

# Mellan väggarna

## Om utställningsrummets estetik och praktik

Märit Simonsson

En kvinna dansar. Hennes klädsel följer ledigt hennes rörelser. Den tycks nästan sväva kring hennes kropp. Fingrarna är elegant utformade. Konstnären har onekligen gjort ett skickligt arbete när denne skulpterade sin figur. Hon är graciös och hon uttrycker rörelse, trots att hon är i sten. Bakom henne finns flera skulpturer i samma klassiska antika stil. Föremålen på sina piedestaler visar att detta är ett museum. Deras positioner i rummet lämnar tillräckligt mycket rymd för skulpturernas egna uttryck och för besökarens möjlighet att uppleva dem från flera perspektiv. Solstrålar faller in genom fönstren; de utgör rummets enda ljuskälla. Utställningsrummets alla ytor är ljusgrå och bildar ett slags homogen fond till de vita konstföremålen. Utrymmet är restriktivt ornamentat. Dess uttryck tycks nästan sträva mot en självutplånande neutralitet. Men kan rummet verkligen vara det? Och vad betyder rummets utformning för upplevelsen av föremålen? Mina frågor vill flytta ditt fokus i bilden. Den här artikeln handlar nämligen inte om konsten. Fokus ligger snarare på dess medium för att bli utställt: utställningsrummet.

Museala rum – de utrymmen i vilka utställningar tar form och plats – utgör en förutsättning för deras innehåll och utformning, atmosfär och karaktär. De är en av de fundamentala faktorerna bakom den totala upplevelsen av ett museibesök, vare sig det gäller konst-, natur- eller kulturhistoriska museer. Det är dessa utrymmen som binder samman utställningars olika faktorer genom att utgöra deras inramning och de är samtidigt de konkreta

platser i vilka utställningsmediet möjliggörs. Varje rum, med dess specifika utformning, utgör på så vis sin egen plats och karaktäristik, med sina egna särskilda relationer, i sin egen särskilda kontext. Museer, vilket slags verksamhet och profil de än må ha, handlar till stor del om aspekter på tid och rum, om att få besökaren att glömma bort vardagen utanför museet och att försjunka i den berättelse eller den upplevelse museet försöker förmedla. Det är ”en plats för alla tider som i sig är utom tiden och som undgår dess tand”, som Michel Foucault uttrycker sig om museet i sin artikel ”Om andra rum” (Foucault 1998:19). Museirum är tankeväckande platser som skiljer sig från, men samtidigt speglar, det samhälle de representerar. Detta oberoende av om de innehåller konst eller kulturhistoriska föremål. Michel Foucault använder begreppet *heterotopier* när han beskriver museer som fenomen. Han beskriver heterotopier som

effektiva platser, platser som tecknats i själva grundandet av samhället, och som utgör ett slags kontrautrymmen; en sorts verkligt utförda utopier i vilka de verkliga utrymmen, alla de andra verkliga utrymmen som man kan finna inuti kulturen, samtidigt är representerade, ifrågasatta och omvända. Det är en sorts platser som är utom alla andra platser, trots att de ändå verkligen är lokalisierbara (1998:17).

Foucault nämner museet som en av ”den oändligt ackumulerade tidens heterotopier” (1998:18). Han menar att det är en modernitetens idé att skapa en frizon för tid, ett slags evig och stillastående plats där alla tider och



Antik staty. Bode-Museum i Berlin. Foto: Märit Simonsson.

rum är samlade. Museet som en heterotopi står för ett slags tidsligt och rumsligt ideal, en illusion och samtidigt en verklighet där tiden är fränkopplad men ändå i allra högsta grad betydelsefull.

Foucault beskriver museirummets funktion ur ett filosofiskt perspektiv. Sigurd Curman, riksantikvarie under 1900-talets första decennier, framlade däremot andra aspekter på utställningsrummets praktik i sin funktionsinriktade handbokstext ”Museibygnader: några principiella synpunkter rörande deras planläggning”, som publicerades 1933. Här redogjorde han för hur han ansåg att museibygnader skulle kunna uppnå bästa möjliga

effektivitet. Curman avgränsade sig till att behandla då nybyggda utställningsrum i sin text, detta för att han menade att äldre museibygnader, med vilka han syftade på exempelvis Malmöhus, Kalmar och Vadstena slott, redan hade sina karaktäristiska uttryck. Även om de saknade nymodigheter som god belysning så uppvägs det av andra specifika ”stämningvärden, vilka icke äro att förakta i ett museum”, som han själv uttryckte det (Curman 1933:34).

När Curman i början av 1900-talet påbörjade sitt arbete med restaureringen och utställningsverksamheten i Förbrända salen på Kalmar museum ansåg han att rummet var alltför storslaget och monumentalt i sin enkelhet för att fyllas med utställningsföremål. Även om det inte förblev oinrett, då man ansåg sig tvungen att utnyttja rummet till utställningar av begränsade utrymmesskäl, så var utgångspunkten att det välbevarade rummet ansågs vara så karaktäristiskt i sig självt att det borde lämnas orört (Bergström & Edman 2008:45). Curmans motiv att lämna rummet orört var kanske inte särskilt underligt, då salen redan var så pass välbevarad ur ett rent musealt perspektiv. Men det var rummets museala uttrycksvärde i sig som fick honom att tveka och inte enbart bevaringsaspekten. Curman valde att kort beskriva en viss problematik som var aktuell i sammanhanget och som även kan vara relevant idag, nämligen vad som sker med dessa äldre museirum när de fylls med föremål som kontrasterar mot utrymmena.

