

# Lyset og de hvite veggene

*- gallerirommets utvikling mot den hvite kuben*

Susanne Grina Lange



Masteroppgave i museologi

Institutt for kulturstudier og orientalske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

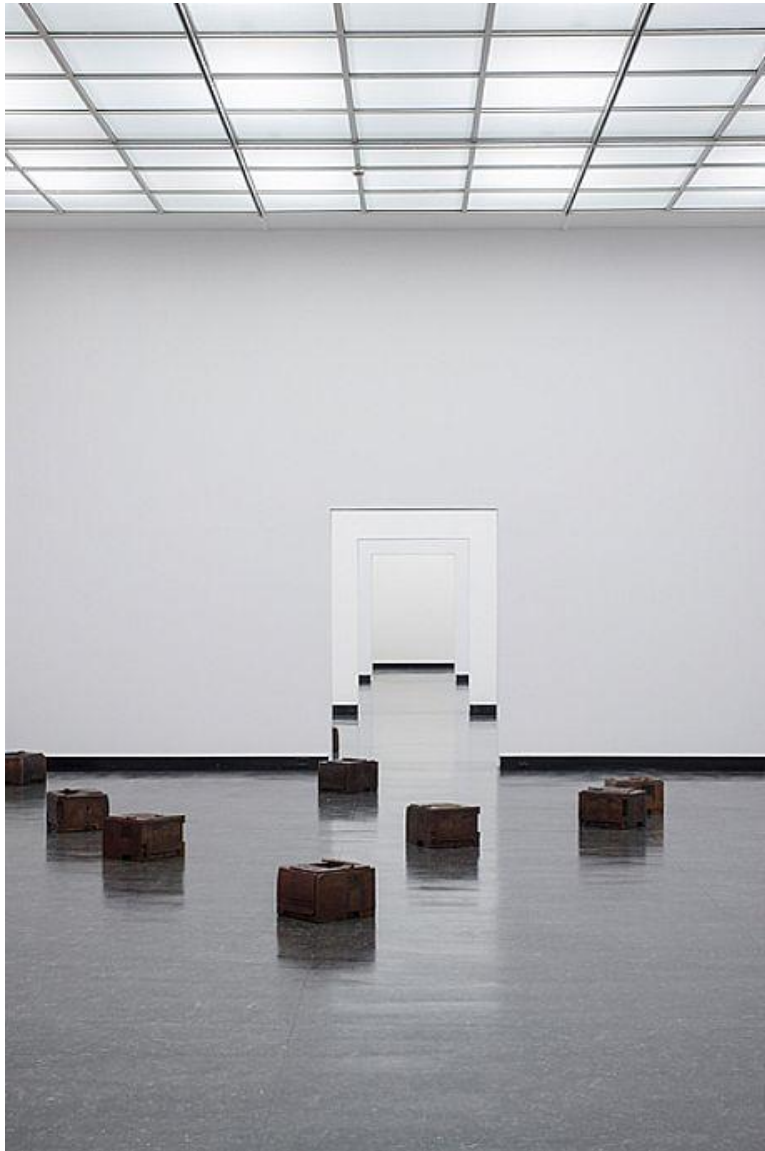
1. desember 2014



# Lyset og de hvite veggene

- gallerirommets utvikling mot den hvite kuben

---



Gardar Eide Einarsson, *Versuchsstation des Weltuntergangs* i Bergen Kunsthall, (2013)

© Susanne Grina Lange

2014

Lyset og de hvite veggene - gallerirommets utvikling mot den hvite kuben

Susanne Grina Lange

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

## Sammendrag

Denne oppgaven handler om gallerirommets utvikling mot den hvite kuben, et utstillingsrom for moderne kunst og samtidskunst. Den hvite kubens stilistiske kjennetegn er, i tillegg til de hvite veggene, total isolasjon fra omverdenen, minimale forstyrrende elementer og total kontroll på lysforhold og klima.

Jeg har benyttet begreper fra aktør-nettverksteori (ANT) for å se på hvilken rolle innflytelsesrike aktanter spilte i nettverket som er fremveksten av den hvite kuben. Begrepet *inskripsjon* kombinert med Solhjells begrep *skript* benyttes for å se på bruken av gallerirommet. Den hvite kuben har en sterk inskripsjon og oppretter et begrenset handlingsrom for sine brukere (publikum, kurator, kunstner). Den sterke inskripsjonen påvirker derfor kurators og publikums skript.

Endringer i kunsten under modernismen, spesielt endringen i verkets rolle til autonom enhet, kan sees som en direkte årsak til utviklingen av den hvite kuben. Verkene, som skulle eksistere i sin egen rett, hadde behov for et rom som la opp til en stille kontemplasjon og refleksjon for betrakteren av verket. Da billedrammen forsvant, overtok veggen den innrammende og utstillende funksjonen. Man håpet at den hvite veggen, og i utstrekning den hvite kuben, skulle være en nøytral og ideell ramme for kunsten. Kuben fikk derimot definisjonsmakten til å transformeres tilsynelatende hverdagslige gjenstander til kunst i gallerirommet. Ifølge O'Doherty er de fleste aktører i kunstmiljøet klar over at nøytraliteten i den hvite kuben er en illusjon. I lys av dette er det interessant å lese at det i det nye Munchmuseet i Bjørvika søkes etter «en nøytralitet som kan gi all oppmerksomhet til de utstilte kunstverkene».<sup>1</sup> Lambda kan kategoriseres som en serie, totale hvite kuber.

Endringer i arkitekturen, spesielt fremveksten av funksjonalismen, påvirket rommets generelle utforming da den passet godt inn i modernismens og den hvite kubens prosjekt. Funksjonalismen bidro ytterligere til en stilisering av gallerirommet.

Den hvite kuben er blitt å regne som et universelt utstillingsrom, og kunst lages i dag for å passe inn i den hvite kuben. I motsetning til for eksempel landart på 1970-tallet, utfordres rommet i liten grad av kunsten i dag. Med unntak av dagslyset tilbakevending til utstillingene, er det lite som har skjedd med gallerirommets innside de siste tiårene. Senere tids endringer i museumsarkitektur dreier seg hovedsakelig rundt en tilbakevending til monumental arkitektur hvor signalbygget står i fokus.

