks og Suzanne MacLeod (ed). *Museum Making: Narratives, architecture, exhibitions*. (London: Routledge, 2012: 179-191), 183.

<sup>251</sup> Pedersen i Jan Haug og Ragnar Pedersen, *Storhamarlåven: en visuell oppdagelsesreise i Sverre Fehns arkitektur*, 59.

<sup>252</sup> Flora og Giardiello, ”Samlede arbeider” i Norberg-Schulz og Postiglione, *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 198.

<sup>253</sup> Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 226.

kommunikasjon til skulpturplattformen. Den andre er midttakse i utstillingshallens høyloftede del og indikerer retningen til kunstvandringen. (ill.5.11). Fra vestibylen er østsiden delvis skjult av et veggelement i overgangen mellom vestibylen og utstillingshallen.

Kunstvandringen er lagt opp som et sammenhengende løp langs vestsiden frem til glassfeltet i nord og tilbake langs østveggen, og integrerer runder i utstillings/magasinrommene.

Bevegelsesmønsteret indikeres av arkitekturen. Forskning på rom-syntaks, særlig konsentrert rundt menneskelig bevegelsesmønster i museer, har konstatert at det finnes en menneskelig iboende trang til å bevege seg lineært. Prinsippet bygger på to filosofiske ideer; relasjon mellom rom og det iboende lineære bevegelsesmønsteret. Rommenes grad av integrasjon (eller segregasjon) indikerer relasjonen mellom hvert rom og de andre i planen.<sup>254</sup> Bevegelsesmønstre kan både registreres og skapes gjennom planen og manifesteres i kultur.<sup>255</sup> I utkastet til kunstgalleri finner vi at utstillingsrommet er lagt opp for en lineær bevegelse. De tilhørende rommene vokser konvekst ut fra hovedrommet og kommuniseres visuelt allerede fra et standpunkt i overgangen mellom vestibylen og utstillingshallen. Fra dette punktet opptrer vestsiden av utstillingshallen som en korridor, avgrenset av vestveggen og søylerekken.

Når den besøkende har beveget seg inn i utstillingshallen svekkes noe av søylerekkens visuelle kommunikasjon som ”vegg”. Ingen fysiske hindringer leder den besøkende langs vestveggen. For å motivere den besøkende til å fortsette langs vestveggen, bruker Fehn også dagslyset som virkemiddel. Vestsiden har høyest lysintensitet og en spennende blanding av varmt, gult lys fra overlysvinduene i vest og kjølig, hvitt lys fra klerestorievinduene i øst. I tillegg indikerer vestsiden en primær rolle gjennom dobbel himlingshøyde. Utsynet til glassfeltet i nord informerer om rommets utstrekning og ”mål.” I nordenden signaliserer rommet en retningsendring fordi vestveggen knekker førtifem grader inn i berget mot vest og deretter nitti grader mot nordøst. Selv om empirien viser en dobbel dør som signaliserer en mulighet til passasje ut i kløften, indikerer undersøkelsen så langt, at døren ikke er i bruk. Den besøkende vil se et stort tre som indikerer årstiden for besøket. Betraktingen av treet er et avbrudd i betraktningen av kunsten, en pause.

Under vandringen har den besøkende erfart at vandringen fortsetter på østsiden, på den andre siden av søylerekken. Den lineære vandringen langs østveggen er sammenhengende

---

<sup>254</sup> Bill Hillier og Kali Tzortzi, ”Space Syntax: The language of Museum Space” i *A Companion to Museum Studies*, 282-301. Red. av Sharon Macdonald (Malden: Blackwell Publishing, 2006), 283.

<sup>255</sup> Også det museumsteoretikere kaller *brukerkompetanse*: kulturelle regler ”for hva man skal si, gjøre, tenke og oppleve sammenfattes i begrepet ”å gå på museum”, kommer til anvendelse. Når Fehn leder den besøkende i en retlinjet bevegelse langs vestveggen, benytter han seg av brukerkompetanse.: Anne Eriksen, *Museum, en kulturhistorie* (Oslo:Pax, 2009), 17.

med sirkelvandringer inne i de to utstillingsrommene i øst. Vandringsen avsluttes der østveggen støter mot en tverrvegg mot syd. En vegg som indikerer grensen mellom utstillingshallen og vestibylen. Via heisen kan vandringsen fortsette på skulpturplattformen.

I et fenomenologisk perspektiv opplevelses umiddelbart de distinkt forskjellige lysforholdene i de to områdene som de visuelle aksene peker ut. Området foran heisen ligger i skygge, mens utstillingshallen er full av lys. På en fin sommerdag er vestibylen full av gult sollys og hoppende reflekser. Utstillingshallen domineres av et hvitt lys med en høysittende lyskilde. I vestibylen kan den besøkende fortsatt kjenne varmen fra solen på huden. Å tre inn i utstillingshallen oppleves svalere. Lydbildet endres gradvis fra havnens lyder, til rolige stemmer. Å bevege seg inn i hallen er en overgang til en avskjermet ro. Blandingen av varmt og kaldt lys fra en høy kilde, oppleves i tillegg som noe litt overjordisk, en opplevelse som forsterkes av bevisstheten av å være nærmest under jorden, i en ”hule” full av strålende lys. Rommets karakter veksler vestsiden fremstår full av lys og luft, mens i øst er alt skalert ned, lavere takhøyde, kortere avstand til søylerekken, mindre lysintensitet, ingen skarpe skygger, en mer intim sone. Gulvet binder rommet sammen, men søylerekken føles også som en grense, en visuell vegg – uten fysiske stengsler. Under bevegelsen registreres trolig stripene av gult lys fra vest som en rytme som kroppen opptar underbevisst. Sent på dagen, når lysstripene gjør seg mer gjeldene med et gulrødt lys, registreres de kanskje også visuelt. Men det er det hvite lyset fra øst som dominerer belysningen av kunsten.

Under vandringsen fremstår glassfeltet i nord tydelig, men omgitt av en arkitektur som ikke oppfattes umiddelbart. Det pirrer nysgjerrigheten og er med på å motivere til bevegelsen fremover. Naturen i kløften fremstår som et stort innrammet stykke natur, som et naturalistisk ”bilde” av skyggefull ro. Når du snur deg rundt, etter naturens pauseinnslag, ser du hvordan solen leker i vestibylen, før du dukker inn i skumringstilværelsen under gangveien i øst. Alt er litt mindre; lavere takhøyde, smalere korridor, mindre daglys. Hvis utstillings-/magasinrommet er innredet for film og beholdt helt mørkt, vil det være en dramatisk overgang – både inn i mørket og ut igjen mot et strålende lys. Omtrent som når du avslutter vandringsen med en heistur opp på taket; fra heisens skyggetilværelse, til hele verdens lys og luft. En posisjonsendring som leder til en ny horisont.

I utkastet til kunstgalleri er utstillingsarealet delt inn i ulike soner, initiert av arkitektoniske virkemidler sammen med ulik belysning. Når vandringsforløpet i de andre 1980-talls-museene undersøkes, ser jeg etter tilsvarende eller avvikende bruk av virkemidler for å lede vandringsen.

### 5.3.2 En vandring i Fehns 1980-tallsmuseer

*I Bergverksmuseet på Røros* styres museumsvandringen i to parallelle korridorer, fram og tilbake på hver side av en tett vegg. (ill.5.12-5.13) Løsningen avviker fra Verdens Endes åpne, men likevel visuelt delende søylerekke. På Røros er veggen skråstilt slik at det oppstår et falsk forsterket perspektiv.<sup>256</sup> Siden taket skjuler utsynet mot landskapet, kan den besøkende kun velge mellom å se på utstillingen inne i museet, eller ned på elven og slagghaugene under. Avskjerming fra omverdenen er parallell til Verdens Ende. Under vandringen fremover minker lyset fra overlysvinduene. Arkitekturen arbeider med flere elementer som forsterker hverandre: en avsmalende korridor, lavere takhøyde og svinnende lys. Det ser ut til at Fehn bruker sterkere virkemidler for å lede vandringen enn på Verdens Ende. Korridorens ende og snusone betegner Fehn som "hvileplass".<sup>257</sup> Snusonens opplyste område, kan skimtes fra lang avstand og indikerer at det er en endring av situasjon, et lys i enden av "tunnelen". Hvileplassens sidelysvindu med utsyn mot landskapet, er et fellestrekk med Verdens Ende. Men vandringen tilbake er lagt opp som en gjentakelse av utviklingen i korridoren; fra bred til smal og lav. I motsetning til på Verdens Ende, der returvandringen har en annen karakter. I Bergverks-museet fungerer en tett vegg mot tillegsvolumet som en hindring og leder den besøkende mot døren og indikerer samtidig at vandringens fortsettelse er ute på rampen. At vandringen fortsetter ute, er et fellestrekk med Verdens Ende, men styringen er mye sterkere på Røros.

*Museum for Wasaskipet* - Vandringen til Wasa-skipet fra Nordiska Museet, følger en overlyst korridor mens utstillingen forløper langs korridorveggene og i små rom som er gravd ut langs ruten. (ill.5.7+4.16) Et prinsipp som likner Verdens Ende. Søylerekken som bærer takkonstruksjonen understreker perspektivet og deler korridoren i to tilsvarende løp; ikke så ulikt utstillingshallen på Verdens Ende, men uten variasjonen i takhøyde. I korridoren til Wasaskipet brytes perspektivet av tre kraftige skiver som bærer broene over glasstaket. Skivene tilfører den lange korridoren variasjon og ny spenning gjennom å skjerme for utsyn i hele korridorens lengde. I motsetning til på Røros og Verdens Ende åpnes det ikke for sidelys og utsyn i enden av korridoren. Derimot fortsetter vandringen i en smalere korridor uten dagslys, lagt nitti grader på hovedløpet. Virkemidlene minner likevel om Bergverksmuseet.

---

<sup>256</sup> Fehn begrunner det med en understrekningen av det urbane – av gaten: Byggekunst no4 (1982) ,165-170.

<sup>257</sup> Takbjelkene er kortere, slik som ved inngangen, og taket har en skrå avslutning i plan. Grepet fører også til at områdets belysning har en annen karakter.



Man ser mye lys i enden av korridoren som en kontrast, og mens taket gradvis senkes på Røros, så er det gulvet som heller svakt, ned mot båthallen i Wasamuseet.<sup>258</sup>

I båthallen begynner vandringen i ca 2/3 av rommets høyde over grunnen, høyt over skipsdekket, sentralt mellom to av skipets tre master. Rampen krysser rommet over skipet og følger et parallellforløp i hele rommets lengde, ned langs skipssiden. (ill.5.14) En slik styring av vandringsforløpet, gir ingen mulighet for alternative ruter, akkurat som på Røros. Vandringen ender på en plattform ved skipets vannlinje. Plattformen omkranser skipet på tre sider. Utstillingsrommene er skjermet mot forstyrrelser med omverden, slik som på Verdens Ende og på Røros. At vandringen hele tiden foregår ”under jorden”, er også et likhetstrekk med Verdens Ende. Ellers er båthallen med sitt svære volum, og vandringsforløpet i den, et særtrekk for Wasamuseet. - Vandringen kan fortsette i en ti etasjer høy konstruksjon hvor tegningen angir ”fotografier”. Konstruksjonen fungerer samtidig som etasjevise alternative utsiktspunkt til skipet. Vandringen avsluttes via trapp eller heis tilbake til korridoren og til vandringens utgangspunkt.<sup>259</sup>

*I Norsk Bremuseum* følger museumsvandringen rommets langstrakte form og er lagt opp frem og tilbake på hver side av en søylerekke, akkurat som på Verdens Ende. (ill.5.15) Den doble himlingshøyden kombinert med lyset fra de høysittende vinduene over museums-korridoren, gir tegn til den besøkende om vandringens forløp. Men orienteringen er ikke fullt så selvinnslysende som i de andre museene. Adgang til kommersielle arealer som museums-butikk og kafeteria ligger foran i ”løypa” i Bremuseets lineære organisering. Ved vandrings start, skjuler en skråstilt betongvegg kafeteriakjøkkenet. Veggen motvirker perspektivet i korridoren – en motsatt virkning av veggen i Bergverksmuseet. En annen motsatt virkning er at taket er lavest ved museumsvandringens start, men hever seg under vandringen mot snusonen. Lysutviklingen er derimot tilsvarende, lyset avtar. Selve museumsvandringen er avskjermet, slik vi har sett i de andre museene. Snusonen er lukket og er ikke et pause-område, men fremstår som et ganske mørkt scenario under en kunstig bre. Vandringens forløp ledes i en sving, en styrt vandring, slik at den besøkende naturlig ledes til en posisjon rettet mot vandringen tilbake. Vandringen ledes langs den andre siden av søylerekken, i utstillings-hallen, slik som på Verdens Ende. Men i Bremuseet har rommet på hver side av søylene felles karakter og oppleves mer som ett rom. På Verdens Ende har øst- og vestsidens distinkt

---

<sup>258</sup> Før den besøkende når enden av hovedkorridoren utgår en korridor i 45 graders vinkel, som er returløp fra båthallen. Utkastet svarer ikke på hvordan det er planlagt for å hindre en bevegelse inn i denne under vandringen inn i museet.

