

Tale Selstad Gjervan

## Alt var finere før

En undersøkelse av praksis og holdninger rundt tilbakeføringsprosjekter i Trondheim

Masteroppgave i Kulturminneforvaltning

Veileder: Jon Olav Hove

Mai 2023



Tale Selstad Gjervan

## **Alt var finere før**

En undersøkelse av praksis og holdninger rundt  
tilbakeføringsprosjekter i Trondheim

Masteroppgave i Kulturminneforvaltning  
Veileder: Jon Olav Hove  
Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for historiske og klassiske studier



Kunnskap for en bedre verden



## Forord

Dette siste halve året har jeg lært mye, både om meg selv og om temaet jeg skriver om. Det har vært utfordrende, til tider frustrerende, men også veldig interessant og morsomt. Jeg vil rette en takk de som har vært viktige for meg i denne perioden, både personlig og faglig.

Først vil jeg takke min veileder Jon Olav Hove, som har gitt gode tilbakemeldinger gjennom hele løpet, og som alltid er raskt til å svare på en usikker masterstudents mange e-poster.

Jeg vil også takke byantikvaren som kontor, da jeg hadde min praksisperiode der, hvilket ga meg ideen til å skrive om dette temaet.

En takk går også til alle intervjuobjekter og alle som har bidratt på forskjellige måter med informasjon.

Jeg vil også takke familie og venner for gode ord og oppmuntring i denne perioden. Spesielt Markus Sandvik som har vært til stor hjelp i innspurten.

Til sist vil jeg takke moren min. En av mine største støttespillere i livet generelt og i arbeidet med denne oppgaven. Jeg hadde ikke klart det uten deg.



# Innholdsfortegnelse

<b>1.0 INNLEDNING</b> .....	<b>1</b>
1.1 TEMA OG PROBLEMSTILLING .....	1
1.2 TEORI .....	3
1.2.1 Forståelser av kulturarv og autentisitet.....	3
1.2.2 Tilbakeføring, restaurering og rekonstruksjon.....	5
1.2.3 Monument eller palimpsest - bygningsforståelse.....	7
1.2.4 Fremgangsmåter.....	9
1.3 TIDLIGERE FORSKNING.....	12
1.4 OPPGAVENS OPPBYGNING.....	14
<b>2.0 METODE</b> .....	<b>15</b>
2.1 KVALITATIVT FORSKNINGSINTERVJU .....	15
2.1.1 Utvalgsmetode.....	15
2.1.2 Forberedelser .....	16
2.1.3 Gjennomføring av intervju.....	16
2.1.4 Etterarbeid.....	17
2.1.5 Metodekritikk, utfordringer og etiske problemstillinger.....	17
<b>3.0 TILBAKEFØRING OG AUTENTISITET I ET HISTORISK PERSPEKTIV</b> .....	<b>20</b>
3.1 TILBAKEFØRING .....	20
3.2 AUTENTISITET .....	23
3.2.1 Nara-dokumentets autentisitetsbegrep .....	25
<b>4.0 REKONSTRUKSJONSPROSJEKTER I TRONDHEIM</b> .....	<b>30</b>
4.1 JOMFRUGATA 5 .....	30
4.1.1 Begrunnelser og årsak.....	32
4.1.2 Autentisitet og strategier .....	33
4.1.3 Fremgangsmåter.....	35
4.1.4 Monument, palimpsest eller breccia? .....	37
4.1.5 Oppsummering .....	37
4.2 LADEMOEN STASJON .....	38
4.2.1 Begrunnelser og årsak.....	40
4.2.3 Autentisitet og strategier .....	41
4.2.4 Fremgangsmåter.....	45
4.2.5 Monument, palimpsest eller breccia? .....	45
4.2.6 Oppsummering .....	46
4.3 SUKKERHUSET .....	46
4.3.1 Begrunnelser og årsak.....	49
4.3.2 Autentisitet og strategier .....	50
4.3.3 Fremgangsmåter.....	54
4.3.4 Monument, palimpsest eller breccia? .....	54
4.3.5 Oppsummering .....	54
4.4 THINGVALLAGÅRDEN .....	55
4.4.1. Begrunnelser og årsak.....	57
4.4.2 Autentisitet og strategier .....	57
4.4.3 Fremgangsmåter.....	60
4.4.4 Monument, palimpsest eller breccia? .....	61
4.4.5 Oppsummering .....	61
<b>5.0 SAMMENFATNING OG AVSLUTTENDE DRØFTING</b> .....	<b>63</b>
<b>6.0 AVSLUTNING</b> .....	<b>67</b>

6.1 OPPSUMMERING .....	67
6.2 VEIEN VIDERE .....	68
<b>LITTERATURLISTE.....</b>	<b>69</b>
PUBLISERTE KILDER.....	69
DIGITALE OG UPUBLISERTE KILDER .....	70
BILDER .....	72
UPUBLISERTE OG MUNTlige KILDER.....	74
<b>VEDLEGG.....</b>	<b>75</b>
VEDLEGG 1 INTERVJUGUIDE .....	75



## FIGURLISTE

FIGUR 1 ILLUSTRASJON AV EGEDE-NISSENS SKILLE I BEGREPENE RESTAURERING OG REKONSTRUKSJON (LAGET AV GJERVAN, T. S.).	7
FIGUR 2. «FRU CHRISTIANE STEENS FRØ, LIGSVØB OG BLOMSTERFORRETNING - EKSTERIØR» (FOTO: O. ERIKSEN/NTNU UNIVERSITETSBIBLIOTEK, 1906-1910. CC BY-SA 4.0.)	31
FIGUR 3. JOMFRUGATA 5 FØR TILBAKEFØRINGEN (FOTO: GOOGLE MAPS, JULI 2017).	31
FIGUR 4. JOMFRUGATA 5 ETTER TILBAKEFØRINGEN (FOTO: GJERVAN, T. S., 14.02.2023).	32
FIGUR 5 EKSEMPLER PÅ RUINISME I INTERIØR, JOMFRUGATA 5 (FOTO: GJERVAN, T. S., 14.02.2023).	36
FIGUR 6. «LADEMOEN STASJON». LADEMOEN STASJON SLIK DEN SÅ UT RUNDT OPPFØRING I 1906 (FOTO: UKJENT/NTNU UNIVERSITETSBIBLIOTEK, 1906. CC BY-SA 4.0.)	39
FIGUR 7. LADEMOEN STASJON I MURKLEDNING (FOTO: BANE NOR, U.Å.)	39
FIGUR 8. LADEMOEN STASJON ETTER TILBAKEFØRINGEN (FOTO: BYGGEINDUSTRIEN BYGG.NO, U.Å.)	40
FIGUR 9. «SUKKERHUSET I TRONDHJEM». SUKKERHUSET SLIK DET SÅ UT RUNDT 1820 (MALERI: JOHANNES ROSENINGE, CA. 1820. CC NC-BY-SA.)	48
FIGUR 10. «SUKKERHUSET/E. C. DAHLS BRYGGERI (CA. 1970-1990)». SUKKERHUSET MED UTSEENDE FRA FØR TILBAKEFØRINGEN (FOTO: TRONDHEIM KOMMUNE, FRA TEKNISKE ETATERS SAMLING / BYARKIVET, 1970-1990. CC BY 2.0.)	48
FIGUR 11. SUKKERHUSET SLIK DET SER UT I DAG, ETTER TILBAKEFØRINGEN (FOTO: GJERVAN, T. S., 29.04.2023).	49
FIGUR 12. «BEBYGGELSE I HØYSKOLEBAKKEN MED THINGVALLAGÅRDEN». THINGVALLAGÅRDEN I 1969, FØR TILBAKEFØRING (FOTO: PIENE, B. /SVERRESBORG TRØNDELAG FOLKEMUSEUM, 1969).	56
FIGUR 13. THINGVALLAGÅRDEN I 2014, FØR TILBAKEFØRINGEN (FOTO: IDA SEM FOSSVIK/NRK)	56
FIGUR 14. THINGVALLAGÅRDEN ETTER TILBAKEFØRINGEN (FOTO: GJERVAN, T. S., 16.02.2023).	57



# 1.0 Innledning

## 1.1 Tema og problemstilling

I forkant av denne masteroppgaven hadde jeg to måneders praksis hos byantikvaren i Trondheim. Der jeg fikk ideen om å skrive om temaet for denne oppgaven, som er tilbakeføring av bygninger. Under hele studieløpet har jeg vært interessert i forvaltningen av bygningsarven vår, og mitt inntrykk har lenge vært at tilbakeføring er noe som anses som feil og er uønskelig. En årsak til dette er Venezia-charteret fra 1964. Charteret definerte en rekke prinsipper for hvordan man skal gjennomføre restaurering av bygninger. Flere av disse prinsippene omtaler tilbakeføring i form av både restaurering og rekonstruksjon. Noen av de viktigste punktene i forhold til tilbakeføring er at alle tilføyelser og deler av en bygning er like viktige, og at enhet i stil ikke er et mål med restaurering. Man skal kun tilbakeføre dersom det som fjernes har liten verdi og det som kommer frem har stor verdi. Man må ha god dokumentasjon for å tilbakeføre, for å sikre at det blir historisk og kunstnerisk korrekt. Og til slutt at dersom man skal legge til nye elementer må disse tilpasses bygget, i tillegg til at det skal være tydelig og lesbart at de er nyere, elementene skal bære preg av samtiden.<sup>1</sup>

Inntrykket mitt ble utfordret, og til en viss grad motbevist i løpet av praksisperioden. Da opplevde jeg at tilbakeføring ikke var noe byantikvaren i utgangspunktet var negativ til, men heller tvert imot noe de var positive til. Denne erfaringen gjorde meg nysgjerrig på hvordan man egentlig forholder seg til tilbakeføring i Trondheim.

Dette temaet er også aktuelt grunnet andre årsaker enn min personlige interesse. I Melding til Stortinget nummer 16 fra 2019-2020 *Nye mål i kulturmiljøpolitikken* står det at transformasjon og vern gjennom bruk er viktige skritt på vei mot å nå regjeringens mål om å redusere utslipp av klimagass innen 2030.<sup>2</sup> Under transformasjon kan vi plassere tilbakeføring. Dette er en omstridt strategi og det finnes mange måter å tilbakeføre på. Ikke alle disse måtene er i tråd med Venezia-charteret eller andre lignende dokumenter, slik som Athen-charteret fra 1933. Athen-charteret var det første internasjonale dokumentet som promoterte en moderne konserveringspolicy.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ICOMOS u.å.

<sup>2</sup> Meld. St. 16 (2019-2020):50

<sup>3</sup> ICOMOS 2011

Det har de siste årene blitt gjennomført en rekke tilbakeføringsprosjekter i Trondheim. På bakgrunn av dette har jeg kommet frem til at jeg vil undersøke både hvorfor og hvordan man gjennomfører tilbakeføringer av bygninger i Trondheim, og hvilke holdninger som finnes til dette. Jeg har valgt følgende problemstilling «*Hvilke syn på kulturarv reflekteres gjennom tilbakeføringsprosjektene i Trondheim?*». Jeg vil derfor se på tilbakeføringsprosjekter hvor både aktører innenfor og utenfor forvaltningen er deltakende. Det vil variere fra prosjekt til prosjekt om det er forvaltning eller annen aktør som er mest styrende eller deltakende. Alle byggene er eid av aktører utenfor forvaltningen, og i hvert prosjekt har enten byantikvar-kontoret eller fylkeskommunen vært involvert.

For å svare på den overordnede problemstillingen har jeg formulert fire underproblemstillinger. Den første underproblemstillingen er «hvilke begrep om og forståelser av autentisitet og tilbakeføringer er relevant innen bygningsvernet i dag?» Som vi skal se senere i oppgaven, handler dette om at det finnes flere forståelser av disse begrepene, og at det har vært en historisk utvikling av dem, som har ført til at man sitter med den forståelsen man har i dag. Den andre underproblemstillingen er «hvilke syn på tilbakeføring er fremtredende hos aktørene som gjennomfører det?» Gjennom denne problemstillingen vil jeg diskutere hvorfor aktørene tilbakefører, hvordan de tilbakefører, og hvordan de ser på bygningene. Den tredje underproblemstillingen er «hvile syn på og holdninger til autentisitet er fremtredende eller styrende hos de ulike aktørene?» Her vil jeg se på de ulike forståelsene av autentisitet og autentisitetsbegrepene kommet frem til ved å svare på den første underproblemstillingen, og se hvordan de ulike aktørene verdsetter de ulike typene autentisitet, og hvilke strategier de bruker for å oppnå de typene autentisitet de verdsetter. Den siste underproblemstillingen er «hvordan er interaksjonen mellom aktørene utenfor og aktørene innenfor forvaltningen?» Her vil jeg undersøke hvordan aktørene innenfor og utenfor forvaltningen har forholdt seg til hverandre, og sammenligne deres holdninger til tilbakeføring. For å kunne svare på problemstillingen har jeg gjennomført intervju med personer tilknyttet fire tilbakeføringsprosjekter i Trondheim. Alle prosjektene er gjennomført som fasadisme, det vil si at kun fasaden er tilbakeført. Det er grunnet oppgavens omfang og begrenset tid, at jeg har valgt å fokusere på fasade, men også interiør vil drøftes der det er relevant.

## 1.2 Teori

I denne delen vil jeg gjøre rede for relevante begreper og teorier som brukes i oppgaven. Herunder tilbakeføring, restaurering og rekonstruksjon, autentisitet, autorisert kulturarvsdiskurs, populær-autentisitet, palimpsest og monument, fasadisme, aemulatio og ruinisme.

### 1.2.1 Forståelser av kulturarv og autentisitet

Det finnes ifølge Helmut Groschwitz to fundamentalt ulike syn på hvordan man tilnærmer seg både kulturarv og autentisitet. Det konstruktivistiske synet, hvor man anser kulturarv som et resultat av ulike prosesser som omhandler inkludering og ekskludering. Motpolen her er det essensialistiske synet, hvor man mener at kulturarv har en iboende verdi som kun må anerkjennes for å være kulturarv.<sup>4</sup> Innen disse to synene vil også autentisitet ha ulike betydninger. Innen det essensialistiske synet betyr dette at autentisitet er noe kulturminnet har i seg fra før, at det er en iboende kvalitet som vi kun må anerkjenne. Den konstruktivistiske tolkningen stiller spørsmål ved autentisitet og dekonstruerer hva som oppfattes som autentisk. Her er autentisitet hovedsakelig et resultat av diskurser, prosesser og autentisering.<sup>5</sup> Autentisering er at man tar i bruk ulike strategier og jobber for å oppnå og skape autentisitet. Jeg tar utgangspunkt i og legger til grunn den konstruktivistiske forståelsen av kulturarv og autentisitet for denne oppgaven. Dette fordi jeg skal undersøke hvordan man forstår autentisitet og hvordan man jobber for å oppnå og skape autentisitet. Da er det naturlig å legge til grunn denne forståelsen. Disse to synene vil derfor ikke drøftes nærmere videre i oppgaven, dette legger kun grunnlaget for min inngang i denne oppgaven og problemstillingen.

Laurajane Smiths begrep «authorized heritage discourse» (autorisert kulturarvsdiskurs, heretter omtalt som AHD) er et syn som ligger nært den essensialistiske forståelsen av kulturarv og autentisitet. AHD handler om at man lenge, og mange vil nok si fortsatt, innen kulturarvsfeltet har arbeidet etter en nokså ekskluderende metode. En metode hvor ekspertene er de som kan si hva som er og ikke er kulturarv. Det er også ekspertene som skal forvalte kulturarven ettersom det kun er de som kan identifisere de iboende verdiene den har.<sup>6</sup> En slik praksis gjør kulturarv til et elitefelt. Dermed er det vanskelig for de som ikke tilhører denne

---

<sup>4</sup> Groschwitz 2019: avsnitt 2

<sup>5</sup> Groschwitz 2019: avsnitt 4

<sup>6</sup> Smith 2006:29-30

eliten og som ikke har ekspertkunnskap, å være deltakende i kulturarvsarbeid og bidra til å forme hva som til enhver tid kan anses som kulturarv. Denne diskursen har også en tendens til å sette det materielle høyt. Dette går dermed på bekostning av for eksempel immateriell kulturarv.<sup>7</sup> Innen dette synet er det derfor naturlig at det også er det materielle som anses som autentisk. Rodney Harrison omtaler dette som «kanon» innen kulturarvsfeltet. Med kanon menes det som anses som det beste eller viktigste innen et felt, og er dermed det som verdsettes mest og som andre ting måles opp mot. Myndigheter er ofte de som skaper slik kanon. De har stor innflytelse på hva som anses som kulturarv og ikke, spesielt gjennom listeføring og kategorisering. Slik som med AHD, kan man omtale dette som en praksis som har potensiale for ekskludering, nettopp fordi man på denne måten plasserer definisjonsmakten i myndighetenes hender og ikke andre aktører.<sup>8</sup>

Vi har nå sett på forståelser av kulturarv. Dermed går vi videre til autenticitet. Autenticitet er et kjernebegrep innen kulturminneforvaltningen, men det er også et mangefasettert begrep som ilegges mange ulike betydninger. Helt enkelt handler autenticitet om ekthet, at noe er ekte, pålitelig og opprinnelig. Begrepet peker altså på et skille mellom noe som er ekte og noe som er falskt. Ordet stammer fra det greske «authenticos» som betyr opphavsmann. Grekerne brukte begrepet for å verifisere opphavet til bestemte tekster. På 1800-tallet begynte antikvarer, kunsthistorikere og arkeologer å ta begrepet i bruk og utvidet dermed også hva det omfavnet.<sup>9</sup>

Videre er kunnskapen om hva autenticitet innebærer og kan innebære, ofte ekspertkunnskap. Men hva med ikke-eksperters forståelse av autenticitet? Dette kan skille seg fra ekspertenes forståelse. Groschwitz bruker begrepet «populær-autenticitet». Dette viser til at autenticitet kan ha en helt annen betydning og at man kan ha et annet rammeverk for å evaluere hvorvidt noe er autentisk ut fra sosial kontekst.<sup>10</sup> Harrison skriver om kulturarv som populær-kultur og drar frem historikeren Raphael Samuels teorier rundt dette. Samuel trekker frem kulturarv som et potensielt demokratisk fenomen og rollen det kan spille i å skape mangfold og bygge opp under multikulturalisme.<sup>11</sup> Dette er svært relevante teorier for å kunne diskutere

---

<sup>7</sup> Smith 2006:29

<sup>8</sup> Harrison 2010:14-15

<sup>9</sup> Christensen 2011:210

<sup>10</sup> Groschwitz 2019: avsnitt 11

<sup>11</sup> Harrison 2010:19

interaksjonen mellom aktørene innenfor og utenfor forvaltningen i forhold til tilbakeføringsprosjektene.

### 1.2.2 Tilbakeføring, restaurering og rekonstruksjon

Kulturhistoriker Arne L. Christensen definerer tilbakeføring som «at man bestreber seg på å føre bygningen tilbake til opprinnelige utseende, og helst på grunnlag av dokumentasjon.»<sup>12</sup> Dette kan gjøres på i alle fall to måter – restaurering og rekonstruksjon. Disse begrepene ble definert i Burra-charteret i 2013. Restaurering defineres som: «returning a place to a known earlier state by removing accretions or by reassembling existing elements without the introduction of new material.» Rekonstruksjon på sin side innebærer at nye materialer blir brukt i tilbakeføringen og defineres slik: «returning a place to a known earlier state and is distinguished from restoration by the introduction of new material.»<sup>13</sup> Hans-Henrik Egede-Nissen mener at definisjonene i Burra-charteret er problematiske. Han mener at det å peke ut at rekonstruksjoner legger til materialer som det eneste skillet mellom disse begrepene er «lite operasjonelt», da det i en restaurering også vil være nødvendig å legge til nytt materiale, da i form av å bytte ut bygningsdeler. Han legger frem et forslag om at vi ikke trenger å ha et skarpt skille mellom disse begrepene, og at vi heller kan akseptere at det er en udefinerbar overlapp.<sup>14</sup>

Egede-Nissen forsøker likevel å gi en mer konkret forklaring på hvordan begrepene kan skilles fra hverandre. Han legger frem en tentativ norsk definisjon av restaurering: «hel eller delvis tilbakeføring til en tidligere tilstand». Dette betyr at begrepet forutsetter et objekt som i hvert fall delvis eksisterer. For å kunne tilbakeføre til en tidligere tilstand må man ha kunnskap om objektets tidligere tilstand, slik at man ikke behøver å gjette. Som Venezia-charterets understreker i artikkel 9: restaurering skal stoppe der man begynner å gjette. Begrepet har altså en dobbel forutsetning – man må ha deler av det man restaurer, og man må ha nok kunnskap om originalens fysiske komponenter. Egede-Nissen trekker i lys av dette frem to situasjoner hvor man ikke skal bruke restaureringsbegrepet, men hvor rekonstruksjonsbegrepet kanskje er mer presist. Dette vil være hvis originalen er så ødelagt eller skadet, at delene den består av ikke kan restaureres, og/eller hvis man ikke har tilstrekkelig informasjon om originalen og dermed baserer rekonstruksjonen på antagelser om

---

<sup>12</sup> Christensen 2011:56

<sup>13</sup> Australia ICOMOS 2013: artikkel 1.7, 1.8

<sup>14</sup> Egede-Nissen 2014:71

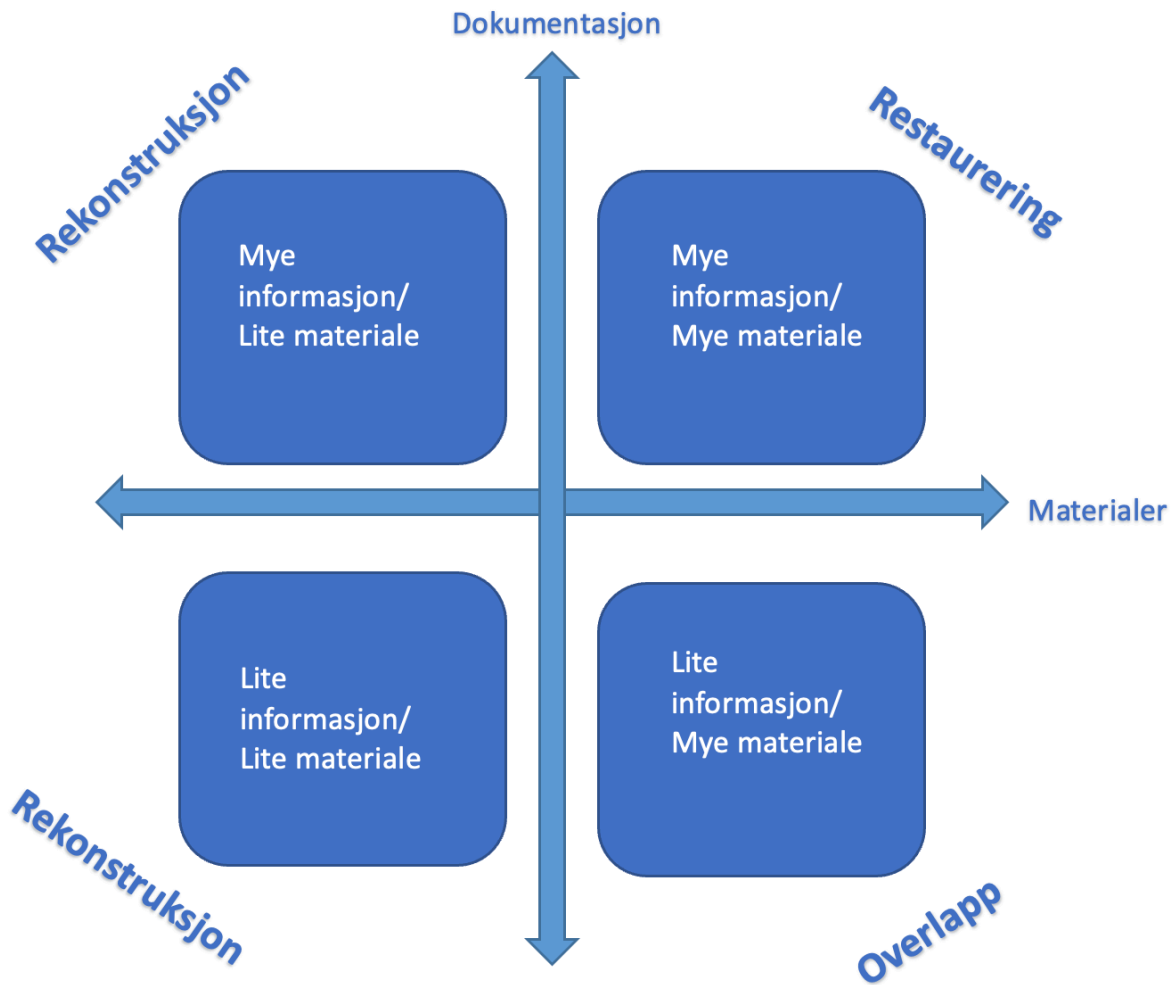
tidligere utseende. Den første situasjonen, altså at man ikke har igjen nok av originalen, er han tydelig på at går under rekonstruksjon. Den andre situasjonen, hvor man ikke har tilstrekkelig dokumentasjon, er han mindre sikker på. Dette kommer av at dokumentasjon uansett alltid må tolkes, ettersom det ikke direkte vil kunne gi fullstendig informasjon om originalen. Dermed er ikke dokumentasjon en garanti på at bygningen helt sikkert blir slik som den har sett ut før.<sup>15</sup> Her viser han dermed til en overlapp i begrepene.