---

<sup>1</sup> «Nytt Munch-museum – skisseprosjekt, Bok 1, Beskrivelse» 10.05.2011. [http://www.kulturbyggene-i-bjorvika.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturbyggene%20I%20Bj%C3%B8rvika%20%28KIB%29/Internett%20%28KIB%29/Dokumenter/Skisseprosjekt%20Munch%20Bok%201\\_KIB-1100-A-TR-007\\_x.pdf](http://www.kulturbyggene-i-bjorvika.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturbyggene%20I%20Bj%C3%B8rvika%20%28KIB%29/Internett%20%28KIB%29/Dokumenter/Skisseprosjekt%20Munch%20Bok%201_KIB-1100-A-TR-007_x.pdf) (08.11.13)



## Forord

Jeg vil gjerne rette en stor takk til min veileder Dag Solhjell for uvurderlig hjelp og kritiske lesning, spesielt i slutfasen av masterskrivingen.

Takk til Brita Brenna, Lise Camilla Ruud, Anders Bettum og andre personer tilknyttet museologi ved IKOS og Universitet i Oslo. Takk til mine medstudenter på UiO, spesielt museologi 2012/14, som har gitt meg inspirasjon, motivasjon, moralsk støtte og en fest når det var behov for det.

Tusen takk til Siri som leste korrektur. Takk til familie, venner og kolleger for hjelp og støtte gjennom glede og frustrasjon.

En ekstra hjertelig og varm takk går til Mormor som fortalte meg at jeg er både tverr og stri og at det var bra.

Susanne Grina Lange  
Blindern, 1. desember 2014





# Innholdsfortegnelse

Gardar Eide Einarsson, <i>Versuchsstation des Weltuntergangs</i> i Bergen Kunsthall, (2013)..	III
Sammendrag.....	V
Forord .....	VII
Innledning.....	1
Utstillingsrommet for kunst .....	1
Problemstilling og metode .....	2
Den hvite kuben .....	5
Den hvite kubens paraverk.....	6
De hvite veggene.....	7
Jakten på nøytraliteten.....	7
Hvit kube, i mer eller mindre grad? .....	8
Aktør-nettverksteori .....	9
Oversettelsesprosessen .....	10
Mediator eller en intermediator? .....	12
Skript og inskripsjon .....	13
Inskripsjon i den hvite kuben .....	14
Skript vs. inskripsjon.....	15
Kunstmuseene og galleriene vokser frem .....	18
Endring av utstillingspraksis .....	18
Veggfarge og lysforhold.....	19
Bilderammen .....	20
Tap av rammen.....	21
Museumsarkitekturen .....	23
Bilbao-effekten.....	24
Alternativer til den hvite kuben.....	28
Antikube .....	28
Neue nationalgalerie (1968).....	28
Utstillingspaviljong, Arkitekturmuseet i Oslo (2008).....	30
Hvordan skiller «drivhusene» seg fra hverandre? .....	31
Ikke bare hvitt.....	32
Emosjonelt rom/tematisk farge .....	32

«Black box».....	35
Perioderommet .....	35
Langaard-salen .....	35
Rasmus Meyers samling.....	37
Perioderommets fordeler og ulemper .....	38
Fremveksten av den hvite kuben illustrert ved utstillingsrom fra 1914-1994.....	39
Blomqvist kunsthandel (1914) .....	39
Utstillingssalene .....	40
Endringer i rommet?.....	41
Liljevalchs konsthall (1916), Stockholm .....	42
Sal nummer 1 og 2 .....	44
Overlyssalen .....	46
Endringer i rommet – Hvordan var det tidligere? .....	47
Rasmus Meyers samling (1924).....	47
Utstillingsrommet, «De tre store» .....	50
Overlys i Rasmus Meyers samling – før og nå .....	50
Kunstneres Hus (1930).....	50
Beskrivelse .....	51
Endringer i utstillingssalene på Kunstneres Hus over tid .....	52
Bergen kunstforening/Kunsthall (1935).....	53
Salene .....	54
Alternative utforminger.....	54
Endringer i kunsthallen over tid .....	55
Henie Onstad Kunstsenter (1968) .....	57
Prisma.....	58
Endringer i rommet .....	58
Stenersenmuseet (1994) .....	60
Beskrivelse .....	60
Oppsummering av eksempelstudien.....	61
Museumsarkitektur i det 21. århundre.....	65
Astrup Fearnley Museet (2012).....	65
Renzo Piano: visjon og tanker bak bygget .....	66
Bygget for skiftende utstillinger .....	66

Lysforhold .....	67
Kritikk og mottagelse .....	67
Astrup Fearnleys inskripsjon og skript.....	68
Etter den hvite kubens: hva skjer videre med utstillingsrommet? .....	68
Museumsbygg under planlegging .....	69
Munch og Stenersen til Bjørvika.....	70
Et nytt Munchmuseum .....	70
Det vertikale museet.....	71
Animert presentasjonsfilm – en rombeskrivelse .....	72
Skisseprosjektets beskrivelse av rommet: en hvit kube? .....	73
Nasjonalmuseet på vestbanen.....	74
Museet .....	76
Utstillingsrommene: video og bildemateriell.....	77
En slags fremtidsprognose og (s)tilstandsrapport .....	78
Fremveksten av den hvite kubens i et ANT-perspektiv.....	80
Bauhaus .....	80
Funksjonalisme.....	81
Nordisk funksjonalisme.....	82
Mottagelse og kritikk .....	83
Den abstrakte kunsten .....	84
Kritikk av kubens.....	89
Institusjonskritikk og refleksjon.....	89
Elmgreen og Dragset.....	89
Kunst som kommentar, kritikk og reaksjon .....	94
Minimalismen og Landart .....	94
Landart .....	95
Landart på norsk.....	96
Mot naturen – skulptur i et utvidet felt.....	97
Riverbed – Olafur Eliasson: Arven etter minimalismen og landart .....	98
Riverbed som landart?.....	99
Museets visjon.....	100
Kritikk av institusjonskritikken.....	101
Eksempelstudien: kunne utvalget av utstillingsrom vært annerledes?.....	104