Det skall ingalunda förnekas, att icke en förnäm och upphöjd stämning råder inom dessa gammaldags museisalar och att denna även på ett fördelaktigt sätt meddela sig åt besökaren, men det händer också mycket ofta, att de stackars enkla museiföremålen lida ett totalt nederlag i den monumentala omgivningen eller att en obehaglig spänning uppstår mellan starkt stilbetonade utställningsobjekt och en lika starkt, men helt olika stilbetonad rumsarkitektur (Curman 1933:36).

Här visar det sig att Curman, även om han i viss mån uppenbarligen fann en viss tjustning

i de monumentala museirummen, ansåg att det kunde uppstå problem i relationen mellan arkitektur och föremål som inte tillhörde samma stil- och/eller tidsepok. Det är en intressant aspekt som Curman belyser här, en aspekt som har behandlats relativt ofta inom museologisk forskning. Den ”spänning” som Curman omnämner framträder dock även i andra fall än de där utrymme och utställning tillhör olika tidsideal: den kan uppstå i princip i vilket museirum som helst. ”Spänningen” måste inte vara problematisk i sig, den kan i vissa situationer vara en tillgång och framkalla intressanta och väl avvägda juxtapositioner.

I denna artikel diskuterar jag utställningsrummets praktik med fokus på samspelet mellan rum och utställning. Syftet är att undersöka museirummets estetik och problematisera de sensationer som uppstår i relationen mellan utställningens budskap och rummets uttryck. Jag för relativt generella resonemang kring olika slags museirum kopplade till teoretiska utgångspunkter men med särskilt fokus på två exempel. Jag behandlar dels de slags stereotypa vita konstutställningsrum som ofta benämns ”vita kuben”, vilka här exemplifieras med de nuvarande lokalerna på BildMuseet i Umeå, dels den rumsliga utformningens relation till den kulturhistoriska utställningen *Sveriges historia* på Historiska museet i Stockholm, där jag specifikt inriktar mig på den del av utställningen som behandlar år 1000 till år 1500, för att sedan diskutera och jämföra utställningarnas respektive relationer mellan rum och innehåll.

Motivet till att exemplifiera med dessa två utställningsrum är att de utgör varandras motpoler. Det ena är naket och tänkt att vara närmast osynligt. Det andra är till brädden utformat med ambitionen att vara lekfullt och spännande. I båda fallen menar jag att det uppstår problem i relationerna mellan rummen och deras innehåll. Syftet med artikeln är också att analysera och, om så är möjligt, sätta fingret på vilka faktorer i dessa ”pro-

blem” som kan sägas vara allmängiltiga, i högre grad än subjektivt privata. För att försöka fånga en sådan generell nivå för analys har jag arbetat utifrån några frågeställningar: På vilka sätt är det vita konstutställningsrummet meningsskapande i konstmuseer? Hur inverkar å ena sidan ett ”neutralt” museirum som BildMuseets på upplevelsen av den konst det hyser? Och hur påverkar å andra sidan ett tydligt gestaltat utrymme, som det för *Sveriges historia*, det museala budskapet i den utställningen? Det sistnämnda öppnar för en paradoxal fråga: vad är det som gör att ett museiutrymme kan uppfattas negativt mångfacetterat, närmast spretigt, medan ett annat kan förefalla nyanserat och intressant *tack vare* gestaltade motsättningar? Finns det, sammanfattningsvis, någon konsensus alls att dra ur sådana frågor om musealt rum – eller är hela upplevelsen av en museimiljö enbart situationsrelaterad och subjektiv?

### *Museala rum*

BildMuseets lokaler utgör en representant för vita kuben-konceptet. Med uttrycket ”vita kuben” syftar jag på en specifik utställningsform: utrymmen med rätlinjiga strukturer, vitmålade väggar och konstverk enskilt placerade med ett visst mellanrum, som vanligen förekommer i konstmuseer och konsthallar. Om du själv har besökt ett par konstutställningsrum så känner du antagligen igen konceptet. Avsikten är att rummet ska inrymma tillfälliga utställningar och olika slags temporär verksamhet och det är därmed konstruerat med intentionen att vara anpassningsbart. Rumets syfte är att utgöra bakgrund till konsten. Samtidigt företräder det vita rummets estetik andra former av upplevelser, som vetter mot storheterna tid och rum i filosofisk mening. Den vita kubens struktur har återupprepats i otaliga västerländska konstmuseer sedan minst åttio år tillbaka och har satt sin prägel på betraktarens upplevelse av konsten. Den signalerar ett slags tomhetens princip:

rummet ska inte störa, inte synas och helst inge en känsla av att inte finnas alls (Buren 1996:316). Även om förändringar har skett på konstscenen, och BildMuseet är ett museum vars verksamhet strävar efter att profilera sig som utställare av de senaste nyheterna inom konstfältet, så lever det vita rummet kvar som en stereotyp i konstutställningssammanhang.

*Sveriges historia* däremot är en kulturhistorisk utställning som behandlar svensk historia från 1000-talet fram till idag. Det är en ganska atypisk kulturhistorisk utställning: i exempelvis läns museer representeras den lokala kulturella och sociala historien allt som oftast genom konstruerade rumsmiljöer för att skapa en viss tids- och platsatmosfär (Carlsson & Ågren 1982:39). Men *Sveriges historia* är utformad utifrån ett kreativt förhållnings-sätt till mer traditionella kulturhistoriska utställningsformer. Den är postmodernistiskt uppbruten i sektioner och innehåller ett vitt spektrum av föremål och utställningsmediala faktorer med både interaktiva element och klassiska montrar. Det pågår med andra ord väldigt mycket samtidigt i utrymmet, vilket på många sätt skapar problem för upplevelsen av själva utställningen.