Egede-Nissens skille gjør det litt klarere, men det er fortsatt vanskelig å skille mellom disse i praksis. Figur 1 illustrerer Egede-Nissens definisjon og forklaring. Øverst til høyre har man tilfeller hvor man har mye dokumentasjon og mye materiale, dette er derfor restaureringer. Øverst til venstre har man tilfeller hvor man har mye informasjon og lite (ingen) materialer. Disse mener Egede-Nissen er rekonstruksjoner. Nede til venstre har man tilfeller hvor man har lite dokumentasjon og lite (ingen) materialer, dette er også rekonstruksjoner. Det er i boksen nederst til høyre at det blir utydelig og en overlapp. Altså er skillet nokså tydelig i teorien i de tre andre tilfellene, ikke fullt så tydelig hva angår tilfellene som tilsvarer boksen nederst til høyre. Derfor er det kanskje mest hensiktsmessig å omtale prosjekter som passer inn under den siste boksen for tilbakeføringer.

---

<sup>15</sup> Egede-Nissen 2014:71-73





Figur 1 Illustrasjon av Egede-Nissens skille i begrepene restaurering og rekonstruksjon (laget av Gjervan, T. S.).

For å kunne svare på underproblemstillingene «hvilke begrep om og forståelser av autentisitet og tilbakeføringer er relevant innen bygningsvernet i dag?» og «hvilke syn og holdninger til autentisitet er fremtredende eller styrende hos de ulike aktørene?» er det nødvendig å legge frem de mange måtene man kan forstå autentisitet og tilbakeføring på. Så langt er noen forståelser av autentisitet og tilbakeføring presentert. I kapittel 3 skal vi gå dypere inn i dette og se nærmere på hvordan begrepene har blitt brukt i forvaltningen.

### 1.2.3 Monument eller palimpsest - bygningsforståelse

Det finnes ifølge Bie Plevoets og Koenraad Van Cleempoel to hovedtilnærminger til hvordan man forholder seg til bygninger. Disse er som monument eller palimpsest.<sup>16</sup> Å se om de ulike

<sup>16</sup> Plevoets & Van Cleempoel, 2019:28

aktørene ser på byggene de tilbakefører som monumenter eller palimpsest vil bidra til å svare på underproblemstillingen «hvilke syn på tilbakeføring er fremtredende hos aktørene som gjennomfører det?».

Begrepet historisk monument har over tid utviklet seg fra å omfatte et begrenset utvalg eminente bygninger til å inkludere bygninger fra flere ulike stilepoker, bakgrunner og tidsperioder, og også til å inkludere bygninger med hovedsakelig immaterielle verdier. Konseptet monument er alltid en samtidig konstruksjon skapt av samfunnet fordi man på akkurat det tidspunktet anser akkurat denne bygningen som et viktig historisk monument. Å tilnærme seg bygninger som monumenter innebærer at de skal konserveres og restaureres i «(the) full richness of their authenticity». Med dette menes at man gjerne skal tilpasse dem til moderne bruk, men at slike tilpasninger ikke skal endre bygningens oppbygning, eller dens dekorasjoner. I dette perspektivet blir ideen om reversibilitet viktig. Dersom man må gjøre endringer skal disse gjennomføres slik at de kan fjernes etterpå, uten at de har skapt permanente endringer eller «skade» på bygget. Her ønsker man altså å bevare et bestemt uttrykk på bygningen, én bestemt periode.<sup>17</sup>

Å tilnærme seg en bygning som et palimpsest er det motsatte av monument-tilnærmingen. Begrepet palimpsest viser opprinnelig til et manuskript eller annet skrivemateriale hvor man har skrevet en tekst, for så å fjerne den, helt eller delvis, så man kan bruke materialet på nytt til å skrive ned ny tekst. Etter en stund vil pergamentet være preget av mange avtrykk og rester, slik at det vil bestå av flere lag med skriving og tegn.<sup>18</sup> Palimpsest er altså et begrep som i sin essens handler om gjenbruk, men også brudd, glemsel og fornyet interesse. Dette er ifølge Sarah Newman de skapende elementene som er essensielle for å virkelig forstå begrepets fulle betydning som «textural strata», altså lag på lag.<sup>19</sup>

Når man tilnærmer seg en bygning som et palimpsest betyr dette at alle synlige spor i bygningen forteller en viktig historie, og at man ønsker å se endringene og ombyggingene huset har vært gjennom i løpet av sitt liv. Alle disse sporene er like viktige og skal derfor bevares. Man kan kalle det et fysisk vitne til fortiden – det er et resultat av en rekke sosiale og symbolske prosesser som kan rekonstrueres gjennom sporene de har etterlatt i bygningen. I

---

<sup>17</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:28

<sup>18</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:29

<sup>19</sup> Newman 2017:91

motsetning til monument-tilnærmingen, som ofte er konstruert av intellektuelle eller politiske myndigheter, legges det vekt på at palimpsest-tilnærmingen er usensurert og dermed også autentisk på sitt vis.<sup>20</sup> Her ser vi en ny forståelse av autenticitet. At noe er usensurert kan bety at det er uredigert, og at palimpsest er ekte i den forstand at ingen har redigert eller ordnet på det man ser.

Begrepet palimpsest refererer til kronologi, og Nadia Bartolini mener derfor at begrepet kun skal brukes om bygninger hvor man tydelig kan se en kronologi i lagene. Hun legger frem begrepet breccia som alternativ. Breccia er en stein som består av deler av forskjellig opphav, som er klemt sammen under press og skaper en helhet. Dette begrepet mener hun passer bedre for å beskrive bygninger som er satt sammen av deler fra ulike tider som ikke viser til en kronologi, men som likevel skaper en helhet. Å tilnærme seg en bygning som palimpsest eller breccia tillater at flere ulike narrativer kan sameksistere. Dette betyr at en bygnings glansdager kanskje ikke er kommet enda, men kan komme i fremtiden.<sup>21</sup>

#### 1.2.4 Fremgangsmåter

Plevoets og Van Cleempoel skriver i boken sin «Adaptive Reuse of the Built Heritage» om tre fremgangsmåter for gjennomføring av adaptivt gjenbruk. Disse er fasadisme, aemulatio og ruinisme.<sup>22</sup> Adaptivt gjenbruk er en form for transformasjon, og ettersom tilbakeføring også går under transformasjon vil disse fremgangsmåtene også kunne anvendes på tilbakeføringer. Å undersøke om, og i så fall hvordan disse fremgangsmåtene er gjennomført på tilbakeføringsprosjektene vil bidra til å svare på underproblemstillingen «hvilke syn på tilbakeføring er fremtredende hos aktørene som gjennomfører det?». Disse strategiene er nokså nye og forholder seg, ifølge Plevoets og Van Cleempoel, til bygninger som palimpsest på en ny og ekstrem måte.<sup>23</sup> Selv om vi skulle finne ut at de ulike aktørene ikke ser på byggene som palimpsester, vil dette likevel være relevante metoder å se på, da man kan bruke disse metodene når man tilnærmer seg bygninger som monumenter også. Det er også viktig å påpeke at fremgangsmåtene som beskrives her er idealtyper og at de fire prosjektene i denne oppgaven kan ta i bruk en blanding av disse fremgangsmåtene.

---

<sup>20</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:29

<sup>21</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:29

<sup>22</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:29-48

<sup>23</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:30

Begrepet fasadisme omhandler tradisjonelt sett en praksis hvor man beholder en bygnings fasade og konstruerer nye arealer bakom, eller hvor man gjenskaper eller kopierer en eldre fasade foran en nyere bygning. Ofte gjøres dette for å skape et helhetlig gatelandskap. Dette er en mye brukt strategi rundt om i verden, men den er også sterkt kritisert. Noe av denne kritikken går på at man mister sammenhengen mellom fasaden og bygningen bak og får en kontekstløs fasade. Denne strategien gjør det også vanskelig å innlemme moderne arkitektur, og kan i lengden føre til en «Disneyfikasjon» av historiske områder.<sup>24</sup>

Plavoets og Van Cleempoel ønsker å bevege seg vekk fra denne tradisjonelle oppfatningen og bruke begrepet i en bredere forstand; om bygninger som ikke har en tydelig sammenheng mellom fasade og interiør, hvor man heller spiller på et tydelig skille mellom disse, og skaper et palimpsest hvor forskjellige lag har ulike funksjoner. De mener at denne tilnærmingen kan gjøre fasadisme til en fullverdig strategi for adaptivt gjenbruk, heller enn å være et dårlig kompromiss mellom konservering og utvikling.<sup>25</sup>

Fremgangsmåten som heter *aemulatio* søker ekstrem sammenslåing av det gamle og det nye, heller enn det som er vanlig innen adaptivt gjenbruk, nemlig å ha og vise et klart skille mellom det gamle og det nye. Man har ment at et klart skille er viktig for å respektere de arkitektoniske og historiske verdiene ved en eksisterende bygning. Dette er presisert i Venezia-charteret. De siste årene har man sett en praksis som viker fra dette. Man har begynt å søke likhet over kontrast og å omfavne kopiering som en verdifull inngrepsmetode.<sup>26</sup> Det finnes tre grader av denne strategien, definert ut fra deres forhold av likhet til modellen. *Translatio* er den som søker mest mulig likhet med modellen. *Imitatio* søker likeverdighet heller enn likhet. Til slutt *aemulatio* som prøver å overgå og være bedre enn modellen. Grensene mellom disse gradene er flytende og vil derfor være vanskelig å skille fra hverandre.<sup>27</sup>

*Translatio* kan sammenlignes med restaurering.<sup>28</sup> Ifølge Egede-Nissen er restaurering hel eller delvis tilbakeføring til en tidligere tilstand hvor man har god kunnskap om objektets tidligere

---

<sup>24</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:35

<sup>25</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:35

<sup>26</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:30-31

<sup>27</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:32

<sup>28</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019: 33

tilstand og deler av det man restaurerer.<sup>29</sup> Når dette tolkes på en material-orientert måte kan restaurering resultere i en overboksstavelig imitasjon av de originale trekkene på en bygning, mens man ignorerer sosiale, arkitektoniske og funksjonelle kvaliteter, så vel som dets *genius loci* – altså å blindt følge modellen. I kontrast til dette betyr *translatio* oversettelse (translation). Man kan sammenligne det å endre en bygning med å oversette den – man må ha inspirasjon tilsvarende den som originalforfatteren hadde. En oversettelse blir litt annerledes enn det som det oversettes fra, men vil ha den samme betydningen. På denne måten er ikke *translatio* en blind kopiering av modellen, men har et kritisk blikk på og holdning til den.<sup>30</sup>

*Imitatio* søker som sagt likeverdighet over likhet. Man kan kalle denne tilnærmingen en selektiv restaurering. Forfatterne bruker hovedsakelig eksempler fra interiørrestaureringer for å forklare. I disse eksemplene har man restaurert deler av det originale interiøret, mens man også har tilføyd noe nytt, som man mener komplementerer det originale. For eksempel har man valgt denne fremgangsmåten i et av utstillingsrommene på Amsterdam Rijksmuseum. Man var bekymret for at dette rommets originale neo-gotiske polykromi ville bli distraherende i en utstillingskontekst. Derfor valgte man å restaurere den på utvalgte områder som ikke forstyrret utstillingen, og å male veggene bak utstillingsobjektene i en farge som passet godt til polykromien.<sup>31</sup>

Til sist er *aemulatio*. Denne går forbi en imitasjon og forsøker heller å overgå modellen både i henhold til estetikk og funksjon. Et eksempel er introduksjonen av en trapp. Dette vil gi bygget bedre funksjonalitet. Man kan lage det som kanskje vil kunne kalles visuelt autentiske kopier, ved at man bruker lignende farger og materialer, men også introduserer moderne materialer som kanskje er bedre egnet for formålet til det som restaureres.<sup>32</sup>

Den tredje og siste fremgangsmåten til Plevoets og Van Cleempoel er ruinisme. Denne fremgangsmåten handler om å bruke ruiner i adaptivt gjenbruk. Aldersverdi er sterkt koblet til ruiner – vi kan se tydelige spor på forfall og aldring. Innen arkitektur har ruiner lenge vært en viktig inspirasjonskilde og bidratt til gjenoppliving av flere arkitektoniske stiler, blant annet gotikken og renessansen. Dette gjelder nok stort sett eldre ruiner. Nyere eller moderne ruiner

---

<sup>29</sup> Egede-Nissen 2014:71

<sup>30</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019: 32-33

<sup>31</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019: 33-34

<sup>32</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019: 34

har vansker med å bli oppfattet på denne måten. Disse får mer oppmerksomhet fra «vanlige folk» og husokkupanter og ikke fra kulturminnefeltet ellers. Ruiner kan også ha funksjon som minnesteder, spesielt dersom det har skjedd noe tragisk der.<sup>33</sup> En av hovedkarakteristikkene til ruiner er at de er forlatt og ikke i bruk. Likevel finner man eksempler på at ruiner brukes, men da som regel av uformelle aktører. Slike tilfeller er ofte preget av minimalt med inngrep, en slags mot-konservering.<sup>34</sup>

Effekten av ruiner oppnås når de står i kontrast til det rene, organiserte, konvensjonelle samfunnet, og det vil derfor være begrenset hvor mye man kan ta i bruk ruinisme som fremgangsmåte. I tillegg er mot-konservering en blindvei da det til slutt vil bli nødvendig, om bare grunnet sikkerhet, å foreta inngrep. Det finnes likevel prosjekter som viser at det er mulig å bevare karakteristikkene til en ruin via formelle, arkitektstyrte prosjekter. Et eksempel på dette er ruinene av en kirke i Madrid, Escuelas Pías. Denne brant ned under den spanske borgerkrigen og stod lenge i ruiner. I prosjektet behold arkitekten mye av kjennetegnene på en ruin; flytende overgang mellom interiør og eksteriør, som igjen gir et unikt lysinnfall, den grove teksturen i den gjenværende steinen. I tillegg ble disse kvalitetene fremhevet i restaureringen, med minimalt med ny stein, vinduene er ikke synlige fra utsiden og kirken forble takløs utenom et glasstak kun synlig fra innsiden.<sup>35</sup>

### 1.3 Tidligere forskning

Oppgaven min baserer seg på et utvalg tidligere forskning på tematikken. Jeg vil her presentere de viktigste publikasjonene og momentene for min oppgave, og noen publikasjoner som har hatt innflytelse på arbeidet mitt. Til slutt vil jeg vise hvordan min oppgave supplerer den allerede eksisterende diskursen rundt tilbakeføring.

Det er skrevet flere avhandlinger om lignende tema og problematikk. Blant annet har Stian Sandberg Hansen skrevet en masteroppgave om fasadebevaring og rekonstruksjon.<sup>36</sup> En annen avhandling, og en av de viktigste forskerne for min oppgave, har vært Hans-Henrik Egede-Nissen og hans doktorgradsavhandling «Autentisitetens relevans. På sporet av et endret fokus for kulturminnevernet» fra 2014. Egede-Nissen er utdannet kunsthistoriker ved

---

<sup>33</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:42-43

<sup>34</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:43-45

<sup>35</sup> Plevoets & Van Cleempoel 2019:45-46

<sup>36</sup> Hansen 2020:1-56

Universitetet i Oslo. Han har i flere år arbeidet med vern av kulturarv både teoretisk, praktisk og administrativt. Hans doktorgradsavhandling bruker rekonstruksjon som en linse for å undersøke relevansen av materiell autentisitet da han mener feltet verdsetter dette svært høyt i vurderinger av autentisitet. Han undersøker dette gjennom tre rekonstruksjonsprosjekter. To av disse er fra utlandet og ett er fra Holmenkollen i Oslo.<sup>37</sup> Denne avhandlingen har vært nyttig for meg da den inneholder mange gode begrepsavklaringer og historiske fremstillinger av relevante begreper.

Jeg har også brukt Arne Lie Christensens bok «Kunsten å bevare. Om kulturminnevern og fortidsinteresse i Norge.» Christensen er kulturhistoriker og har skrevet flere verk om kulturminner. Denne boken har vært hjelpsom for å utdype min forståelse av begrepet autentisitet og til å skrive den historiske bakgrunnsdelen i oppgaven. Et viktig gjennomgående poeng i denne boken er at det har foregått mange tilbakeføringer opp gjennom tiden, selv om bevaring i form av det som heter det historiske ekvivalensprinsippet har vært gjeldene.<sup>38</sup> Dette er kjernen av mitt formål: å forstå hvorfor man gjennomfører tilbakefører når man skulle tro at alle perioder har samme verdi.

Helmut Groschwitz artikkel «How Things Produce Authenticity. Cultural Heritage as a Network» omhandler hvordan vi skaper kulturarv. Han legger, som vi har sett, frem to forståelser og syn på kulturarv og autentisitet – essensialistisk og konstruktivistisk. Jeg bygger, som nevnt i kapittel 1.2.1, oppgaven på hans konstruktivistiske forståelse. Han fremlegger også ideen om populær-autentisitet, som jeg setter opp mot ekspertautentisitet.<sup>39</sup>

Laurajane Smith har jobbet med kulturarv i ulike kontekster siden 1980-tallet, blant annet på flere universiteter.<sup>40</sup> I boken hennes «Uses of Heritage» legger hun frem teorien om «Authorized Heritage Discourse».<sup>41</sup> Denne er svært relevant for min diskusjon rundt ekspertforståelse av kulturarv og autentisitet versus Groschwitzs populær-autentisitet, og er derfor nyttig for å svare på underproblemstillingen «hvordan er interaksjonen mellom aktørene utenfor og aktørene innenfor forvaltninga?»

---

<sup>37</sup> Egede-Nissen 2014:1-321

<sup>38</sup> Christensen 2011:9-277

<sup>39</sup> Groschwitz 2019

<sup>40</sup> University of Cambridge u.å.

<sup>41</sup> Smith 2006:9-276

Overordnet bidrar denne oppgaven med å utfylle forskningen på tilbakeføring i Trondheim. Jeg bidrar med en kvalitativ undersøkelse av hvordan ulike aktører forstår og begrunner sine tilbakeføringsprosjekter. Jeg vil bruke de ulike forskernes teorier og begreper for å belyse hvordan et utvalg tilbakeføringsprosjekter gjennomføres her og hva som ligger bak disse. Ved å gjennomføre en kvalitativ undersøkelse får jeg tilgang på helt ny informasjon som er unik for denne oppgaven. Det største bidraget er kanskje å undersøke forholdet mellom forvaltningen og de andre aktørene og hvordan disse interagerer i slike prosjekter.

#### 1.4 Oppgavens oppbygning

Etter dette innledningskapittelet følger metodekapittelet, kapittel 2. Her presenteres og diskuteres metoden jeg har brukt for å svare på problemstillingen, som er kvalitativt forskningsintervju. Deretter følger et bakgrunnskapittel, kapittel 3. I dette kapittelet skisseres den historiske utviklingen av begrepene tilbakeføring, restaurering og rekonstruksjon, og jeg går i dybden på autentisitetsbegrepet. I kapittel 4 presenteres de fire tilbakeføringsprosjektene som denne oppgaven skal diskutere. Her vil jeg tolke informasjon innhentet fra intervju med relevante aktører, og se denne opp mot teorien fra kapittel 1.2, samt autentisitetsbegreper presentert i kapittel 3. I kapittel 5 kommer en overordnet drøfting hvor jeg vil diskutere og sammenfatte det vi har funnet ut i kapitlet 4, og diskutere den siste underproblemstillingen. Oppgaven kommer til ende med kapittel 6 hvor jeg oppsummerer det jeg har funnet ut og svarer på den overordnede problemstillingen.



## 2.0 Metode

For å best mulig kunne svare på oppgavens problemstilling har jeg valgt å benytte kvalitativt intervju. Som vi skal se tjener denne metoden sitt formål godt og er nødvendige for å kunne svare på problemstillingen og underproblemstillingene jeg har satt meg. Jeg vil i denne delen presentere hvorfor jeg valgte denne metoden, hvordan jeg anvendte den, utfordringer knyttet til den og til slutt metodekritikk.