<sup>259</sup> Fehn om Wasa-museet: ”Et skip er en reise, og museet er tenkt som en reise.”: Fehn i *Byggekunst* no1(1984:15-39), 37.

ulike kvaliteter og inviterer derfor i mindre grad til kryssing av den visuelle grensen. I Bremuseet fortsetter utstillingen også mellom søylene og på baksiden av den skrå ”kjøkkenveggen”. Fra denne retningen blir skråvinkelen meningsfylt og leder den besøkende til inngangen til filmrommet, som er vandringens stoppunkt og hvilepause, inne i museet. Vandringen kan fortsette på taket, slik som på Verdens Ende, via innvendige eller utvendige trapper, ikke via heis.

Museene har i prinsippet en felles organisering; en vandring frem og tilbake i en korridor skjermet fra omverdenen. Vandringen ledes av arkitekturen. Styringen er sterk og tydelig i Bergverksmuseet og Wasa-museet, mens korridorene i Bremuseet og på Verdens Ende tillater avvik. Vandringene inndeles i sekvenser, pauseområder og retninger. Arkitekturen sender indikative tegn til den besøkende gjennom endring av lysforholdet og modulasjon av takhøyden. Det kan spores en utvikling fra styrende ramper, til fordel for en friere vandring. Kan det spores utviklingstrekk som fører frem til korridoren med en midtdeler, slik vi ser i 1980-tallsmuseene?

### 5.3.3 Å lede publikums vandring gjennom utstillingen

Konseptet med den delende veggen, kan ha utviklet seg fra frittstående veggelementer, slik de opptrer i Fehns *Norske paviljong til Verdensutstillingen i Brussel*. (1956-58) (ill.5.16) Paviljongen fremstår inspirert av Mies van der Rohes *Barcelona-paviljong* (1929) (ill.5.17) og det konseptuelle prosjektet ”*Museum for a Small City*” (1940-1943). Mies benytter ledende og delende vegger som den besøkende skal bevege seg langs. Veggelementene er frittstående slik at vandringen forløper mellom elementene.<sup>260</sup> Den besøkende beveger seg fritt fra sone til sone. Hos Fehn utvikles løsningen i et konkurranseutkast for kunstmuseum på Høvikodden<sup>261</sup> (1963) (ill.5.18). I omtalen av konkurranseutkastet fokuserer Fehn på hvordan mangelen på en ledevegg fører til et nervøst bevegelsesmønster. Han kritiserer samtidens museumsdesign:

”Museene prosjekteres fremdeles som kopier av herskapsboliger hvor det ene værelse adderes til det neste, med den forskjell at taket er slått i stykker og utstyrt med overlys. Man kommer inn i et firkantet rom med bilder langs

<sup>260</sup> Veggene kan også ha sitt opphav i Wrights skjermvegger og/eller japansk tradisjonsarkitekturs skjermvegger.

<sup>261</sup> Konkurranseutkastet til kunstmuseet på Høvikodden (1963) består av fem parallelle rektangulære paviljonger. Tre av disse vises med et sentralt veggelement som vandring er organisert langs. Fehn begrunner grepet med å peke på svakheter ved den normerte løsningen med forløpende firkantede rom; ”Det blir et problem både det å sirkulere og velge hvilken vegg med bilder man skal konsentrere seg om. Man beveger seg fra bilde til bilde uten visuell avledning.” I Fehns konkurranseutkast kan den besøkende bevege seg rundt et veggelement midt i rommet og la seg avlede av naturen som han foreslår å slippe inn gjennom lavtsittende vinduer som hindrer direkte sollys på bildene. Fehn kritiserer samtidens museumsdesign: Fehn, ”Apropos museer” *Byggekunst* no2, (1971), 52-62.

alle vegger, hvor man befinner seg i en dualistisk og nervøs situasjon. Å lede publikum innføres som en humaniserende gest, på samme måte som innføringen av naturen som ”kontrapunkt til kunsten”.<sup>262</sup>

I paviljongene på 50-tallet er vandringen fri, så løsningen for museet på Høvikodden indikerer en endret holdning. Vi vet at Fehn hadde kontakt med Carlo Scarpa og at han er svært opptatt av å styre vandringen.<sup>263</sup> Rampene i Wrights og Le Corbusiers museer fører også til en sterk styring av bevegelsen.<sup>264</sup> Samtiden fremfører også kritikk mot ”elitistiske stirremuseer”, så en sum av flere påvirkninger kan føre til et ønske om å styre bevegelsen. Ikke minst er organiseringen av bygninger med utgangspunkt i trafikkårer et svært aktuelt tema i samtidens arkitekturdiskurs.<sup>265</sup>

Konkurranseutkastet til kunstmuseum på Høvikodden (1963) virker å være et vendepunkt og starten på en utvikling som fører frem til konseptet: korridor med to parallelle løp langs *en* delende vegg. Løsningen er imidlertid ikke ferdig utviklet. Utkastet er basert på fem parallelle smale bygningskropper. Veggen i midten fremstår som søyler med mobile veggelementer i mellom. De parallelle bygningskroppene er delvis bygget sammen til et større rom på tvers av lengderetningen. Disse parallelle smale bygningskroppene blir ikke til en lang smal bygning før i konkurranseutkastet til Legeföreningens kurscenter, Oslo (1978). Men summen av korridor og delende vegg i en lang smal bygning opptrer ikke som et komplett konsept før med Bergverksmuseet på Røros. At Fehn omtaler Røros-prosjektet som en ”fullendelse av sin arkitektoniske diskusjon”,<sup>266</sup> kan gi en indikasjon på at de senere arbeidene tar utgangspunkt i Røros-museets løsningskonsept.

I en slik sammenheng indikerer kløftens naturlige ”korridor” på Verdens Ende en mulig begrunnelse for Fehns valg av tomt. I løpet av 1980-tallet, endres konseptet fra en solid vegg til en åpen søylerekke og et friere vandringmønster. Et mønster som følger en generell tendens i samtiden. I takt med at publikum er mindre opptatt av å lære og mer av å bli underholdt enn åndelig oppfylt, unngår museene for sterk styring av bevegelsesmønstre.

### *Visuelle akser*

Slik jeg leser tegningen og empirien forøvrig, betyr det ikke at styringen av vandringen forsvinner, men at den i større grad baseres på virkemidler som kommuniserer med den

---

<sup>262</sup> Ibid.

<sup>263</sup> Sitat Scarpa: ”What is critical in an exhibition is the lay-out of the route, with its selective viewpoints.” i Maria Antonietti Crippa, *Carlo Scarpa; theory, design, projects*. (engelsk utgave London: The MIT press. 1986. Italiensk original Milan: Jaca Book, 1984), 78.

<sup>264</sup> Wright, *Guggenheim Museum*, New York (1943-1959) og Le Corbusier, *National Museum of Western Art*, Tokyo (1959) og *Ahmedabad Museum*, Ahmedabad, India (1951-53).

<sup>265</sup> Lund, *Arkitekturteorier siden 1945*, 69.

<sup>266</sup> Fehn i Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 134.

besøkendes underbevissthet. I tillegg til bygnings smale kropp, indikerer utkastet at Fehn benytter visuelle akser for å orientere og lede den besøkende. I møtet med objektet viser Fehn og Scarpa en felles tilnærming.<sup>267</sup> I Scarpas design innehar visuelle akser en sentral rolle i styringen av vandringsmønsteret.<sup>268</sup> Styringen er så vesentlig for Scarpa at han bruker flere effekter sammen.<sup>269</sup> På Verdens Ende virker visuelle akser, publikums ønske om en lineær bevegelse, rytmer av lys og arkitekturelementer sammen for å styre vandringen.

### *Naturen som kontrapunkt til kunsten*

Scarpas vandringsruter avbrytes ofte av pauser, med omsorgsfullt planlagte utsikter til små hager, vanddammer eller vakre landskapsområder. Løsningene er tydelig inspirert av japansk hagearkitektur, både direkte og gjennom Wrights arkitektur. Fehn fokuserer på naturens rolle som nødvendig kontrapunkt mellom betraktningssituasjoner, i omtalen av utkastet til samtidsmuseum på Høvikodden.<sup>270</sup> Fehn har kontakt med Scarpa under oppføringen av Paviljongen i Venezia, som ferdigstilles året før. Det kan derfor sannsynliggjøres at han er inspirert av Scarpas løsninger.<sup>271</sup>

Inspirasjon til å ramme inn utsikter kan Fehn også hente hos Mies og Wright, men hos Scarpa får de innrammende landskapene en egen funksjon under museumsvandringen. Scarpas tilbygg til *Gipsoteca Canivianas*, Treviso, Italia (1955-56) avsmalende rom er beslektet med Fehns museumsbro på Røros. (ill.5.19) Scarpas rom avsluttes med et glassfelt mot et parklandskap med en dam. Museets vegger forlenges som en mur som rammer inn utsynet av dammen. Slik at det kun inneholder dammen og bladverket fra trærne bak, akkurat det utsnittet av natur og lysmengde som Scarpa finner riktig balansert mot rommet og kunsten på innsiden. (ill.5.20) Virkningen på Verdens Ende kan være tilsvarende: et utsnitt av natur som gir den besøkende en pause i betraktningen av kunsten. Et utsyn uten vid utsikt som kan trekke oppmerksomheten vekk fra kunsten, en utsikt som knytter galleriet til stedet og indikerer årstiden for besøket.

---

<sup>267</sup> Fehn i intervju, "Ein Poet der gerade Linie" i *Der Architekt* no5 (1994), 281-287

<sup>268</sup> Scarpas akser er inspirert av Wrights design ut fra et fokuspunkt.: Crippa, *Carlo Scarpa; theory, design, projects*, 34-40.

<sup>269</sup> Scarpa innfører sammenhengende ramper som skaper stier, vindusplasseringer som styrer dagslyset i en kombinasjon av sidelys og overlys, og komplekse geometriske strukturer, for å lede publikum gjennom rommene - en neoplastikk influert av Aalto: Crippa, *Carlo Scarpa; theory, design, projects*, 39-40. (Neoplastikk knyttes oftest til Stijl. En teori og praksis som preges av vekt på den formelle strukturen og begrensning av romlige eller lineære relasjoner mellom vertikale og horisontale bevegelser). Scarpas vandring følger planlagte ruter gjennom rommene, slik at adkomsten til rommet utgjør et bestemt blikkpunkt og en bestemt siktlinje i tråd med klassisk arkitekturs planleggingsstrategi. Fehn benytter seg av tilsvarende strategi i Storhamarlåven, men også her er vandringsmønsteret friere enn hos Scarpa.

<sup>270</sup> I omtale av konkurranseutkast for Høvikodden, 1963 i Sverre Fehn, "Apropos museer", *Byggekunst* no.2 (1971), 52-62.