Samverkan mellan rum och utställningsföremål fungerar på skilda sätt i konstmuseer och kulturhistoriska museer. I det förra ska rummet idealt fungera som en ”neutral” fond som poängterar det enskilda konstverket. Det berättar inte något specifikt om objekten i sig eller deras kontext. I det senare fallet utgör ofta rum, föremål och texter en helhet som kontextualiserar det exponerade genom exempelvis miljöskildringar och illustrationer. Här föreligger alltså en diametral skillnad: i det kulturhistoriska utställningsrummet tillförs föremålet ett påtagligt sammanhang medan objektet i konstutställningsrummet kopplas *bort* från sin ursprungskontext. Med andra ord kan man säga att det kulturhistoriska museirummet *konnoterar* ett slags rekonstruerad omgivning medan konstutställningsrum-

met *denoterar* densamma. Kulturhistoriska utställningsrum pekar mot en tid som har passerat. Rummen är menade att fungera som ett slags illusoriska tidsmaskiner, platser där besökare får en inblick i hur svunna tider kan ha tett sig. I de vita konstutställningsrummen befinner sig all och ingen tid på en och samma gång; tiden står stilla i ett rum som varken vittnar om historia, samtid eller framtid utan snarare denoterar upplevelsen och idéen om tid överhuvudtaget.

Redan under antiken visades konst och föremål i olika slags rum i både privata och offentliga sammanhang och dess historia går därmed mycket längre tillbaka än till kuriosakabinettens tid, som vanligen beräknas ha tagit sin början under 1500-talet och där denna översikt tar avstamp (Palmqvist 2005: passim). Kuriosakabinetten, det vill säga föremålssamlingar som furstar och regenter inhyste i sina privata hem, var ett fenomen som sannolikt formerades under renässansen (Ingemann & Heljskov Larsen 2005:14). Kabinetten kunde bestå av hela rum eller av skåp som innehöll alla möjliga sorters naturalier och artefakter, däribland konstföremål. Till en början placerades inte föremålen enligt specifika system utan fyllde kabinetten från golv till tak. Senare under samma århundrade kom de att klassificeras mer noggrant, då de syftade till att fungera som ett slags mikrokosmos, en liten avspiegling av världen för dess ägare att botanisera och känna sig delaktig i (Bennett 1995:36). Från 1400-talet och i cirka trehundra år framåt var kabinetten endast till för de furstliga och deras kretsar. Under 1600-talet började konst och naturalier att skiljas åt i allt större utsträckning då intresset för naturvetenskap ökade och projektet att klassificera naturalier påbörjades (Ingemann & Heljskov Larsen 2005:58). Konsten flyttades då till enskilda rum och under loppet av 1700-talet systematiserades även den, utifrån aspekter som nationalitet, konstnär och kronologi (Bennett 1995:36).

1800-talets konstutställningsrum och salonger präglades av kvantitativa hängningar på färgade väggar och ornamenteringar i form av möbler och rikt utsmyckade ramar. Rummet och väggarna var på så vis högst närvarande. Som en reaktion på detta kom funktion och renhet att stå i centrum under det tidiga 1900-talet. Arkitekter som Otto Wagner, Adolf Loos och Le Corbusier vände sig starkt emot ornamentering, såväl i arkitektur som i inredning och hantverk. De förespråkade istället funktionalism som den nya arkitekturens ideal och menade att det praktiska och det rena, i bemärkelsen fritt från ornament, stod för den sanna skönheten (Loos 1985: passim; Wagner 1988:82; Le Corbusier 1989:100). I konstutställningsrummet innebar detta ett slags sanering till förmån för det enskilda konstverket. I detta tidevarv sattes så principerna för den vita kuben som koncept, för att senare komma att bli det tjugonde århundradets konstmuseala signum. Det har fortlevt in i det postmoderna samhället, genom 1900-talets alla förändringar av både konstnärliga uttryck och synen på vad konst är och vilken funktion den har. Filosofen Hilde S. Hein menar att museer skapar innebörder i sina utställningar som de inte alltid är medvetna om. De värderingar som dessa innebörder visar kan bestå under långa tider och, som Hein skriver, ibland överleva föremålen själva. På så sätt kan olika typer av objekt anta ett slags egna ”sanningar” som fixeras oberoende av individers uppfattningar. De kan eventuellt även komma att förknippas med en viss utställningsteknik eller -form (Hein 2000:103–104).

#### *I det vita rummet*

BildMuseet öppnades 1981 och kommer under årsskiftet 2011–2012 att flytta till nya lokaler. I skrivande stund används dock de äldre utrymmena fortfarande och därför behandlas just dessa i denna artikel. Jag fokuserar här specifikt på museets största sal, ett utrymme

som till viss del frångår några av den vita kubens särdrag, men platsar väl i konceptets genre. Skillnaderna ligger i rummets utformning och likheterna i färg, ytor och utställningsform.