### 2.1 Kvalitativt forskningsintervju

#### 2.1.1 Utvalgsmetode

Ifølge Monica Dalen er et overordnet mål for kvalitativ forskning å utvikle en forståelse av fenomener tilknyttet situasjoner og mennesker i deres sosiale virkelighet, og særlig egnet til å til å få innsikt i intervjuobjektene tanker, følelser og erfaringer. Det legges i kvalitative intervjuer vekt på opplevelsesdimensjonen, ikke bare på faktiske forhold, men hvordan informantene opplever disse.<sup>42</sup> Basert på dette mener jeg at intervju er en essensiell metode i denne oppgaven. Særlig da det er hvilke syn på kulturarv som reflekteres gjennom tilbakeføringsprosjekter jeg skal undersøke. Jeg valgte å intervju åtte personer fordelt på de fire ulike tilbakeføringsprosjekter. Jeg valgte å intervju et lite utvalg personer for å få til et dypdykk i denne problematikken, heller enn å se på større trender. Jeg ville vite hva et utvalg mennesker tenkte og se dette opp mot relevant teori på feltet.

Jeg har valgt fire tilbakeføringsprosjekter i Trondheim som har foregått i tidsrommet 2013-2023. Jeg valgte relativt nye prosjekter for å kunne intervju de som var tilknyttet disse, og for å få et innblikk i hvilke syn på kulturarv som finnes i feltet nå, heller enn å se på en historisk utvikling. Jeg har valgt å begrense meg til Trondheim. Dette begrunnes med at jeg dermed kunne besøke de aktuelle bygningene og i stor grad gjennomføre intervjuene fysisk, og ikke digitalt. Dette lot seg ikke gjennomføre i alle tilfellene likevel, men det vil jeg komme tilbake til.

Når det kommer til utvalget av intervjukandidater ville jeg intervju aktører som både er tilknyttet forvaltningen og aktører utenfor denne. Dette var for å få en mer variert innsikt i slike prosjekter. Det var interessant å se om det var forskjeller i synene på kulturarv hos de

---

<sup>42</sup> Dalen 2004:15-17

som representerer forvaltningen og de utenfor. Tilbakeføringsprosjektene er på ulike måter samarbeid mellom private og offentlige aktører, da de private må søke om tillatelse og forvaltningen gir råd underveis. Derfor er det også interessant å undersøke denne interaksjonen. I noen av prosjektene intervjuet jeg flere kandidater. Dette er tilfellet for både Lademoen stasjon og Sukkerhuset. Dette var nettopp for å fremheve denne mulige kontrasten i meningene til de innenfor og de utenfor forvaltningen. Byantikvaren har vært involvert i alle prosjektene utenom Sukkerhuset. Dermed kunne jeg ha intervjuet kandidaten fra byantikvaren om alle prosjektene, men grunnet tid og lengden på denne oppgaven bestemte jeg meg for å heller gå i dybden på deres involvering i Lademoen stasjon. Der hadde de en større rolle og var mer involvert enn de pleier å være, blant annet ved at de bidro med nye arkitekttegninger.

### 2.1.2 Forberedelser

I forkant av intervjuene meldte jeg inn prosjektet til SIKT – Kunnskapssektorens tjenesteleverandør for vurdering. I forbindelse med dette laget jeg et samtykkeskjema. Intervjuene ble avtalt via e-post. I tillegg utarbeidet jeg en intervjuguide. Denne inneholdt femten spørsmål spredt utover temaer jeg mente det var viktig å dekke for å kunne svare på de ulike underproblemstillingene mine og til slutt den overordnede problemstillingen. For innsyn i intervjuguiden, se Vedlegg 1.

### 2.1.3 Gjennomføring av intervju

Jeg valgte å gjennomføre semistrukturerte intervjuer. Jeg brukte intervjuguiden som en rettesnor og for å forsikre meg om at jeg dekte alle punktene jeg ønsket å få informasjon om, slik at jeg kunne analysere de samme elementene i de ulike prosjektene. Ved å gjennomføre et semistrukturert intervju kunne jeg stille de ulike spørsmålene der det passet best ut ifra hvordan samtalen utviklet seg. Dette gjorde at jeg fikk mer informasjon, og informasjon om ting jeg ikke hadde tenkt på i forkant. Jeg hadde i utgangspunktet ønsket å gjennomføre intervjuene i sammenheng med befaring av de ulike byggene, men det var kun i ett av intervjuene hvor dette var mulig. Dette var Jomfrugata 5. To av de andre intervjuene ble gjennomført fysisk, men fire av intervjuene endte opp med å måtte gjennomføres digitalt. Ett av disse fire var et foredrag, da intervjuobjektet tilknyttet Sukkerhuset skulle holde et digitalt foredrag om bygningen og jeg fikk invitasjon til å se på. Dette var ikke noen hindring hva angikk å få gode svar og innsikt i deres tanker. Utover dette ble ett intervju gjennomført kun over e-post, og to gjennomført over Teams. Jeg valgte å bruke en diktafon for å ta opp

intervjuene. Dette gjorde at jeg kunne ha fokus på samtalen og det som ble sagt, heller enn å måtte ta notater. Dette gjorde enklere å stille relevante oppfølgingsspørsmål for eksempel.

#### 2.1.4. Etterarbeid

Etter hvert som intervjuene var gjennomført begynte jeg å transkribere dem. Under transkriberingen gjorde jeg et utvalg. Jeg valgte å ikke ta med fylleord eller mellomord, som for eksempel «ja», «så» eller «mmm» når det ikke tilførte noe til svarene. Jeg valgte også å transkribere kun det jeg mente var relevant for oppgaven min, dermed ble noe informasjon valgt bort. Da intervjuene var ferdig transkribert sendte jeg transkriberingene til intervjuobjektene, slik at de kunne rette opp eventuelle feil og misforståelser, eller svare mer utfyllende enn de hadde gjort under intervjuet, dersom de ønsket det.

Når man skal begynne å analysere og drøfte intervjumateriale «løfter» man materialet fra et beskrivende til et fortolkende nivå. Her bruker man informantens ord og uttrykk, og også ens egne refleksjoner og relevant teori for å få grep om hva det egentlige budskapet er.<sup>43</sup> For å få til dette lagde jeg et sorteringssystem. Jeg bestemte meg for å bruke Nara-dokumentets autentisitetbegreper og sortere ut fra dette (disse presenteres i kapittel 3.2.1). Jeg brukte også flere av begrepene fra teoridelen i kapittel 1.2 til å sortere, blant annet de tre fremgangsmåtene og de to bygningsforståelsene. Å lage et slikt sorteringssystem gjorde at jeg klarte å få et overblikk over hva de ulike intervjuobjektene faktisk tenkte, noe som var svært nyttig for analysen. Det gjorde at jeg klarte å se sammenhengene mellom intervjumaterialet og teorien.

#### 2.1.5 Metodekritikk, utfordringer og etiske problemstillinger

Det er flere ting jeg kunne gjort annerledes underveis i arbeidsprosessen. Jeg kunne ha avtalt intervjuene med en gang jeg fikk kontakt med de relevante kandidatene. Jeg gjorde ikke det da jeg ikke hadde en klar intervjuguide enda. Ved å avtale gjennomføring av intervjuene først i starten av februar tapte jeg noe tid, da intervjuene måtte gjennomføres senere i februar måned enn jeg skulle ønsket. Dette førte dermed til forskyvninger i arbeidsplanen. På en annen side er det ikke sikkert intervjuene hadde blitt gjennomført tidligere uansett.

At intervjuene ble gjennomført i litt ulike kontekster kan ha påvirket hva slags informasjon jeg fikk ut av dem. For eksempel var ikke foredraget om Sukkerhuset et intervju, men jeg fikk

---

<sup>43</sup> Dalen 2004:66

likevel mye nyttig informasjon om hvordan kandidaten tenke. Likevel medførte det at det ble vanskeligere å styre inn på nøyaktig det jeg ønsket å vite om, da det var et foredrag hvor informanten hadde mye fokus på de tekniske utfordringene. Dette ble løst ved å stille oppfølgingsspørsmål per e-post.

Underveis i arbeidet trakk to informanter seg. Dette var to av håndverkerne som hadde jobbet på Sukkerhuset. Deres ønske om å trekke seg kom i etterkant av at jeg hadde sendt dem transkriberingen av intervjuet. De følte at spørsmålene jeg stilte var av mer kunsthistorisk karakter enn de ønsket å uttale seg om. De ville kun si noe om det materialtekniske, og valgte derfor å trekke seg. De var i sin fulle rett til det da det står i samtykkeskjema at man kan trekke seg når som helst. Selv om det kan være fristende å flette inn informasjonen likevel vil dette være et brudd på etiske forskningslinjer. Denne utfordringen ble løst ved å ta kontakt med det andre intervjuobjektet tilknyttet Sukkerhuset, som ga gode svar.

Ettersom jeg skal undersøke interaksjonen mellom de innen og de utenfor forvaltningen, kunne det ha vært gunstig om jeg intervjuet en fra forvaltningen og en utenfor denne for hvert av prosjektene. Grunnen til at dette ikke ble gjort var at jeg ikke hadde formulert dette underspørsmålet enda da jeg gjennomførte intervjuene. Å gjøre dette kunne gitt oppgaven enda mer dybde enn det den har nå. Dette er også grunnen til at et av intervjuene kun ble gjennomført via e-post. Dette var med driftssjefen i E. C. Dahls Eiendom. Dette ble gjennomført i starten av mai, hvilket er i seneste laget og det ble derfor ikke et intervju der vi fikk gått i dybden som i de andre intervjuene.

Jeg som forsker kan ha hatt påvirkningskraft på intervjuet og påvirket hvordan kandidatene svarte på spørsmålene. Jeg har selv lagt merke til at jeg har brukt ulike begreper om hverandre og litt ulike begreper ut ifra hvem jeg har snakket med. Ovenfor de innen forvaltningen har jeg ofte brukt begrepet rekonstruksjon, mens med de utenfor forvaltningen har jeg brukt begrepet tilbakeføring. Dette kan muligens ha ført til ulike oppfatninger av hva det er jeg faktisk spør om.



### 3.0 Tilbakeføring og autentisitet i et historisk perspektiv

Gjennom dette kapittelet vil underproblemstillingen «hvilke begrep om og forståelser av autentisitet og tilbakeføringer er relevant innen bygningsvernet i dag?» belyses og svares på. Syn på tilbakeføring og autentisitet har endret seg over tid. Dette kapittelet vil gi en oversikt over den historiske utviklingen av noen av begrepene presentert i kapittel 1.2.1 og 1.2.2, og hvordan man forholdt seg til og brukt dem.

#### 3.1 Tilbakeføring

Det kommer frem i litteraturen at det etter krig ofte settes i gang rekonstruksjoner av ødelagt kulturarv. Noe som ser ut til å ha vært særlig gjeldende etter første og andre verdenskrig.<sup>44</sup> Når kulturarv ødelegges i krig ser det, ifølge Charlotte Adcock, ut til at man velger én av to løsninger når det gjelder videre forvaltning. Enten bevarer man kulturarven i sin ødelagte tilstand og bruker den som et minnested, eller man rekonstruerer den ved å rive og gjenoppbygge den, enten i sin originale historiske form eller ved å erstatte den med noe moderne.<sup>45</sup> Etter første verdenskrig var særlig Belgia og Frankrike hardt rammet, og i mange tilfeller valgte man å rekonstruere ettersom skalaen av ødeleggelse gjorde det urimelig å konservere, det ble nødvendig å rekonstruere. Man brukte i disse rekonstruksjonene moderne materialer og teknologi, spesielt armert betong. I løpet av de neste ti årene ble over 700 bygninger restaurert eller rekonstruert i Frankrike.<sup>46</sup>

Særlig brakte andre verdenskrig ødeleggelse på en helt ny skala til Europas kulturarv. I Norge valgte man å bygge opp landet med nye moderne bygninger etter andre verdenskrig. Mange byer hadde blitt hardt skadet under krigen. Derfor ble det statlige kontoret Brente Steders Regulering (BSR) opprettet i 1940 med arkitekt Sverre Pedersen som leder. BSR hadde stor innvirkning på hvordan Norge ble gjenreist. Flere byer, blant annet Molde, Narvik og Namsos, som nesten ble totalt ødelagt under krigen, bærer preg av den nye gjenreisningsarkitekturen.<sup>47</sup> I kontrast til dette valgte man heller å rekonstruere bygninger i stor grad flere steder i Europa. Dersom man ser prosentuell på det ble kun en liten andel rekonstruert, men det dreier seg likevel om et stort antall bygninger. De bygningene som ble rekonstruert var ofte de som hadde hatt stor betydning for nasjonen, men det hendte også at

---

<sup>44</sup> Dushkina 2009:83, Egede-Nissen 2014:84-92, James 2008:244-245

<sup>45</sup> Adcock 2017:3, 6

<sup>46</sup> Egede-Nissen 2014:84-86

<sup>47</sup> Brekke, Nordhagen & Lexau 2017:370-373

hele byer ble rekonstruert.<sup>48</sup> I Tyskland ser rekonstruksjoner ut til å ha vært en del av et nasjonalprosjekt i tiden etter andre verdenskrig, for å prøve å igjen skape en nasjonal tysk identitet.<sup>49</sup> For eksempel ble Frauenkirche i Dresden og Königschloss i Berlin rekonstruert i en slik sammenheng. I Polen ble gamlebyen i Warszawa rekonstruert.<sup>50</sup>

Som vi ser, har man i mange tilfeller valgt å rekonstruere bygninger etter krig. Man omtaler det ofte som gjenreisning, men gjenreisning og rekonstruksjon er ikke det samme, ettersom gjenreisning er mindre forpliktende og ikke har vitenskapelighet som en forutsetning. Vitenskapelig rekonstruksjon er langt yngre enn gjenreisning, og tok til først rundt 1810.<sup>51</sup> Begrepet rekonstruksjon innen bygningsvern ble ikke etablert før på 1900-tallet. Før dette gjaldt innholdet i restaureringsbegrepet. Dette beskrives i en engelsk ordbok fra 1755 – restaurering som «the act of replacing in a former state. To give back what has been lost or taken away». Gjennom de neste 150 årene brukes begreper som å gi tilbake, å bygge opp igjen, og å tilbakeføre til original tilstand for å beskrive begrepet «restore».<sup>52</sup>

Ambisjonen om å restaurere eller rekonstruere vokste fram på 1800-tallet, parallelt med historismen. Historismen var en stilretning innen arkitekturen i Norge fra 1850 til 1910. Denne stilen kjennetegnes av at ulike historiske stilarter ble brukt som inspirasjon, og til en viss grad kopiert over på datidens bygninger.<sup>53</sup> Egede-Nissen siterer den tyske kunsthistorikeren Dehio som legger det frem slik:

I tillegg til sin virkelige datter, bevaring av monumenter, ga historismen på 1800-tallet også et uekte barn, restaureringsvirksomheten. De forveksles ofte med hverandre og likevel er de antipoder. Monumentbevaring ønsker å bevare det som allerede finnes, mens restaurering ønsker å gjenopprette det som ikke finnes. Forskjellen er slående. På den ene siden den kanskje forkortede, falmede virkeligheten, men alltid virkeligheten – på den andre siden fiksjonen. Her, som overalt, har romantikken forfalsket den sunne følelsen av det konservative prinsippet. Man kan bare bevare det som fortsatt er der – «Det som har gått, kommer ikke tilbake.»<sup>54</sup> [Sitatet er oversatt fra tysk].

---

<sup>48</sup> Egede-Nissen 2014:86-87

<sup>49</sup> James 2008:244-245

<sup>50</sup> Dushkina 2009:84

<sup>51</sup> Egede-Nissen 2014:81

<sup>52</sup> Egede-Nissen 2014:69-70

<sup>53</sup> Agasøster 2022

<sup>54</sup> Dehio sitert i Egede-Nissen 2014:70.

Kan man dra paralleller mellom Dehios skille på monumentbevaring og restaurering og Burra-charterets skille mellom restaurering og rekonstruksjon? Dehios fokus på at restaurering er å tilbakeføre til noe som aldri har eksistert, samsvarer med det vi i dag legger i rekonstruksjonsbegrepet. Og hans forståelse av monumentbevaring ligger nærmere definisjonen av restaurering i Burra-charteret.

Dagens kulturminnevern har røtter i debatten mellom de to som i fortellingen om rekonstruksjonsprinsipper ofte omtales som motpoler rundt hvordan man skal forvalte bygninger – John Ruskin og Eugène E. Viollet-le-Duc. Sistnevnte var tilhenger av det Christensen kaller rekonstruksjonsprinsippet og er kanskje den flest fagfolk forbinder med begrepet «enhet i stil». Enhet i stil betyr at man ønsker å gå lenger enn å tilbakeføre bygningen til sitt tidligere utseende. Man ønsker å finne tilbake til og skape et optimalt uttrykk for den arkitektoniske stilen den aktuelle bygningen tilhører. Viollet-le-Duc mente at en bygnings verdi ikke lå i det materielle, men heller i dens konstruksjonsprinsipper og den opprinnelige arkitektens ideer. Dette betyr at man kunne tillate seg å skape og legge til elementer som aldri har tilhørt bygningen for å gjenskape eller videreføre disse ideene. Ruskin på sin side satte stor verdi på det opprinnelige materialet og mente at restaureringer slik som Viollet-le-Duc gjennomførte dem var det mest ødeleggende man kunne gjøre mot en bygning. Etter hans mening var det like umulig å tilbakeføre en bygning til opprinnelig tilstand som å vekke noe til live fra døden. Bygninger burde konserveres og ikke restaureres og tilbakeføres. Disse tankene lener mot det som kalles det historiske ekvivalensprinsippet, hvor alle spor fra hele byggets historie og alle dets faser anses som like viktige.<sup>55</sup> Vi kan her trekke paralleller til begrepene palimpsest og monument. Ruskins tilnærming vil ligge nært palimpsestforståelsen. Viollet-le-Ducs tilnærming ligner mer på forståelsen av bygninger som historiske monumenter.

At dagens kulturminnevern har røtter i denne diskusjonen har ført til at opponentene mot de Egede-Nissen kaller «selvbetalende restaureringsarkitekter [som] tok seg store friheter overfor kulturminner» har innarbeidet en kobling mellom restaurering/rekonstruksjon og løgn. Han mener at dette står i sterk kontrast til det en rekonstruksjon har å tilby. Han mener videre at kulturminnefeltet er klar over dette, men at de heller enn å revurdere hvor viktig materiell autentisitet (begrepet forklares nærmere senere i oppgaven) er, iverksetter en rekke

---

<sup>55</sup> Christensen 2011:54-56



omgåelsesstrategier når det er ønskelig å bevare objekter som ikke er materielt autentiske.<sup>56</sup> Dette skal vi se i nominasjons- og innlemmelsesprosessene til UNESCOs verdensarvliste, hvor man omgår autentisitet dersom den aktuelle kulturarven ikke anses å ha materiell autentisitet.

### 3.2 Autentisitet

Begrepet autentisitet ble først introdusert som et programmatisk krav i Venezia-charteret i 1964. Der står det at det er viktig at vi gir videre våre monumenter i deres fulle rikdom av autentisitet, men uten at charteret gir noen forklaring på hva det legger i begrepet. Dette har bidratt til den påfølgende debatten rundt hva begrepet egentlig betyr. Til tross for mangelen på klarhet gikk begrepet ifølge etnologen Sjur Mehlum fra å ikke være i bruk i det hele tatt, til å i løpet av 1980-tallet være et av de mest brukte begrepene i det norske kulturminnevernet. Han viser at begrepet har vært ilagt mange ulike betydninger. Denne uklarheten og forvirringen rundt begrepet er ikke noe spesielt for Norge, men fremkommer generelt i feltet. I 1977 ble autentisitet for første gang brukt som et kriterium for innlemmelse på UNESCOs verdensarvliste. Det het at for at kulturminner skulle kunne settes på lista måtte de «meet the test of authenticity in design, material, workmanship or setting». Disse ble i faglitteraturen omtalt som de fire autentisitetene.<sup>57</sup> Disse fire har på ulike måter blitt mobilisert i debatter om autentisitet i årene etter, men ofte, som vi skal se, med vekt på materialitet.

Spørsmålet om autentisitet kom på dagsordenen da Warszawas gamleby ble nominert til verdensarvlista i 1978. Byen hadde blitt hardt rammet under andre verdenskrig, 85 prosent var blitt totalødelagt. Dette betydde at byen i praksis var en stor rekonstruksjon. Da nominasjonen skulle vurderes var det stor usikkerhet på om den faktisk oppfylte kravene om autentisitet. Ulike avdelinger var ikke enige. For eksempel mente ICOMOS at byen var et eksempel på en god rekonstruksjon og støttet nominasjonen, mens Bureau of the Committee mente at byen ikke oppfylte kravene om autentisitet og utsatte behandlingen for å kunne vurdere dette ordentlig. På neste møte, hvor man fastholdt utsettelsen, behandlet byrået to rapporter som foreslo endringer i retningslinjene og kriteriene for evaluering av nominasjoner til verdensarvlista. Den ene rapporten var skrevet av Michel Parent, Frankrikes daværende riksantikvar. Han anså det som viktig å klarne opp i de dilemmaer som forelå i

---

<sup>56</sup> Egede-Nissen 2014:2-3

<sup>57</sup> Egede-Nissen 2014:12

verdensarvlisten før man satte en uheldig presedens. Han mente at ettersom verdensarvkomiteen hadde valgt autentisitet som uunnværlig i sin vurdering av nominasjoner kunne ikke en rekonstruksjon under noen omstendigheter defineres som verdensarv. Likevel vurderte han om byen likevel kunne innskriveres på lista, på grunn av de spesielle historiske omstendighetene rundt denne rekonstruksjonen.<sup>58</sup> Vi ser her at ifølge Parent er det ikke en sammenheng mellom autentisitet og rekonstruksjon, og at autentisitet er et nødvendig kriterium for innskrivning på lista. Likevel viker man vekk fra dette kriteriet hvis andre og muligens viktigere verdier er til stede. Er dermed ikke autentisitet det viktigste kriteriet? Det kan se ut som materiell autentisitet anses som den viktigste formen for autentisitet i dette tilfellet, og at man har ignorert de tre andre formene for autentisitet. Verdensarvkomiteen mente likevel fortsatt at autentisitet var et sentralt kriterium.<sup>59</sup> På tross av dette ble Warszawa tatt inn på listen i 1980.<sup>60</sup>

Neste gang en rekonstruksjon ble nominert til verdensarvlista var i 1983. Dette var Rila-klosteret i Bulgaria, som nesten var totalrekonstruert. ICOMOS mente at klosteret ikke oppfylte autentisitetskravet og anbefalte ikke å innskrive bygningen på lista, men verdensarvkomiteen valgte likevel å innskrive den. Argumentet for dette var at klosteret skaper en uavbrutt historisk kontinuitet som binder samtiden sammen med den bulgarske renessansen på 1800-tallet som ga Rila en del slaviske kulturelle verdier.<sup>61</sup> Men som Egede-Nissen viser var ikke UNESCO konsekvent. Selv om Rila-klosteret ble innskrevet, ble andre rekonstruksjoner avvist. For eksempel ble den Viollet-le-Duc-restaurerte middelalderbyen Carcassonne avvist på bakgrunn av lite autentisitet, mens den rekonstruerte gamlebyen på Rhodos ble innskrevet noen år senere. Dette viser hvordan verdensarvkomiteen lenge forholdt seg inkonsekvent til autentisitetsbegrepet.<sup>62</sup>

På bakgrunn av den opplagte uklarheten rundt betydningen og praktiseringen av begrepet autentisitet så ICOMOS et behov for en internasjonal drøfting av begrepet. Dette førte til at Nara-konvensjonen ble holdt i 1994. Her kom eksperter fra 24 land sammen for å diskutere begrepet og hvordan man skulle anvende det. Resultatet ble Nara-dokumentet om autentisitet. Dokumentet er blitt tett knyttet til det som kalles «The Operational Guidelines of the World

---

<sup>58</sup> Egede-Nissen 2014:12-14

<sup>59</sup> Egede-Nissen 2014:14

<sup>60</sup> UNESCO u.å.