ANT: et nyttig verktøy? .....	105
Konklusjon og drøfting .....	106
Litteraturliste .....	111
Figur 1 Guggenheim Museum, New York.....	24
Figur 2 Eksteriør, Guggenheim Bilbao. ....	27
Figur 3 Die Neue Nationalgalerie .....	29
Figur 4 Arkitekturmuseet .....	31
Figur 5 Munch 150, Nasjonalgalleriet.....	34
Figur 6 Langaard-salen, Nasjonalgalleriet. ....	34
Figur 7 Blomqvist Kunsthandel, andre etasje. ....	39
Figur 8 Liljevalchs plantegning, «Målarsalar» (1916).....	42
Figur 9 Liljevalchs, Sal 1 og 2 .....	44
Figur 10 Kunstnerforbundet (1947) .....	46
Figur 11 "De tre store", Rasmus Meyers Samling. ....	49
Figur 12 Kunstnernes hus (1969).....	<b>Feil! Bokmerke er ikke definert.</b>
Figur 13 Alternativt utkast, Bergen kunsthall. Utkast 1 (1930). ....	<b>Feil! Bokmerke er ikke definert.</b>
Figur 14 Alternativt utkast, Bergen kunsthall .Utkast 2, «En tierra extranjera».....	56
Figur 15 Henie Onstad Kunstsenter, "Arbeidstid" (2013). ....	59
Figur 16 Stenersenmuseet. ....	59
Figur 17 Astrup Fearnley museet, Cindy Sherman - Untitled Horrors (2013). ....	64
Figur 18 Lambda, Utstillingssal. ....	69
Figur 19 Lambda, fasade sett fra Akerselva.....	69
Figur 20 Munchsalen, Nasjonalmuseet på Vestbanen. Forum Artis .....	74
Figur 21 Tverrsnitt, plan Forum Artis. ....	74
Figur 22 Alabasthallen. Nasjonalmuseet på Vestbanen, Forum Artis. ....	79
Figur 23 <i>Zwischen anderen Ereignissen</i> (2000), Performance. Elmgreen og Dragset .....	87
Figur 24 <i>Powerless structures fig 529</i> (2014). Elmgreen og Dragset .....	87
Figur 25 <i>The Named Series</i> (2012). Elmgreen og Dragset .....	88
Figur 26 <i>Riverbed</i> (2014), Olafur Eliasson. ....	103

## Innledning

Du går inn i et stort, hvitmalt rom. Veggene er vindusløse og det er høyt under taket. Rommet lyses opp av spotlamper montert i skinner. Noen gjenstander er plassert rett på gulvet. Du er i et gallerirom, kanskje i et museum, og oppfatter derfor gjenstandene som kunstverk. På veggene henger flere verk, kanskje er det store og monumentale arbeider på lerret. Du vandrer rolig fra verk til verk og betrakter kunsten. Ved siden av hvert verk finnes kanskje en etikett med kunstnerens navn og tittel på verket. Kanskje finnes ingen etiketter. Kanskje finnes det ingenting i rommet foruten deg selv og verkene på gulvet.

Hva slags utstillingsrom er dette?

## Utstillingsrommet for kunst

«(...) *the history of showing art is as rich and varied as only the exteriors of museums buildings are now.*»<sup>2</sup> - Charlotte Klonk

På 1800-tallet var museer som Altes Museum i Berlin (bygget 1823-30) i stor grad med på å skape rammene og koden for museumsarkitekturen. 1800-tallets museer var store, monumentale bygninger med en (ut)dannende funksjon. Museene var symbolsk ladede, permanente institusjoner hvor kunsthistorien ble presentert som lineær, universell og kronologisk. Utstillingsrommene var i mindre grad tilrettelagt for større utskiftninger, noe som kan tolkes som at kunsthistorien ikke var åpen for revidering. Innhold, interiør og generell utforming av museet var sterkt knyttet opp mot hverandre for å skape helhet i framvisningen av kunsthistorien.<sup>3</sup>

Mot slutten av 1800-tallet førte påvirkningen fra verdensutstillingene til at fleksibilitet i utstillingsrommet ble et viktig moment også i kunstmuseene. Kuratoryrket, som ble profesjonalisert tidlig på 1900-tallet, hadde samtidig en stadig voksende autoritet og skaffet museumsbransjens større påvirkningskraft på utformingen av museumsbyggene. Man beveget

---

<sup>2</sup> Charlotte Klonk, *Spaces of experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. (New Haven: Yale University Press, 2009), s. 15.

<sup>3</sup> Michaela Giebelhausen, "Museum architecture: a brief history" i Macdonald, S. (red.) *A Companion to Museum Studies*. (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011), s. 230-32.  
Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (University of California Press: Berkeley/Los Angeles, 2008) s. 64-67.

seg nå vekk fra det monumentale og satte fokus på tilskuer og objekt. Utforming av utstillingslokaler med tanke på klima, lyssetting, fleksibilitet og tilgjengelighet ble nå viktig.<sup>4</sup> Denne endringen var i følge Charlotte Klonk ikke mulig uten tysk påvirkning som fra for eksempel Bauhaus og funksjonalismen.<sup>5</sup> Fra 1930-tallet og fremover får «den kommersielle verden» større og større påvirkningskraft på utformingen av arkitektur, også i kunstgalleriene. Klonk viser til at museumsarkitektur lenge har vært påvirket av for eksempel varemagasiner og trekker blant annet frem Schinkels Altes Museum i Berlin som et eksempel som gjenspeiler dette.<sup>6</sup>

En av museologiens største bedrifter på 1900-tallet kan sies å være opprensning av utstillingsrommet for å kunne gi et bedre utgangspunkt for selve kunstopplevelsen. Museumsinteriøret hadde ikke lenger behov for å være rikt dekorert nettopp fordi dets formål var å stille ut rikt ornamenterte og ofte rent estetiske objekter.<sup>7</sup> Denne utviklingen kan sies å ha kulminert i *the white cube*,<sup>8</sup> en tilsynelatende nøytral ramme for utstilling av kunst.<sup>9</sup>

## **Problemstilling og metode**

*Den hvite kubens* som begrep forklarer de iboende idealene i den moderne kunstens utstillingsrom og teoretiseringer bak fremveksten av dette. Det kan også sees som en estetisk- eller arkitektonisk stil som vokste frem i forbindelse med endringer i kunsten og arkitekturen på første halvdel av 1900-tallet. I denne oppgaven vil den hvite kubens betraktes på to ulike måter:

I/ som arkitektonisk rom

II/ som en aktant i et aktør-nettverk.