Salen är öppen och avskalad i sin utformning. Högst upp på den östra långväggen, varifrån taket sluttar mot den västra, finns fönster som tillsammans med artificiellt ljus fungerar som ljusinsläpp i rummet. Fyra pelare bildar en rektangelformation mitt på golvet. I taket syns ett stort vitmålat rör som antagligen tillhör ventilationssystemet. Detta ger rummet ett något brutalistiskt uttryck, vilket förstärks av det grå betongliknande golvet. Utrymmet skiljer sig därmed från den kubiska utformningen. Samtidigt är alla ytor, utom just golvet, vita och det är just detta, mer än rummets utformning, som utgör det starkaste kännetecknet för vita kuben-konceptet. Vad innebär det för besökarens upplevelse av konsten som visas i BildMuseet?

I sin bok *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (1999), som utkom första gången 1976, behandlar författaren och konstnären Brian O’Doherty den vita kuben. O’Doherty riktade, liksom många av 1960-talets konstnärer, stark kritik mot att vita kuben-konceptet skärmade av konsten från samhället. Framförallt såg han rumsuttrycket som ett modernistiskt påfund som stred mot de visioner konstnärerna hade vid denna tid (O’Doherty 1999:218; Klonk 2009:218). Då han själv ingick i tidens avantgarde är det troligt att det föll sig naturligt för honom att opponera sig och framkalla en reaktion mot konstsynen från en tidigare epok. O’Doherty och hans medhållare såg den vita kuben helt och hållet som en produkt av modernismens inställning till konst. Enligt O’Doherty omfattade den modernistiska tankehållningen en ”fientlig” inställning till konstmuseibesökare och denna inställning grundade sig i att verkligheten inte fick besudla konsten (1999:73,78). Med ett sarkastiskt och skarpt tonfall beskriver han

den vita kuben som en kyrka, en plats där inte någon eller något får befäcka den ”heliga” konstens sakrala rum med sin smaklösa närvaro (O’Doherty 1999:14–15). I många fall tycks kritiken därmed snarare vara riktad mot modernismen som sådan än mot utställningsrummets estetik.

Konsthistorikern Charlotte Klonk är en av dem som motsätter sig O’Dohertys kritik. I boken *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (2009) hävdar hon att den vita kuben aldrig har existerat, åtminstone inte så som O’Doherty beskriver den. Syftet med vita kuben som koncept, vilket som sagt normerades under 1930-talet, var att skapa öppna ytor och anpassningsbara utrymmen och inte att placera konsten i något slags slutna kubiska lokaler (Klonk 2009:218). Det finns med andra ord en funktionstanke bakom konceptet som O’Doherty varken behandlar närmare eller tar ställning till, menar Klonk. En av dessa funktionalistiska faktorer är de vita väggarna, som jag väljer att benämna den vita kubens *kod*.

#### *Rum som kollektivt minne*

Rum är arkitektoniska konstruktioner. Vi upplever arkitektur fysiskt som sammansättningar av materiella element och deras inbördes relationer. Vi förstår deras form och stil utifrån hur väggar, tak och ornament är konstruerade. Denna upplevelse består dock av ytterligare en dimension; det som arkitekturen symboliserar eller refererar till bortom sin fysiska gestaltning, till exempel makt, religion eller politiska ideologier (Psarra 2009:6). Enligt filosofen Jacques Derrida bär all arkitektur med sig tolkningsmöjligheter och symboliska uttryck. Detta menar jag även gäller den inre arkitektur som rumsligheten representerar. Derrida menar att den präglas av kontinuitet och tradition: stilar och uttryck består både av byggnaders materiella beständighet och våra minnen (Derrida 1997:328). Att vi överhuvudtaget kan uppfatta och tolka arkitektoniska

uttryck beror enligt Derrida på att vi bär på kollektiva minnen som manifesteras genom arkitekturens olika element och som fungerar som *koder*. Utifrån koderna kan vi associera till exempelvis historiska processer och tidigare arkitekturupplevelser. Detta förutsätter att det finns gemensamma erfarenheter av arkitektur och rum, vilket i sin tur bygger på en idé om vad vissa arkitektoniska element eller byggstilar betyder och uttrycker. Men upplever vi dessa koder på samma sätt? Vi kan aldrig förutsätta detta, men vi kan inte heller ta för givet att vi upplever saker och ting helt individuellt. Då individer kommunicerar med varandra skapar och förstår vi tillsammans en verklighet i tid och rum som vi kallar objektiv och som tillhör oss alla (Husserl 2004:110–111). Med andra ord tolkar vi fenomen och föremål på liknande sätt på grund av att andra människors åsikter påverkar den individuella uppfattningen (Hein 2000:37; Harman 2007:33). Det finns därmed en ständig balans mellan det individuella och det gemensamma och – vilket är poängen med resonemanget – den balansen kan manipuleras med hjälp av arkitektoniska koder och strategier (Carruthers 2004:124).

Även litteraturprofessor Mieke Bal belyser strategiers betydelse i utställningssammanhang. I sin bok *Double Exposures* (1996) behandlar hon temat om narratologins relevans i museer och applicerar därmed litteraturvetenskapliga metoder på det hon kallar ”läsningen” av utställningsmediet. Bal menar att om en utställning ska ha någon effekt överhuvudtaget så räcker det inte med att en avsändare (utställningsproducenten) berättar eller visar något för en mottagare (besökaren). Först när mottagaren responderar på utställningen fungerar kommunikationen. Som respondent är mottagaren jämlik med avsändaren på så vis att expositionens framgång är beroende av mottagarens respons, vare sig den stämmer överens med avsändarens intention eller inte (Bal 1996:4). Bal utgår ifrån begreppet

retorik i förhållande till museer. Hon beskriver retoriken som ett medel för producenten att i någon mån leda besökarens tolkning i en uttänkt riktning upplevelsemässigt och samtidigt övertyga denne om att det är den mest adekvata tolkningen. Bal menar med andra ord att det finns strategier och koder som tillämpas av producenten och som sedan insinuerar vissa betydelser för besökaren. På så sätt blir ”läsningen” av utställningen en väsentlig del av den mening som skapas i museirummet (Bal 1996:6–7).