<sup>61</sup> Egede-Nissen 2014:14

<sup>62</sup> Egede-Nissen 2014:14-15

Heritage Convention», og er tilføyd i disse med en utvidet liste av «conditions for authenticity». Det kommer frem at et objekt må møte disse betingelsene for autentisitet for å kunne innskrives på verdensarvlista. Nara-konvensjonen skal i denne sammenheng gi en praktisk måte å undersøke autentisiteten av kulturarvssteder på. Avhengig av typen kulturarv og den kulturelle kontekst, kan kulturarvssteder ses å møte betingelsene for autentisitet hvis deres kulturelle verdi er sannferdig og troverdig uttrykt gjennom et utvalg egenskaper.<sup>63</sup>

### 3.2.1 Nara-dokumentets autentisitetsbegrep

Under overskriften «Values and authenticity» i Nara-dokumentet forklares det over fem punkter hva autentisitet er, eller hva denne samlingen har konkludert med at det er. Det kommer frem at konservering av kulturarv henger tett sammen med hvilke verdier vi gir den. Vår evne til å forstå disse verdiene avhenger av vår forståelse av konteksten de eksisterer innenfor. Dette betyr at man ikke kan basere vurderinger av verdier og autentisitet på universelt fastsatte kriterier, men at man må vurdere alle tilfeller innen deres egen kulturs kontekst. Det er derfor svært viktig at det innen hver kultur gis anerkjennelse til den bestemte typen egenskaper som den bestemte kulturen knytter til sin kulturarv.<sup>64</sup>

Et eksempel på hvordan kulturminneverdier og autentisitet henger sammen med kulturell kontekst finner vi i Japan. Der er prosedyren i flere tilfeller å rive ned og bygge opp igjen kulturarv, som for eksempel med Shinto Tempelet av Ise (Shinto Temple of Ise) i Japan. Tempelet blir revet og gjenoppbygd hvert tjuende år.<sup>65</sup> Dette arbeidet viser en svært annerledes forståelse av, og holdning til, autentisitet enn det vi har sett så langt i vesten uttrykt gjennom UNESCO og verdensarvlisten. Ved å utarbeide Nara-dokumentet øker man forståelsen for slike ulikheter og viser at fremgangsmåten ved tempelet også kan være verdifull og autentisk. Flere prosesser holdes i live gjennom denne tradisjonen. Ikke bare kunnskap om bygningene, men alt på innsiden, det vil si klær, utskjæringer og sverd, blir også fornyet.<sup>66</sup>

Avhengig av typen kulturarv, dens kulturelle kontekst og dens utvikling gjennom tiden, kan vurderinger av autentisitet kobles til en stor variasjon i kilder til informasjon. Dersom dets

---

<sup>63</sup> Egede-Nissen 2014:15-17

<sup>64</sup> UNESCO 1994

<sup>65</sup> Scott 2007:66-67

<sup>66</sup> Scott 2007:66-67

kulturelle verdi er uttrykt på en troverdig og sannferdig måte gjennom en rekke egenskaper, kan kulturarvens sies å være autentisk. Disse egenskapene er

- Form og design
- Materialer og substans
- Bruk og funksjon
- Tradisjoner og teknikker
- Beliggenhet og omgivelser
- Ånd og følelse<sup>67</sup>
- Andre indre og ytre faktorer<sup>68</sup>

Nara-dokumentet utdyper ikke hva disse egenskapene innebærer, men Egede-Nissen diskuterer disse i sin doktorgradsavhandling, med unntak av «andre indre og ytre faktorer». Han har undersøkt papirene til de han anser som de viktigste premissleverandørenes i Nara-konvensjonen og drøfter ut fra dette, i tillegg til Barry Rowneys ph.d.-avhandling og eget skjønn.<sup>69</sup> I tillegg vil jeg supplere med Christensens forståelse av tre typer autentisitet for å forklare disse egenskapene.

### *Form og design*

Det fremlegges ikke noe skille i Nara-dokumentet mellom form og design, og det ser heller ikke ut som dette er noe bidragsyterne har gått inn på, ifølge Egede-Nissen. Det kommer likevel frem at design bør ha prioritet over form ettersom design er tiltenkt, mens form kan komme til og utvikle seg over tid. Man kan derfor si at dette kjennetegnet har som hensikt å fange opp både det tilsiktede og det mer «tilfeldige».<sup>70</sup> Dette ser ut til å være samme type autentisitet som den Christensen omtaler som visuell autentisitet. Dette handler om hvorvidt noe ser autentisk ut. For eksempel i tilfeller hvor en gjenskapt fasade som ligner eller er helt lik den originale fasaden, ligger utenpå en moderne bygning. Her kan selve fasaden lages med moderne metoder og materialer, men likevel være visuelt autentisk så lenge den ser original eller eldre ut.<sup>71</sup> Dette tar over for og er en videreføring av begrepet «design» i de fire autentisitetene.

---

<sup>67</sup> Egede-Nissen 2014:22-27

<sup>68</sup> UNESCO 1994: artikkel 13

<sup>69</sup> Egede-Nissen 2014:22

<sup>70</sup> Egede-Nissen 2014:22

<sup>71</sup> Christensen 2011:212-213

### *Materialer og substans*

Begrepet materialer er nokså selvforklarende – materielt autentiske objekter er de som består av de samme materialene som da det var nytt.<sup>72</sup> Christensen kaller denne typen autenticitet materiell autenticitet. Han mener at denne typen autenticitet handler om alderen knyttet til materialene og at dersom en bygning består av mye originalt materiale har den en større grad av materiell autenticitet. Det er ikke slik at det er kun det eldste materialet som anses som autentisk. Christensen trekker frem Kaupanger stavkirke som eksempel på dette. Denne ble bygget i to perioder, både under middelalderen og på 1600-tallet. Derfor vil deler som stammer fra begge disse periodene anses som autentiske. Materiell autenticitet illegges stor vekt i dagens kulturminnevern. Det er kilder til både opplevelse og kunnskap, man kan se spor av bruk og høy alder,<sup>73</sup> og lære om eldre byggeskikk. Det er vanskeligere å forstå helt klart hva som ligger i begrepet substans, men Egede-Nissen forstår det som synonymt med materialer.<sup>74</sup> Dette vil være en videreføring av «material» i de fire autenticitetene.

### *Bruk og funksjon*

Funksjon viser her til det formålet en bygning var ment å tjene da den ble oppført. Bruk handler om den faktiske ettertidige bruken en bygning har og har hatt. Denne trenger ikke å være det samme som bygningens originale funksjon. Dersom en bygning gjennom hele sitt livsløp har hatt den samme funksjonen styrker dette autenticiteten. Dette gjelder spesielt hvis den originale funksjonen nå anses som foreldet og utdatert.<sup>75</sup> Dette er en ny forståelse av autenticitet, som skiller seg fra de fire autenticitetene.

### *Tradisjoner og teknikker*

Begrepet tradisjoner er det relativt enkelt å forstå hva menes med. Her er det snakk om hvilke metoder og teknikker man bruker ved vedlikehold, reparasjoner og oppførelser av kulturminner.<sup>76</sup> Man skal bruke tradisjonelle materialer og de samme håndverksteknikkene som originalt. Ideen er at selv om man ser at for eksempel laftestokker er av nyere alder, kan man se de samme sporene etter den samme typen øks som man kan se på de originale laftestokkene. Ved å gjøre dette bidrar man også til å videreføre den immaterielle kulturarven

---

<sup>72</sup> Egede-Nissen 2014:23

<sup>73</sup> Christensen 2011:212

<sup>74</sup> Egede-Nissen 2014:23

<sup>75</sup> Egede-Nissen 2014:24

<sup>76</sup> Egede-Nissen 2014:24-25

knyttet til bygninger.<sup>77</sup> Dette begrepet erstatter det tidligere «workmanship», som var en av de fire autentisitetene som var en del av «the test of authenticity». Dette er fordi teknikker også kan omfatte produksjons- og vedlikeholdsprosedyrer knyttet til industrielle produkter, mens «workmanship» handler mer om tradisjonelle håndverksteknikker. Hva som menes med tradisjoner er Egede-Nissen mer usikker på. Han refererer til en av premissleverandørenes påstand og tolker det som at tradisjoner (forstått som håndverkstradisjoner) kan bidra til autentisitet dersom de har blitt bevart på en livsbærende måte. Altså at dersom et kulturminne vedlikeholdes, repareres og lignende av tradisjonshåndverk og en intakt håndverkstradisjon vil det øke graden av autentisitet knyttet til det.<sup>78</sup>

### *Beliggenhet og omgivelser*

Beliggenhet handler om hvor kulturminnet er plassert geografisk og er en videreføring av «setting» fra de fire autentisitetene. Beliggenheten ble bestemt av flere faktorer da bygningen skulle oppføres, og på den måten er beliggenhet tett sammenknyttet med historien og er noe som er fastsatt og gitt. På denne måten vil et kulturminne passere akkurat denne autentisitetsvurderingen uten større utfordringer, med mindre det har blitt flyttet bort fra sin opprinnelige plassering. Omgivelser handler om det som er rundt kulturminnet. Dette er en faktor som kan forandre seg mye etter hvert som tiden går, og kan derfor spille inn på hvorvidt noe anses som autentisk. Egede-Nissen stiller spørsmål her ved om omgivelser burde anses mer som en verdi og ikke som en del autentisitetsvurderingen av et objekt. Han legger vekt på at omgivelsene vil påvirke hvordan en bygning oppfattes, og at en bygning i Venezia vil oppleves mer historisk og ekte dersom den er omgitt av andre lignende hus, heller enn moderne kontorblokker, men at det ikke nødvendigvis gjør bygningen mindre autentisk dersom den er omgitt av kontorblokker.<sup>79</sup>

### *Ånd og følelse*

Av alle kjennetegnene er kanskje disse to de minst håndfaste. De er ikke fysiske aspekter, men immaterielle. De andre kjennetegnene er mer konkrete, og selv om man kan være uenig om hvor viktig det materielle er for autentisitet, så er det mulig å si noe om alder på deler av bygninger. På en annen side er disse mer subjektive egenskaper på autentisitet og mer kulturelt betinget. Egede-Nissen refererer til forklaringen til en av bidragsyterne til Nara-

---

<sup>77</sup> Christensen 2011:212

<sup>78</sup> Egede-Nissen 2014:24-25

<sup>79</sup> Egede-Nissen 2014:26

dokumentet, hvor han (bidragsyteren) bruker begrepet *genius loci* og likestiller det med ånd. Begrepet *genius loci* viser til en spesiell atmosfære som kan råde på bestemte steder. På denne måten kan et kulturminne sies å ha en åndelig autentisitet, fordi det kan knyttes spirituelle og tradisjonelle forestillinger til det, men også fordi vi mennesker kan oppleve en spesiell stemning på stedet. Følelser handler naturlig nok om hvilke følelser et kulturminne frembringer.<sup>80</sup>

Som nevnt tidligere bruker verdensarvskonvensjonen i dag Nara-dokumentet i sine retningslinjer. I den norske oversettelsen fra revideringen av disse i 2015, er alle autentisitetsegenskapene listet opp. Og det ser ut som de har lagt til et kjennetegn som ikke er nevnt i Nara-dokumentet – *språk og andre former for immateriell kulturarv*. Det foreligger ingen videre forklaring på hva som ligger i dette begrepet.<sup>81</sup> Retningslinjene utdyper forholdet mellom nominasjon, rekonstruksjon og autentisitet. En rekonstruksjon basert på arkeologiske rester av historiske bygninger eller områder kan kun aksepteres i helt spesielle tilfeller. Rekonstruksjoner må gjennomføres på grunnlag av detaljert og fullstendig dokumentasjon, ikke basert på antakelser, dersom den skal kunne aksepteres.<sup>82</sup>

Som vi ser fra denne framstillingen, finnes det flere definisjoner og forståelser av både restaurering, rekonstruksjon og autentisitet. Forståelsen av skillet mellom restaurering og rekonstruksjon som er fremsatt av Egede-Nissen, som vi så i kapittel 1.2.2, er den mest nyanserte og konkrete, og det er dermed denne forståelsen som vil være mest relevant innen bygningsvernet i dag. Likevel kan denne være vanskelig å bruke i praksis, og det kan dermed være mer praktisk å bruke det overordnede begrepet tilbakeføring. Oppgaven vil derfor basere seg på begrepet tilbakeføring videre. Det var lenge stor uklarhet knyttet til autentisitetsbegrepet, men ved opprettelsen av Nara-dokumentet har man kommet til en enighet angående de ulike måtene man kan tolke autentisitet på. Dette gir et tydeligere begrepsapparat for arbeid med verdensarvlista og kulturarv generelt fremover. Og dermed blir det naturlig at det er Nara-dokumentets autentisitetsbegreper og -forståelser som er relevant å bruke innen dagens bygningsvern. Derfor vil oppgaven i neste kapittel, hvor de fire prosjektene drøftes, ta utgangspunkt i Nara-konvensjonens autentisitetsegenskaper. Videre i oppgaven vil disse omtales som autentisitetsbegreper/-typer.

---

<sup>80</sup> Egede-Nissen 2014:27-28

<sup>81</sup> UNESCO 2015:29

<sup>82</sup> UNESCO 2015:30

## 4.0 Rekonstruksjonsprosjekter i Trondheim

I dette kapitlet vil jeg presentere og drøfte de fire tilbakeføringsprosjektene jeg har valgt – Jomfrugata 5, Lademoen stasjon, Thingvallgården og Sukkerhuset. Jeg skal gjennom å drøfte og tolke intervjuene knyttet til disse tilbakeføringsprosjektene forsøke å svare på to av underproblemstillingene i denne oppgaven. Disse er «hvilke syn på tilbakeføring er fremtredenene hos aktørene som gjennomfører det?» og «hvilke syn på og holdninger til autentisitet er fremtredende eller styrende hos de ulike aktørene?» Jeg vil til en viss grad komme inn på «hvordan er interaksjonen mellom aktørene utenfor og innenfor forvaltningen?», men dette drøftes nærmere i kapittel 5. Jeg vil sette svarene fra intervjuobjektene opp mot teorien presentert i kapitlene 1.2 og 3.

### 4.1 Jomfrugata 5

Det første tilbakeføringsprosjektet oppgaven skal ta for seg er Jomfrugata 5. Dette er et toetasjes trehus på hjørnet av Jomfrugata og Thomas Angells gate. Bygården ble bygd ikke lenge etter den siste bybrannen i Trondheim i 1841. Tregården er et eksempel på den særegne trehusbebyggelsen i midtbyen i Trondheim, med materialspor og konstruksjon fra før murtvengen i 1845. Denne typen tregård består tradisjonelt av et hovedhus vendt mot gate med en port til et privat gårdsrom, med uthusfunksjoner i bakgården.<sup>83</sup> I dag er uthusene borte, og fokuset i denne oppgaven er på hovedhuset vendt mot gaten, som man kan se i figurene 2-4. Bygget har antikvarisk verdi klasse C, men foreslås å flyttes til klasse B.<sup>84</sup> Intervjuobjekt her var eier og utvikler. Han vil heretter omtales som huseier. Intervjuet ble gjennomført den 14.02.2023 utenfor den aktuelle bygningen, med befaring både utendørs, i bakgården og innendørs. På denne bygningen har man tilbakeført fasaden tilbake til utseende fra cirka 1880. Innvendig er bygget moderne med alle tekniske installasjoner som kreves etter dagens standard, men man har generelt beholdt eldre elementer der det har vært mulig, slik at man også kan se spor av ruinisme her.<sup>85</sup> Dette skal vi komme tilbake til.

---

<sup>83</sup> Trondheim kommune, Kulturminnekartet: u.å. a

<sup>84</sup> Trondheim kommune, Kulturminnekartet: u.å. a

<sup>85</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023





Figur 2. «Fru Christiane Steens Frø, Ligsvøb og Blomsterforretning - eksterior» (foto: O. Eriksen/NTNU Universitetsbibliotek, 1906-1910. CC BY-SA 4.0.)



Figur 3. Jomfrugata 5 før tilbakeføringen (foto: Google Maps, juli 2017).



Figur 4. Jomfrugata 5 etter tilbakeføringen (foto: Gjervan, T. S., 14.02.2023).

#### 4.1.1 Begrunnelser og årsak

Tilbakeføringen av Jomfrugata begynte med et ønske om å sikre bygningen gjennom å bringe det tilbake til en trygg tilstand, noe som «eskalerte det litt» ifølge huseier. Huseier og forretningspartner hadde i utgangspunktet ikke tenkt å tilbakeføre, men de så en mulighet til å få til en unik eiendom på det huseier omtaler som et «veldig bra hjørne i Trondheim». Det blir lagt vekt på huseiernes ansvar for omgivelsene – når man eier gårder i midtbyen har man en forpliktelse for at det skal se ordentlig ut rundt dem. Huseier mener at det er viktig å ha trivelige byrom rundt seg, og at det skaper mer aktivitet i byen. Han refererer til fasaden før tilbakeføringen, en 1980-tallsfasade, og forklarer at han var bekymret for at de skulle pålegges av myndigheter å bevare denne, da han ikke synes den var spesielt estetisk. Dermed kan vi se at huseier valgte å tilbakeføre også på grunn av at han og partneren synes uttrykket fra 1880 er finere enn uttrykket fra 1980-tallet.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023

#### 4.1.2 Autentisitet og strategier

I dette tilbakeføringsprosjektet har flere typer autentisitet vært viktige og veid tungt, og man har tatt i bruk flere strategier for å oppnå disse autentisitetstypene. Noe som syntes viktig for huseier var å bruke tradisjonelle metoder i arbeidet. Han forteller at panelet, omramminger og utsmykninger er laget og utført av to håndverkere som kan tradisjonshåndverk og som «gjør det på gammelmåten». Det er brukt linoljemaling, og flere av de innvendige tømmerveggene er lakkbehandlet etter tradisjonelle metoder. Det kommer tydelig frem at dette var viktig i prosjektet og noe som var ønskelig så langt det lot seg gjennomføre. Vi kan dermed se at autentisitet i form av tradisjoner og teknikker har vært viktig å få til her.<sup>87</sup>

Huseier legger også stor verdi i det originale eller eldre materiale som var på og er igjen på bygningen. Han forteller at der de har kunnet har de bevart de gamle tømmerveggene og «spilt på lag» med bygget, det har vært viktig – «det er jo noe av det som gir den autentisiteten». Med gammelt menes eldre enn 1980-tallet og nærmere det originale treverket. Døra til portrommet er også eldre. Huseier tror den er fra 1800-tallet og tillegger den stor verdi. Han forteller videre at han liker når man kan bytte ut kun mindre deler og beholde mesteparten av det eldre eller originale materialet, da han mener at dette gjør at det ser gammelt ut. Han er også tydelig på at patina er noe han verdsetter, og han nevner at han skulle ønske at man kunne se ujevnheter og merkene en eldre bygning får etter hvert. Da ser det ut som et bygg som er vedlikeholdt i mange år, slik at det ser eldre ut og det er ønskelig for huseier. Her ser vi altså at huseier mener at bruk av eldre materiale er noe som kan gi et eldre utseende og at både eldre materiale og eldre utseende er ønskelig. Det er dermed her en sammenheng mellom autentisitet i materialer og substans, og autentisitet i form og design, men som vi skal se er ikke materiell autentisitet en forutsetning for autentisitet i form og design.<sup>88</sup>

I dette prosjektet var det ikke mulig å bevare mye av den originale bygningsmassen da den var i for dårlig stand. For å oppnå autentisitet i form og design ble det derfor utformet kopier. Både dører, vinduer (noen er litt større enn de originale) og fasade er kopier av sine forgjengere på 1880-tallet. Taket måtte byttes grunnet dårlig tilstand, selv om de i

---

<sup>87</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023

<sup>88</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023

utgangspunktet ønsket å bevare det. Huseier påpeker at med tiden vil det nye taket bli dekt i «fugleskitt og mose» slik at det vil få et eldre uttrykk etter hvert. Huseier forteller at det nye taket er svært likt det eldre taket, men at de ikke har laget en spesiell kopi med profiler og slikt. Det er altså ikke lagt ned like mye arbeid i og fokus på å gjenskape taket, slik som det var med andre bygningselementer. Vi ser her at hvis noe ser gammelt ut uten å være det, kan det likevel oppleves autentisk. Da menes ikke gammelt i den forstand av patina, men at det er basert på et veldokumentert eldre utseende gjør at det oppleves autentisk i form og design for huseier. Likevel er det patina som gjør at bygget oppleves mest autentisk. Og akkurat nå som bygget er nytt og ikke enda har visuell patina har det heller ikke helt den følelsen av ekthet som huseier ønsker seg, men det er noe som vil komme med tiden. De har tatt grep for at dette skal skje ved å lage kopier av de originale delene, så bygget har et godt utgangspunkt for aldring og patina.<sup>89</sup>

For å få tilbakeføringen så lik «modellen» som mulig har de brukt fotodokumentasjon. I disse eldre fotografiene kunne man se profiler og border og «alt som var karakteristisk for den typen eiendommer». De har samarbeidet med byantikvaren, noe huseier mener har vært en stor ressurs i prosjektet. Særlig da byantikvaren har mye kunnskap man kan bygge på.<sup>90</sup>