<sup>271</sup> Under oppføringen av den Nordiske paviljongen i Venezia oppstår det kontakt mellom de to. : "Gallery, Verdens Ende Tjøme, 1988" i *A+U*, no.1, (1999), 10-19. Scarpa og Fehn deler forbilder som Le Corbusier, Wright og japansk tradisjonsarkitektur.

## 5.4 Landskapsvandring på Verdens Ende

Vandringsmotivet i utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende synes å peke utover adkomsten og vandringen i utstillingsrommene. Broene fra plattformen, rutene i landskapet og de visuelle aksene synes å indikere invitasjon til utstrakt vandring. Flora/Giardiellos verksbeskrivelse i *Sverre Fehn, Samlede arbeider* knytter vandringstemaet direkte til utkastet og peker spesielt på gangveien langs galleriet i øst. De skriver: ”De forskjellige takhøydene blir til vandring og steder som tillater å nyte anlegget i kontinuitet med verden utenfor”.<sup>272</sup> Her indikeres det at bygningsstrukturen også kan forstås som et springbrett for vandring ut i naturen. Utkastets geometri skaper linjer som fører ut i terrenget. Broenes retninger skaper visuelle akser som leder ut i terrenget. Thiis-Evensen mener de henter inn terrenget.<sup>273</sup> Jeg mener de også kan forstås som ”pekere” utover, mot landskapet.

Fjeld nærmer seg prosjektet på et mer generelt nivå gjennom å påpeke Fehns forhold til området og at arkitektur og natur intensiveres.<sup>274</sup> Slik jeg forstår Fjeld, mener han at arkitekturen forsterker naturen og at denne forsterkende virkningen er spesielt merkbar i utkastet til kunstgalleri. Det begrunnes med Fehns sterke forhold til området.

Disse fagtekstene bidrar ikke til å forklare vandringene ut i terrenget. Forfatterne peker kun på Fehns nære forhold til landskapet. Broene nevnes ikke. Skulpturplattformen omtales mer som et sted for utsyn enn et sted for vandring mellom skulpturer. Bare Flora/Giardiellos beskrivelse i *Sverre Fehn, Samlede arbeider*, uttrykker noe som kan indikere at det skal være kunst på taket gjennom at de skriver: ”nevnte terrasse dekker utstillingsarealet og utgjør området som er ment for skiftende utstillinger. Ved siden av befinner det seg et annet volum som rommer restauranten.”<sup>275</sup> Teksten indikerer *utstilling* ved siden av *restauranten*, og siden det fins indikasjoner på at forfatterene har vært i dialog med Fehn, kan det styrke tolkningen av plattformen som et sted for skulptur. Samtidig er sammenhengen i teksten tvetydig og svekker vekten av innholdet. I dette tilfellet velger jeg å holde Fehns presentasjon i Byggekunst for begrunnelse god nok til å fastholde en tolkning av plattformen som skulptur- og utsiktsplattform – og som scene, indikert av amfiet.

---

<sup>272</sup> Flora og Giardiello. “Samlede arbeider”, 198.

<sup>273</sup> Thomas Thiis-Evensen. ”Overfortolket Fehn” i *Dagbladet.no*, 6.11.1997. (<http://www.dagbladet.no/kultur/1997/11/06/36624.html>) (11.9.2014).

<sup>274</sup> Fjeld: ”His placement of the gallery intensified the space between the room of nature and the room of architecture.”: Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 226.

<sup>275</sup> Begynnelsen på setningen er ” Man ankommer hovedterrassen gjennom en bred trapp som forbinder parkeringsplassen med galleriet: ...”: Flora og Giardiello, 198. - Det er det som gjør tolkningen usikker. Hvilket plan er de egentlig på?

### 5.4.1 Stier, veier og en plattform for kunst og kultur

Situasjonsplanens kartografiske symboler viser gangveier og stier ut i terrenget sydvest for galleriet. Selv om kartet opprinnelig viser symbol for sti mot sydvest, har Fehn som en del av utkastet, tegnet inn stier og gangveier i terrenget som ikke har havnen eller galleriet som mål. (ill.5.21) En gangvei som utgår fra ”naturstien”, rute 2, indikerer å ha strandlinjen som mulig mål. En gangvei ser ut til å fortsette utenfor planen og indikerer en videre vandring i landskapet mot sydvest. Ruten forgrener seg, hvorav en rute avsluttes uten et bestemt mål. I tillegg er det tegnet en sti tilbake i retning galleriet. Planen indikerer ikke annen begrunnelse for rutene enn den denotative betydningen: gangveier og stier utover i terrenget.

#### *Plattformen og broene ut i terrenget*

Skulpturplattformens vestside viser en sømløs overgang til terrenget, en tilrettelagt funksjon for bevegelse ut i og inn fra terrenget fra plattformen. Gjennom en slik bevegelse treffer den besøkende raskt på en sti eller en gangvei som leder ut i terrenget vestover. Tegningen gir en svak indikasjon på at det er en forbindelse mellom bevegelsen ut fra galleritaket og stier og veier i terrenget. Trappesymbolet til takterrassen på sanitærsylindere indikerer en mulighet for den besøkende til å bevege seg fra vest og inn mot bygget igjen, opp trappen og videre inn på terrassen på taket av restauranten. Takterrassens plassering indikerer en sosial funksjon, et felles utsiktspunkt mot horisonten i syd. Skulpturplattformen inneholder ingen denotative tegn på sin utstillingsfunksjon. Det er bare teksten i Fehns presentasjon i *Byggekunst*, som indikerer plattformens funksjon.<sup>276</sup> Derimot vises et arkitektonisk symbol for trinn og en tekst med ”Amfi”. Det må tolkes som en tydelig indikasjon på at det er planlagt kulturaktiviteter og at plattformen også skal kunne fungere som scene. (ill.5.22)

Broene fra skulpturplattformen indikerer en passasje over til berget i øst. Kartet viser at toppen er det høyeste punktet i området, så hensikten kan være en passasje til et utsiktspunkt. Ingen stier eller veier forsetter ut i terrenget herfra. Kotenes tetthet viser at terrenget er for bratt og ikke inviterer til videre vandring. Men broene gir konnotasjoner til en annen tolkning: dersom vi inntar et standpunkt *på* østberget og vender blikket mot skulpturplattformen, ser vi det lille amfi. I en slik kontekst leses plattformen som scene og toppen av berget som et naturlig amfi. Hvis bergene på både vest- og østsiden tas i bruk, i tillegg til amfi på plattformen, blir det plass til et mye større antall publikummere. – I tillegg kan takterrassen over restauranten fungere som ”balkong” (forstått i en scenisk

---

<sup>276</sup> ”En plasserer kun noen søyler i kløftens åpning: de blir bærere av galleriets tak, som igjen danner utsiktsplattformen for de besøkende, samt plassen for skulpturmønstringer.”: Fehn i *Byggekunst* no 2 (1992) 100-101.

kontekst). Under et kulturarrangement kan de naturlige omgivelsene og broene gis en praktisk funksjon som transportveier og ekstra sitteplasser i terrenget.

I et opplevelsesperspektiv reiser amfiet seg der plattformen avsluttes og rekkverket mot øst er en presis grense. Overlyssjaktene skaper en rytme og av gjentakende mellomrom. Hvis skulpturene er plassert i mellomrommene, rammes de naturlig inn av elementer i en størrelse de naturlig kan relateres til. Vandringen i dette rommet oppleves ordnet av arkitekturen og blandes med opplevelsen av lys og luft. Broene mot øst, virker som en invitasjon til passasje. Broene er utstyrt med tett rekkverk opp til en meters høyde, men må likevel gi en opplevelse av å være plassert i et rom mellom himmel og jord. Å gå over broen, oppleves som en grensepassering. Å stå på berget i øst, oppleves som noe distinkt forskjellig fra å være på plattformen. Fra denne vinkelen opptrer åpningen ned mot gangveien som en avgrunn. Mens å bevege seg mellom terrenget mot vest er udramatisk. Opplevelsen av å passere en grense er svak. Arkitektur og natur virker som to sider av samme sak.

Er det indikasjoner på at noen av de andre 1980-tallsmuseene kan ha tilsvarende tilleggfunksjoner og nærhet tilomgivelsene, eller er dette et særtrekk for Verdens Ende?

#### **5.4.2 Landskapsvandring i Fehns 1980-tallsmuseer**

*På Bergverksmuseet på Røros' tverrsnitt vises menneskefigurer på broene, rampene og på grunnen under museumsbroen. (ill.4.14-4.15.) Plasseringen indikerer at vandring i utemiljøet er en del av museets intensjon, akkurat som på Verdens Ende. Slagghaugene og elven fremstår som museumsgjenstander og er samtidig en integrert del av bybildet på Røros. Vandringen utenfor museet ser ut til å ta utgangspunkt i de stedlige forutsetningene. Vandringen i terrenget utenfor museene knytter bygningen og dens innhold sammen med omgivelsene. På Verdens Ende knyttes kunst og kultur sammen med landskap og fritidsaktiviteter, mens på Røros knyttes byens historie sammen med restene av bergverksdriften. På Røros er det tre ulike gangbroer over elven i museets umiddelbare nærhet. Broene som knytter sammen byen på den ene siden og Bergverket på den andre, indikerer et viktig avhengighetsforhold i tillegg til sin praktiske funksjon. Tilsvarende indikerer broene på Verdens Ende en menneskelig bevegelse mellom bygning og natur, som peker på et gjensidig avhengighetsforhold.*

*Museum for Wasaskipet - Situasjonsplan viser at kun glasstakene over korridoren og båthallen, er synlig over grunnen. Men selv om det ikke inviteres til å vandre på takene, har Fehn planlagt vandring i parken over grunnen. Fehns perspektivskisser i*

konkurranseutkastet indikerer bruk av området som park, med vandring over broer, ved dammen og mellom tønnehvelvene (ill.5.23-5.24). Så på samme måte som på Røros og Verdens Ende er det lagt vekt på den utvendige vandringen. Planen for Wasa-museet inneholder også en vannrenne på hver side av korridortaket. Rennene utvides diagonalt til en dam i hver ende. (ill.5.40) Vannrennene indikerer en svak forbindelse til museets tema, men har også en dobbelt funksjon i å hindre adgang tett inntil glasstaket og berikelse av vandringen i parken. Tre gangbroer krysser korridoren. Så broene på Verdens Ende ser ikke ut til å være enestående. De er innpasset både funksjonelt både i Bergverksmuseet og Wasa-museet.

*Norsk Bremuseum* er en frittliggende struktur på en slette. Museet gir ingen tegn til den besøkende om at sletten skal tas i bruk, men de brede utvendige trappene indikerer en mulig vandring på museets tak. (ill.5.25) På samme måte som på Verdens Ende benyttes taket til takterrasse og utsiktsplattform. På Bremuseet foregår vandringen på taket, på en stor sirkelformet terrasse over tilleggevolumet, eller på to parallelle plattformer langs hovedvolumets ytterkanter. Siden vandring på en isbre ikke kan innpasses som en del av museumsvandringen, har Fehn skapt en taktil og audiologisk illusjon av brevandring; gulvet på plattformen er lagt som løse stein oppå grus, for at opplevelsen av og lyden fra å trække på steinene, skal kunne assosieres med fottrinn på en bre. På den måten knyttes vandringen på taket sammen med museets tema, akkurat som på Verdens Ende. Et annet fellestrekk er plattformens funksjon som utsikts-punkt. En vid utsikt mot landskapet og isbreen fra Bremuseet, og utsikt mot hav, himmel og horisont fra plattformen på Verdens Ende. – Fra plattformen på taket av Bremuseet, er det også mulig å se ned mot museets lavere tak og inn i de skråstilte klerestorievinduene. Utsynet kan svakt indikere en tolkning av taket som abstraksjon av en bresprekk.<sup>277</sup>

Broer som arkitektonisk element, benyttes både i Bergverksmuseet og i Wasa-museet, i tillegg til på Verdens Ende. Prosjektene ser ut til å søke å forene vandringen utenfor museet med museets tema. Setter vi skulpturplattformen inn i denne sammenhengen, forsterker det indikasjonen på at kunsten også er en del av utemiljøet. Vandringene knyttet til de ulike stedene, styrker indikasjonen på at det intensjonelt er lagt til rette for en kommunikasjon mellom den besøkende og landskapet og at arkitekturen har en rolle som kommunikasjonens igangsetter. Men plattformen som kulturell arena er et særtrekk for Verdens Ende.