Det museala rummets kommunikation fungerar på liknande sätt som det Bal beskriver angående dess inrymda utställningar. Utrymmen innehåller spatials strategier och koder som inte nödvändigtvis garanterar att alla besökare upplever rummet på samma sätt. Dessa kan dock ändå leda besökaren i en viss uttänkt riktning i sin upplevelse, till exempel då linjer i rumsarkitekturen kan få oss att rikta blicken åt ett visst håll och även leda våra rörelser mot en särskild punkt (Bergström 1996:92, 170; Sandell 2005:186). Om vi godtar antagandet att museet är ett västerländskt fenomen kan man utgå ifrån att vi som kulturvarerter upplever gemensamma sensationer när det handlar om museer, och även i fråga om rumsliga aspekter. Det är visserligen ingen garanti för att de individer som besöker ett museum upplever vare sig utställningar eller rum på samma sätt: men sociala strukturer och det kollektiva minnet spelar en viktig roll, då vi som sagt tenderar att färgas av andras upplevelser samtidigt som vi också har våra egna individuella uppfattningar (Hein 2000:37). Sannolikheten för att vi har en gemensam upplevelse är därför relativt stor om strategierna för kommunikation är tydligt genomförda. Det skulle kunna ligga nära till hands att påstå att museer på detta vis manipulerar sina besökare. Då manipulation dock tenderar att ha en negativ klang skulle jag snarare vilja kalla det för ett tillhandahållande av riktlinjer. Människor som besöker

ett museum är knappast helt omedvetna om vad som väntar dem. Generellt handlar allt som oftast beslutet att gå till ett museum om en vilja att uppleva och eventuellt lära sig något nytt om ett specifikt ämne. Därmed vill jag hävda att de allra flesta går med på de villkor som museibesök ställer: att tillåta sig att vara delaktig i berättelsen för att skapa en upplevelse genom kommunikationen mellan utställningsrummet och jaget.

Det som kännetecknar just det stereotypa konstutställningsrummet är i mångt och mycket den vita ytan. Genom vitheten som färgernas ”neutrum” reproduceras tanken om att de föremål som placeras i den rena miljön är konst och därmed inte vilka artefakter som helst. Den vita ytan utgör med andra ord den *kod* som får oss besökare att förstå att det rum vi nu beträder är ett utrymme för konstutställningsverksamhet. Detta har vi lärt oss såväl genom våra egna erfarenheter som genom historiska kunskaper och intersubjektiv kommunikation. Den vita ytan har dock inte alltid ansetts utgöra enbart en neutral bakgrund till konstverken. Secessionsrörelsen använde till exempel vita väggar för att skapa kontraster mot väggfält i andra färger och expressionisterna för att lyfta fram de starka färgerna i sina målningar (Klonk 2009:96). Först under det tidiga 1920-talet etablerades idén om den vita ytan som neutral, men även som en yta som tillät konsten att i någon mån ”sväva fritt” i rummet och som samtidigt symboliserade dynamik och oändlighet (Klonk 2009:121f.). Även om den vita färgens symbolvärden har förändrats något genom tiderna så tycks vissa värden ha bestått. Charlotte Klonk:

Though white never quite lost its association with purity, particularly since this fitted into a modern concern for hygiene and functional simplicity, in their effort to create flexible open spaces, white became the default setting for modern architects (2009:122).

Över lag förknippas vitt med renhet och hygien i den västerländska kulturen. De vita

väggarna i ett konstutställningsrum ramar in konsten och bäddar in den i ett slags ren och oantastlig atmosfär, fri från distraktion och kontakt med yttervärlden. På så sätt står det vita inte bara för renhet, stillhet och sanning utan också för pånyttfödelse och nyskapande (Olsson 2000:22). Därmed vore det fel att påstå att den vita ytan är associativt neutral. När vi befinner oss i miljöer, av vilka slag de än må vara och vilka syften de än har, har



Detalj ur utställningen Sveriges historia, Historiska museet, Stockholm. Foto: Märit Simonsson.

färgsättning lika stor betydelse som rymlighet, material och struktur för platsers och utrymmens olika uttryck och karaktärer, större än vi kanske är medvetna om.

#### *Rum, teknik och medier*

Utställningen *Sveriges historia* och dess utrymme på Historiska museet har en helt annan funktion och annorlunda strukturell, materiell och färgmässig karaktär än BildMuseets lokaler. Det utrymme som behandlar år 1000 till år 1500 består egentligen av ett enda stort rektangulärt rum som delats in i sektioner med hjälp av tvärgående mellanväggar i linje med salens kortväggar. Därmed upplevs lokalen snarare som flera mindre rum. Detta innebär att man inte kan få en överblick över utställningens disposition, men i dessa väggar finns dock rektangulära håligheter så att man alltid har åtminstone en vag uppfattning om en kommande rumssektion. Själva rumssektionerna uttrycker ett lugn med sina fasta betongväggar och mörka textilbeklädda mellanväggar. I en av de rumssektioner som representerar 1100- och 1200-talen och kristnandet av Sverige, hänger en mobil med ett flertal fönsterbågar med blommönstrade spröjs i taket, i en annan ett stort krucifix. De båda installationerna lämnar skuggor på väggarna och bidrar starkt till den närmast sakrala stämningen i respektive utrymme. En projektion på en av väggarna visar dessutom en katolsk präst som hörs mässa på latin genom dolda högtalare. Så långt är allt gott, men denna harmoni stämmer dock inte alls överens med de uppbrutna föremålsuppställningarna.