Huseier forteller at han og partneren hans planlegger å restaurere et bygg over gata og at de har fått byantikvaren til å fargesette flere av bygningene rundt. Her er vi inne på autenticitet i beliggenhet og omgivelser. Det kan se ut til at huseier mener at omgivelsene rundt det tilbakeførte bygget spiller direkte inn på hvordan man oppfatter det, og at det ligger en verdi i at det lille kvartalet opptrer i samme tidsriktige drakt. I dette området har det kommet til flere moderne bygg med modernistisk uttrykk. Ved å samkjøre stilen på byggene rundt kan huseier bidra til å øke opplevelsen av autenticitet knyttet til Jomfrugata 5.<sup>91</sup>

Som vi har sett, setter huseieren flere typer autenticitet høyt. Derfor har en utfordring vært å kombinere disse ønskene om ekthet med moderne byggetekniske krav. Det er få synlige spor på bygget av tekniske installasjoner, hvilket er bevisst fra utbyggernes side. Huseier forteller at de har installert sprinklersystem, noe som medførte at de måtte ta hull på en del vegger. De har installert ventilasjonssystem i kopier av pipene, kun innvendige rømningsveier, og

---

<sup>89</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023

<sup>90</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023

<sup>91</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023

varmepumper som er plassert i bakgården, skjult bak tregitter. Noen av disse grepene har vært ønsket fra byantikvaren, men flere av grepene har også vært ønsket av huseier. Dette viser igjen hvor viktig det er for han at bygningen oppleves og ser autentisk ut. Disse grepene er en del av en autentiseringsprosess. Ved å skjule de tekniske installasjonene vil man nedtone de moderne sidene ved bygget og fremheve det eldre uttrykket. Og som vi har sett er alderdom, enten i materiale eller uttrykk, en viktig faktor for å oppnå autenticitet ut fra huseiers forståelse.<sup>92</sup>

#### 4.1.3 Fremgangsmåter

Her ser vi tydelig at det er gjennomført fasadisme. Som nevnt er fasaden materielt sett helt ny, men en tro kopi av et fotografi fra 1880. Som huseier påpeker: «det ser ut som en gammel gård, men det er jo et topp moderne bygg i dag.» Som vi har sett finnes det litt ulike forståelser av hva fasadisme er. Vi er inne på forståelsen av fasadisme som å gjenskape eller kopiere en eldre fasade foran en nyere bygning. Her har de gjenskapt fasaden fra 1880 foran et modernisert interiør, altså de har fjernet 1980-tallsfasaden og totalintegrert den nye fasaden i bygningen. I tillegg har også innsiden gjennomgått større endringer da den er modernisert.<sup>93</sup> Kan man her si at det spilles på en tydelig kontrast mellom interiør og fasade, slik som Plevoets og Van Cleempoel omtaler fasadisme? Både ja og nei. Vi vet at innsiden og utsiden ikke hører sammen med tanke på estetikk og periode, ettersom innsiden bærer preg av samtiden. Likevel er det ikke en effekt eller noe man har jobbet for å fremheve i prosjektet.<sup>94</sup> Vi kan se spor av den overordnede fremgangsmåten *aemulatio* her, på den måten at hele fasaden er en kopi. Noen av kopiene av vinduene er større enn modellen, altså vinduene fra 1880. Dette handler om funksjon og å sikre nok lysinnslipp i leilighetene på innsiden. Altså har de brukt graden *translatio*, ettersom de ikke blindt følger modellen, men tilpasser vinduene slik at de passer dagens standarder eller ønsker med henhold til lys.<sup>95</sup> Både fasadisme og *aemulatio* bidrar til at bygget ser ut som modellen, altså bidrar de til å skape autenticitet i form og design.

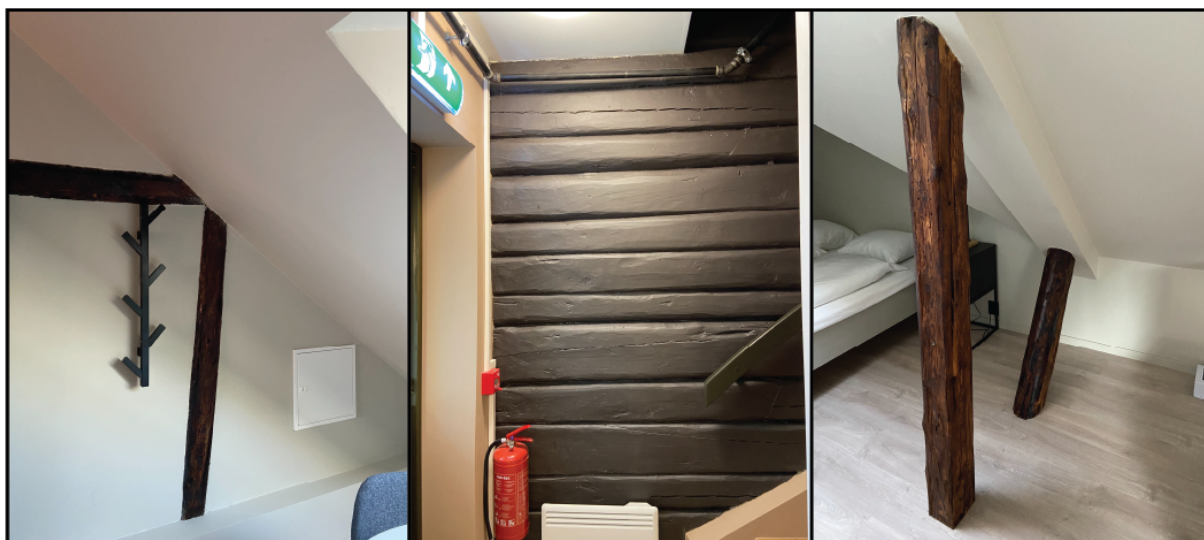
---

<sup>92</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023

<sup>93</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023

<sup>94</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023

<sup>95</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023



Figur 5 Eksempler på ruinisme i interiør, Jomfrugata 5 (foto: Gjervan, T. S., 14.02.2023).

Vi kan også se spor av ruinisme i denne tilbakeføringen. De har valgt å eksponere deler av den originale eller eldre konstruksjonen inne i bygget ved å la tømmervegger, bærebjelker eller dragere være synlige. I tillegg til dette har bygget en hvelvkjeller som de ønsker å la stå som da de fant den. Det er installert lys og andre praktisk innretninger, men den er ellers urørt, med flassende maling og slitt dør. Huseier uttaler: «(...) noe fortjener bare å få stå, sånn som dette. Jeg synes det er like interessant at det ser slik ut som å legge på ny maling og pusse det opp. Døra er også gammel. Det skal stå sånn.» Det er tydelig at huseier mener at dette uttrykket har en verdi i seg selv. Det slitte uttrykket kan bidra til å skape autentisitet i form og design ved at patinaen bevares.

Ett av hovedkarakteristikkene til ruiner er at de er forlatt og ikke bruk. Hvelvkjelleren er ikke forlatt, men de har heller ingen intensjoner om å bruke den. Generelt vedlikehold er nok nødvendig, om bare for å holde bygget oppe, og dermed er nok ikke mot-konservering aktuelt i dette tilfellet, som det ofte er i sammenheng med ruinisme. Dette vil også gjelde for ruinismen i leilighetene. Men vi kan se tydelige spor på forfall og aldring her og dermed er det brukt ruinisme i dette tilbakeføringsprosjektet.<sup>96</sup> På bakgrunn av dette kan man si at ruinisme også er en strategi for å oppnå autentisitet, spesielt i form og design, og materialer og substans. De eldre delene vil som nevnt bidra til å opprettholde noe av patinaen til bygget ettersom de er gamle og mer slitt, noe vi har sett at huseier mener er viktig for å at bygget skal

<sup>96</sup> Intervju med huseier, 14.02.2023

oppleves som autentisk i form og design. Ved at man tar vare på eldre materiale oppnår man autentisitet i materialer og substans noe som også var viktig for huseier.

#### 4.1.4 Monument, palimpsest eller breccia?

På en måte er det lett å si at huseieren lener mot monument-tilnærmingen når man ser på Jomfrugata 5. Her har han og partneren ønsket og valgt å fremheve én periode og ett uttrykk over de andre som bygningen har vært igjennom i løpet av sine cirka 180 år. De har valgt å tilbakeføre av estetiske grunner, det er altså ikke noen spesiell agenda bak å fremheve uttrykket fra 1880 bortsett fra estetikk. De har i forsøket på å skape et monument, kanskje heller skapt et palimpsest eller breccia. Da henviser jeg til ruinismen og det moderne interiøret i bakeriet innvendig. Slitasjen og patinaen som ruinismen fremhever gjør det synlig at disse er eldre enn fasaden. Innsiden bærer preg av samtiden med moderne interiør. Slik kan man se spor fra ulike tidsperioder i bygget. I dette bygget er det nokså tydelig hva som er eldre og nytt, men det vil nok likevel variere fra person til person om man kan lese kronologien. Dermed kan det være mer presist å kalle dette et breccia. Huseier har dermed en monument-tilnærming til fasaden, men bygget generelt bærer preg av å være et breccia.

#### 4.1.5 Oppsummering

Vi har nå sett på huseiers syn på tilbakeføring og hvilke syn og holdninger til autentisitet som er fremtredende hos han i møte med Jomfrugata 5. Dette prosjektet ble satt i gang av flere grunner. Utløsende årsak var at bygget var i dårlig stand og at man måtte gripe inn for å redde det, men det ser ut til å være estetiske årsaker til at det ble en tilbakeføring. Huseier mener at tilbakeføringen tilfører en større verdi til bygget i seg selv og til området ved å fremheve det eldre uttrykket, enn uttrykket som var på bygget før inngrepene begynte. Vi så også at han har ønsket å oppnå flere typer autentisitet og tatt i bruk en rekke strategier for å oppnå disse. For å oppnå autentisitet i materialer og substans har de brukt bevaring av eldre materiale som strategi. For å oppnå autentisitet i tradisjoner og teknikker har han benyttet seg av håndverkere som har kompetanse på dette.

Autentisitet i beliggenhet og omgivelser har også vært viktig. For å oppnå dette har huseier satt i gang tiltak i bebyggelsen rundt for å skape et mer helhetlig miljø rundt Jomfrugata 5. Til slutt så vi at autentisitet i form og design muligens har vært det viktigste, og at det er det man har jobbet hardest for å få til. Her har han brukt flere strategier. Blant annet har han basert seg

på fotodokumentasjon for å kunne lage gode kopier, ruinisme, skjult moderne installasjoner, og på et overordnet nivå fasadisme generelt og aemulatio. I tillegg vil tiltakene for å oppnå de andre formene for autentisitet være med å styrke autentisitet i form og design. Noe av det som var svært viktig for huseier for å oppnå autentisitet var patina. Dette er ikke noe han kan skape selv, men ved å gjennomføre de nevnte tiltakene ligger det til rette for at bygget med tiden få patina. Kan vi dermed si at tid er en strategi for å oppnå patina? Til slutt så vi at huseier har ment å skape et monument, men i prosessen skapt et breccia.

#### 4.2 Lademoen stasjon

Lademoen stasjon er lokalisert i Strandveien 40 og ble bygget i 1906 som et stasjonsbygg. Den er tegnet av arkitekt Paul Armin Due, som tegnet mange stasjonsbygg for NSB over hele landet. På 1960-tallet ble det gjort flere endringer på bygningen.<sup>97</sup> Blant annet ble detaljer og listverk fjernet, og pussede tresnit-plater ble lagt direkte på ytterkledningen.<sup>98</sup> I 2022 bestemte Bane NOR, i samarbeid med byantikvaren, seg for å tilbakeføre stasjonen til utseende fra 1906. I figurene 6-8 kan vi se utveklingen av stasjonens uttrykk. I dette prosjektet er det kun fasaden som er endret og gjenskapt, altså er det fasadisme som er gjennomført også her. For å få innsikt i hvilke syn på kulturarv som reflekteres gjennom denne tilbakeføringen har jeg intervjuet en representant for byantikvaren (arkitekt) og en representant for Bane NOR (Drift- og Vedlikeholdssjef). Intervjuene ble holdt henholdsvis 16.02.2023 og 20.02.2023. Det første i byantikvarens lokaler og den andre digitalt over Teams. I tillegg er noe informasjon hentet fra et foredrag i regi av informanten fra byantikvaren den 22.03.2023.

---

<sup>97</sup> Trondheim kommune, Kulturminnekartet: u.å. b

<sup>98</sup> Bane NOR 2023





*Figur 6. «Lademoen Station». Lademoen stasjon slik den så ut rundt oppføring i 1906 (foto: ukjent/NTNU Universitetsbibliotek, 1906. CC BY-SA 4.0.).*



*Figur 7. Lademoen stasjon i murkledning (foto: Bane NOR, u.å.).*



Figur 8. Lademoen stasjon etter tilbakeføringen (foto: Byggeindustrien bygg.no, u.å.).

#### 4.2.1 Begrunnelser og årsak

Tilbakeføringen av Lademoen stasjon begynte med et behov for istandsetting. Bygningen skulle males igjen og grunnmuren måtte tas da den var i dårlig stand. Da man begynte å se på muren ble det oppdaget mye råte i konstruksjonen under. Såpass mye at man måtte ta av murpusskledningen som lå over den opprinnelige kledningen. «Og da er det jo klart at istedenfor at vi bygger tilbake sånn som det var, så var det mer naturlig å ta tak i det å tilbakeføre» uttrykker drift- og vedlikeholdssjefen i Bane NOR. Da jeg stiller spørsmål ved om de ville ha gjennomført en tilbakeføring om det ikke hadde vært behovet for vedlikehold, svares det med at de har vært inne på tanken før, men at det måtte vært i sammenheng med en større konseptendring med større sammenheng mellom innsiden og utsiden. I tillegg har det økonomiske vært et hinder for tilbakeføring frem til vedlikeholdet utløste behovet for inngrep. Stasjonen er vernet gjennom plan- og bygningsloven sånn som den så ut på 1960-tallet, noe man dermed har måttet søke dispensasjon fra for å gjennomføre tilbakeføringen.<sup>99</sup> Bane NOR uttrykker også på sine hjemmesider at «I tillegg til å få det flotte, opprinnelige uttrykket tilbake, får bygningen nå puste igjen.»<sup>100</sup> Dette peker i retning av at de synes 1906-uttrykket er finere enn 1960-tallsuttrykket.

<sup>99</sup> Intervju med drift- og vedlikeholdssjef i Bane NOR, 20.02.2023

<sup>100</sup> Bane NOR 2023

Byantikvaren ble involvert høsten 2021 da Bane NOR hadde begynt å fjerne murpussen. En ansatt hos byantikvaren, som for øvrig ikke er samme person som jeg har intervjuet for denne oppgaven, gikk i møte med Bane NOR. Denne personen hadde kunnskap om stasjonens tidligere uttrykk som Jugendstasjon i tre, og foreslo dermed at de kunne tilbakeføre til dette uttrykket. Bane NOR var skeptiske grunnet kostnadsnivået og at de ikke hadde tegninger å forholde seg til. Da ble det foreslått at en av arkitektene hos byantikvaren kunne lage tegninger av stasjonens fasader, noe som gjorde at Bane NOR ble med. Denne arkitekten er mitt intervjuobjekt.<sup>101</sup>

Grunnen til at byantikvaren ønsket å tilbakeføre, heller enn å legge på den samme pussen igjen, var «fordi at den var litt stusselig den stasjonen, hele arkitekturen eller volumet, oppdelingen av vinduene, [...] på en måte ropte etter en annen innpakning enn den den hadde.»<sup>102</sup> Her ser vi at design og form spilte en viktig rolle i avgjørelsen om å tilbakeføre. Ikke kun i form av autenticitet, noe vi skal komme tilbake til, men på den måten at representanten fra byantikvaren synes at det opprinnelige uttrykket var mer estetisk, noe bruken av ord som «stusselig» tydelig peker på. Videre forteller representanten fra byantikvaren at de verdsetter aldersverdier og at «denne litt dårlige pussen fra [19]60-tallet anså vi ikke som en viktig aldersverdi som det var viktig å ivareta eller føre tilbake, for den måtte uansett av for å få lufte konstruksjon og få reparert bak.»<sup>103</sup>

#### 4.2.3 Autenticitet og strategier

Også i denne tilbakeføringsprosessen har flere typer autenticitet vært viktig, og man har tatt i bruk ulike strategier for å oppnå de ulike typene autenticitet. Som vi allerede har sett var form og design viktig for representanten for byantikvaren. På Lademoen stasjon var det viktig at det ble så likt originalen som mulig. Når man her bruker begrepet original er det det første uttrykket man mener, altså hvordan bygget så ut før murpussen kom på på 1960-tallet. Hvis man ikke jobbet for å få til denne likheten mener representanten for byantikvaren at det ville blitt en «liksom-tilbakeføring», noe som ikke har verdi på samme måte. Skulle de gjort noe sånt så måtte de ha forenklet detaljene. Det er ofte det byantikvaren råder huseiere til å gjøre i tilfeller hvor det ikke finnes god dokumentasjon: man kan enten gjøre som naboen hvis det er samme type hus, fordi man da har et forbilde i et bygg fra samme periode selv om det ikke

---

<sup>101</sup> Intervju med representant byantikvaren i Trondheim, 16.02.2023

<sup>102</sup> Intervju med representant byantikvaren i Trondheim, 16.02.2023

<sup>103</sup> Intervju med representant byantikvaren i Trondheim, 16.02.2023

nødvendigvis er helt likt. Eller man kan velge noe enkelt som tilhører den aktuelle stilretningen, men ikke «fleske på» som representanten for byantikvaren uttrykker det. Det vil være feil dersom det ikke var overdådig fra før.<sup>104</sup> Også for drift- og vedlikeholdssjefen i Bane NOR er form og design viktig. Kanskje det viktigste for å oppnå autenticitet da han svarer at det er likheten mellom hvordan det så ut før og hvordan det ser ut nå som gjør tilbakeføringen ekte og autentisk.<sup>105</sup>

Vi ser altså her at autenticitet i form av design var viktig for begge representantene. En strategi for å oppnå dette var å bruke dokumentasjon i form av fotografi, tegninger, spor på bygningen og å se på andre liknende stasjonsbygg. Det fantes plantegninger og grove fasadetegninger som var vanskelige å tyde. Det fantes ingen detaljtegninger, men skjemategninger av dører og vinduer. Der de ikke hadde tegninger av bestemte deler brukte de tegninger fra andre elementer. For eksempel brukte de en detaljtegning av og så på listverket innendørs for å trekke inspirasjon, og for å få en pekepinn på hvordan listverket utvendig kunne ha sett ut. De brukte også andre liknende stasjoner som en pekepinn. De fikk de tilsendt ornamenter fra Flå stasjon som var tilnærmet like de som hadde vært på Lademoen stasjon, og brukte disse som utgangspunkt for utforming av noe av ornamentikken på bygningen.<sup>106</sup>

De hadde to eller tre fotografier, tatt på avstand, som viste proporsjoner, bredder, avstander og grove detaljer, noe som var til stor hjelp. Det som var mest hjelpsomt var at den gamle kledningen lå under murpussen, med avtrykkene etter listverk og andre detaljer. Dette gjorde det mulig å få eksakte breddemål på disse bygningsdelene. Utfordringen var å vite hvordan listverket hadde sett ut i relieff. Der ble løsningen å se på innvendige hjørner med karnapp hvor de klarte å se relieffet oppunder raftet. Der så de at listverket hadde vært svært kraftig. Representanten for byantikvaren uttrykker det slik: «[...] så kraftig at du ikke trodde at det var sant. Så uten å sette relieffet der så ville det virka helt snålt å tegne.» Dersom de ikke hadde sett hvor stort relieffet var hadde de gått for strategien de ofte råder huseier om. Dermed hadde listverket blitt mer nedtonet. Utover dette måtte de bruke skjønn, gjetting og tradisjon. Representanten fra byantikvaren forteller at de er fornøyde og stolte av prosjektet, og mener det er en god dokumentasjon på hvordan det så ut før, nettopp på grunn av at de hadde god dokumentasjon. Foruten den grundige dokumentasjon hadde det blitt en mer usikker

---

<sup>104</sup> Intervju med representant byantikvaren i Trondheim, 16.02.2023

<sup>105</sup> Intervju med drift- og vedlikeholdssjef i Bane NOR, 20.02.2023

<sup>106</sup> Intervju med representant byantikvaren i Trondheim, 16.02.2023

tilbakeføring, og det er noe representanten fra byantikvaren mener har mindre verdi, og ikke er noe man blir like stolt av, fordi man alltid vil ha en usikkerhet rundt om det er riktig.<sup>107</sup>

Noe av den gamle kledningen er gjenbrukt. Likevel er det meste nytt da mye av det eldre var i dårlig forfatning. Den eldre kledningen ble samlet på ett sted på bygget. Det er også noen eldre vinduer, men her er det også blitt laget flere kopier. Det var viktig for drift- og vedlikeholdssjefen i Bane NOR å beholde så mye som mulig av det opprinnelige, da føles det mer ekte forteller han. Der dette ikke var mulig fikk de laget «gode, troverdige kopier». «[...] om man gjør et sånt stykke arbeid, så må man på en måte prøve å være såpass nøye at man får det som det har vært, mer eller mindre. Hvis ikke så blir det jo bare en dårlig kopi» uttrykker han.<sup>108</sup> Det er altså viktig å ha mest mulig originalt eller eldre materiale, for det vil øke autentisitet i materialer og substans. Her mener han muligens at å bevare eldre materiale bidrar til å øke autentisiteten i form og design også.<sup>109</sup> Som vi ser ønsket han å ta vare på så mye av det opprinnelige materialet som mulig, men at når det ikke er mulig, opplever han det fortsatt som autentisk når de har satt inn kopier.