---

<sup>277</sup> Sverre Fehn i Guy Fehn, *Sverre Fehn: 4 bygg:Norsk bremuseum, Villa Busk, Nordisk paviljong, Hedmarksmuseet*, film 1997.



### 5.4.3 Landskapsvandring – mot et landemerke og en kulturell arena

I følge Fehn er stien den mest elementære form for arkitektur.<sup>278</sup> Å trække opp stien er et samspill med naturen og et tegn til andre, en oppfordring om å følge etter.<sup>279</sup> Han kaller stier for ruter gjennom historien.<sup>280</sup> Ruten i naturen fremstår dermed som både arkitektur og kultur.<sup>281</sup> I et samspill mellom arkitektur, natur og mennesket legger Fehn til rette for et individuelt og kollektivt bevegelsesmønster for den besøkende. Mønstrene er grunnlag for erfaringer som underbevisst bringer de besøkende i kontakt med naturen, arkitekturen, seg selv og hverandre. Vandringene i terrenget blir kilder til individuelle historier med felles referanser. Gjennom å etablere stier og gangveier i terrenget, legges til rette for felles opplevelser, gjennom individuell erfaring. På den måten bygger utkastet ”bro” til landskapet og til lokalbefolkningen. Der hvor stiene opphører, etableres et *sted*: et utsiktspunkt, et referansepunkt, et møtepunkt. Et sted for erfaring av landskapet eller sosiale opplevelser.<sup>282</sup> Et sted som etter en tid, vil bli omtalt med et navn som betegner dets egenskaper og kommuniserer kollektivt.

#### *Bygningen som uttrykk for kultur i landskapet*

Plattformen byr på så sammensatte muligheter og opplevelser at de fremstår som en rekke frittstående sekvenser som man selv må sette sammen til sin egen helhetlige forståelse. Å bevege seg over broene gir en opplevelse av høyde, skala og perspektiv. Utsynet fra toppen av berget på østsiden og takterrassen over restauranten, blir et referansepunkt for opplevelse av ulikt vær, lysforhold og årstider. Å betrakte skulpturene integrerer opplevelsen av landskapet og horisonten. Hver vandringssekvens blir til en helt ny opplevelse og en del av en større fortelling. Plattformen blir til et sted som både er målet for turen og utgangspunktet for vandring i landskapet. Stedet fungerer som utgangspunkt for produksjon av minner: En

<sup>278</sup> Fehn i Intervju med MK:Kärkkäinen, Maija og Marja-Riita Norri. RED. ”Den rette linjes poesi”, 49.

<sup>279</sup> Fehn: *He cuts his path, like a writing on the surface of the earth. (...) His path is a sign to follow. Through his initial movement he requires the movement of others. This is the most elementary form of composition.*”: Fehn i Fjeld, Sverre Fehn, *The thought of constructions*, 24.

<sup>280</sup> Fjeld, Sverre Fehn, *The thought of constructions*, 130.

<sup>281</sup> Antropologisk fenomenologi peker på hvordan det å gå i landskapet er å finne opplevelser eller strukturer. Ulike ruter fører til ulike erfaringer og utgangspunkt for ulike historier. Kroppen kjenner om det er bratt, ujevnt, glatt eller vått.: Arnar Árnason, Nicolas Ellison, Jo Vergunt and Andrew Whitehouse, (ed). *Landscapes Beyond Land: Routes, Aesthetics, Narratives* (Oxford: Berghan Books, 2012). 11-12. Stier er kilder til både visuell og kulturell kunnskap. Landskapet skal bevare kollektive minner. Det gjør stiene til sentrale meningsprodusenter. Tradisjonelle ruter, kjente landskapsformer og spesielle utsiktspunkter virker som identitetsmaskiner.: Patrik Perez, ”Elements of an Amerindian Landscape: the Arizona Hopi” i *Landscapes Beyond Land: Routes, Aesthetics, Narratives*, red. av Arnar Árnason, Nicolas Ellison, Jo Vergunt and Andrew Whitehouse, (ed). Oxford: Berghan Books, 2012: 81-95), 89.

<sup>282</sup> Hypotetisk kan disse stedene være stoppesteder for informasjon om natur og miljø eller steder markert med skulpturer - i landskapet, ikke bare på plattformen.

konsert på plattformen en sommerkveld lagres som individuelle og kollektive minner og blir til fortellinger om lyd og lys, og om et sosialt og kulturelt fellesskap.

Bygningen dominerer ikke. Den tilbyr arkitekturelementer i menneskelig skala. Et gulv som utgangspunkt for vandringer. Det at bygningen sender visuelle akser ut i terrenget over broene og langs de bratte vinklene, gjør at den både peker utover og henter landskapet inn. Den spisse vinkelen i hver ende, som peker ut mot havet og inn over landet, skaper forbindelseslinjer til hele området rundt. Bygningens presise hjørner og geometriske former gjør at den signaliserer å være noe distinkt annet enn natur. Den lanserer seg selv som begivenhetens sentrum, et helt bestemt sted og et referansepunkt i landskapet.

Slik blir Pallasmaas fremhevelse av bygningen som et tegn på kultur i landskapet meningsfylt. Bygningen er en projeksjon av mennesket og et referansepunkt i landskapet, sier han.<sup>283</sup> Dens dialog med verden er med på å forme forholdet mellom individuell og kollektiv identitet.<sup>284</sup> Pallasmaa hevder at et skikkelig ordnet miljø, fullt av signifikans, finner sitt ekko i kroppens måltall, og i minner i vårt sinn. Det uttrykker vårt forhold til verden og samtidig forsterkes vår egen identitet.<sup>285</sup> Med et slikt fenomenologisk perspektiv, ser det ut til at Fehn vil overbevise om arkitekturens signifikans gjennom å legge til rette for underbevisste mekanismer hvor det er kroppen som ”overbeviser” sinnet. Vandringene forsterker det underbevisste opptaket av tegn. Når Fehn planlegger plattformen på taket av galleriet, legger han til rette for et samlingssted som kan appellere til de besøkendes ulike preferanser for kunst og kultur, for natur og miljø og for sosiale møter og kulinariske opplevelser<sup>286</sup> og som et orienterende landemerke som man kan bevege seg mot.

## 5.5 Konklusjon - Vandringer

Pallasmaa peker på hvordan bygningen opptrer som et tegn på menneskelig tilstedeværelse og et referansepunkt i landskapet. Søket etter hovedadkomst konkluderer med en sammensatt rute, en sekvensiell vandring som er et særtrekk for adkomsten til Verdens Ende. De andre 1980-tallsmuseene inneholder ikke flere ulike valg for adkomstrute, selv om adkomsten virker å være tillagt en egen vekt. Den sekvensielt oppdelte vandringen finner likhetstrekk med vandringen på Asplund, Lewrentz *Skogskirkegård*. Diskusjonen viser hvordan bevegelsen forsterker opplevelsen gjennom en kommunikasjon med kroppens sanseapparat.

---

<sup>283</sup> Pallasmaa, ”The Geometry of feeling”, i MacKeith, ed. *Encounters 1: Architectural Essays*, 94.

<sup>284</sup> Pallasmaa, ”The Two Languages of Architecture”, i MacKeith, ed. *Encounters 1: Architectural Essays*, 41.

<sup>285</sup> Pallasmaa, ”The Place of Man”, i MacKeith, ed. *Encounters 1: Architectural Essays (72-85)*, 76.

<sup>286</sup> Kunstforeningens program vektlegger restaurantens profil: ”høy kvalitet og rimelige priser”. Foreløpig rapport, Kunstforening Verdens Ende, 6. september, 1990.

Det er den samme teoretiske forståelsen som ligger til grunn for at Fehns rute fremtrer som en promenade, analog til Le Corbusiers arkitekturpromenade. Ruten kan vanskelig knyttes til en teoretisk sammensatt dramatisering, men fremstår heller som bearbeiding av stedlige forutsetninger.

Vandringsforløpet i galleriet er enkelt forklart gjennom et styrt vandringsmønster frem og tilbake på hver side av søylerekken. Fehn bruker skala, ulike belysning og romelementer for å variere vandringen og motivere til fremdrift. I løpet av 1980-tallet ser det ut til at et vandringskonsept med en smal bygningskropp, en korridor, med en delende vegg faller på plass etter en utvikling som starter allerede med konkurranseutkastet for Samtidskunstmuseum på Høvikodden. De frittstående ledende veggelementene synes å utvikles etter inspirasjon fra Mies van der Rohes ledende vegger. I takt med samtidsutviklingen endres virkemidlene for å styre vandringen til å konsentreres om kommunikasjon med den besøkendes underbevissthet: visuelle akser, hensyn til publikums ønske om en lineær bevegelse og rytmer av lys og arkitekturelementer virker sammen for å styre vandringen. Virkemidler han deler og ser ut til å hente inspirasjon til fra Carlo Scarpas utstillingsdesign.

Stiene og veiene ut i terrenget som vises i situasjonsplanen, legger til rette for kollektive opplevelser gjennom individuell erfaring. På den måten bygger utkastet ”bro” til landskapet og til lokalbefolkningen. Skulpturplattformen er et fast referansepunkt for utsikten mot horisonten, for betraktning av kunst og for bevegelsen ut i terrenget. Den fungerer også som kulturarena og som et sosialt møtested. Restaurantens formspråk skaper konnotasjoner til Verdens Ende som et vitalt møtested for fritidskulturen. Arkitekturen leverer landskapet, kunst, kultur og sosiale opplevelser. Plattformen, broene og stiene formidler mening både praktisk, emosjonelt, kulturelt og sosialt. Vandringer i landskapet rundt museene virker å være intensjonelt tilrettelagt for alle 1980-tallsmuseene og arkitekturen er tillagt rollen som igangsetter. Men plattformen som kulturell arena er et særtrekk for Verdens Ende.

## 6 Rommet under horisonten

Når Fehn lukker kløften med plattformen, fremstår utstillingsrommene som en ”hule”. Denne tolkningen knytter seg til funn i Fehns skissebøker og til Fjelds beskrivelse av hvordan ”hulen” er en del av Fehns formidlingsvokabular.<sup>287</sup> (ill.6.1) Skissene knytter hulen og horisonten sammen over og under plattformen, slik som i skissen ”the building is already there” (ill.6.2). Skissen knytter historien om hulen direkte til Verdens Ende – til bygningen som allerede er der. Skissen virker nærmest som en begrunnelse for hvorfor tilleggsrommene er sprengt ut i berget; uten dem blir ikke hulemetaforen komplett.

### *En hule til begjær*

Skissene indikerer også en erotisk tolkning av landskapet og landskapsrommet, en tolkning han selv nevner i presentasjonen av utkastet, i *Byggekunst*.<sup>288</sup> Et notat fra skissebøkene, som kan knyttes til Verdens Ende, har overskriften ”Historien om det erotiske”, mens fortellingen inneholder stikkord som: ”horisonten, konstruksjonens ensomhet, kunsten i et naturrom, arkitektens tilbaketrekning, søylene i kløften”. (ill.6.3) Ut fra Fehns skisser kan det se ut til at han ser for seg at å vandre inn i galleriet er som å vandre inn mellom to svære kvinnelår og inn i kvinnens kjønn (ill.6.4-6.6). Det er fullt mulig å knytte en slik lesning til stedets identitet. Svabergenes slipte former fremstår både organiske og sensuelle (ill.1.1). Funnene knyttet til Fehns lesning av landskapet fremstår kun i form av stikkord og skisser og er derfor vanskelig å tolke. Jeg har heller ikke funnet andre kilder som har behandlet temaet. Samtidig er indikasjonene på en erotisk lesning så tydelige at de ikke kan oversees.