Det är onekligen en innovativ utställning. Men dessa tilltag tycks snarare stjälpa än hjälpa: mångfalden av föremål, medier och utställningstekniker, rums- och tidsmässiga juxtapositioner och bristande information gör att det uppstår en stark kontrast mellan rum och utställning, en kontrast som inte nödvändigtvis skulle behöva vara av ondo. I många fall kan det visa sig finnas en poäng i att rum och



utställning samspelar över gränserna. Exempel på detta är Centrale Montemartini i Rom, där antika skulpturer ställs ut i en restaurerad fabrikslokal, och Neues Museum i Berlin, där egyptiska föremål ställs ut i rekonstruerade 1800-talslokaler med restaurerade väggmålningar och friser med antika motiv från nämnda århundrade samt kompletterande arkitektur från 2000-talet. I dessa två fall representerar rummen något vitt skilt från föremålen, vilket i sig skapar vad Curman antagligen skulle kalla en ”spänning”, men där just spänningen är en väsentlig del av utställningsrummets uttryck. Rummets uttryck och utformning har möjlighet att ge nya perspektiv på innehållets betydelse, att ge utställningar andra dimensioner och att inrama föremål på oväntade sätt (Psarra 2009:4). Samtidigt är naturligtvis inte rummet helt oberoende eller självständigt: det får sin mening genom samspillet i relationen mellan rummet och dess innehåll. Som arkitekturprofessor Sophia Psarra uttrycker det i *Architecture and Narrative* (2009):

Spaces and forms cannot be interpreted either as meaningless assemblages or as isolated tokens of meaning, word-like elements carrying content by cultural association. On the contrary, they are situated within manifold frameworks of relations where every element is understood in its relationship to other elements, in a way that a change in these relations sets the system in motion towards a set of different meanings (2009:15).

Psarra pekar här på relationen mellan rum och dess innehåll. Hon menar att våra upplevelser av rummet kan förändras beroende på hur föremål och utrymme förhåller sig till varandra, liksom uppfattning av föremålen kan förändras beroende på rummets uttryck. Därmed kan olika typer av fusioner lyckas väl i vissa fall. Frågan är dock vad den rumsliga spänningens behag kontra obehag egentligen beror på. Handlar det rent av om fysiska upplevelser?

Arkitekten Inger Bergström har i sin avhandling *Rummet & människans rörelser* (1996) undersökt hur rumsliga element och

former påverkar människors beteenden. Hennes studier bygger på experiment där försökspersoner har fått förhålla sig till olika arkitektoniska former. Enligt Bergström är rumslig arkitektur en väsentlig faktor i relation till rörelsemönster, rumsupplevelsen och rummets uttryck. Former och rymd är några av de element som inverkar på oss och kan därmed användas som medel för att skapa en specifik rumslig atmosfär. Bergström menar att alla rum har ett *naturligt tempo* som grundar sig på rummets utformning och karaktär. När vi besöker ett rum använder vi oss av våra sinnen och rörelser för att kunna orientera oss och få ett rumsligt sammanhang. För att göra detta så effektivt som möjligt anpassar vi vårt tempo efter rummets storlek. Då ett brett rum tar längre tid att utforska tenderar vi att sakta in och sänka hastigheten i mötet med det, medan tempot i ett smalt rum eller en passage snarare ökar (Bergström 1996:92). Medan Bergström fokuserar på rörelsens tempo beskrev konsthistorikern Heinrich Wölfflin andningen som en väsentlig faktor i rumsupplevelsen i sin text ”Prolegomena till en arkitekturs psykologi” (1982), som han skrev 1886. Han menade att rummets storlek och proportioner har betydelse för hur vi andas, då respirationen påverkas relativt lätt av omgivningens miljö. Trånga passager och små rum inskränker möjligheten till djupa andetag, då den rumsliga luftigheten är reducerad (Wölfflin 1982:33). Således öppnar vida rum med högt i tak för en djupare och långsammare andning.

I relation till BildMuseets stora utställningsal, så tycks dess rymd just göra både tempo och andning långsammare, så som Bergström och Wölfflin beskriver. På samma sätt påverkas takt och respiration enligt redogörelsen här ovan med motsatt effekt i *Sveriges historias* utställningslokal: även om rummet som sådant uttrycker ett lugn så skapar både de relativt små rörelseytorna och, kanske framförallt, den intensivt händelserika utställningen en känsla av stress. Det uppstår med andra ord ett spän

förhållande mellan rummet och utställningen. Så hur mycket rörelse och dynamik kan man använda sig av i ett musealt rum utan att det bara upplevs som ostrukturerat?