Bane NOR valgte å ikke tilbakeføre taket eller pipa. Å tilbakeføre taket hadde blitt en for stor økonomisk belastning, spesielt ettersom det er i god stand, men de er åpne for at det kan gjøres når man ved en senere anledning skal gjøre noe med taket. Å tilbakeføre pipa er noe drift- og vedlikeholdssjefen er positiv til. Det kom ikke frem i intervjuet vårt nøyaktig hvorfor det ikke ble gjort, men det er naturlig å tenke at det henger sammen med at de ikke tok taket.<sup>110</sup>

Representanten fra byantikvaren mener at de kunne ha brukt mer av den gamle kledningen og forteller at det var et ønske fra dem, men at Bane NOR sammen med entreprenør tok et valg der. Dersom de hadde brukt mer penger og «gjort det mer ordentlig», mener representanten for byantikvaren at de kunne brukt mer av den gamle kledningen. Videre forteller hun «det mest autentiske er der hvor vi har klart å bruke gammel kledning. Den er gammel og har aldersverdi. Ingenting av det andre er autentisk for det er jo nytt.»<sup>111</sup> Altså er det kun det materielle som er autentisk i hennes øyne. Hva betyr dette i forhold til hvordan hun oppfatter

---

<sup>107</sup> Intervju med representant byantikvaren i Trondheim, 16.02.2023

<sup>108</sup> Intervju med drift- og vedlikeholdssjef i Bane NOR, 20.02.2023

<sup>109</sup> Intervju med drift- og vedlikeholdssjef i Bane NOR, 20.02.2023

<sup>110</sup> Intervju med drift- og vedlikeholdssjef i Bane NOR, 20.02.2023

<sup>111</sup> Intervju med representant byantikvaren i Trondheim, 16.02.2023

prosjektet som helhet da? Som vi så tidligere er hun stolt av prosjektet ettersom de har gjennomført det på bakgrunn av god dokumentasjon. Og hun mener at de har tilbakeført det på riktig måte. Kanskje er dette, for henne, noe annet, noe som ikke henger sammen med hvorvidt det er autentisk. Dette blir bekreftet i et foredrag om tilbakeføringen som holdes etter at jeg har gjennomført intervjuet. Der forteller hun at bygget nå har opplevelsesverdier med tanke på det visuelle. Det er fortsatt det materielle som er det autentiske.<sup>112</sup> Bane NOR og byantikvaren hadde altså ulike syn på hvor mye materiale som var brukbart i tilbakeføringen, og hvor viktig dette var, selv om drift- og vedlikeholdssjefen også fremhevet det som viktig.

Tilbakeføringen ble gjennomført med både moderne og tradisjonelle metoder, med både moderne høvelutstyr og tradisjonell snekring. Representanten fra byantikvaren forteller at de samarbeidet tett med håndverkere for å få det til riktig, men at de noen ganger måtte gjøre endringer som var bedre egnet rent teknisk. Det kommer frem at tradisjonshåndverk ikke var det viktigste i prosjektet. Dette av flere årsaker. Lademoen stasjon har antikvarisk verdi klasse C,<sup>113</sup> som er den laveste antikvariske verdien.<sup>114</sup> Det er ikke et fredet bygg, noe som ville ha utgjort en forskjell. I tillegg ble det laget en del materialer maskinelt på tiden bygget ble oppført, derfor tenker hun at de ikke er så langt unna de metodene som ble brukt da. Det var likevel viktig at enkelte ornamentikk-elementer fikk et likt utseende som sine forgjengere, og for å til det måtte de håndlages.<sup>115</sup>

Lademoen stasjon står der den ble oppført, og har sånn sett en autentisk beliggenhet, men noe begge representantene diskuterte var parken stasjonen står i. Bane NOR ønsker at den skal passe bedre inn i parken ved å fjerne gjerder og lignende.<sup>116</sup> Representanten for byantikvaren peker på et områdeløft på Lademoen og håper at dette kan bidra til at bygget, som hun omtaler som et sterkt symbolsk bygg, som på tross av «ødelagte» omgivelser, kan bli en perle i parken.<sup>117</sup> Inntil stasjonsbygget står en brakkebygning som tilhører Vegvesenet som er leietakere der nå. Denne brakken ønsker Bane NOR å fjerne dersom Vegvesenet slutter å være leietaker. De mener at brakken forstyrrer uttrykket.

---

<sup>112</sup> Foredrag med representant byantikvaren i Trondheim, 22.03.2023

<sup>113</sup> Intervju med representant byantikvaren i Trondheim, 16.02.2023

<sup>114</sup> Trondheim kommune 2022

<sup>115</sup> Intervju med representant byantikvaren i Trondheim, 16.02.2023

<sup>116</sup> Intervju med drift- og vedlikeholdssjef i Bane NOR, 20.02.2023

<sup>117</sup> Intervju med representant byantikvaren i Trondheim, 16.02.2023

Det er tydelig at begge mener at omgivelsene er viktige faktorer for hvordan stasjonen oppfattes, og at å forbedre parken vil ha en positiv effekt på dette. Bane NOR forteller også at de etter hvert ønsker at bygget skal romme noe som åpner det for flere, for eksempel en restaurant. Det er ikke meg kjent noen planer om å tilbakeføre bruken av bygget til togstasjon igjen. Altså vil det fortsette å være et brudd mellom byggets funksjon og bruk, men dette er ikke noe hverken representanten for byantikvaren eller drift- og vedlikeholdssjefen i Bane NOR ser ut til å ha noen problemer med.<sup>118</sup> Dermed anses ikke dette som viktig for å oppnå autentisitet, mens omgivelser og beliggenhet er noe begge mener har forbedringspotensial og noe som vil øke graden av autentisitet.

#### 4.2.4 Fremgangsmåter

Som nevnt er tilbakeføringen av Lademoen stasjon også et eksempel på fasadisme. De har tatt vekk 1960-tallsfasaden og satt på en ny fasade som er en kopi av 1906-fasaden. De har dermed satt en ny fasade foran en eldre bygning, altså er dette fasadisme i en tradisjonell forstand. Dette spiller altså ikke på en tydelig kontrast mellom eksteriør og interiør, selv om det til en viss grad har blitt det over tid, ved at innsiden til en viss grad er modernisert til kontorlokaler.<sup>119</sup> I denne fasadismen ser vi spor av både *translatio* og *aemulatio*. *Translatio* betyr, som vi vet, oversettelse. Det vil være riktig å kalle dette en oversettelse av byggets uttrykk fra 1906. Dette fordi at de i arbeidet ikke alltid har visst eksakt hvordan ulike elementer på bygget har sett ut. Eksempelvis brukte de ornamentikken fra Flå stasjon til å forme ornamentikken på stasjonen. Disse mener de er ganske like, men man kan ikke være helt sikre. I dette tilfellet går det bra fordi de har funnet inspirasjon tilsvarende det som i en skriftlig oversettelse er forfatteren, men som i denne konteksten heller er den opprinnelige arkitekten, nettopp ved å se på ornamentikken fra Flå, og ved å se på andre stasjonsbygg fra samme periode. *Aemulatio* er til stede ved at man har tatt i bruk noen løsninger som kanskje ikke er historisk riktige, men dette er gjort ut fra praktiske og tekniske hensyn som ville være bedre for bygget. Man har dermed søkt å forbedre modellen.

#### 4.2.5 Monument, palimpsest eller breccia?

Her har de valgt byggets første uttrykk som mål og jobbet for å fremheve dette på bekostning av det andre uttrykket bygget har hatt. Dette er ikke gjort på hele bygget, selv om det kan se

---

<sup>118</sup> Intervju med representant byantikvaren i Trondheim, 16.02.2023 og Drift- og vedlikeholdssjef i Bane NOR, 20.02.2023

<sup>119</sup> Intervju med drift- og vedlikeholdssjef i Bane NOR, 20.02.2023

slik ut ved første blick. Som nevnt er ikke taket eller pipa tilbakeført. Det har ikke kommet frem i intervjuet med drift- og vedlikeholdssjefen nøyaktig hvor gammelt taket er, bare at det ikke er spesielt gammelt. Altså er det ikke urimelig å tro at det er fra en annen periode en pipa. Pipa er fortsatt kledd i murpussen og har dermed uttrykket fra 1960-tallet. Disse tingene peker i retning av palimpsest- eller breccia-forståelsen av bygninger, og kanskje mest breccia, da man ikke tydelig kan lese kronologien. Dette er nok ikke tilsiktet, de har ønsket å skape et monument.

#### 4.2.6 Oppsummering

Som vi nå har sett har flere typer autentisitet vært viktige i dette prosjektet. Både i form og design, og materialer og substans har det vært viktig å sikre autentisitet. Det kom tydelig frem at de to intervjuobjektene verdsetter disse forskjellig. For representanten fra byantikvaren var autentisitet i materialer og substans det viktigste, og faktisk det eneste hun anså som autentisk. På den andre siden har vi drift-og vedlikeholdssjefen i Bane NOR, som også mente at det var viktig å ta vare på så mye som mulig av det eldre materiale, men som uttrykte at det som gjorde prosjektet mest autentisk var at det ser ut som det gjorde før, altså autentisitet i form og design. Beliggenhet og omgivelser var for begge viktig og noe de mente kunne øke autentisiteten. Mens tradisjonelt håndverk, selv om det var brukt til en viss grad, ikke var det viktigste. Funksjon og bruk ble diskutert, men anses ikke som viktig for å oppnå autentisitet av de to aktørene. De har tatt i bruk flere strategier for å oppnå de to typene autentisitet som de anså som viktigst, altså materialer og substans, og form og design. For å oppnå autentisitet i form og design brukte de mange typer dokumentasjon, og også kopiering av diverse elementer basert på grundig dokumentasjonen. For å oppnå autentisitet i materialer og substans tok de, ifølge drift- og vedlikeholdssjefen, vare på så mye eldre materiale som de kunne, mens representanten for byantikvaren mente de kunne tatt var på mer. Vi ser også at de har tatt i bruk fasadisme, translatio og aemulatio. Til slutt så at de har ment å skape et monument, men at bygget til en viss har blitt et palimpsest eller breccia.

#### 4.3 Sukkerhuset

Sukkerhuset, som ligger på Kalvskinnet i Trondheim, er den eldste bygningen denne oppgaven tar for seg. Bygget har en innholdsrik historie som strekker seg tilbake til 1752. Bygningen huset et sukkerraffineri i perioden 1754 til midten på 1800-tallet. I 1850 etablerte Generalkonsul Erich C. Dahl ølbryggeriet kjent som E. C. Dahls bryggeri i dette bygget.



Bryggeriet var i drift frem til 1984, hvilket gjør bygningen til den eldste bevarte fabrikkbygningen i Norge. I 1927 vedtok Riksantikvaren at bygningen skulle fredes.<sup>120</sup> I dag huser bygget en frivillig drevet studentpub og lesesaler.<sup>121</sup> Utviklingen av bygningen er illustrert i figurene 9-11. Også i dette prosjektet ble fasadisme gjennomført. For å kunne si noe om synene på kulturarv som reflekteres gjennom denne tilbakeføringen fikk jeg se på et foredrag holdt av en seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommunen, heretter omtalt som TFK, som har vært sentral i dette arbeidet. Dette foregikk 20.02.2023 over Teams. Foredraget ble fulgt opp med spørsmål i ettertid. I tillegg har jeg vært i kontakt med driftssjefen i E. C. Dahls Eiendom for å få et annet perspektiv på prosjektet.

---

<sup>120</sup> E. C. Dahls Eiendom u.å.

<sup>121</sup> Sukkerhuset u.å.



*Figur 9. «Sukkerhuset i Trondhjem». Sukkerhuset slik det så ut rundt 1820 (maleri: Johannes Rosenvinge, ca. 1820. CC NC-BY-SA.)*



*Figur 10. «Sukkerhuset/E. C. Dahls Bryggeri (ca. 1970-1990)». Sukkerhuset med utseende fra før tilbakeføringen (foto: Trondheim kommune, fra Tekniske etaters samling / Byarkivet, 1970-1990. CC BY 2.0.)*



Figur 11. Sukkerhuset slik det ser ut i dag, etter tilbakeføringen (foto: Gjervan, T. S., 29.04.2023).

#### 4.3.1 Begrunnelser og årsak

Dette prosjektet startet i 2017 da E. C. Dahls Eiendom søkte riksantikvaren om midler til å male nedre del av Sukkerhuset igjen. Da dro seniorrådgiveren fra TFK på befarings, hvor han oppdaget alvorlige skader i murverket. Han fortalte E. C. Dahls Eiendom at midlene fra riksantikvaren ville bli brukt på å undersøke årsaken til skadene, og finne en løsning på hvordan murverksfasaden kan fungere riktig bygningsfysikalsk. Undersøkelsene viste at den gule akrylmalingen som E. C. Dahls Eiendom ville ha på et nytt strøk av, var en vesentlig faktor i skadebildet. Seniorrådgiveren var derfor skeptisk til et tredje lag. Skadebildet viste at det har blitt gjort reparasjoner som gjorde ting verre hver gang man prøvde seg med moderne diffusjonstette fuktsperrende materialer. Særlig det fra 1960-1970-1980-tallene, men det begynte trolig på 1870-1880-tallet.<sup>122</sup>

Seniorrådgiveren fra TFK ser ikke på dette som et tilbakeføringsprosjekt, men en nødvendig teknisk istandsetting grunnet feil overflatebehandling over flere år. De måtte dermed finne en overflatebehandling som ivaretar bygget rent bygningsfysikalsk, og det var slik det ble en tilbakeføring – de så på historiske spor for å finne ut hvordan bygget hadde vært behandlet tidligere og valgte den beste behandlingen ut ifra det. Det var en utfordring å finne ut hvilke

---

<sup>122</sup> Foredrag med seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommune, 20.02.2023

materialer som ga riktig værbeskyttelse, og beskyttelse mot belastninger forårsaket av klimaendringer og trafikken like ved.<sup>123</sup> Her var altså istandsetting årsaken til tilbakeføringen.

#### 4.3.2 Autentisitet og strategier

E. C. Dahls Eiendom ønsket å videreføre den gule fargen da de trodde at det reflekterte den eldste fasaden, men denne er sannsynligvis fra mellom 1940- og 1960-tallet, man vet ikke nøyaktig årstall. Dette er dermed ikke det eldste uttrykket fasaden har hatt. Seniorrådgiveren mente derimot at å velge dette uttrykket ikke var riktig historisk, ettersom det er ungt og det ville være å overvurdere et ungt uttrykk. Særlig siden det var flere uttrykk å velge mellom. Da bygningen ble oppført i 1754 var den ubehandlet med eksponert tegl på nedre del og hadde trepanel som illuderte mur på øvre del. Så kom tømmermannspanelet på etter hvert, men man er usikker på når dette var. Panelet har hatt ulike farger og behandlinger, hovedsakelig rød eller hvit og grå. Nedre del hadde fra 1850-tallet en rød slemming frem til det gule laget kom på. Det kommer også frem at fram til den røde slemmingen kom på, har de fire fasadene hatt ulike uttrykk samtidig, altså at bygget hadde fire ulike fasader på et tidspunkt. Den røde slemmingen er den første behandlingen som var på alle fire fasader samtidig.

Seniorrådgiveren er tydelig på at denne fremstillingen er et resultatet av et tolkningsarbeid, basert på ulike typer dokumentasjon. De kan dermed ikke være helt sikre på at uttrykket har utviklet seg slik som beskrevet ovenfor, men det er det de tror.<sup>124</sup>

Ettersom det er gjort så mange endringer på bygget opp gjennom tiden, var det mange perioder man kunne tilbakeført til. Det var ikke ønskelig å ha en blanding av flere uttrykk. De diskuterte som nevnt å beholde den gule malingen på nedre del, men mente at denne perioden var for ung. De fant ut å gå for den andre enden av skalaen, altså å skulle tilbakeført til byggeåret, ville ha medført at de hadde måttet endret på mye; blant annet ville man måtte tilbakeføre panelet og reetablere inngangen. Dette ville ha kostet rundt 10-15 millioner kroner mer å gjøre. Altså var det et økonomisk aspekt her også.<sup>125</sup>

Den røde slemmingen er det man valgte å tilbakeføre til. En av grunnene til det var nettopp at det var den første behandlingen og uttrykket som var på alle fire fasader samtidig og at den var lenge på bygningen, sannsynligvis i hundre år. Den er også slitesterk, så den kan håndtere

---

<sup>123</sup> Foredrag med seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommune, 20.02.2023

<sup>124</sup> Foredrag med seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommune, 20.02.2023

<sup>125</sup> Foredrag med seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommune, 20.02.2023

forholdene som nevnt tidligere. Det er tydelig når man ser på alle vurderingene, at autentisitet i form og design har vært viktig i prosjektet. Utseende det tilbakeføres til må ha eksistert på bygningen.<sup>126</sup> Driftssjefen i E. C. Dahls Eiendom forteller at de er fornøyde med resultatet. Han uttrykker det slik: «ut ifra historien til bygget som fylkeskommunen undersøkte inngående så er vi stolte av resultatet, at vi har bidratt sammen med fylkeskommunen v/ [seniorrådgiver fra TFK] med midler til å få rett resultat på plass.» Videre forteller han at samarbeidet de imellom har vært givende og lærerikt, og at fylkeskommunen bestemte alt. Noe E. C. Dahls Eiendom synes var helt i orden, ettersom dette ville gjøre det lettere å få midler til istandsettingen.<sup>127</sup>

Seniorrådgiveren forteller videre at den øvre delen av bygget, det vil si delen med det rødmalte panelet, er feil i forhold til uttrykket valgt på den nedre delen. Dersom de to delene skulle vært historisk riktig i forhold til hverandre, måtte de ha tilbakeført panelet også, samt malt det hvitt med grå pilastre. Det ble ikke slik fordi vedlikeholdet begynte på treverkssdelen først, før man begynte med den nedre murdelen. Det vil si at et nytt lag med rødming allerede var malt på panelet før man hadde avklart hvordan man skulle tilbakeføre nedre del. Han forteller at E. C. Dahls Eiendom kan male panelet i riktige farger ved en annen anledning.<sup>128</sup> Driftssjefen hos E. C. Dahls Eiendom forteller at de vil samarbeide med fylkeskommunen for å få på plass fargene som korresponderer med nedre del neste gang panelet skal males, men at det ikke kommer til å skje i løpet av de nærmeste årene.<sup>129</sup>

Hovedfokuset i prosjektet var å beskytte og ivareta bygningen på best mulig måte:

Man vil alltid ha diskusjoner rundt estetikken, riktig uttrykk og stil. Jeg mener at en bygning må fungere bygningsfysisk først og fremst. Og med en så gammel bygning og det konkrete skadebildet måtte det tas noen grep som ikke nødvendigvis fokuserer på det estetiske, men her var det til slutt enighet om fungerende bygningsfysikk og da ble det klart at de gule lagene måtte bort fordi de fungerte ikke som beskyttelse.<sup>130</sup>

Andre hensyn, som estetikk, kom i andre rekke. Vi ser likevel at de har lagt mye arbeid i å finne frem til de historiske lagene og velge det som både er best for bygningen og et uttrykk som er autentisk i forhold til form og design. Vi ser også at noen ganger gjør man ikke

---

<sup>126</sup> Foredrag med seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommune, 20.02.2023

<sup>127</sup> Intervju med driftssjef i E. C. Dahls Eiendom, 2.05.2023

<sup>128</sup> Foredrag med seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommune, 20.02.2023

<sup>129</sup> Intervju med driftssjef i E. C. Dahls Eiendom, 2.05.2023

<sup>130</sup> Foredrag med seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommune, 20.02.2023

nødvendigvis ting i den rekkefølgen som, sett i ettertid, hadde vært mest praktisk. Her sikter jeg til kontrasten oppe og nede på bygningen og at disse ikke hører sammen. Dette vil kanskje svekke oppfattelsen av autentisitet i forhold til form og design. Det er likevel gjort, og det virker ikke som det er noe som plager seniorrådgiveren i spesielt stor grad. At E. C. Dahls Eiendom kan male panelet tidsriktig ved en senere anledning viser at det bare er en mulighet, men det fremkommer ikke informasjon som viser at var noe som opptok seniorrådgiveren i større grad.<sup>131</sup> Det ser ut til at driftssjefen i E. C. Dahls Eiendom forholder seg til fylkeskommunens anbefalinger, og at de vil ta en ny vurdering på dette når det nærmer seg tid for nytt vedlikehold, og at det dermed ikke er en presserende sak.<sup>132</sup>

Ettersom de måtte fjerne flere lag med skadelig overflatebehandling betydde det et stort inngrep i bygningen. De hadde derfor utarbeidet fire tilbakeføringsalternativer som gikk på hvor mye de kunne ta fra den nyere fasaden uten å vesentlig skade den fredete mursteinen fra 1754 som lå under. Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider utarbeidet en rapport som konkluderte med at det var nødvendig å fjerne all overflatebehandling. Dette var seniorrådgiveren enig i, men han var nøye på at de måtte være forsiktige så de ikke tok for store deler av murverkskonstruksjonen til slutt. Når det kom til reparasjoner i murverket ønsket de å bruke det seniorrådgiveren omtaler som «original» stein, men det viste seg at den originale steinens format ikke finnes lenger. «[...] så ble det en moderne reparasjon hvor vi bruker samme type teglstein i litt større lengde.» Begrepet original ser her ut til å peke på samme type stein, ikke stein fra 1754, noe som kanskje ville vært en overboksstavelig tolkning av å bruke samme materialer som det originale for å oppnå autentisitet i materialer og substans. Det er tydelig at det opprinnelige materialet fra 1754 anses som viktig, og er noe som skal bevares. Vi ser også at denne typen autentisitet er noe de har jobbet for å oppnå ved å være skånsomme og ved å bruke samme type stein som originalt.

Sukkerhuset er som sagt fredet. Fredningen omfatter blant annet konstruksjon, materialbruk og overflatebehandling.<sup>133</sup> De måtte derfor søke dispensasjon fra fredningen før de begynte arbeidet, ettersom dette gikk ut over vanlig vedlikehold. Det presiseres i fredningen at vanlig vedlikehold skal skje i samsvar med opprinnelig utførelse, materialbruk og teknikk.<sup>134</sup> Et

---

<sup>131</sup> Foredrag med seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommune, 20.02.2023

<sup>132</sup> Intervju med driftssjef i E. C. Dahls Eiendom, 2.05.2023

<sup>133</sup> Riksantikvaren 2011:1

<sup>134</sup> Riksantikvaren 2011:3-4

vilkår for dispensasjonen var at håndverkerne hadde dokumentert antikvarisk kompetanse og at metodene de brukte fulgte antikvariske prinsipper. Dermed var det svært viktig å bruke tradisjonelle metoder i arbeidet. Hvilket de har gjort. Blant annet er overflatefjerning gjort som håndarbeid uten maskin. De har benyttet antikvariske prinsipper når nye overflater er påført og produksjonen av nye materialer er gjort så likt det originale bygningsmaterialet fra perioden de har tilbakeført til som mulig. Dette er gjort fordi da anses formålet med fredningen å overholdes i tilstrekkelig grad. Seniorrådgiveren mener også at å bruke tradisjonshåndverk gjør at autentisitet og aldersverdier ivaretas på best mulig måte.<sup>135</sup> De hadde dermed ikke annet valg enn å benytte tradisjonelle metoder ettersom bygget er fredet, men det er også noe seniorrådgiveren mener direkte bidrar til å opprettholde autentisiteten knyttet til det. Dermed ser vi at tradisjoner og teknikker har vært både nødvendig og ønskelig.