Fehns stikkordsliste sannsynliggjør at det erotiske inneholder noe annet enn en direkte kjønnslig forståelse av begrepet. Kate Nesbitt skriver at ”kropp” er et aktuelt arkitekturtema i denne perioden.<sup>289</sup> En del av den postmoderne kritikken rettes mot modernismens

---

<sup>287</sup> Fehn, 1987: ”I begynnelsen var hulen og jorden selv hulens dimensjon. Golvet hadde egen tykkelse og dimensjon på hulens vegg stoppet ved havets begynnelse. Det fantes i virkeligheten ingen definert dimensjon da din oppfatning av kloden bar uendeligheten i seg.”: Kärkkäinen og Norri (Red), ”Den rette linjes poesi”, 5.

Fjeld: ”Fehn redrew quite often one particular motif in relation to the idea of size: a cave with a man huddled inside and a stone and elk outside. (...) In time, man brings animal's soul into the cave painting.” Fjeld, *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, 196.

Fjeld skriver at Fehn ofte tegnet det samme motivet som fremstilte en hule, med en mann inni og en presist kuttet stein utenfor. Steinen representerer dimensjonen oppstått gjennom den konstruktive tanken.: Ibid.

<sup>288</sup> Fehn: ”Sittende fast i et fly på vei til Afrika, mens du leser den nylig oversatte boken av Alberto Moravia, som er om det subtile erotiske livet i oldtiden, synes et Europeisk landskap som jeg ser under meg, med sine delta, sakte flytende elver, daler med gigantiske sprekker, det gråsvarte nettverk av nakne grener tegner mønstre mot det tynne laget av snø – alt med klar assosiasjon til handlingen i boken. Er det ikke noe i denne indirekte eller ubevisste følelsen som kan gi deg impulser til din bygningskonstruksjon?” Fra Fehns presentasjon av prosjektet i *Byggekunst no 2* (1992), 100.

<sup>289</sup> Kate Nesbitt, ”Introduction” i *Theorizing a new agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995* (New York:Princeton Architectural Press,1996), 62.

neglisjering av forholdet mellom kropp og arkitektur. Le Corbusier er nærmest alene om å benytte menneskelig størrelse basert på et proporsjonssystem (Modulor). Kritikken kommer fra poststrukturalister, fenomenologer og feminister.<sup>290</sup> I denne sammenhengen kan Fehns posisjon knyttes til Le Corbusiers *Modulor*, som hans medarbeider kan bekrefte at han benytter i denne perioden.<sup>291</sup> Som nevnt henviser Pedersen til en fenomenologisk tilnærming, først og fremst til objektet, i boken *Storhamarlåven* (2004). I boken fremgår det at Fehn avviser museal vitenskapelige tradisjon basert på kronologi og historikk og mener utstillingens mål er at objektet skal utløse en kreativ prosess hos betrakteren.<sup>292</sup> I et slikt perspektiv fremstår Fehns erotiske tolkning av rommet i kløften på Verdens Ende, som et uttrykk for en tilnærming til rommet gjennom sansene: ikke først og fremst synet, men som sanseopplevelser som kroppen opptar mer ubevisst.

Selv om jeg ikke finner noen bekreftelse på at Fehn forholder seg til Bernhard Tschumis tekster, vil jeg allikevel trekke frem noen betraktninger fra Tschumis tekst "The pleasure of architecture" (1977), som et "tidsvitne". I Essayet knytter Tschumi det erotiske nettopp til opplevelsen av arkitektur. Han bruker det som uttrykk for det som ikke er en rasjonell opplevelse av arkitekturen, men det som sansene ubevisst oppfatter.<sup>293</sup> Denne kroppslige sanseopplevelsen er parallell til Fehns mål for møtet mellom objektet og betrakteren. Vi har også sett at Fehn kommuniserer med den besøkendes underbevissthet i møte med arkitekturen under vandringen i rommet. Både for å lede den besøkendes bevegelse, men også for å oppleve arkitekturen. Tschumi sammenligner også arkitektur med en maskert figur som er vanskelig å avsløre. Avsløringsprosessen rommer gleden og attraktiviteten ved arkitekturen sier han, en opplevelse gjennom kroppslig erfaring.<sup>294</sup> Slik inntar Tschumi også en fenomenologisk tilnærming til hvordan arkitekturen skal oppleves.

I Fehns presentasjon legger han vekt på hvordan kroppen opptar underlaget og omgivelsene. Ordbruken støtter en posisjon der opplevelsen av arkitekturen også skal være taktil og underbevisst og opptas gjennom alle sansene, ikke bare synet. Senere fremhever Tschumi at materialiteten og logikken i kroppen blir satt opp mot stedets materialitet og logikk. En posisjonsforskyvning fra kroppens rom til kroppen i rommet.<sup>295</sup> Slik jeg forstår ham er det et

---

<sup>290</sup> Ibid.

<sup>291</sup> Henrik Hille i intervju 22.2.2013.

<sup>292</sup> Haug og Pedersen, *Storhamarlåven: en visuell oppdagelsesreise i Sverre Fehns arkitektur*, 55.

<sup>293</sup> Bernhard Tschumi, "The pleasure of architecture" i *Theorizing a new agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, 532-540, red. av Kate Nesbitt (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 537.

<sup>294</sup> Ibid, 539.

<sup>295</sup> Bernhard Tschumi, "Architecture and limits II" i *Theorizing a new agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, 158-161, red. av Kate Nesbitt (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 159.

uttrykk for at fokus forskyves fra arkitekturen selv, til hvordan arkitekturen oppleves av betrakteren.

Hvis vi går tilbake til Fehns liste for historien om det erotiske, blir den en stikkordliste for hvordan den besøkende kommuniserer underbevisst med *horisonten, konstruksjonen og kunsten i "hulen"*. Kløften leses som naturrommet hvor arkitekten har gjort færrest mulig inngrep; bare plassert søylene som bærer for plattformen som tak. (ill.6.7)

## 7 Avslutning

I år 2000 velger Tjømlingene Verdens Ende til sitt tusenårssted. De vedtar å opparbeide stien fra parkeringsplassen gjennom ”Digersglova”. Plataet i havnen blir steinsatt.<sup>296</sup> I 2012 etableres Færder nasjonalpark på Verdens Ende. Da er ikke galleri eller kulturbygg lenger en del av planen.<sup>297</sup> Kommunen inviterer til en arkitektkonkurranse om et 200 kvadratmeter stort påbygg til den eksisterende restauranten.<sup>298</sup>

Samtidig er nye krefter i *Kunstforeningen Verdens Ende* på banen. Drømmen om Fehns kunstgalleriet lever videre, selv om arkitekten er død og ikke kan fullføre prosjektet sitt. De vil overbevise kommunen om at Fehns utkast til kunstgalleri fortsatt er det beste for Verdens Ende, men lykkes heller ikke denne gangen. Avvisningen støttes dessuten av gruppen som forvalter Fehns kunstneriske arv (Henrik Hille, Per Olav Fjeld og Tom Wike). Prosjektet er ikke bearbeidet langt nok av Fehn selv, til at de finner det etisk rett å gi tillatelse til videre utarbeidelse. Høsten 2014 har Tjøme kommune fått med seg hele Vestfold fylke og finansieringen av tilbygget til restauranten er på plass.<sup>299</sup> Arbeidet igangsettes med mål om ferdigstilling til Sankthans 2015.

### 7.1 Konklusjon og refleksjon

Fehns formspråk preges av en splittelse mellom beundring for modernismens mestre og et ønske om endring av idealer, som han deler med sin egen generasjon. Han legger brutalistisk ærlighet i materialbruk og strukturalistisk organisering til sin etterkrigsmodernisme.

Postmoderne arkitektonisk pluralisme som bygger på lån og variasjoner over historismens stiler, bryter med Fehns idealisme. Fehns svar på tidens krav til mening, handler om indre struktur, ikke historiske motiver.

*Kunstforeningen Verdens Ende* bestiller utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende ut fra et ønske om å skape et kunstnermiljø. Tjøme kommune gir sin tilslutning ut fra en målsetning om økt næringsvirksomhet mens fylkesmannens betingelse er knyttet til vern av områdets unike natur og miljø. Fehn velger en kløft nær havnen som tomt for galleriet og presenterer et utkast der en langstrakt smal bygning er lagt under en svær plattform i en kløft. Utkastet

---

<sup>296</sup> Tusenårsstedet er utformet av landskapsarkitekt Marianne Leisner.: ([http://no.wikipedia.org/wiki/Verdens\\_End](http://no.wikipedia.org/wiki/Verdens_End)) 18.11.2014.

<sup>297</sup> Fylkesmannen i Vestfold endrer statusen for området fra landskapsvernområde til nasjonalpark: Forvaltningsplan for Færder nasjonalpark – utkast juli 2013.

<sup>298</sup> Bygget skal romme resepsjon, administrasjon og utstillingsområde for nasjonalparken.: *Tønsberg Blad*, juli, 2012. Kommunens arkitektkonkurranse vinner av arkitekt Ola Roald AS arkitektur.

<sup>299</sup> Et servicebygg (sanitæranlegg) og kiosk, hvor taket er laget slik at det kan benyttes som amfi/tribune finansieres gjennom en gave på 6.mill. fra Wilhelmsen Foundation.: Informasjon fra *Tjøme kommune*, 4.11.2014.

karakteriseres av et geometrisk formspråk og til dels betydelige inngrep i svabergene på hver side av kløften. Aktørene glemmer å avstemme mot Tjømes befolkning. Protestenes styrke og generell økonomisk nedgang hindrer oppføring av kunstgalleriet.

Fehns strukturelle idé fremstår gjennom å behandle kløften som et rom med gulv og vegger. Rommet lukkes gjennom at Fehn føyer til et tak, som holdes oppe av en søylerekke. Taket er planlagt som takterrasse og et sted for observasjon av hele havets horisont. Utkastet inneholder en rekke ulike blikkpunkt for observasjon av horisonten. Fehns forhold til horisonten virker å ha opphav i en erkjennelse av plataets evne til å skape nye arkitektoniske horisonter. Han henviser selv til Mies Van der Rohe som forbilde for dem og for hvordan murer kan avskjerme og sette inn nye horisontlinjer i et miljø. Samtidig ser det ut til at Fehn utvikler en forståelse av horisonten som metafor og at jordskorpen selv fremstår som bilde på en horisont som symboliserer et skille mellom liv og død. På Verdens Ende fremstår takplattformen som en forlengelse eller komplettering av naturen, når den lukker kløften og skaper et rom under seg. Et rom som symbolsk kan tolkes å være under horisonten. Nils-Ole Lund peker på hvordan dette fokuset på menneskets plassering i forhold til jord, horisont og himmel, kan tolkes strukturalistisk og hvordan Fehns forståelse deles med Utzon og Van Eyck.

Fehns utkast er basert på dagslyset som hovedlyskilde. Han dirigerer lyset inn i utstillingsrommet mellom plattformer i ulik elevasjon. Fehn tilter fasadene for å hente inn ekstra dagslys og bearbeider undersiden av takplattformen, for å styre inn enda mer lys. Samtidig bruker han naturen for å skjerme utstillingsrommet mot uønskede blendende lysvirkninger. Overlysvinduene på taket tyder på en målsetning om å hente inn lys fra alle himmelretninger. Løsningen ser ut til å være ment for å skape ulike soner med ulik blanding av fargetoner og lysintensitet. Lysopplevelsen varieres gjennom at lys styres inn og skaper rytmer i rommet. Det ser også ut til at lysreflekser brukes aktivt for skape liv i vestibulen på Verdens Ende, langs fasaden i Bergverksmuseet og i korridoren i museet for Wasa-skipet.

Adkomsten til galleriet fremstår som tre mulige ruter, som gir tre ulike opplevelser. Selv om Fehn har nedtonet ruten gjennom skjæringen direkte til galleriet ved å svekke de kartografiske tegnene, ser denne ruten ut til å være tillagt en bestemt vekt. Rutens betydning styrkes av de muntlige kildene, men først og fremst gjennom arkitekturens tilpasninger. Vandringen virker planlagt som en variert opplevelse som utvikler seg i form av ulike sekvenser under bevegelsen mot galleriets inngangsdører. Utviklingsforløpet har konnotasjoner både til vandringen på Asplund og Lewrentz' *Skogskirkegård* og Le Corbusiers arkitekturpromenader.