Jeg ønsker å se på hvordan den hvite kubens vokste frem i Norge. Charlotte Klonks oppsummeringen av gallerirommets utvikling vil sammen med Brian O'Dohertys definisjon av den hvite kubens, legge grunnlaget for hvordan jeg forholder meg til gallerirommets utvikling. Gjennom hovedproblemstillingen ønsker jeg å belyse hvilken rolle endringer i arkitekturen på starten av 1900-tallet spilte sammen med endringer i kunsten og hvilke

---

<sup>4</sup> McClellan, 71. Giebelhausen, s. 230-32.

<sup>5</sup> Klonk, s. 135.

<sup>6</sup> Ibid, s. 11.

<sup>7</sup> McClellan, s. 74.

<sup>8</sup> Ibid, s. 72.

<sup>9</sup> Brian O'Doherty, *Inside the white cube: ideology of the gallery space*, expanded edition. (Berkeley: University of California Press, 1986), s. 79.

konsekvenser dette fikk for gallerirommet. I den sammenhengen vil jeg også se på endringer av verket, og på verkets og publikums rolle, i utstillingen.

Mine problemstillinger er som følger:

**Hvilken betydning har endringer i arkitektur og kunst hatt for fremveksten av den hvite kubens i Norge, og har det ene betydd mer enn det andre?**

Den hvite kubens ansees ofte som et nøytralt og ideelt utstillingsrom for moderne kunst. Kubens er så utbredt at den kan sies å ha blitt universell. Diskusjonene rundt hvorvidt den hvite kubens er knyttet til endringer i kunsten og arkitekturen og hvordan, og i hvilken grad, kubens påvirker verkene og brukerne av kubens vil jeg belyse med begreper hentet fra Aktør-nettverksteori, spesielt begrepet *inskripsjon*. ANT-begrepene vil sees i sammenheng med begreper hentet fra Dag Solhjells teoretiseringer rundt kunstutstillingen og gallerirommet, hovedsakelig *kurator og publikums skript*. Min andre hovedproblemstilling er derfor:

**Hva slags inskripsjon og skript har den hvite kubens, og er det sterkt eller svakt?**

**Hvordan påvirker skript og inskripsjon verkene og brukerne av kubens?**

Problemstillingene suppleres med følgende underproblemstillinger:

*Er den hvite kubens nøytral?*

*Fremsto den hvite kubens i Norge plutselig, ferdig utviklet, eller utviklet den seg over tid?*

*Er den hvite kubens slik den vokste frem på 1900-tallet, den samme hvite kubens vi har i dag?*

Klonk trekker frem tysk påvirkning som fundamental i utviklingen av den hvite kubens. Jeg vil i den forbindelse se nærmere på Bauhaus' og funksjonalismens påvirkning i Norge og på hvordan norske arkitekter forholdt seg til endringene i arkitekturen med tanke på utforming av utstillingsrom. Problemstillingene vil bli besvart dels gjennom en observasjonsbasert undersøkelse av ulike utstillingsrom i Norge og utlandet, i tillegg til en litteraturstudie bestående hovedsakelig av historiske fremstillinger og dokumentasjon av tidligere utstillinger. Gjennom disse eksemplene ønsker jeg og peke på og identifisere endringer i rommet, og redegjøre for stiliseringen på vei mot den hvite kubens.

Jeg har valgt å begrense undersøkelsen til en hundreårsperiode. Den observasjonsbaserte studien er basert på observasjoner gjort ved totalt 16 utstillingsrom og kunstinstitusjoner. Utstillingsstedene som er representert i den historiske fremstillingen av kubens utvikling er Blomqvist Kunsthandel (1914), Kunstnerforbundet (1916), Rasmus

Meyers samling (1924), Kunsternes Hus (1930), Bergen kunsthall (1935), Henie Onstad kunstsenter (1968), Stenersenmuseet (1994) og det nye Astrup Fearnley museet (2012). I tillegg til norske utstillingsrom er Liljevalchs konsthall (1916) i Stockholm tatt med i redegjørelsen da det var et kjent forbilde for blant annet Kunsternes Hus. Videre trekkes noen utstillinger og utstillingsrom frem som alternativer til den hvite kubens. Dette er Munch 150-utstilling på Munch- og Nasjonalgalleriet (2012), Langaard-salen på Nasjonalgalleriet (1924), Neue Nationalgalerie i Berlin (1968) og utstillingspaviljongen på arkitekturmuseet (2008). Utstillingen *Biography* på Astrup Fearnley (2014) og *Riverbed* på Louisiana museums for moderne kunst (2014) er valgt ut for å reflektere rundt kunst som kritikk av, og hvordan kunsten forholder seg til, den hvite kubens. De planlagte museumsbyggene Munch og Stenersenmuseet i Bjørvika (2019<sup>10</sup>) og Nasjonalmuseet på Vestbanen (2020<sup>11</sup>) står i oppgaven som representanter på (den nære) fremtidens museumsarkitektur.

I arbeidet med min problemstilling finner jeg at en kvalitativ metode er best egnet for den observasjonsbaserte undersøkelsen. Ikke bare på grunn av oppgavens begrensning til å gjelde perioden 1914-2019, men det var også viktig for meg å velge utstillingsrom som både holdt en viktig posisjon i sin egen samtid og som fortsatt eksisterer i dag. Samtlige utstillingsrom er fortsatt i drift i dag som visningsrom for kunst.

I forbindelse med redegjørelsen av de ulike utstillingsrommene i eksempelstudien tok oppgaven for meg en litt uventet og uforutsett vending. Gallerirommets utvikling har vist seg og handle vell så mye om lyset i gallerirommet som veien mot rommet med de hvite veggene. Det ble viktig for forståelsen av utviklingen mot den hvite kubens, og ikke minst for veien videre, å redegjøre for hva slags belysning som fantes i de ulike utstillingsrommene og hvordan lysforholdene i gallerirommene eventuelt har endret seg siden utstillingsstedene åpnet. Det var spesielt forholdet, eller spenningen, mellom dagslys og elektrisk lys som pekte seg ut som interessant satt opp mot den hvite kubens krav om total kontroll på lysforhold. Oppgavens siste underproblemstilling blir derfor:

*Hvordan kan endringer i lysforhold sees i sammenheng med gallerirommets øvrige utvikling mot den hvite kubens og videre frem til i dag?*

Foruten observasjoner gjort i gallerirommene har arkivmateriale spilt en viktig rolle. Jeg har hovedsakelig sett på samtidige presseomtaler og fotodokumentasjon fra tidligere utstillinger,

---

<sup>10</sup> Planlagt ferdigstilling per 21.11.2014.