For å komme frem til riktige utseende har de brukt de flere typer dokumentasjon; blant annet tegninger, malerier og fotografi, i tillegg til grundige analyser av bygget. Seniorrådgiveren forteller at de hadde god kontroll på treverksdelene via en tegning av Gerhard Schøning fra 1774 og et maleri av Johannes Rosenvinge fra 1820. I disse to er det ikke alle fasader som synes. For fasadene som ikke synes har de jobbet etter sporene på bygningen. De sendte hele steinbiter til en malingskonservator som gjorde en grundig analyse så «vi har i dag alle malingslag på plass, så vi er rimelig sikre på hvordan Sukkerhusets fasader i de forskjellige stilperioder har sett ut. Vi analyserte material, fargegrapp og byggestil i overflaten på tre- og murverk delen.» De gjennomførte også pyrolytiske analyser, som analyserer hva byggets overflater består av. Det var slik de fant ut at mye av den eksisterende overflatebehandlingen var skadelig for bygget. Seniorrådgiveren er tydelig på at selv om de har hatt all denne dokumentasjonen, så er det et tolkningsarbeid som har ført til det ferdige resultatet.<sup>136</sup> Som vi så la driftssjefen i E. C. Dahls Eiendom vekt på at fylkeskommunen har gjort grundige undersøkelser av bygget, og det ser ut som dette er noe av grunnen til at de er stolte av resultatet. Han mener at de har fått riktig resultat på plass gjennom de grundige undersøkelsene.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Foredrag med seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommune, 20.02.2023

<sup>136</sup> Foredrag med seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommune, 20.02.2023

<sup>137</sup> Intervju med driftssjef i E. C. Dahls Eiendom, 2.05.2023

#### 4.3.3 Fremgangsmåter

Som fremstillingen viser, er dette prosjektet også et fasadismeprojekt. Her har man gjenskapt en eldre fasade foran en eldre bygning. Altså har man en materielt ny fasade foran den eldre bygningen bak. På en annen side er det nok mer riktig å kalle det en delvis fasadisme, ettersom bare nedre del er tilbakeført. Man spiller heller ikke på en tydelig kontrast mellom interiør og eksteriør her, selv om det heller ikke har en tydelig sammenheng. På nedre del har de på et overordnet nivå brukt ameulatio ettersom de har gjenskapt en eldre fasade. I tillegg kan vi se spor av imitatio her, ved at man har valgt å gi noen av vindusomramningene en annen farge enn den røde slemmingen, noen av de er lyst gule.<sup>138</sup>

#### 4.3.4 Monument, palimpsest eller breccia?

Sukkerhuset er komplisert hva angår synet på bygninger. Dette ser ikke ut til å ha vært noe seniorrådgiveren har tatt aktivt stilling til. De hadde nok ment å skape et monument og sett på det som et monument, ettersom det var viktig å ikke blande ulike historiske uttrykk, men å velge ett uttrykk fra én periode. At det ble diskutert mye rundt hvilken fortelling de ønsket å fortelle med denne tilbakeføringen, peker også på monument-tilnærmingen. Det var ikke den tradisjonelle fortellingen som de fleste kjenner, og som er koblet til den gule og røde fasaden som lenge var på E. C. Dahls ølbokser. Det var en annen fortelling som fortsatt omhandler E. C. Dahls, ettersom den røde slemmingen kom på etter at E. C. Dahls kjøpte bygget på 1850-tallet. Som vi har sett ble det ikke slik fordi seniorrådgiveren mente at denne perioden, dette uttrykket og denne fortellingen var det viktigste. Det hang i stor grad sammen med det bygningstekniske og et ønske om å gjøre det som var best for bygget rent teknisk. Ved at fasaden er todelt og at uttrykkene på de to delene ikke henger sammen historisk, kan man si at bygningen kan forstås som et palimpsest. Dette var ikke hensikten til seniorrådgiveren, det ble slik ved tilfeldigheter.

#### 4.3.5 Oppsummering

Vi har sett at behovet for istandsetting utløste dette prosjektet, og at istandsetting var det overordnede målet. De måtte finne en ny overflatebehandling som fungerte rent bygningsfysikalsk. Andre hensyn, som estetikk, kom i annen rekke. Samtidig har det vært viktig å oppnå autentisitet i både form og design, tradisjoner og håndverk, og materialer og substans. Strategier for å oppnå autentisitet i form og design har vært en grundig undersøkelse

---

<sup>138</sup> Foredrag med seniorrådgiver fra Trøndelag Fylkeskommune, 20.02.2023



av bygningen og granskning av dokumentasjon. Selv om dette ikke virker å være det viktigste for seniorrådgiveren, har det likevel vært noe de har jobbet hardt for å få til. Når det kommer til materialer og substans, og tradisjoner og teknikker, har fredningen her satt en del krav som måtte overholdes, hvilket man har jobbet hardt for å gjøre. Det synes å ha vært det viktigste for seniorrådgiveren. De ansatte derfor håndverkere med kompetanse innen tradisjonshåndverk for å sikre denne typen autentisitet. De jobbet også hardt for å bevare den originale steinen. Det er her også gjennomført fasadisme. I tillegg er aemulatio og imitatio brukt. Til slutt så vi at de nok har sett på dette bygget som et monument, men at det likevel har blitt et palimpsest eller breccia.

#### 4.4 Thingvallgården

Thingvallgården, på folkemunne kalt Kråkeslottet, ligger i Høgskoleveien 4, i området som heter Grenden som ligger like nedenfor NTNU campus Gløshaugen. Bygget eies av NTNU Eiendom.<sup>139</sup> Dette er en sveitservilla fra 1890-tallet. Grenden ble på 1960-tallet oppkjøpt med sikte på å utvide campus Gløshaugen. Da dette ikke ble realisert begynte bygningene i området å forfalle. Huset har opp gjennom årene blitt brukt som studenthybler, men i 2004 måtte de siste leietakerne flytte ut da huset var blitt for farlig å bo i. Byantikvaren har gitt bygningen antikvarisk verdi klasse B – høy antikvarisk verdi.<sup>140</sup> Utviklingen av bygget illustreres i figurene 12-14. I dette prosjektet er det også gjennomført fasadisme, men dette prosjektet tok også for seg interiøret, da det var i dårlig stand.<sup>141</sup> For å finne ut hva slags syn på kulturarv som reflekteres i dette prosjektet, intervjuet jeg ansvarlig prosjekterende arkitekt og prosjekteringsgruppeleder, heretter omtalt som arkitekt. Intervjuet ble gjennomført 14.02.2023 over Teams.

---

<sup>139</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023

<sup>140</sup> Haarstad 2017

<sup>141</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023



*Figur 12. «Bebyggelse i Høyskolebakken med Thingvallagården». Thingvallagården i 1969, før tilbakeføring (foto: Piene, B. /Sverresborg Trøndelag Folkemuseum, 1969).*



*Figur 13. Thingvallagården i 2014, før tilbakeføringen (foto: Ida Sem Fossvik/NRK).*



Figur 14. Thingvallagården etter tilbakeføringen (foto: Gjervan, T. S., 16.02.2023).

#### 4.4.1. Begrunnelser og årsak

Tilbakeføringen av Thingvallagården begynte ved årsskiftet 2013/2014 og var ferdig i 2017. Målet med prosjektet var at bygningen skulle rehabiliteres og settes i stand. Prosjektet omhandlet også bygget ved siden av Thingvallagården, men det er kun Thingvallagården som er fokus i denne oppgaven, selv om nabobygget også vil bli nevnt. Når jeg spør om målet fra starten av var å tilbakeføre, svarer prosjektlederen at «det var helt opplagt at en ikke skulle gi de to eksisterende byggene nytt uttrykk.» Dette var noe arkitektene ønsket så langt det var mulig. Arkitekten husker ikke om NTNU hadde sagt noe konkret om å tilbakeføre, men ettersom bygget har antikvarisk verdi klasse B, måtte alle tiltak godkjennes av byantikvaren og dermed «lå det litt i kortene».<sup>142</sup>

#### 4.4.2 Autentisitet og strategier

Det kommer tydelig frem at autentisitet i form og design har vært viktig. De tok utgangspunkt i bygningen slik den hadde sett ut da den ble oppført rundt 1890. Det var ikke noe ønske om å gi byggene nytt uttrykk. De ønsket å tilbakeføre mest mulig riktig i forhold til vindustyper og

---

<sup>142</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023

fargesetting. De var også veldig opptatt av å ikke endre de utvendige proporsjonene på bygningen. Dette kommer frem i sammenheng med at de vurderte å isolere i ytterveggene og flytte alt av panel og ornamentikk lenger ut. Dette var prosjektlederen bekymret for ettersom det ville endret forholdet med takutstikket, og de store linjene på bygget, som igjen kunne endret bygningens karakter. For å unngå dette valgte de heller å isolere både utvendig og innvendig.<sup>143</sup>

Store deler av bygget var skadet og ødelagt. Derfor ble det lagd kopier av mange bygningselementer. Det skadde ble demontert eller revet for å kunne inspisere veggene under og etterisolere. Det som ble fjernet lagde man kopier av, blant dette er kledning og listverk. Prosjektlederen beskriver resultatet som «ganske likt eller fint [...]» Opprinnelig var det syv piper på de to bygningene. På grunn av tilstanden på en av pipene og behov for tekniske anlegg, fjernet de én pipe, men de ønsket å rive flere og søkte om det. De fikk rive tre piper til, men byantikvaren godtok ikke å fjerne de helt. De måtte dermed konstruere kopier av de tre pipene. Kopiene begynner ikke før på loftet. De er altså ikke funksjonelle, kun for å bevare uttrykket. Pipene ser ikke ut til å ha vært noe prosjektlederen anså som spesielt viktig, men at de måtte gjøre det slik ettersom byantikvaren krevde det. Hun omtaler dette som «det eneste som er litt juks eller fake.» Kopier av ornamentikk eller kledning er altså ikke ansett som juks eller falske, de bidrar til å fremheve autentisitet i form og design. Mens pipene, som kun er for syns skyld, er ikke ekte. Dette peker i retning av at hun anser funksjon som en viktig faktor for å oppnå autentisitet. Pipene fremstår som noe de ikke er, nemlig fungerende piper, mens kopiene av andre elementer fortsatt oppfyller sine funksjoner.<sup>144</sup>

For å få uttrykket på vinduene så likt de originale som mulig stilte de strenge krav til leverandøren. Det var ett originalt vindu på bygget ved siden av, altså ett fra 1890-tallet. Dette ble brukt som utgangspunkt for detaljeringen på de nye vinduene på Thingvallgården. Inndelingen av vinduene er tatt fra gamle bilder av huset. For å få til riktige takoppbygg samarbeidet de med blikkenslageren om detaljering av disse, «for å til et mest mulig autentisk uttrykk» uttrykker prosjektlederen. De var også negative til å bygge på noe som ikke har tilhørt bygget fra oppføringsperioden. Det forelå en skisse for prosjektet da arkitekten ble involvert, som omfattet et heistårn med frittstående svalganger. Dette ønsket de ikke å implementere, da det ikke tilhørte det opprinnelige uttrykket og dermed ville ødelegge det. Å

---

<sup>143</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023

<sup>144</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023

forringe det opprinnelige uttrykket vil altså påvirke opplevelsen av bygget. På en annen side har de oppført en utvendig trapp i bakgården, som erstatning for en eldre innvendig trapp. Dette henger sammen med at den innvendige trappen var trang og vanskelig å bruke, så det var et rent praktisk tiltak. Dette omtales ikke som noe som skjemmer bygget eller som en hindring for autentisitet i form og design.<sup>145</sup> Her har de også jobbet for at moderne krav ikke skulle ha en skjemmende effekt på bygningen. Det vil si at det er ingen rent praktiske elementer som er synlig på utsiden. Eksempelvis er ventilasjonsanlegget på loftet, og takoppbyggene har diskrete rister, og ikke vinduer.<sup>146</sup>

For å få bygningen mest mulig lik slik den så ut i 1890-årene, har de brukt dokumentasjon i form av bilder. De endret fargen på bygget, det var rødt en lang periode, nå er det okergult. Ettersom fotografiene av bygget var i svart-hvitt, var det vanskelig å bruke disse som utgangspunkt for fargevalget. Bildene viste kun at huset hadde hatt en lysere farge. Noen steder kunne de se at panelet var gult under det røde laget, men det ble ikke gjort noen fargeanalyse. De brukte derfor en historisk fargepalett for å se hvilke farger som var vanlige i den aktuelle perioden på sveitserhus, og fargesatte ut ifra det.<sup>147</sup>

De opprinnelige bygningsdelene som ble demontert på fasadene, ble remontert og samlet på bakgårdsfasaden. Det som avgjorde hvor mye som ble tatt vare på av det eldre materialet var økonomi. Det er kostbart å demontere panel, mer kostbart enn å rive det ut. Arkitekten forteller at hun gjerne skulle gjort det slik dersom de hadde ressurser til det – «det ville vært veldig meningsfylt». Hun forteller videre at man da må sette en større økonomisk verdi på det, man må rettferdiggjøre det økonomisk, noe man ofte ikke gjør i dag.<sup>148</sup> Det var ett originalt vindu igjen, resten var byttet på 1970-tallet med kopier. De tok også vare på deler av det gamle skifertaket, men supplert med ny skiferstein. De prøvde å bevare så mye brostein som de kunne, og en del natursteinsmur er ivaretatt. De har også brukt en del moderne materialer. De har, som sagt, satt i stand interiøret. Der brukte de mye gips, men arkitekten forteller at hun gjerne heller skulle ha brukt mer tre. Dette hadde med vekt å gjøre, ettersom det er et kvikkleireområde, i tillegg henger det sammen med moderne krav til lyddemping.<sup>149</sup> Altså var ikke autentisitet i materialer og substans det viktigste, men likevel noe de jobbet for å oppnå.

---

<sup>145</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023

<sup>146</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023

<sup>147</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023

<sup>148</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023

<sup>149</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023

Når det kommer til håndverk og tradisjoner har de brukt en del moderne verktøy. Dette gir et litt annet uttrykk enn tradisjonelle verktøy, det blir, etter arkitektens mening, mer strøket. Å bruke noe annet enn dagens teknologi og metoder var ikke diskutert for dette prosjektet. Entreprenørene fikk jobbe slik de selv ville, uten mange krav fra arkitektene. Unntaket var vinduene. De krevde at glasset skulle kittes utvendig og at malingen til en viss grad skulle være i tradisjon med sveitserstilen. Også natursteinsmuren som var igjen ble satt i stand «på en måte som minner mer om tradisjonshåndverk». NTNU hadde ansatt steinhuggere som istandsatte muren og blottla natursteinen. Dette mener prosjektlederen gjør mye med uttrykket – man føler at det er autentisk, mens de nyere veggene både ser og er mer «perfekte». Man får mer patina og det ser mer ekte ut når arbeidet er gjort for hånd, spesielt gjelder dette natursteinsmuren. Som vi ser her har ikke autentisitet i tradisjoner og håndverk vært spesielt viktig, men det er tydelig at arkitekten mener at tradisjonshåndverk gjør at bygget ser mer autentisk ut, altså at det bidrar til å øke graden av autentisitet i form og design.<sup>150</sup>

Prosjektlederen er også opptatt av omgivelsene rundt Thingvallgården. Hun tenker at når man har brukt så mye ressurser på et enkelthus, som er en del av et lite pittoresk trehusområde, så kan det kanskje være starten på å ta vare på flere av husene rundt. Da blir ikke dette huset stående med en rekke moderne bygg rundt seg. Her er vi rett inn på autentisitet i beliggenhet og omgivelser. Å ha liknende bygninger rundt vil øke opplevelsen av autentisitet knyttet til denne bygningen.<sup>151</sup>

#### 4.4.3 Fremgangsmåter

Som nevnt har dette prosjektet også tatt i bruk fasadisme. Her har de satt på en kopi av en eldre fasade, altså en ny fasade, foran et eldre bygg. De har også gjennomført en omfattende istandsetting innvendig, ettersom store deler var skadet. Arkitekten beskriver innsiden slik: «[...] [på grunn av] fuktskader i underetasjen så det ut som en skøytebane om vinteren [på grunn av] vann som fosset inn. Om våren var det som en grønn biologisk suppe. Så du måtte gå veldig grundig til verks [...]». Kun trapperommene med de opprinnelige trappeløpene er bevart innvendig. De har også erstattet mye av treverket innvendig med gips. Kan man på denne måten si at bygget bak fasaden også er nytt? Arkitekten forteller at ytterveggen er den opprinnelige. Dermed vil det å si at bygningen er blitt helt ny er nok ikke riktig, men den er

---

<sup>150</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023

<sup>151</sup> Intervju med arkitekt, 14.02.2023

blitt fornyet i stor grad. Altså, sett i materialer er bygget i stor grad nytt, men visuelt er det «gammelt».

Overordnet har de brukt aemulatio i fasadismen. De har verdsatt likhet over kontrast. Man kan også si at de har brukt imitatio. Dette er synlig ved at de har tilbakeført store deler, men valgt å flytte noe av den eldre ornamentikken til baksiden, ettersom de måtte fjerne den fra fasaden foran for å undersøke panelet. Aemulatio er også synlig ved at de valgte å oppføre en utvendig trapp, heller enn å videreføre den innvendige trappen.

#### 4.4.4 Monument, palimpsest eller breccia?

Det er tydelig her at de har en monument-tilnærming til bygningen. De har fjernet alle spor av andre perioder for å fremheve det første uttrykket Thingvallagården har hatt. Dette gjelder nok kanskje bare fasaden ettersom man på innsiden har gjort store endringer for å sette bygget i stand. Jeg vet ikke like mye om innsiden som utsiden, men det er klart at mye er nytt innvendig. Kanskje man kan si at dette peker svakt i retning av palimpsest- eller brecciaforståelsen, men dette er det vanskelig å si noe mer konkret om.

#### 4.4.5 Oppsummering

Som vi har sett var autentisitet i form og design den typen autentisitet det har vært viktigst å få til i dette prosjektet. For å få til form og design har de tatt i bruk flere strategier. Blant annet har de jobbet for å skjule tilføyelser som er nødvendig ut fra moderne krav og ikke legge til mye nytt. Unntaket er trappen på baksiden, men dette er en rent praktisk avgjørelse. De har også brukt kopiering som strategi for å oppnå likhet med modellen, og jobbet i harmoni med bygget for å ikke endre utseende for mye. Bruk av dokumentasjon har også vært en viktig strategi for å oppnå dette. I tillegg har de basert seg på generell kunnskap om fargebruk fra byggets oppførselsperiode. Autentisitet i beliggenhet og omgivelser er også noe som arkitekten har tenkt på. De har ikke tatt noen direkte grep for å få til dette, men arkitekten håper at denne istandsettingen kan inspirere til å istandsette husene rundt, slik at Grensen fortsetter som et helhetlig miljø med eldre bygninger. Hverken autentisitet i materialer og substans eller tradisjoner og håndverk har vært ansett som spesielt viktig, selv om arkitekten gjerne skulle ønske at de kunne brukt mer tradisjonshåndverk i prosjektet. Også her er fasadisme og aemulatio brukt, og vi ser at man har en monument-tilnærming.





## 5.0 Sammenfatning og avsluttende drøfting

I dette kapittelet vil jeg sammenfatte og drøfte hovedpoengene fra kapittel 4, samt drøfte underproblemstillingen «hvordan er interaksjonen mellom aktørene innenfor og utenfor forvaltningen?» Alle tilbakeføringene begynte med et behov for å reparere eller istandsette bygningene. Det er altså ingen av de fire tilbakeføringene som er igangsatt ut fra et rent ønske om å tilbakeføre. Det var også estetiske årsaker som førte til at flere valgte å tilbakeføre. I to av tilfellene, Lademoen stasjon og Sukkerhuset, var den nyeste overflatebehandlingen skadelig for byggene og årsak til at den måtte fjernes. I begge tilfellene var det mulig å gjenskape disse lagene med ikke-skadelige materialer, og i begge tilfellene avfeide man disse løsningene. I tilfellet Lademoen stasjon hang dette sammen med det estetiske, man mente det eldre uttrykket var finere og hadde større verdi. I Sukkerhusets tilfelle valgte man ikke å ikke gjenskape den gule malingen fordi man mente den var mindre estetisk, tvert imot mente seniorrådgiveren at estetikk ikke var spesielt viktig. Han mente derimot at den gule malingen fremmet feil periode. Til forskjell fra dette var Jomfrugata 5 kun forfallent, men huseierens fokus på huseieres ansvar for sine bygg og hans «frykt» for å måtte bevare 1980-tallsfasaden, viser at han foretrekker det eldre uttrykket rent estetisk. I tilfellet Thingvallgården var arkitektene klare på at de ikke ønsket å gi bygget et moderne uttrykk. Det vektlegges også at det var naturlig at man ikke gjorde det da byantikvaren var involvert, ettersom man måtte få «godkjenning» av dem. Så her var det ikke eksplisitt sagt at det hadde med estetiske grunner å gjøre.

I alle tilbakeføringsprosjektene settes autentisitet høyt. Likevel er noen typer autentisitet mer ønskelige enn andre, og man har i prosjektene brukt ulike strategier for å oppnå disse. Rangeringen av de ulike typene autentisitet ser ut til å være form og design som det viktigste for aktørene utenfor forvaltningen, deretter materialer og substans, så kommer tradisjoner og teknikker, og beliggenhet og omgivelser som omtrent like viktige. For aktørene innen forvaltningen var rekkefølgen nokså lik, bortsett fra at materialer og substans er det viktigste. Svært få av aktørene har tenkt over autentisitet i ånd og følelse, og bruk og funksjon. Som vi ser, var det ulike prioriteringer innad i prosjektene avhengig av hvem man spurte.

Her er vi inne på interaksjonen mellom aktørene innenfor og utenfor forvaltningen, eller ekspertene og ikke-ekspertene. For de utenfor forvaltningen er det visuelle det viktigste for å oppnå autentisitet, og de har i sin tur tatt i bruk strategier for å oppnå dette. Også når det er

snakk om andre typer autentisitet kommer det frem at disse bidrar til å øke autentisitet i form og design. Patina er et ord som dukker opp i oppgaven, spesielt i sammenheng med ikke-ekspertene. Det kan se ut som mye av det ikke-ekspertene gjør for å oppnå autentisitet kan kobles til patina, de ønsker at det skal se gammelt ut. Og da er det viktig at byggene har autentisitet i form og design. De innenfor forvaltningen har et større fokus på materiell autentisitet. Dette samsvarer med AHD (autorisert kulturarvs diskurs), hvor det materielle er i fokus. Dermed kan vi si at det finnes en diskrepans i forståelse av hvilken type autentisitet som er viktig, og at populær-autentisitet er et relevant begrep å bruke, men ikke i veldig stor grad. Nara-dokumentet åpner for mange ulike typer autentisitet, og ingen av disse er trukket frem som viktigere enn andre, men det er tydelig et skille her i hva eksperter og ikke-eksperter anser som det viktigste hva angår autentisitet.