Vandringen i utstillingsrommene følger et konsept synes å ha funnet sin form i prosjektet for Bergverksmuseum på Røros. Fehns vandringmønster er planlagt fram og tilbake langs en ledende og delende vegg. I tråd med generelle krav til museer i samtiden, endres styringen til å kommunisere mer med den besøkendes underbevissthet i løpet av 1980-tallet. Fehn bruker elementer fra romsyntaks, ulikt belyste soner, visuelle akser og arkitekturelementer i den underbevisste kommunikasjonen, en kommunikasjon som synes å være beslektet med Scarpas museumsdesign.

Veiene og stiene Fehn har tegnet inn i Verdens Ende-terrenget, virker å henge sammen med arkitekturelementer på plattformen. Broer, visuelle akser og sømløse overganger til terrenget gir tegn til å være invitasjoner til vandringer inn til og ut fra plattformen. I tillegg fremstår plattformen som en scene og et sentrum for kulturelle aktiviteter. Amfiets sitteplasser ser ut til å kunne utvides med terrenget omkring som naturlige amfier og kommunikasjon via broene. Plattformen fremstår som et rom for kunst, kultur og sosiale aktiviteter og som kommuniserer sine funksjoner gjennom kulturelle tegn og knytter sammen bygning og landskap.

Gjennom Fehns skisser, notater og presentasjon i *Byggekunst*, kan det se ut som rommet under plattformen kan tolkes som et sanserom. Fehn gir uttrykk for en fenomenologisk tilnærming til objektet når han mener utstillingens formidling bør forgå som en kreativ prosess som utløses hos betrakteren i møte med objektet. Både i utstillingsdesign og arkitektur bruker han kontraster for å skape visuell oppmerksomhet.

*Svaret på hovedspørsmålet* ser ut til å være at utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende virker å være ment som en plattform som kommuniserer tett med landskapet rundt. Plattformen er både et utsiktspunkt mot horisonten, en arena for kunst og kultur og et sted for sosialt fritidsliv i solen. Samtidig fremstår plattformen symbolsk som en ”horisont”, hvor rommet under plattformen kan tolkes som ”under” horisonten. Plattformen er også sentrum for vandringer inn og ut i terrenget og inne i utstillingsrommene. I lys av de andre 1980-tallsmuseene fremstår utkastet til kunstgalleri å være ledd i en utvikling fra en styrt vandring, til en vandring ledet gjennom underbevisst kommunikasjon. Utviklingen viser også tegn til i økende grad, å ta hensyn til tidens kommersielle krav til mer vekt på underholdning og mindre på kontemplasjon.

Tolkningskonklusjonene må sees i lys av utkastets foreløpige karakter. Henrik Hille kommenterer at det gjenstår mye før utkastet kan bli til arkitektur. Fehn ville kanskje ha endret på detaljer og føyd til nye i løpet av en prosjekteringsprosess. Det at verket er planlagt

i så ett kontakt med naturen omkring gjør det ekstra utfordrende å konkludere i forhold til tolkninger av lysavskjerming og av hvordan den endelige bearbeidelsen av landskapet ville fremstått. Ved å stille spørsmålene på en annen måte og se verket gjennom et annet tolkningsperspektiv, kunne resultatet ha fremstått med andre resultater. Gjennom denne oppgavens tolkningsperspektiv fremstår det spesielle med utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende som: plattformens sammensatte funksjoner, nærheten til naturen og hvordan Fehn bruker naturen som skjerm for uønsket lys og likevel mestrer og la utstillingsrommet fylles med lys fra alle himmelretninger og samles til en sansbar opplevelse.

### *Fehn og utkastet til kunstgalleri på Verdens Ende*

I en samtale med Fehns medarbeider Henrik Hille i 2013, forteller han om en episode fra Fehns siste levetid.<sup>300</sup> Hille spurte Fehn om hvilket av sine urealiserte verk han helst ville ha sett oppført. Fehn svarer at det er et svært vanskelig spørsmål, men sier til slutt: ”Det må bli Verdens Ende”. Hva er det med dette prosjektet som gjør at Fehn svarer som han gjør?

Vi har sett at utkastet ser ut til å svare på det komplekse settet av forventninger til både å være stort nok til å kunne være et senter for kunst og tilrettelagt for sosiale og kulturelle aktiviteter som kan appellere bredt. Plasseringen nede i kløften gjør det til en del av landskapet og samtidig til en kontrast til landskapet. Samtidig har tolkningen av utkastet vist hvor nært utkastet er knyttet til Fehns sentrale arkitektoniske tema: hulen og horisonten. Det virker som om prosjektet treffer bestemte strenger som appellerer til Fehn. Samtidig er kunstgalleriet planlagt i et område som har en spesiell betydning for ham og oppdragsgiverne er blitt til nære venner. For å kunne belegge en slik begrunnelse må resultatet av tolkningen sammenlignes med tilsvarende tolkninger av de andre urealiserte prosjektene til Fehn. Slik sett er det mye å ta tak i og lenge til det kan foreligge et begrunnet svar.

---

<sup>300</sup> Henrik Hille, Arkitekt MNAL, Fehns nærmeste medarbeider i prosjektet *Kunstgalleri på Verdens Ende*.

# Litteraturliste

- Albertini, Bianca und Sandro Bagnoli. *Carlo Scarpa: Museen und Ausstellungen*. E. Wasmuth Verlag GmbH & Co:1992
- Architecture+Urbanism, "Gallery, Verdens Ende Tjøme, 1988" i A+U, no.1,1999:10-19.
- Arnar Árnason, Nicolas Ellison, Jo Vergunt and Andrew Whitehouse, ed. *Landscapes Beyond Land: Routes, Aesthetics, Narratives*, Oxford:Berghan Books, 2012.
- Bal, Mieke og Norman Bryson: "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders". I *The Art of Art History: A Critical Anthology*, 243-256. Redigert av Donald Preziosi, New York: Oxford University Press Inc., 2009 (1.utgave:Oxford: Oxford University Press,1998).
- Brekke, Nils Georg, Per Jonas Nordhagen og Siri Skjold Lexau. *Norsk Arkitekturhistorie: Fra steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2003.
- Bruno, Giuliana. "Journeys in Art, Architecture and Film". I *Atlas of emotion*. <http://faculty.arch.utah.edu/benham/readings/Moving%20Image.pdf> (17.08.2014).
- Curtis, William JR. *Le Corbusier: Ideas and forms*. Oxford:Phaidon Press Limited,1986.
- Curtis, William J.R. *Modern Architecture since 1900*, 3.utgave, London:Phaidon, 1996.
- Carlsen, Jan: "Sverre Fehns verktøykasse" i *Arkitektnytt.no5*, 2009. <http://www.arkitektnytt.no/sverre-fehns-verktoykasse> (6.11.2014)
- Crippa, Maria Antoniett, *Carlo Scarpa; theory, design, projects*. Engelsk utgave London:The MIT press.1986 (italiensk original Milan:Jaca Book,1984).
- Der Architekt, "Ein Poet der gerade Linie", *Der Architekt no5*, 1994: 281-287.
- Eco, Umberto. "Function and Sign: The Semiotics of Architecture" i *Rethinking Architecture:a reader in cultural theory* 182-203. Redigert av Neil Leach. New York:Routledge, 1997.
- Egede-Nissen, Hans. *Sverre Fehns Utstillingsarkitektur*, UIO, Hovedoppgave i kunsthistorie, 1995.
- Engh, John. "Etterkrigstid", 1946-1956. *Byggekunst* 5/6 (1956), 159-168.
- Eriksen, Anne. *Museum:En kulturhistorie* ,Oslo:PAX, 2009.
- Eriksson, Hege Maria. *Museumsarkitektur: En studie av nyere norske museumsbygg*, Oslo: ABM-utvikling, 2007.

- Fageraas, Knut. *Kulturens øyne – museer som uttrykk for syn, En analyse med utgangspunkt i et vernebygg over en ruin, en museumslåve og en utstilling av middelalderskulpturer*, Hovedfagsoppgave UIO, 2003.
- Fehn, Guy. *Sverre Fehn: 4 bygg:Norsk bremuseum, Villa Busk, Nordisk paviljong, Hedmarksmuseet*, film 1997.
- Fehn, Sverre. "A propos museer" i *Byggekunst no 2*, 1971:52-63
- Fehn, "Fagmenter av et museum og to utstillinger" i *Byggekunst no.4*. 1982: 165-172, Hedmarksmuseet: Folkemuseet, Middelalderutstilling: historisk museum, Bergverksmuseet på Røros (170-171).
- Fehn, Sverre, "Kunstgalleri på Verdens ende: Tjøme" i *Byggekunst, nr.2*, 100-103(1992)
- Ferrer Forés, Jaime J. *Jørn Utzon, Works and Projects*. Barcelona:Gustavo Gili, 2008.
- Fjeld, Per Olaf. *Sverre Fehn, The thought of constructions*, New York: Rizzoli International Publications, Inc.,1983.
- Fjeld, Per Olaf. *Sverre Fehn: The Pattern of thoughts*, New York:The Monacelli Press, 2009.
- Fjeld, Per Olaf. "In the lighthouse". I *Nordic light: Interpretations in architecture*, 13-22. Petter Haug og Natallia Sørensen Nordlys Committee, 2011.
- Flora, Nicola og Paolo Giardiello. "Samlede arbeider". I *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 53-274. Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postiglione. Oslo:N.W. Damm & Søn, 2003. (1.utgave: Orfeus Forlag, 1997).
- Frampton, Kenneth."The Architecture of Sverre Fehn" i *Sverre Fehn, The thought of constructions*, 9-17. Per Olaf Fjeld. New York: Rizzoli International Publications Inc.,1983.
- Frampton, Kenneth. John Cava (ed.). *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. London:MIT Press, 1995.
- Furse-Roberts, James."Narrative landscapes" i *Museum Making: Narratives, architecture, exhibitions*. 179-191. Redigert av Hale, Jonathan, Laura Hourston Hanks og Suzanne MacLeod. London: Routledge, 2012.
- Gargiani, Robert og Anna Rosallini. *Le Corbusier Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965: Surfaces Materials and Psychophysiology of Vision*. Lausanne:EPFL-Rolex Learning Center, 2011.
- Garnet, Jan. "On the cultural history og Nordic light and lightening". I *Nordic light: Interpretations in architecture*, 5-12. Petter Haug og Natallia Sørensen Nordlys Committee, 2011.

- Giebelhausen, Michaela. "Museum Architecture: A brief History" i *A Companion to Museum Studies*, 222-243. Redigert av Sharon Macdonald. Malden: Blackwell Publishing 2006.
- Haug, Jan og Ragnar Pedersen. *Storhamarlåven: en visuell oppdagelsesreise i Sverre Fehns arkitektur*. Hamar: Hedmarksmuseet og Domkirkeodden, 2004.
- Hillier, Bill and Kali Tzortzi: "Space Syntax: The Language of Museum Space " i *A Companion to Museum Studies*, 282-301. Redigert av Sharon Macdonald. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- Jencks, Charles. *What is Post-Modernism?* 3.edition. New York: Academy Editions/St. Martin's Press, 1986 (fra forelesningsrekke 1985).
- Jencks, Charles., *Post-Modernism: The new classicism in art and architecture*, London: Academy Editions, 1987.
- Kärkkäinen, Maija og Marja-Riita Norri. RED. "Den rette linjes poesi" i *Five masters of the North: Peter Celsing, Sverre Fehn, Knud Holscher, Aarno Ruusuvuori, Högnä Sigurdadóttir-Anspach*. Utstillingskatalog, Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992:1-51.
- Lampugnani, Vittorio Magnago. "Insight versus Entertainment". I *Companion to Museum Studies*, 245-262. Redigert av Sharon. A Macdonald. Malden: Blackwell Publishing 2006.
- Le Corbusier, *Mot en arkitektur*, oversatt av Steinar Lone. Oslo: Spartacus forlag, 2004.
- Lending, Mari. "Arkitekturmuseer: Mediert arkitektur på utstilling". I *Samling og museum. Kapitler av museenes historie, praksis og ideology*, 187-202. Redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen. Oslo: Novus forlag, 2010.
- Mørland, Astrid. Katalogen fra *Minneutstillingen over Finn-Henrik Bodvin* 11.10.-16.11.2008, Kulturuka 2008, Kunstforeningen Verdens Ende, Tjøme.
- Lund, Nils-Ole, *Arkitekturteorier siden 1945*, København: Arkitektens Forlag, 2001.
- McClellan, Andrew. *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley: University of California Press, 2008.
- Murcutt, Glenn. "Av samme stykke", i *Arkitektur N*, 07/2009, 36-39.
- Nesbitt, Kate (editor). *Theorizing a new agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Newhouse, Victoria. "Placing Art" i *Art and the Power of Placement*, New York: The Monacelli Press, 2005:212-283, 294-296.
- Norberg-Schulz, Christian, "Sverre Fehns poetiske modernisme" i *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 19- 52. Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postiglione. Oslo: N.W. Damm & Søn, 2003 (1.utgave: Orfeus Forlag, 1997).