<sup>11</sup> Planlagt ferdigstilling per 21.11.2014.



men også på eventuell korrespondanse i tilknytning til byggeprosjekter og plantegninger. Bildemateriale har i denne sammenhengen spilt en spesielt stor rolle da jeg ønsket å se hvordan rommene fremstod da de var nyoppførte, og hvor omfattende eventuelle endringer i rommet har vært. Slikt kildemateriale har vist seg å være gode kilder til kunnskap med tanke på hvor vidt rom som i dag fremstår som hvite kuber opprinnelig ble bygget som en hvit kube.

Arbeidet med arkitekturens påvirkning har altså basert seg på observasjoner supplert med fotodokumentasjon, støttet av litterære kilder. Undersøkelsene rundt kunstens påvirkning på gallerirommet er i utgangspunktet en litteraturstudie om kunstens og modernismens generelle utvikling på første halvdel av 1900-tallet. Jeg er spesielt interessert i kunstretninger som har utfordret utstillingsrommet, kunstinstitusjonen eller den etablerte kunsttradisjonen, spesielt forholdet mellom minimalismen og landart på 1960- og 70-tallet. Redegjørelsen for kunst som kritikk og refleksjon rundt den hvite kubens posisjon i dag bunner i en undersøkelse av to utstillinger; Elmgreen og Dragsets *Biography* på Astrup Fearnley Museet og Olafur Eliassons *Riverbed* på Louisiana Museum of Modern Art, som begge åpnet i 2014. Jeg ser i forbindelse med *Riverbed* på hvordan denne utstillingen (eller installasjonen) står i forhold til minimalisme og landart tradisjonen og hvor vidt den spiller med eller mot den hvite kubens som utstillingsrom.

## Den hvite kubens

Før jeg går i gang med eksempelstudien og diskusjonene rundt den hvite kubens posisjon i aktørnettverket som er gallerirommets utvikling, vil det være nødvendig med en redegjørelse av den hvite kubens stilistiske trekk og funksjon.

Dagens definisjon av 'hvit kube', både ideologisk og stilmessig, blir ofte tilskrevet Brian O'Doherty. Tre av hans essay om gallerirommet og de hvite veggene ble publisert i Art forum på 1970-tallet,<sup>12</sup> og kan sies å ha vært toneangivende for den videre forståelsen av den hvite kubens.<sup>13</sup> Artikkelen er senere utgitt i essaysamlingen *Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space* (1986), og vil være grunnlaget for min oppfatning og videre bruk av begrepet.

Hvordan kan man med sikkerhets definere et galleri eller utstillingslokale som en hvit kube? Og hva er egentlig den hvite kubens mest karakteristiske kjennetegn? O'Doherty setter i sine tekster opp en liste med krav gallerirommet må oppfylle for å defineres som en hvit

---

<sup>12</sup> Klouk, s. 155.

<sup>13</sup> O'Dohertys essay ble senere samlet og utgitt i *Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space* (1986)

kube. Jeg velger å se O'Dohertys liste i lys av Dag Solhjells begrep *paraverk*<sup>14</sup>. Paraverk er de elementene i utstillingens scenografi som peker mot verket og sier «dette er kunst», som for eksempel etiketter, billedrammen, veggtekster, spotbelysning etc. Med scenografi menes her den praktiske og estetiske tilrettelegningen av utstillingsrommet.<sup>15</sup> Paraverk som «det som stiller ut» sees i sammenheng med Kants begrep *parergon* som noe utenfor verket som hverken er verk eller ikke-verk.<sup>16</sup> Paraverkene peker derfor ikke kun mot verket, men også mot hvilken kontekst, eller forståelsesramme, både kunstverkene og kunstutstillingen skal sees i lys av.<sup>17</sup> Utstillingen er i følge Solhjell ikke verkenes kontekst, men en av kunstformidlingens former.<sup>18</sup>

### **Den hvite kubens paraverk**

O'Doherty hevder at den hvite kuben er konstruert på bakgrunn av like strenge regler og retningslinjer som en middelaldersk katedral.<sup>19</sup> Omverdenen fikk ikke slippe inn i kubens.<sup>20</sup> Man strebet etter total kontroll på lysforhold og klima.<sup>21</sup> Det var altså essensielt at alle variabler skulle kontrolleres og distraksjoner skulle stenges ute. Dette sees videre i sammenheng med at vinduer måtte blokkeres eller fjernes totalt, slik at rommet fremstod med slette, uavbrutte veggflater. I det vindusløse rommet skulle taket være den fremste lyskilden<sup>22</sup>, ofte med kunstig, elektrisk lys da dette var lettere å kontrollere enn endringene i dagslysforhold. Gallerirommet skulle gjerne ha parkett eller vegg-til-vegg-teppe, som tillot tilskuerne å subbe lydløst fra verk til verk.<sup>23</sup> Til slutt skulle veggene være malt hvite. O'Doherty beskriver kubens som «*white, ideal space*»,<sup>24</sup> et skyggeløst, rent, kunstig (artificial) og formelt rom.<sup>25</sup> Det peker videre på rommets klare sakrale natur.<sup>26</sup>

---

<sup>14</sup> Solhjell har tidligere benyttet begrepet *paratekst*.

<sup>15</sup> Dag Solhjell, *Formidler og Formidlet: en teori om kunstformidlingens praksis*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2001). s. 101.

<sup>16</sup> Dag Solhjell, *Dette er kunst*, Utgis fra Universitetsforlaget i 2015. kapittel 2.

<sup>17</sup> Solhjell, 2001, s. 26.

<sup>18</sup> Ibid, 2001, s. 26, 39.

<sup>19</sup> O'Doherty, s. 14-15.

<sup>20</sup> Ibid, s. 14.