Wölfflin hävdar att det finns kopplingar mellan färgtoner och upplevelser av linjeformer. Han hänvisar till den tyske fysiologen, filosofen och psykologen Wilhelm Wundt och det denne kallar *förnimmelsens analogier*. Wölfflin beskriver dessa som ”de släktskapsförhållanden vi brukar anta råder mellan disparata sinnesförmimmelser, till exempel mellan djupa toner och dunkla färger, vilka betraktade som rena förmimmelser inte har något gemensamt men som i kraft av samma känsloton förefaller oss besläktade” (1982:23). Han menar exempelvis att linjer kan tolkas som kalla och varma beroende på vilket material de är formade i. En mjuk våglinje uppfattas som milt blå medan sicksacklinjen påminner om en eldigt röd färg (1982:23). Wölfflin drar också paralleller mellan ljudtoner och linjer: sicksacklinjen präglas då av skrammel och eventuellt av skärande toner medan den räta linjen är helt tyst. Linjer med vida böjningar är dova medan kortare böjningar upplevs som vibrationer i högre tonläge (Wölfflin 1982:23). Även Bergström behandlar detta slags associationsanalogier. Hon menar att vi tenderar att beskriva material, ljus, färger etc. utifrån de känslor som dessa element väcker i våra kroppar. Därför talar vi exempelvis om varma eller kalla färger och mjukt eller hårt ljus (1996:82).

I relation till BildMuseet blir det tydligt att de raka linjerna skapar just ett lugn i salen. Samtidigt uttrycker de kala, vita ytorna en kyla som gör utrymmet till en karg och hård miljö. Å andra sidan präglas de rumssektioner i *Sveriges historia*-utställningen som jag fokuserar på här till stor del av varma färger och mjukt ljus. De mörkblå textilbeklädda mellanväggarna bidrar till något som potentiellt skulle kunna upplevas som behaglig mjukhet och lugn. Samtidigt präglas utställningen som sådan av kraftigt uppbrutna linjer

som, för att använda associationsanalogier, framkallar just en känsla av ”skrammel”, som Wölfflin uttrycker det. Kontrasten mellan det som skulle kunna representera ett lugn och utställningens fragmentariska och multimodala uttryck skapar närmast enbart förvirring och en känsla av brist på sammanhang. I många fall kan juxtapositioner bli intressanta just för att kontrasten är så fullständigt uppenbar. Men när den tydliga gränsen suddas ut och blir diskontinuerlig framstår uttrycket endast som disharmoniskt och otydligt. I *Sveriges historia* tycks lugn och kaos ta ut varandra istället för att fungera i symbios.

#### *De två ytterligheternas problematik*

Kulturhistoriska rum sätter vanligtvis bokstavligen in besökaren i ett socialt och tidsligt sammanhang till föremålen genom miljöbyggen. Syftet är att besökaren ska uppleva en något så när fysisk känsla av, eller åtminstone en känsla av hur det kunde ha varit att vara på plats när det begav sig. På så vis har man här sökt skapa det heterotopiska rum som Foucault menar att museet är. I *Sveriges historia* dras detta till sin spets och till viss del över kanten, då den lämnar en känsla av förvirring, åtminstone hos mig, snarare än en upplevelse av att jag som besökare har lärt mig något nytt. Handlar denna upplevelse endast om min ovana att ta till mig postmoderna utställningar? Är *Sveriges historia* alltför progressiv för att få grepp om? I *Learning in the Museum* (1998) behandlar museologen George E. Hein vikten av igenkänning för lärande och komfortabel upplevelse i museet:

Finally, there is the matter of intellectual comfort, the ability to associate the content of the museum exhibit with prior knowledge, with what is already known. Even if I feel relaxed, comfortable, and in control in a physical setting, I cannot access an exhibition that provides me with no clues to what is known to me already (Hein 1998:161).

Hein menar att känslan av att förstå och känna igen faktorer i en utställning tillåter besöka-

ren att slappna av. Detta leder i sin tur till att upplevelsen blir komfortabel och att inläring underlättas. I *Sveriges historia* haltar balansen mellan det nyskapande och det igenkännbara, likaså balansen mellan det rumsliga uttrycket och utställningens utformning. Behovet av avslappning undermineras av bristen på möjlighet att få en överblick över rummet på grund av de små och belastade ytor.

Igenkänningsfaktorn kan även vara en av anledningarna till att vita kubens-konceptet ännu står som den mest etablerade formen för utställande av konst. Vita kuben som heterotopi är tänkt att eliminera distraktioner och erbjuda en, i viss mån, kontemplativ plats där konsten får tala för sig själv helt utifrån sitt eget innehåll och därmed låta betraktaren absorberas av det enskilda konstverket. Rumets uttryck inverkar egentligen inte på vår upplevelse av det individuella konstverkets motiv eller budskap, utan på hur vi uppfattar konst som fenomen. Mot vita ytor blir konsten ren, avskild från det profana och i någon mån sakraliserad. Men den får också sin givna plats, en plats där vi betraktare kan vara säkra på att de alster vi ser är konst och ingenting annat, vilket inte alltid är lätt att avgöra i det offentliga rummet.

Visst har det skett förändringar i det vita rummets estetik; en tendens hos nyare konstmuseer är till exempel att försöka suddas ut gränserna mellan konst och arkitektur. Genom att de två konstnärliga uttrycksformerna kombineras i ett slags gemensam skulptural fusion har museiarkitekturen och rumsformen börjat förändras. Redan Guggenheim-museet i New York, som skapades av Frank Lloyd Wright och uppfördes under 1940- och 50-talen, visar på sådan utveckling. Så även Zaha Hadids utformning av det nyligen öppnade moderna museet MAXXI i Rom. I dessa specifika arkitektoniska objekt följer rummen oväntade strukturer som inte nödvändigtvis påminner om traditionella rumsformer. Den kubiska rumsform som begreppet ”vita kuben” asso-

cierar till är med andra ord långt ifrån given – däremot har de två ovan nämnda exemplen behållit ytornas entoniga färgsättningar, i vitt och grått.