- Norberg-Schulz, Christian. og Gennaro Postiglione. *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, Oslo:N.W. Damm & Søn, 2003.(1.utgave: Orfeus Forlag, 1997).
- Norberg-Schulz, Christian. "Fra gjenreisning til omverdenskrise: Norsk arkitektur 1945-80" i *Norges kunsthistorie bind 7, Inn i en ny tid*. Red. Knut Berg og Peter Anker, Per Palme og Stephan Tschudi-Madsen,7-90. Oslo:Gyldendal Norsk Forlag, 1983.
- Norberg-Schulz, Christian. *Arne Korsmo*, Oslo:Universitetsforlaget, 1986, 2.utg. 2000.
- Norberg-Schulz, Christian. "Norsk arkitektur i femti år", *Byggekunst nr.3*, (1961: 57-102)
- Norri, Marja Riitta i *Arckkitechti*, 4, 1986, gjengitt i Norberg-Schulz og Postiglione. *Sverre Fehn, Samlede arbeider*, 282.
- Oackman, Joan (Red.). *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York:Colombia Books of Architecture/Rizzoli,1993.
- Otero-Pailos, Jorge. *Architecture's Hisitorical turn: Phenomenology and the rise of the postmodern*. London: University of Minnesota Press, 2010.
- Otero-Pailos, Jorge."Architectural Phenomenology and the Rise of the Postmodern". I *The Sage handbook of Architectural Theory*, 36-151. Redigert av C. Greig Crysler, Stephen Cairns og Hilde Heynen. London: SAGE Publications LTD, 2012.
- Pallasmaa, Juhani. "The ambience of Nordic light." i *Nordic Light - Interpretations in Architecture*. Danmark: Nordlys committee, 2011.
- Pallasmaa, Juhani. "Sverre" i *Arkitektur N*, 07/2009: 99-101.
- Pallasmaa, Juhani. Peter MacKeith, red. *Encounters I:Architectural Essays*, Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2012.
- Pallasmaa, Juhani. "The Geometry of feeling". I *Encounters I:Architectural Essays*, 86-97. Redigert av Peter MacKeith. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2012.
- Pallasmaa, Juhani. "The Two Languages of Architecture", i *Encounters I:Architectural Essays*, 23-44. Peter MacKeith, red. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2012
- Pallasmaa, Juhani. "The Place of Man". I *Encounters I:Architectural Essays*, 72-85. Peter MacKeith, ed. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2012.
- Perez-Gomez , Alberto. "Lysende og Håndgrikelig", i *Arkitektur N*, 07 (2009: 14-16), 14.
- Perez, Patrik. "Elements of an Amerindian Landscape: the Arizona Hopi". I *Landscapes Beyond Land:Routes, Aesthetics, Narrativies* i 81-95. Redigert av Arnar Árnason, Nicolas Ellison, Jo Vergunt and Andrew Whitehouse. Oxford:Berghan Books, 2012.
- Plummer, Henry. *Nordic Light: Modern Scandinavian Architecture*. London:Thames &Hudson, 2012.

Postiglione, Gennaro. "Mellom jord og himmel". I *Sverre Fehn: Samlede arbeider*, 53-61. Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postiglione. Oslo:N.W. Damm & Søn, 2003.(1.utgave: Orfeus Forlag, 1997).

Petri, Mathilde: "Sverre Fehn" i *Skala no.23*, 1990, 12-17.

Yvenes, Marianne (red.) og Eva Madshus. *Arkitekt SVERRE FEHN, intuisjon – refleksjon-konstruksjon*. Utstillingskatalog Utstilling Nasjonalmuseet Arkitektur, Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2008.

Samuel, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhauser, 2010.

Michael Tawa. *Agency of the Frame*, Newcastle:Cambridge scholars Publishing, 2010.

This-Evensen, Thomas "Overfortolket Fehn" i *Dagbladet.no*, 6.11.1997.  
(<http://www.dagbladet.no/kultur/1997/11/06/36624.html>) 11.9.2014.

Tschumi, Bernhard."Architecture and limits II" i *Theorizing a new agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, 158-161. Redigert av Kate Nesbitt. New York:Princeton Architectural Press,1996. Opprinnelig trykt i *ArtForum* 19, no 7(1981).

Tschumi, Bernhard."The pleasure of architecture" i *Theorizing a new agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, 532-540. Redigert av Kate Nesbitt. New York:Princeton Architectural Press,1996. Opprinnelig trykt i *Architectural Design* 47, no 3 (1977):214-218.

### **Muntlige kilder:**

Bodvin, Gerd-Elin. Styrerepresentant og bestiller av utkastet 1988. Intervju: 3.4.2014.

Grønvold, Ulf. Nasjonalmuseet. Intervju: 16.11.2012. Telefonsamtale: 18.10.2013.

Hille, Henrik. Arkitekt MNAL. Fehns medarbeider i prosjektet Kunstgalleri på Verdens Ende. Intervju: 22.2.2013.

Madshus, Eva. Nasjonalmuseet. Intervju: 1.4.2014

Meyer-Iversen, Grethe. Styreleder Kunstforeningen Verdens Ende i 2013, Intervju: 2.5.2013.

### **Arkivkilder:**

Andersen, Jan Henrik ,1.amanuensis design- og prosjekteringsmetodikk, SHKS. Foreløpig Prosjektbeskrivelse, Prosjekt Verdens Ende, av industridesigner av 19.10.1992.

Bodvin, Torjan. Agderforskning. Brev til Kunstforeningen Verdens Ende av 14.10.1992.

Direktoratet for naturforvaltning. Brev til Fylkesmannen i Vestfold av 5.9.1989.

Direktoratet for narturforvaltning, Brev til Tjøme kommune av 12.7.1988.

Fylkesmannen i Vestfold. Brev til Direktoratet for naturforvaltning av 25.4.1988.  
Fylkesmannen i Vestfold. Brev til Direktoratet for naturforvaltning av 1.8.1989.

Kunstforeningen Verdens Ende. Foreløpig rapport av 6.9.1990. (Driftsskisse).  
Kunstforeningen Verdens Ende. Brev til Tjøme kommune v/Formannskapet av 16.10.1992

Styret for Verdens Ende og Kunstforeningen Verdens Ende, Møtereferat fra felles møte  
2.4.1987.

Tjøme Kommune, Ordføreren. Brev til Kunstforeningen Verdens ende v/Finn-Henrik Bodvin  
av 22.2.1988.

Tjøme kommune, Rådmannen. Brev til Direktoratet for naturforvaltning av 21.mars, 1988.

Tjøme kommune, Rådmannen. Brev til Direktoratet for naturforvaltning av 20.5.1988.

Tjøme kommune, Rådmannen. Brev til Kunstforeningen Verdens Ende v/ Finn Henrik  
Bodvin av 14.11.1989.

Tjøme kommune, Ordføreren. Orientering til Formannskapet/Styret i Verdens Ende av  
13.januar, 1993.

Tjøme kommune, Rådmannen. Brev til Direktoratet for naturforvaltning av 20.5.1988.

Tjøme Næringsforening. Rapport for Verdens Ende,1994.

Trond Kanstad, arkitekt m.n.a.l. Brev til Kunstforeningen Verdens Ende av 17.8.1987.

#### **Avisartikler:**

Mette T. Berg, ”Det enkle gjør seg best”, *Aftenposten*, 12.10.1988.

Per Annar Holm ”Galleriet i havgapet”, i *Aftenposten* av den 24.7.1990.

Vidar Langstrand, ”Massiv motstand mot galleri”, *Tønsberg Blad*, 3.8.1990.

Vidar Langstrand ”Nei til kunstsenter på Verdens Ende”, *Tønsberg Blad*, 28.8.1990.



# Illustrasjoner

Ill.1.1. Svaberg på Verdens Ende.

Foto: [https://mappaoslo.files.wordpress.com/2013/01/dsc\\_2475.jpg](https://mappaoslo.files.wordpress.com/2013/01/dsc_2475.jpg)

Ill. 1.2. Modellen sett ovenfra.

Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988. Modellfoto: Guy Fehn.

Ill.1.3. Fotografi av inngangen til kløften. Sett fra havnen på Verden Ende, mot nord.

Ill.1.4. Snitt, mot nord.

Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.

Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Ill. 2.1. Charles Moores, *Piazza d'Italia*, New Orleans, Louisiana. 1978.

Foto: <http://ardfilmjournal.files.wordpress.com/2009/06/charles-moore-piazza-italia-new-orleans.jpg>

Ill. 2.2 Den hvite kubens forbilde.

Philip Goodwin og Edward Stone, Museum of Modern Art, New York, 1939.

Foto: <http://www.basjanader.com/img/moma.jpg>

Ill.2.3. James Stirlings. Utvidelse av Stuttgart Statsgalerie. 1977-84.

Foto: [http://en.wikipedia.org/wiki/Neue\\_Staatsgalerie](http://en.wikipedia.org/wiki/Neue_Staatsgalerie)

Ill.2.4. Modellbilde.

Sverre Fehn. *Prosjekt for Bergverksmuseum*, Røros, 1979-80.

Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Ill.2.5. Langsnitt.

Sverre Fehn. *Prosjekt for Bergverksmuseum*, Røros, 1979-80.

Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Ill.2.6. Utsnitt av situasjonsplan.

Sverre Fehn. *Prosjekt for Bergverksmuseum*, Røros, 1979-80.

Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Ill.2.7. Utsnitt av situasjonsplan. Nordiska Museet til venstre. Korridortaket i parken.

Sverre Fehn. *Konkurranseutkast, Museum for Wasa-skipet*, Stockholm, 1982.

Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Ill.2.8. Plantegning.

Sverre Fehn. *Konkurranseutkast, Museum for Wasa-skipet*, Stockholm, 1982.

Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Ill.2.9. Snitt av båthallen.

Sverre Fehn. *Konkurranseutkast, Museum for Wasa-skipet*, Stockholm, 1982.

Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Ill.2.10. Eksteriørfoto.

Sverre Fehn. *Norsk Bremuseum*, Fjærland, 1989-91.

Foto: [http://joshuamings.com/blog/uploads/glacier/Norsk\\_Bremuseum\\_Ext5.jpg](http://joshuamings.com/blog/uploads/glacier/Norsk_Bremuseum_Ext5.jpg)

Ill.2.11. Plantegning.

Sverre Fehn. *Norsk Bremuseum*, Fjærland, 1989-91.

Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

- III.3.1. Situasjonsplan.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.3.2. Hovedplan, med akser. Arealer sprengt inn i berget i øst og sydvest.  
Sverre Fehn. Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.3.3. Kontorplan, med akser.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.3.4. Restaurantplan.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.3.5. Takplan.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.3.6. Tverrsnitt mot nord.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.3.7. Tverrsnitt mot nord, gjennom magasin/utstillingsrom i øst.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.3.8. Langsnitt.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.3.9. Terrengsnitt.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.3.10. Modellen sett fra sydvest.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Modellfoto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.4.1. Prinsippskisse. Kunstgalleriet som stikker ut av kløften. Søylen i kløften med plattformen som tak.  
Sverre Fehn. Fra Fehns skissebok. Høsten 1988.dvs. før utkastet er ferdigstilt. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.4.2. Foto fra vest mot havnen. Den prikkede linjen antyder kunstgalleriets profil.
- III.4.3. Prinsippskisse. Øverst: "snitt gjennom kløften, Søylen i kløften med plattformen som tak". Under: "Kunst i landskapet". Sverre Fehn. Fra Fehns skissebok. Høsten 1991. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.4.4. Foto i kløften, mot syd. Den prikkede linjen antyder kunstgalleriets profil.
- III.4.5. Utsikt mot horisonten i syd, fra høyde med planlagt skulpturplattform (takterrassen).  
Foto: Verdens Ende.
- III.4.6. Utsikt mot horisonten i sydvest, fra høyde med gangveien.  
Foto: Verdens Ende.

- Ill.4.7. Utsikt mot horisonten mot syd, fra planlagt inngangsplan.  
Foto: Verdens Ende.
- Ill.4.7B. Mies van der Rohe. *Utstillingspaviljong til Verdensutstillingen i Barcelona, 1929.*  
Foto: <http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/02/1297020023-bcn-pavilion-wojtek-gurak.jpg>
- Ill. 4.8. Takterrassen.  
Le Corbusier. *Unité d'habitation, 1946-52.*  
Foto: <http://www.visitprovence.com/patioresource/default/8d52314260f749ec803ed0170c15cf52.jpg>
- Ill.4.9. Oppstigning på plattformen under skjellene.  
Jørn Utzon, *Sydney Operaen, 1956-73.*  
Foto: [http://www.utzonphotos.com/assets/projects/sydney\\_opera\\_house/\\_resampled/RatioResizedWatermarkImage15001500-sydney\\_opera\\_house\\_40.jpg](http://www.utzonphotos.com/assets/projects/sydney_opera_house/_resampled/RatioResizedWatermarkImage15001500-sydney_opera_house_40.jpg)
- Ill.4.10. Detalj av fasade i nord og syd. Viser helningsgrad og lysinnfall.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende. 1988.*  
Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.4.11. Tverrsnitt mot nord. Linjene viser lysinnfallssoner. Linjene er min påtegning.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende. 1988.*  
Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.4.12. Hovedplan med lyssoner i øst og vest, samt lysstriper fra overlyssjaktene i vest  
Linjene er min påtegning.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende. 1988.*  
Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.4.13. Kontorplan med påtegning som søker å vise lysinnfall i Vestibylen.  
Linjene er min påtegning.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende. 1988.*  
Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.4.14. Langsnitt. Lyset avtar under vandringen fra entré til snusonen.  
Sverre Fehn. *Prosjekt for Bergverksmuseum , Røros, 1979-80.*  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.4.15. Tverrsnitt Lyset reflekteres fra elven og snøen inn i museet nedenfra.  
Sverre Fehn. *Prosjekt for Bergverksmuseum , Røros, 1979-80.*  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.4.16. Snitt av båthallen og korridoren. Lyset konsentrerer seg øverst i rommet.  
Sverre Fehn. *Konkurranseutkast, Museum for Wasa-skipet, Stockholm, 1982.*  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.4.17. Perspektivskisse fra gulvplan i båthallen.  
Sverre Fehn. *Konkurranseutkast, Museum for Wasa-skipet, Stockholm, 1982.*  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.4.18. Eksteriørfoto. Vinduene i kaféen.  
Sverre Fehn. *Norsk Bremuseum, Fjærland, 1989-91.*  
Foto: [http://farm1.static.flickr.com/96/229573896\\_1c382f7d18.jpg](http://farm1.static.flickr.com/96/229573896_1c382f7d18.jpg)
- Ill.4.19. Tverrsnitt. Klerestorievinduer over utstillingen.  
Sverre Fehn. *Norsk Bremuseum, Fjærland, 1989-91.*  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

- III.4.20. Interiør. Blikkpunkt fra vestibylen.  
Sverre Fehn. *Norsk Bremuseum*, Fjærland, 1989-91.  
Foto Jiri Havran. [www.groschmedaljen.no](http://www.groschmedaljen.no) 439 × 640
- III.4.21. Langsnitt. Klerestorievinduer over utstillingen. Himlingshøyden øker parallelt med at vindusstørrelsen avtar.  
Sverre Fehn. *Norsk Bremuseum*, Fjærland, 1989-91.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.4.22. Hovedvolumet i villaen med høytsittende overlys og sidelysvinduer.  
Arne Korsmo og Sverre Aasland, *Villa Dammann* (1930-32).  
Foto: <http://www.urbipedia.org/images/thumb/d/d1/ArneKorsmo.VillaDammann.7.jpg/300px-ArneKorsmo.VillaDammann.7.jpg>
- III.4.23. Å dirigere lyset inn.  
Sverre Fehn. *Konkurranseskisse, kirke på Nordkapp*, Honningsvåg.  
Foto: <http://media35f.dimu.no/media/image/NMK-A/NMK.2008.0734.041.005/92020?width=600&height=380>
- III.4.24. Snitt. Lyssjaktene over grunnen og rampe til museet under jorden.  
Jørn Utzon. *Silkeborg kunstmuseum*, Prosjekt, 1963.  
Foto: <http://media35f.dimu.no/media/image/NMK-A/NMK.2008.0734.041.005/92020?width=600&height=380>
- III.5.1. Situasjonsplan. Adkomstruter. Rute 1: oransje, Rute 2: grønn og Rute 3: blå.  
Tekst i svart farge er mine påføringer.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.5.2. Skisse av plattformen som stikker ut av kløften. Fisk og fugl: under og over horisonten.  
Sverre Fehn. *Skisse fra Fehns skissebok*, våren 1989.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.5.3. Fotografi av Utsyn mot sydvest som kommer til syne under vandringen i terrenget, rute 2, "naturstien".
- III.5.4. Fotografi av utsyn mot syd på fra rute 3, gjennom kløften, "natur-arkitektur-stien".
- III.5.5. Utsnitt av situasjonsplan. Vandringen opp rampen vist med rød linje er min påtegning.  
Sverre Fehn. *Prosjekt for Bergverksmuseum*, Røros, 1979-80.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.5.6. Detalj av situasjonsplan. Vandringen opp rampen vist med rød linje og tekst med sort farge er min påtegning.  
Sverre Fehn. *Prosjekt for Bergverksmuseum*, Røros, 1979-80.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.5.7. Adkomsten fra Nordiska museet, via heis til korridoren.  
Sverre Fehn. *Konkurranseskisse, Museum for Wasa-skipet*, Stockholm, 1982.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.5.8. Adkomsten under taket. Perspektivvirkningen er forsterket av arkitekturen.  
Sverre Fehn. *Norsk Bremuseum*, Fjærland, 1989-91.  
Foto: [http://www.fotoagent.dk/single\\_picture/10126/25/large/091.jpg](http://www.fotoagent.dk/single_picture/10126/25/large/091.jpg)

- Ill.5.9. Korsets vei og Almehøyden.  
Gunnar Asplund og Sigurd Lewrentz, *Skogskirkegården*. 1915-1940.  
Foto: wikipedia.
- Ill.5.10. De syv brønners sti, med inngangen til Oppstandelseskapellet i enden av stien.  
Gunnar Asplund og Sigurd Lewrentz, *Skogskirkegården*. 1915-1940.  
Sigurd Lewrentz. *Oppstandelseskapellet*, 1925.  
Foto: Gopal Photography by Sheryl Ott: <http://www.ottsworld.com/blogs/skogskyrkogarden-cemetery/>
- Ill.5.11. Hovedplan. Visuelle akser og vandringsruter inne i utstillingsrommene (mine påtegninger).  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.5.12. Utsnitt av situasjonsplan. Vandringsruten i museet er vist med rød linje og tekst med sort farge (min påtegninger).  
Sverre Fehn. *Prosjekt for Bergverksmuseum, Røros*, 1979-80.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.5.13. Tverrsnitt. Vandringsruten inne i museet og på rampene til og fra museet.  
Sverre Fehn. *Prosjekt for Bergverksmuseum, Røros*, 1979-80.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.5.14. Vandringsruten på rampen i båthallen.  
Sverre Fehn. *Konkurranseskisse, Museum for Wasa-skipet*, Stockholm, 1982.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.5.15. Plantegning. Vandringsmønster for museumsrundturen.  
Sverre Fehn. *Norsk Bymuseum, Fjærland*, 1989-91.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.5.16. Plan. Fritt vandringsmønster innenfor et rom, ledende veggelementer.  
Sverre Fehn. *Norges paviljong til Verdensutstillingen i Brussel*. 1956-58.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.5.17. Perspektivskisse som viser Mies bruk av veggskiver. De åpner og lukker, leder og deler. Animasjon. Mies van der Rohe. Utstillingspaviljong til Verdensutstillingen i Barcelona, 1929.
- Ill.5.18. Snitt. Utgangspunkt for et tema: vandringsruten på hver side av en delende vegg.  
Sverre Fehn. *Konkurranseskisse til kunstmuseum på Høvikodden*, Bærum, 1963.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.5.19. Aksonometri. Tilbygget med avsmalende kropp. De røde linjene viser den smale synsvinkelen som sammen med vinduet skaper det lille utsnittet av natur (min påtegning med rød linje). Carlo Scarpa. *Gipsoteca Canavianas*, Treviso, Italia, 1955-56.
- Ill.5.20. Utsikt fra pauseområdet.  
Carlo Scarpa. *Gipsoteca Canavianas*, Treviso, Italia, 1955-56.  
[http://www.radionz.co.nz/assets/galleries/2162/full\\_7%20Carlo%20Scarpa%20Canova%20Museum.jpg?132391977](http://www.radionz.co.nz/assets/galleries/2162/full_7%20Carlo%20Scarpa%20Canova%20Museum.jpg?132391977)
- Ill.5.21. Situasjonsplan. Ruter i terrenget uten synlige mål. Mine påtegninger i oransje, svart, grønn og blå.  
Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Ill.5.22. Takplan. Tekst med svarte typer er mine tilføyelser.

- Sverre Fehn. *Utkast til kunstgalleri på Verdens Ende*. 1988.  
Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.5.23. Utsnitt av situasjonsplan. Vandringsruter i parken med rød line. Min påtegning.  
Min tekst i svart og blå.  
Sverre Fehn. *Konkurranseutkast, Museum for Wasa-skipet*, Stockholm, 1982.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.5.24. Perspektivtegning av vandring i parken (Utført på tegnefolie. Vanskelig å gjengi).  
Sverre Fehn. *Konkurranseutkast, Museum for Wasa-skipet*, Stockholm, 1982.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.5.25. Situasjonsplan. Vandringsmuligheter på takterrassene.  
Sverre Fehn. *Norsk Bremuseum*, Fjærland, 1989-91.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.6.1. Skisse. "Hulen". Typisk motiv fra Fehns undervisningstimer.  
Sverre Fehn. *Skisse fra Fehns skissebok*, våren 1989.  
Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.6.2. Skisse. Spesifikk hule, som ser ut til å illustrere prosjektet. "the building is already there". Sverre Fehn. *Skisse fra Fehns skissebok*, våren 1989.  
Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.6.3. Notat. "Historien om det erotiske".  
Sverre Fehn. *Skisse fra Fehns skissebok*, våren 1989.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.6.4. Skisse. "Sexualiteten. Døden".  
Sverre Fehn. *Skisse fra Fehns skissebok*, våren 1992.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.6.5. Skisse. "sexualiteten og arkitekturen".  
Sverre Fehn. *Skisse fra Fehns skissebok*, våren 1992.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.6.6. Skisse. "Landskapet sexualiet".  
Sverre Fehn. *Skisse fra Fehns skissebok*, våren 1992.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- III.6.7. Skisse. "seksualiteten og kløften. Søylenes språk i kløften."  
Sverre Fehn. *Skisse fra Fehns skissebok*, våren 1991.  
Foto. Kildemateriale eies av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.