<sup>21</sup> Christopher Whitehead, *Interpreting Art in Museums and Galleries* (London: Routledge, 2012)

<sup>22</sup> Hvor vidt dette utelukker overlys som f.eks. lanterniner er diskutabelt.

<sup>23</sup> O'Doherty, s. 15.

<sup>24</sup> Ibid, s. 14.

<sup>25</sup> Ibid, s. 15.

<sup>26</sup> Ibid, s. 14.

## De hvite veggene

«Den hvite kubens rom bygger opp under kanonisering av verket som et mesterverk, et verk med særegen aura, tilstedeværelse og mening.»<sup>27</sup> – Ustvedt

De hvitmaltede veggene er kanskje det tydeligste, og for mange også det mest iøynefallende, av den hvite kubens paraverk. Den hvite veggen fremhever og peker på verket og kan sies å ha selve definisjonsmakten i galleriet. Den har kraften til å «make or break» noe som kunst og umiddelbart sette et verk inn i en kunstsetting og kunstmodus. Den hvite kubens som helhet, og isolert sett dens hvite vegger, styrer publikum inn i et *kunstrelevant modus*, ved å rette oppmerksomheten mot verkenes estetiske, formelle og kunstneriske egenskaper. Den hvite kubens blir i sin helhet å anse som et paraverk<sup>28</sup>. Videre innehar den hvite kubens en fast scenografi som de fleste gallerier og utstillingsrom fortsatt etteraper, og som har blitt å anse som standard.<sup>29</sup>

Den hvite kubens kan i dag sies å ha blitt det dominerende utstillingsrommet. O'Doherty hevder at den hvite kubens har, mer enn noe enkeltstående kunstverk, blitt stående igjen som det arketypiske symbolet på det 20. århundre. Den hvite kubens sees i den utstrekning som et uttrykk eller et resultat av formidlingen av moderne- og samtidskunst.

I følge Solhjell skaper kubens et bilde av en kunst som er formidlingsfri,<sup>30</sup> men at «den hvite kubens illusjon som kontekstfri sone for autonome kunstverk bryter sammen når utstillingsrommenes kontekst blir et tema i kunstverkene.»<sup>31</sup>

## Jakten på nøytraliteten

Innenfor white cube-estetikken stod tanken om galleriet som en fleksibel, universell «beholder» for kunsten, i fokus<sup>32</sup>. Man søkte etter å nøytralisere rommet ved å fjerne alle distraksjoner. Det vil si alt som kunne rette oppmerksomheten andre steder enn mot kunstopplevelsen. Rommet måtte kunne tilpasse seg mange ulike kunstformer og uttrykk, og man strebet etter fleksible og optimale utstillingsrom. Flyttbare skillevegger ble derfor et hjelpemiddel for å oppnå fleksibilitet i rommet. Videre grep man til å male veggene hvite i et forsøk på skape en nøytral ramme for kunsten.

---

<sup>27</sup> Øystein Ustvedt, «Kunstmuseets omgang med kunst. Noen organiseringsprinsipper», i Lerberg. E.J. (red) *Kunst og Kultur* nr.2, 2004, årgang 87 s. 61.

<sup>28</sup> Solhjell, 2001, S. 101

<sup>29</sup> Ibid, s.102.

<sup>30</sup> Ibid, s. 103.

<sup>31</sup> Ibid, s. 103.

<sup>32</sup> Klouk, s. 90.

Hvitt var lenge, og er av mange fortsatt, ansett som «rent» og ideelt.<sup>33</sup> Kasimir Malevich konseptualiserte i 1919 hvitt som «infinite space», mens for El Lissitsky symboliserte fargen hvitt de friflytende egenskapene til dynamisk rom. Denne oppfattelsen av hvitt ble stadig mer dominant i årene som fulgte. Hvitt, sammen med svart og grått, ble av bl.a. Wilhelm Ostwald definert som nøytralt. Ostwald fokuserte på forholdet mellom svart og hvitt i hver enkelt farge for å avgjøre hvor harmonisk en fargetone var. Denne typen fargetenkning ble først tatt i bruk av den nederlandske gruppa Die Stijl, som videreførte det til Bauhaus.<sup>34</sup>

Klonk hevder at denne formen for fargetenkning hadde blitt en mer eller mindre allmenn oppfattelse innen 1930-tallets begynnelse. Hvitfargen mistet aldri sin forbindelse med ideen om renhet, spesielt ikke siden den passet så godt inn i et samfunn som var opptatt av hygiene og enkel funksjonalitet. Arkitekter som strebet etter åpent og fleksibelt rom, grep ofte til hvitt som hjelpemiddel og fargen begynte med dette å fremstå som nøytral i folks bevissthet.<sup>35</sup>

Tanken om et nøytralt utstillingsrom kan sies å utgjøre et paradoks. De hvite veggene vil i følge O'Doherty motarbeide sitt eget prosjekt, og nøytraliteten (i den hvite kubens) er både umulig og uopnåelig.<sup>36</sup>

### **Hvit kube, i mer eller mindre grad?**

Vil man med utgangspunkt i en liste over kubens paraverk kunne avgjøre i hvor stor grad et gallerirom kan sies å være en hvit kube? Hvordan påvirker den hvite kubens verkene og brukerne av kubens? Hvilke føringer legger den hvite kubens for publikum og kurators bruk av utstillingsrommet? En diskusjon rundt den hvite kubens rolle i møte med kunst og publikum, samt som ledd i gallerirommets utvikling forankrer jeg i Aktør-nettverksteori, spesielt begrepet om *inskripsjon*.

---

<sup>33</sup> Klonk, s. 120.

<sup>34</sup> Ibid, s. 120-22.

<sup>35</sup> Ibid, s. 122.

<sup>36</sup> O'Doherty, s. 79.