Ett modernt konstmuseum som dock har frångått vita kubens-konceptet både form- och färgmässigt är Groninger Museum i Nederländerna, vars rum präglas av starka kulörta färger och innovativa formationer. Förändringar visavi rummets tillåtna former sker med andra ord, dock med små steg och ofta med en fot i det igenkänningsbara. Igenkänning innebär en trygghet och i relation till vita kubens-konceptet så tycks just den *vita koden*, som ger oss vetskap om vad det vita konstutställningsrummet representerar, vara central i sammanhanget. Samtidigt finns det en risk att homogenitet utlöser den kända ”museitrötheten”: “Nothing could be worse than museums all looking and feeling the same, based on a misconceived notion that there is a perfect model for which to strive”, som David Fleming, chef för National Museums Liverpool, uttrycker det (Fleming 2005:59).

Medan vita kubens-konceptet går ut på att minimalisera så tycks *Sveriges historia* ”maximalisera”. Det förra är nästan tomt på föremål för att framhäva de som finns, det senare är inrett till brädden med föremål. Man kan dock inte förvänta sig att ett rum, som BildMuseets vita sal, ska kunna fungera som en neutral bakgrund; hur det än må vara utformat och vilka färger dess väggar än bär så uttrycker det något.

*Märit Simonsson, doktorand*

Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå

### Litteratur

- Bal, Mieke 1996: *Double Exposures: A cultural analysis*. New York & London: Routledge.
- Bennett, Tony 1995: *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. London & New York: Routledge.
- Bergström, Inger 1996: *Rummet & människans rörelser*. Göteborg: Chalmers tekniska högskola.

- Buren, Daniel 1996: Function of architecture. I: Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce V. & Nairne, Sandy (red.): *Thinking about Exhibitions*. London & New York: Routledge.
- Carlsson, Göran & Ågren, Per-Uno 1982: *Utställningspråk: Om utställningar för upplevelse och kunskap*. Stockholm: Prisma/Riksställningar.
- Curman, Sigurd 1933: Museibygnader: några principiella synpunkter rörande deras planläggning. I: *Byggmästaren* 1933:8. Stockholm.
- Derrida, Jacques 1997: Point de Folie – maintenant l'architecture. I: Leach, Neil (red.): *Rethinking Architecture: A reader in cultural theory*. London: Routledge.
- Fleming, David 2005: Creative Space. I: MacLeod, Suzanne (red.): *Reshaping Museum Space: Architecture, design, exhibitions*. London & New York: Routledge.
- Foucault, Michel 1998: Om andra rum. I: *MAMA/Divan = MAMA* 20:1998 resp. *Divan* 3–4. Stockholm.
- Harman, Graham 2007: *Heidegger Explained: from phenomenon to thing*. Chicago: Open Court.
- Hein, George E. 1998: *Learning in the Museum*. London & New York: Routledge.
- Hein, Hilde S. 2000: *The Museum in Transition: A philosophical perspective*. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.
- Husserl, Edmund 2004: *Idéer till en ren fenomenologi och fenomenologisk filosofi*. Stockholm: Thales.
- Klonk, Charlotte 2009: *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven & London: Yale University Press.
- Le Corbusier 1989: *Towards a New Architecture*. Oxford: Butterworth Architecture.
- Loos, Adolf 1985: *Ornament och brott*. Göteborg: Vinga Press.
- Ingemann, Bruno & Heljskov Larsen, Ane (red.): *Ny dansk museologi*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- O'Doherty, Brian 1999: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.
- Palmqvist, Lennart 2005: *Utställningsrum*. Saltsjöbaden: Akantus Bokförlag.
- Psarra, Sophia 2009: *Architecture and Narrative: The formation of space and cultural meaning*. London & New York: Routledge.
- Sandell, Richard 2005: Constructing and communicating equality: the social agency of museum space. I: MacLeod, Suzanne (red.): *Reshaping Museum Space: Architecture, design, exhibitions*. London & New York: Routledge.
- Wagner, Otto 1988: *Modern Architecture: A guidebook for his students to this field of art*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Wölfflin, Heinrich 1982: Prolegomena till en arkitekturs psykologi. I: *Magasin Tessin nr 4*. Lund.

## SUMMARY

### Between the walls

#### *On the Esthetics and Practice of Exhibition Space*

In this article I analyze the esthetics of museum space and problematize museum exhibitions and the characteristics of the museum space. Museum spaces keep the multimodal elements of the displays together and provide the concrete places where the exhibition medium is enabled.

In the article spatial perspectives on museums are discussed and reflected upon. This is executed in relation to theoretical perspectives and with a certain focus on two exhibition spaces: The halls of the art museum BildMuseet in Umeå, which are typical examples of the “white cube” concept: white surfaces, few artworks and open clean spaces, and the rooms of *Sveriges historia* in the Museum of History in Stockholm, which, on the contrary, are filled with artefacts, cases, and light projections from floor to ceiling. These two examples

of spaces seem to be the opposite of each other. In what ways does a “neutral” minimalized museum space like the one in BildMuseet affect our view on art? And how does the maximized space containing *Sveriges historia* affect the message of the exhibition?

The consensus I reach in this article is that there is no such thing as a neutral museum space: The whiteness of art museum spaces represents the “white code” which connotes to sacredness and purity, and thereby affects the art experience. The congested spaces of *Sveriges historia*, on the other hand, does not offer the relaxed milieu that makes visitors feel comfortable. The balance between creativity and the comfort of recognition is lacking. In both these cases the relations between space and exhibition features is halting and symmetry is lost.