Eksperter har deltatt i alle prosjektene. Alle intervju kandidatene omtaler samarbeidet som godt, ingen konflikt er nevnt. Det kan se ut som ekspertene kan fungere som en brems for å bevare mer av det materielle. Dette kan vi se på Thingvallgården med pipene, og på Lademoen stasjon med originalt materiale. Ettersom stasjonen er vernet, ikke fredet, var Bane NOR likevel relativt frie til å gjøre som de ville angående dette. Sukkerhuset står i en særposisjon i dette selskap, ettersom det er fredet og det dermed er strengere føringer for hva man kan gjøre. At E. C. Dahls Eiendom ga fylkeskommunen kontrollen over prosjektet, viser tillit til forvaltningen, selv om det også hadde en sammenheng med å sikre midler til prosjektet. Huseier i Jomfrugata 5 trekker frem samarbeidet med byantikvaren som en ressurs. Bane NOR var skeptiske til tilbakeføring før byantikvaren ble involvert. Det kan se ut til at disse tre aktørene ser på samarbeid med kulturminnemyndighetene som en måte å sikre kvalitet i arbeidet på, og kanskje i forlengelse av det, som strategi for å oppnå ulike former for autentisitet og legitimitet innad i prosjektene. Her ser vi at elementer fra AHD har hatt en positiv effekt på disse tre prosjektene. Altså at ekspertenes kunnskap og større verktøykasse er noe som kommer samfunnet til gode igjen gjennom at de samarbeider og gir råd i slike prosjekter.

Det at både aktører innenfor og utenfor forvaltningen holder på med tilbakeføring, og bygningsvern generelt, kan man se på som en ressurs innen kulturminnefeltet. Ved at aktører som har andre syn enn forvaltningen er med på å forme den bygde kulturarven, får man et bredere spenn i hva som tas vare på og hvordan. Dette brede spennet av deltakelse bidrar til å demokratisere den bygde kulturarven, som igjen kan balansere AHD.

Til sist et blikk tilbake på restaurering og rekonstruksjon. Kan vi se om prosjektene i denne oppgaven lener mest mot restaurering eller rekonstruksjon? Alle prosjektene har gått lenger i sine inngrep enn det som karakteriseres av Burra-charteret som restaurering. I alle prosjektene har man fjernet elementer som ikke tilhører det tidligere uttrykket man ønsker å tilbakeføre til, og man har også lagt til nytt materiale. Ut fra denne definisjonen er prosjektene rekonstruksjoner, men om man legger Egede-Nissens skille til grunn blir det mer nyansert. Alle prosjektene hadde tilgang på og brukte dokumentasjon aktivt i arbeidet, spesielt på Sukkerhuset og Lademoen stasjon, men de har også måttet gjette noen ganger. Gjetningene har utspring i godt begrunnede faglige utgangspunkter, men er likevel ikke direkte basert på dokumentasjon. Egede-Nissen trakk frem at dokumentasjon alltid må tolkes. Det betyr at tilgang på dokumentasjon ikke automatisk medfører at det blir helt likt modellen. Likevel bærer mange av prosjektene likhet med sine modeller.

Det er varierende hvor mye av det opphavelige materialet som er igjen på byggene. Sukkerhuset er nok det som har mest opprinnelig materiale, mens de andre tre har byttet ut mye. Likevel har alle, slik jeg har forstått det, hatt den grunnleggende strukturen igjen å bygge på. Dette, altså at alle har brukt dokumentasjon og består av noe opprinnelig materiale, peker i retning restaurering. Om vi overfører dette til hver av de fire byggene ser det slik ut: Sukkerhuset har mye originalt materiale, og er basert på mye dokumentasjon, derfor kan man plassere bygget under restaurering. Lademoen stasjon hadde noe opprinnelig materiale, mye dokumentasjon, men er også delvis passert på kvalifisert gjetning. Denne kan kanskje dermed kategoriseres som restaurering. Jomfrugata hadde også noe opprinnelig materiale, men mye er byttet ut. Denne er også basert på dokumentasjon, men ikke like mye som Sukkerhuset og Lademoen stasjon. Denne havner dermed i en gråson, men lener kanskje likevel mot restaurering. Til slutt kommer Thingvallgården. Her er også noe opprinnelig eller eldre materiale bevart, men også en del er nytt. Her har man brukt dokumentasjon, men ikke i like stor grad som i de andre prosjektene, og man har også brukt kvalifisert gjetning. Derfor peker kanskje denne mer i retning av en restaurering. Denne fremstillingen viser at Egede-Nissens definisjoner og skille mellom restaurering og rekonstruksjon er vanskelig å bruke i praksis. Det som gjør dette skille vanskelig er Egede-Nissens usikkerhet rundt dokumentasjonens betydning, ettersom den må tolkes. Som sagt bruker alle prosjektene dokumentasjon, men i varierende grad. Vi ser dermed at dette bygger opp under Egede-Nissens utsagn om at et

skille mellom restaurering og rekonstruksjon er lite fruktbart. Det er generelt enklest å omtale slike prosjekter som tilbakeføringer.

## 6.0 Avslutning

### 6.1 Oppsummering

Jeg har i løpet av denne masteroppgaven begynt å fylle tomrommet i forskningen på tilbakeføring i Trondheim som jeg nevnte i kapittel 1.3. Den overordnede problemstillingen for denne masteroppgaven «*hvilke syn på kulturarv reflekteres gjennom tilbakeføringsprosjektene i Trondheim?*» har blitt besvart gjennom å svare på de fire underproblemstillingene i oppgaven. Jeg vil nå oppsummere svarene på disse underproblemstillingene, noe som vil vise hvilke syn på kulturarv som har kommet frem gjennom tilbakeføringsprosjektene.

Som vi så i slutten av kapittel 5, er det ikke fruktbart å forsøke å etablere et tydelig skille mellom restaurering og rekonstruksjon. Det kan fungere teoretisk, men i praksis er det ryddigst og mest relevant å bruke begrepet tilbakeføring innen bygningsvernet i dag. Når det kommer til autentisitetsbegrepet og forståelsen av dette, er det Nara-dokumentets forståelse og begreper som er relevante å bruke innen bygningsvernet i dag. Kulturarv og autentisitet skal vurderes ut fra kulturell kontekst og det finnes flere typer, eller egenskaper som Nara-dokumentet omtaler de som, autentisitet.

Når det kommer til hvilke syn på tilbakeføring som er fremtredende hos aktørene som gjennomfører det, har det kommet frem at ingen av prosjektene er drevet frem av et rent ønske om å tilbakeføre. Alle er utløst av behov for vedlikehold. Tilbakeføringen av Sukkerhuset var en strategi for å bevare bygget på best mulig måte. Lademoen stasjon og Jomfrugata 5 er tilbakeført på grunn av estetikk, og Thingvallgården er tilbakeført fordi det ikke var aktuelt å modernisere. Alle har brukt fasadisme og aemulatio som fremgangsmetoder, Jomfrugata 5 har i tillegg brukt ruinisme. Alle har også tilnærmet seg og ser på byggene som monumenter, men har i varierende grader skap palimpsester eller breccia.

Hvilke syn på og holdninger til autentisitet som er fremtredende eller styrende hos de ulike aktørene kom frem i kapittel 4. Det er tydelig at autentisitet i form og design står høyt hos aktørene utenfor forvaltningen, men at også andre typer autentisitet er viktige. Særlig patina er viktig for disse aktørene, noe som ikke er like viktig for de innenfor forvaltningen. For de er autentisitet i materialer og substans viktig. For å oppnå de typene autentisitet de vektlegger har de tatt i bruk mange ulike strategier.

Interaksjonen mellom aktørene innenfor og utenfor forvaltningen preges av gjensidig velvilje. Aktørene utenfor forvaltningen ser også på ekspertene som en ressurs og ønsker deres innspill. Ekspertenes oppfattelse av materiell autentisitet som noe av det viktigste, spiller inn i prosjektene ved at mer av det opprinnelige materialet bevares. På denne måten er interaksjonen mellom de ulike aktørene nødvendig for at disse prosjektene ikke kun skal handle om å bevare autentisitet i form og design, og patina. Altså, som vi har sett er begrepet populær-autentisitet beskrivende for ikke-ekspertenes holdninger til tilbakeføring, og AHD er fortsatt til stede på feltet. Dette er positivt da interaksjonen mellom disse aktørenes fører til en mer nyansert tilbakeføringspraksis hvor alles synspunkter veier inn.

Litteraturen jeg har brukt har åpnet for og belyst mange ulike syn på kulturarv. Som vi har sett er det ikke ett svar på den overordnende problemstillingen, men mange svar. Ved å svare på underproblemstillingene har det dermed tydelig fremkommet hvilke syn på kulturarv som reflekteres gjennom tilbakeføringsprosjektene i Trondheim.

## 6.2 Veien videre

Selv om jeg gjennom denne masteroppgaven har kommet med ny innsikt i tema tilbakeføringer av bygninger i Trondheim, gjenstår det fortsatt mye forskning på dette feltet. Denne oppgaven har tatt for seg kun fire prosjekter. Dette er en liten andel av slike prosjekter som gjennomføres, både i Trondheim og i Norge. Derfor vil det være interessant å se forskning i større skala på dette temaet ettersom det fortsatt er mye som ikke er undersøkt.

# Litteraturliste

## Publiserte kilder

Brekke, N. G., Nordhagen, P. J. & Lexau, S. S. (2017). *Norsk arkitekturhistorie. Frå steinalder og bronsealder til det 21. århundret* (2. utgave). Det Norske Samlaget.

Christensen, A. L. (2011). *Kunsten å bevare. Om kulturminnevern og fortidsinteresse i Norge*. Pax Forlag.

Dalen, M. (2004). *Intervju som forskningsmetode – en kvalitativ tilnærming*. Universitetsforlaget.

Dushkina, N. (2009). Historic Reconstruction: prospects for heritage preservation or metamorphoses of theory? I N. Stanley-Price & J. King (Red.), *Conserving the Authentic. Essays in Honour of Jukka Jokilehto* (s. 83-94). ICCROM Conservation Studies 10.

Hentet fra: [https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2019-11/iccrom\\_ics10\\_jukkafestchrift\\_en.pdf](https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2019-11/iccrom_ics10_jukkafestchrift_en.pdf)

Harrison, R. (2010). What is Heritage? I R. Harrison (Red.), *Understanding the Politics of Heritage* (s. 5-41). Manchester University Press.

James, J. (2008). Undoing Trauma: Reconstructing the Church of Our Lady in Dresden. *Ethos. Journal of the Society for Psychological Anthropology*, 34(2), 244-272.

<https://doi.org/10.1525/eth.2006.34.2.244>

Newman, S. (2017). The Limits of Palimpsest: Architectural Ruins, Reuse, and Remodeling Among the Ancient Maya. I N. Aksamija, C. Maines & P. Wagoner (Red.), *Palimpsests: Buildings, Sites, Time* (s. 91-110). Brepols Publishers.

Hentet fra:

[https://www.academia.edu/36530740/The\\_Limits\\_of\\_Palimpsest\\_Architectural\\_Ruins\\_Reuse\\_and\\_Remodeling\\_Among\\_the\\_Ancient\\_Maya](https://www.academia.edu/36530740/The_Limits_of_Palimpsest_Architectural_Ruins_Reuse_and_Remodeling_Among_the_Ancient_Maya)

Plevoets, B. & van Cleempoel, K. (2019). *Adaptive reuse of the build heritage. Concepts and cases of an emerging discipline*. Routledge.

Scott, A. (2007). *On Altering Architecture*. Routledge. Hentet fra:  
[https://www.academia.edu/38120964/Altering\\_Architecture\\_Fred\\_Scott](https://www.academia.edu/38120964/Altering_Architecture_Fred_Scott)

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge.

## Digitale og upubliserte kilder

Adcock, C. (2017). *The Issues of Authenticity and Intergrity in Relation to Post-Disaster Reconstruction in Historic Urban Areas: A Comparison of Oradour-Sur-Grande and Dresden*. Hentet fra  
[https://www.academia.edu/37705901/THE\\_ISSUES\\_OF\\_AUTHENTICITY\\_AND\\_INTEGRITY\\_IN\\_RELATION\\_TO\\_POST\\_DISASTER\\_RECONSTRUCTION\\_IN\\_HISTORIC\\_URBAN\\_AREAS](https://www.academia.edu/37705901/THE_ISSUES_OF_AUTHENTICITY_AND_INTEGRITY_IN_RELATION_TO_POST_DISASTER_RECONSTRUCTION_IN_HISTORIC_URBAN_AREAS)

Agasøster, B. (2022, 23. November). *Historisme*. Store norske leksikon. Hentet fra:  
<https://snl.no/historisme>

Australia ICOMOS. (2013). The Burra Charter. The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance. Australia ICOMOS. Hentet fra: <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>

Bane NOR. (2023, 24. februar). *Lademoen stasjon tilbakeføres til sitt opprinnelige uttrykk fra 1904*. Hentet 13. februar 2022 fra:  
<https://www.banenor.no/Nyheter/Nyhetsarkiv/2022/lademoen-stasjon-tilbakefores-til-sitt-opprinnelige-uttrykk-fra-1904/>

E. C. Dahls Eiendom. (u.å.). *E. C. Dahls gate 2 – Sukkerhuset*. Hentet 13. februar 2023 fra:  
<https://ecde.no/eiendom/e-c-dahls-gate-2-sukkerhuset>



Egede-Nissen, H.-H. (2014). *Autentisitetens relevans. På sporet av et endret fokus for kulturminnevernet*. [Doktorgradsavhandling]. Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo. Hentet: <https://aho.brage.unit.no/aho-xmlui/handle/11250/227129>

Groschwitz, H. (2019, 17. desember). *How Things Produce Authenticity. Cultural Heritage as a Network*. Bavarian Studies in History and Culture. Hentet fra: <https://www.bavarian-studies.org/how-things-produce-authenticity/>

Hansen, S. S. (2020). *Fasadebevaring og rekonstruksjon*. [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo. Hentet fra: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/80456/Masteroppgave-Stian-Sandberg-Hansen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Haarstad, B. (2017, 17. oktober). *Sveitservillaen Thingvallagården i Trondheim. Energisparing i tømmerbygning, kystklima Midt-Norge*. Bygg og Bevar Enøk. Hentet fra: <https://www.byggogbevar.no/enok/erfaringer/thingvallagaarden-i-trondheim>

ICOMOS. (2011, 11. November). *The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments – 1931*. Hentet fra: <https://www.icomos.org/en/167-the-athens-charter-for-the-restoration-of-historic-monuments>

ICOMOS. (u.å). *The Venice Charter*. Hentet 20. April 2023 fra: <https://www.icomos.org/en/participer/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/157-thevenice-charter>

Meld. St. 16 (2019-2020). *Nye mål i kulturmiljøpolitikken. Engasjement, bærekraft og mangfold*. Klima- og miljødepartementet. Hentet fra: <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-16-20192020/id2697781/>

Sukkerhuset. (u.å.). *Om oss*. Hentet 6. mars 2023 fra: <https://www.sukkerhuset.no>

Trondheim kommune. (2022, 20. desember). *Kriterier for A-, B- og C-klassifisering*. Hentet fra: <https://www.trondheim.kommune.no/tema/bygg-kart-og-eiendom/byantikvar/aktsomhetskart-kulturminner/kriterier-for-abc-klassifisering/>

Trondheim kommune. (u.å. a) Kulturminnekartet. Jomfrugata 5. Hentet 13. februar 2023 fra: <https://kart5.nois.no/trondheim/Content/Main.aspx?layout=trondheim&east=570889&north=7022884.5&scale=198052&map=kulturminnekartet&time=638193120351722399&vwr=asv>

Trondheim kommune. (u.å. b) Kulturminnekartet. Strandveien 40. Hentet 13. februar 2023 fra: <https://kart5.nois.no/trondheim/Content/Main.aspx?layout=trondheim&east=570889&north=7022884.5&scale=198052&map=kulturminnekartet&time=638193120351722399&vwr=asv>

UNESCO. (u.å). *Historic Centre of Warsaw*. Hentet 10. Januar 2023 fra <https://whc.unesco.org/en/list/30/>

UNESCO. (1994). *Nara document on Authenticity*. Hentet: <https://whc.unesco.org/archive/nara94.htm>

UNESCO. (Juli 2015). *Retningslinjer for gjennomføring av verdensarvkonvensjonen*. Hentet fra: <https://www.regjeringen.no/contentassets/c68c36e9a588492fb52feb7ae12dbe33/retningslinjer-for-gjennomforing-av-verdensarvkonvensjonen2016.pdf>

University of Cambridge. (u.å.). *Prof Laurajane Smith*. Hentet 20. April 2023 fra: <https://www.heritage.arch.cam.ac.uk/people/lj.smith>

## Bilder

Bane NOR. (u.å.). [Fotografi]. Hentet 30. april 2023 fra: <https://www.banenor.no/nyheter-og-aktuelt/nyheter/2022/lademoen-stasjon-tilbakefores-til-sitt-opprinnelige-uttrykk-fra-1904/>

Byggeindustrien bygg.no. (u.å.). [Fotografi].

Hentet 30. april 2023 fra: <https://www.bygg.no/lademoen-stasjon-gjenfodt-i-gammel-skikkelse/1518379!/>

Fossvik, I. S./NRK. (u.å.). [Fotografi]. Hentet 24. april 2023 fra <https://www.nrk.no/trondelag/ratner-pa-rot-1.4080685>

Google Maps. (Juli 2017). [Skjerm bilde]. Hentet fra: <https://www.google.no/maps/@63.4326097,10.3958171,3a,75y,122.95h,90.83t/data=!3m6!1e1!3m4!1scv0TeTF9GI9ORbNGFCw33w!2e0!7i13312!8i6656>

O. Eriksen. (1906-1910). *Fru Christiane Steens Ligsvøb og Blomsterforretning – eksteriør* [Fotografi]. NTNU Universitetsbibliotek. Lisens: CC BY-SA 4.0. Hentet fra: <https://ntnu.tind.io/record/526?ln=no#?xywh=-245%2C-1%2C1136%2C462>

Piene, B. (1969). *Bebyggelse i Høyskolebakken med Thingvallagården* [Fotografi]. Sverresborg Trøndelag Folkemuseum. Hentet fra: <https://digitaltmuseum.no/0210113317416/bebyggelse-i-hoyskolebakken-med-thingvallagarden>

Rosenvinge, R. (1820). *Sukkerhuset i Trondhjem* [Maleri]. Fotografert av Makridis Dino/Sverresborg Trøndelag Folkemuseum. Lisens: CC NC-BY-SA, lenke <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.no>  
Hentet fra: <https://digitaltmuseum.no/021027510852/bilde>

Trondheim kommune, fra Tekniske etaters samling/Byarkivet. (1970-1990). *Sukkerhuset/E. C. Dahls Bryggeri (ca. 1970-1990)* [Fotografi]. Flickr. Lisens: CC BY 2.0, lenke til lisens: <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>

Hentet fra: [https://www.flickr.com/photos/trondheim\\_byarkiv/16269063481/in/photolist-71PXNj-2iHhAZ8-bPTbSR-bBourR-5Uzx5k-71K6nX-5UDTjm-5Uzwux-5UzWD2-qMDcLv-qvf7UY-p8KPFA-oTiEg1-yS8npC-24L8hTp-71P6zC-zwyPFS-6cuWDv-6i7Nmg-5bG6m8-botyzs-6hWhRc-bBotRD-71PXt5-qMJd45-bBovCX-bBosZ6-74iBS3-6TtwiefvCdv1-oMaEmq](https://www.flickr.com/photos/trondheim_byarkiv/16269063481/in/photolist-71PXNj-2iHhAZ8-bPTbSR-bBourR-5Uzx5k-71K6nX-5UDTjm-5Uzwux-5UzWD2-qMDcLv-qvf7UY-p8KPFA-oTiEg1-yS8npC-24L8hTp-71P6zC-zwyPFS-6cuWDv-6i7Nmg-5bG6m8-botyzs-6hWhRc-bBotRD-71PXt5-qMJd45-bBovCX-bBosZ6-74iBS3-6TtwiefvCdv1-oMaEmq)

Ukjent. (1906). *Lademoen Station* [Fotografi]. NTNU Universitetsbibliotek Lisens: CC BY-SA 4.0. Hentet: <https://ntnu.tind.io/record/95566?ln=no#?xywh=-1356%2C-1%2C7629%2C3101>

## Upubliserte og muntlige kilder

Fuglseth, Terje, drift- og vedlikeholdssjef i Bane NOR. Trondheim (digitalt/teams), 20.02.2023.

Haupt, Hauke, seniorrådgiver Trøndelag Fylkeskommune. Foredrag, 20.02.2023.

Kahrs, Elisabeth, arkitekt hos byantikvaren. Trondheim, 16.02.2023 og 22.03.2023.

Nylander, Dag. W., eier og utvikler av Jomfrugata 5. Trondheim, 14.02.2023

Riksantikvaren. (2011, 20. januar). Presisering av fredningsvedtak datert 23. april 1927 for Sukkerhuset/E. C. Dahls Bryggeri, E. C. Dahls gate 2, gnr. 403, bnr. 262, Trondheim kommune. Oversendt fra Riksantikvarens arkiv.

Stavelie, Trond-Arne. Driftssjef for E. C. Dahls Eiendom, Trondheim (digitalt/e-post), 2.05.2023.

Winsnes, Hanne. Ansvarlig prosjekterende arkitekt og prosjekteringsgrupeleder for Thingvallgården-prosjektet, Trondheim (digitalt/Teams), 14.02.2023.

# Vedlegg

## Vedlegg 1 Intervjuguide

Når tok dere over?

Hvor lang tid har dere brukt?

Hvordan kom prosjektet i gang?

Hvordan har dere gått frem da dere planla dette prosjektet?

Hva ville dere oppnå med det?

Hvorfor tilbakeføre til akkurat denne perioden/stilen? Var det flere stiler/uttrykk å velge mellom?

Forholdet til dokumentasjon

- Hvordan har dere gått frem for å finne dokumentasjon for hvordan bygningen så ut før?
- Hvordan har dere gått frem der dere ikke kunne finne dokumentasjon?

Hva anser dere som det mest ekte i prosjektet?

Hva gjør dette ekte?

Hva har vært historisk viktig å ta vare på eller viktig ellers i en historisk kontekst?

Syn på forholdet mellom gammelt og nytt – byttet ut mye, beholdt mye, lagt til nye elementer, hva og hvorfor?

Hvilke metoder benyttet dere – moderne eller eldre (tradisjonshåndverk)?

Forholdet til myndighetene – f.eks. byantikvaren.

- Hvordan har samarbeidet vært?
- Hvordan har samarbeidet påvirket prosjektet?