## Aktør-nettverksteori

Aktør-nettverksteori (Actor-network theory, ANT) kan betegnes som en *materiell-semiotisk metode*, det vil si at den skiller seg fra andre former for sosiologi ved at det foreslås en utvidelse av *aktør-begrepet*. Både menneskelige og ikke-menneskelige aktører (*human* og *non-human actors*) tillegges nå like stor betydning i et handlingsforløp.<sup>37</sup> Bruno Latour forklarer dette med et eksempel om en hotelldirektør som var lei av at gjestene til stadighet mistet romnøkklene. Direktøren ønsket at gjestene la igjen romnøkkelen på hotellet før de dro for dagen og satt opp et skilt med beskjed om dette i resepsjonen. Et slikt skilt er lett å glemme eller fullt ut ignorere. Man ser skriftlige og andre former for visuelle beskjeder over alt, og hotellnøkklene fortsatte å forsvinne. For å få bukt med problemet festet man store og tunge nøkkelringer på romnøkklene. Nøkklens vekt og store volum minnet i seg selv gjestene på at nøklene skulle leveres inn. Gjestene var lettet over å slippe å bære på denne store nøkkelen som ikke fikk plass i lommen, og leverte den inn i skranken uten ekstra påminnelse.<sup>38</sup> Der både skiltet i resepsjonen og nøklene i seg selv er aktører i målet satt av hotellets direktør om at gjestene skulle legge igjen nøklene, var effekten de to aktørene hadde ulik.

En aktør kan altså være en nøkkel, et menneske, en gruppe mennesker, en publikasjon, teknikk eller lignende. Der hvor begrepet aktør hovedsakelig gjør seg gjeldende når det dreier seg om menneskelige aktører, blir begrepet *aktant* (actant) brukt til å betegne både menneskelige og ikke-menneskelige aktører.<sup>39</sup> Hotellnøkkelen og skiltet i resepsjonen er altså aktanter i aktør-nettverket. Aktantene i min oppgave er alle involverte deltagere i nettverket, eller utviklingen av gallerirommet som kulminerer i den hvite kuben. Målet for nettverket er et stilisert, ideelt og universelt utstillingsrom for moderne kunst. Den hvite kuben er også i sin egen rett en ikke menneskelig-aktant.

Selv om ANT går under navnet «teori» gir den vanligvis ikke noen forklaring på hvorfor et nettverk etableres slik det gjør.<sup>40</sup> Den er heller ment som et forsøk på å forklare hvordan et nærmest ubegrenset antall aktanter kommer sammen for å gi mening og danne en helhet, forstått som et nettverk av aktører. Den kan også sees som et verktøy for å belyse

---

<sup>37</sup> Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, (Oxford: Oxford University Press, 2005) s. 64, 70.

<sup>38</sup> Latour, B. "Technology is society made durable" i Law, J. (red.), *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, London: Routledge, 1991. S. 103–131. Tilgjengelig fra: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/46-TECHNOLOGY-DURABLE-GBpdf.pdf> s. 104

<sup>39</sup> Latour, 2005, s. 54.

<sup>40</sup> Bruno Latour, "On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications" (1996), <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf>

sammenhengen og relasjonene i nettverket, og informasjonen man kan hente ut fra disse relasjonene.<sup>41</sup> I *Reassembling the Social* deler Bruno Latour sosiologien i to felter, hvor ANT kalles sosiologien om assosiasjoner eller sosiale relasjoner.<sup>42</sup> Den tradisjonelle sosiologien kalles for sosiologien om det sosiale, som opererer med et skille mellom det sosiale og det ikke-sosiale.

I ANT står aktanten i sentrum. Bruno Latour og Michel Callon definerer en aktant som “any element which bends space around itself, makes other elements dependent upon itself and translate their will into the language of its own”<sup>43</sup>. Aktør-nettverket er forgjengelig da det er i stadig endring, og det legges stor vekt på muligheten for bevegelse og fleksibilitet mellom aktørene og nettverkene<sup>44</sup>. Man kan i følge Latour lære mer fra de skiftende referanserammene mellom aktantene, enn fra et statisk bilde av en hendelse eller et fenomen. En statisk redegjørelse vil gi en kunstig gjengivelse og forståelse av en historisk utvikling.<sup>45</sup> Aktørene, eller aktantene, blir definert i forhold til hvordan de handler, og blir påvirket og ordnet etter funksjonen de spiller i nettverket.

En aktant har som regel flere «intensjoner» og «medlemskap» i flere aktør-nettverk på samme tid, aktantens rolle endres derfor fra nettverk til nettverk. Når man arbeider med å identifisere nettverk vil det være fruktbart å følge én «intensjon» eller utviklingslinje av gangen. I min oppgave vil det være veien frem mot den hvite kubens spores.

«Hovedaktanten», som er avgjørende for hvilket mål nettverket jobber mot, kalles *fokalaktant* (*the focal actor*). I eksempelet med hotellnøkklene er direktøren fokalaktant. I nettverket som jobber mot den hvite kubens spore er fokalaktanten den eller det som kan sies å ha etablert en konsensus om at man skulle strebe etter et utstillingsrom som rettet alt fokus mot verket, uten forstyrrende elementer. For å forstå nettverket, kan det derfor være nyttig å forsøke å forstå eller å identifisere fokalaktanten.

## Oversettelsesprosessen

Prosessen rundt etableringen av et aktør-nettverk kalles *oversettelse* («translation»).

Oversettelsesprosessen har tre stadier: *problematisering*, *interessement* og *tilslutning*

---

<sup>41</sup> Latour, 1996.

<sup>42</sup> Lisa Amalie Elle, *Nettsider som kommunikasjon: praksis og endring ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design*, Masteroppgave (Oslo: Universitetet i Oslo 2012). <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-31483>, s. 8.

<sup>43</sup> Michel Callon og Bruno Latour, “Unscrewing the big Leviathan: How Actors Macro-Structure Reality and How Sociologists Help Them to Do So”, 1981, s.286 sitert i Sidorova og Sarker, “Unearthing Some Causes of BPR Failure: An Actor-Network Theory Perspective”, 2000, *AMCIS 2000 Proceedings*. Paper 400, <http://aisel.aisnet.org/amcis2000/400> s. 1662.

<sup>44</sup> Latour, 2005, 38-39. John Law sitert i Sidovar og Kappelman.

<sup>45</sup> Latour, 2005.

(*problematization, intéressement, enrollment*)<sup>46</sup> Problematismen består av at fokalaktanten, som alltid har et mål eller en intensjon, vil identifisere og oppsøke andre aktanter rundt seg som den anser å ha lignende, eller sammenfallende, interesser som seg selv. For å eksemplifisere dette vil jeg ta for meg prosessen frem mot åpningen av Kunstnernes Hus i Oslo, et av de tidligste moderne utstillingsrommene for kunst i Norge. Fokalaktanten i oppføringen av Kunstnernes Hus var Bildende kunstneres styre. De gikk til innkjøp av en tomt i Wergelandsveien, utlyste arkitektkonkurranse og satte flere krav som utkastene i konkurransen måtte oppfylle. Mange av kravene var satt etter å ha rådslått med arkitektene bak andre utstillingsbygg i Norge og utlandet. Disse organisasjonene, de ansatte og fagkompetansen som fantes der, er aktanter i nettverket. I dette første stadiet etablerer fokalaktanten, Bildende kunstneres styre, seg som et *obligatorisk gjennomfartspunkt (OPP: obligatory passage point)*. Det vil si: fokalaktanten gjør seg selv uunnværlig og selvfølgelig for sine omgivelser. De resterende aktantene i nettverket må på en eller annen måte passere gjennom eller føye seg etter det premiss som er satt av fokalaktanten for å oppfylle målet om å oppføre et nytt utstillingsbygg i Wergelandsveien. De må også utføre den handlingen, eller den egenskap, som fokalaktanten selv er avhengig av at de skal oppfylle for at det overordnede målet skal kunne oppnås. Arkitektene måtte altså sende inn bidrag til konkurransen og en vinner måtte kåres før man kunne gå videre med prosjektet.

I konkurransen ble 62 bidrag innsendt, hvorav tre ble innkjøpt av juryen<sup>47</sup>. Alle de innsendte bidragene og arkitektene bak disse, er aktanter i nettverket. Aktantene kan deles inn i to kategorier. En *intermediator* er en aktant som videreformidler «informasjon» uten mye oversettelse eller betraktelig endring av innholdet. I et aktør-nettverk er videreformidling av informasjon helt uten endring av innholdet umulig på grunn av all oversettelsen som finner sted i nettverket.<sup>48</sup> Den andre kategorien er *mediator*, en aktant som endrer eller setter sitt preg på informasjonen som videreformidles. Juryen pekte ut elementer de likte og hva de ønsket å få endret på i de aktuelle bidragene. Noen av arkitektene og utkastene i konkurransen var mediatorer, da de gjorde juryen oppmerksomme på hva de ønsket å få inkorporert i det planlagte bygget. Dette andre stadiet kalles *interessement (intéressement)*. Her forsøker fokalaktanten å overbevise andre aktanter og aktører om at man jobber mot et felles mål. Arkitektene bak de tre delvinnerutkastene tok de pålagte endringene til etterretning, og de

---

<sup>46</sup> Oversettelse hentet fra Hilde Hafnor, «Aktør-Nettverk teori som teoretisk rammeverk og praktisk verktøy for å analysere informasjonsinfrastrukturer i et Nbf», 2004. <http://www.ffi.no/no/Rapporter/04-00223.pdf>

<sup>47</sup> Ingeborg Glambek, *Funksjonalismens gjennombrudd i Norge: debatt og ideologisk bakgrunn*, magistergrad i kunsthistorie, Oslo: Universitetet i Oslo, 1970. s. 119.

<sup>48</sup> Latour, 1996.

leverte et endret bidrag. Dette er oversettelsens tredje og siste stadium og kan kalles *tilslutning (enrollment)*. Tilslutning beskriver øyeblikket aktørene godtar definisjonene av mål og interesser satt av fokalaktanten. I en arkitektkonkurranse er tilslutning stort sett ikke så problematisk å oppnå siden man kan anta at arkitektene er interessert i å få sine bygg oppført, og derfor (burde) ta konkurransereglene til etterretning.

Når denne overbevisningsprosessen er fullført resulterer dette i opprettelsen av et nettverk av aktører og aktanter, videre kalt et aktør-nettverk. Et aktør-nettverk kan derfor defineres som et heterogent nettverk av sammenfallende interesser,<sup>49</sup> i denne sammenhengen oppføringen av Kunstnernes Hus.

Etter at vinnerbidraget ble kåret, kan man se at arkitektenes rolle vokser betraktelig. Blakstad og Munthe-Kaas er i denne sammenheng en klar mediator. Deres skolegang, inspirasjon fra studieturer, tolkinger av nye strømninger innen arkitekturen, publikasjoner lest i tiden før konkurransen, forelesninger de har overvært, kunstutstillinger og arkitekturmesser de har besøkt etc. er også aktanter i nettverket som har påvirket arkitektene utover rammene satt av juryen. Ved dette punktet i oversettelsen kunne man til og med ha sett et skifte i fokalaktant hvis for eksempel arkitektene overtalte juryen om å følge deres visjoner fremfor det som var fastsatt i konkurranseprogrammet, eller ta byggeprosjektet i en spesiell retning. Dette kan tenkes å skje hvis for eksempel store arkitektnavn har tatt seg kunstneriske friheter, eller fått tilnærmet frie tøyler i utforming av byggeprosjekter av en ukritisk oppdragsgiver med potensielt manglende kompetanse. Denne formen for kritikk er i noen grad høstet av blant annet Astrup Fearnley på Tjuvholmen.

## **Mediator eller en intermediator?**

Hva slags aktant er den hvite kuben, er den en mediator eller en intermediator?

Videreformidler den eller endrer den kunsten? Det var i følge O'Doherty umulig for den hvite kuben å oppfylle ønsket om et nøytralt rom for visning av kunst. Dette begrunner han med hva han valgte å kalle den hvite kubens estetiske og transformerende kraft. Den hvite kuben har selve definisjonsmakten til å transformere selv hverdagslige objekter til kunst. Den hvite kubens som aktant kan sies å være mediator da den setter sitt preg på kunsten den stiller ut i så stor grad at hvis de tidligere hverdagslige gjenstandene fjernes fra kubens, vil de fort falle tilbake til sin opprinnelige sekulære status.<sup>50</sup> På den annen side vil det kanskje være riktigere å definere den hvite kubens som intermediator da den oppfyller akkurat de mål og

---

<sup>49</sup> Sidovar og Sarker.

<sup>50</sup> O'Doherty, s. 29, 45.



føringer for hvordan det ideelle utstillingsrommet skal være som ble satt av fokalaktanten. Det at den forespeilede nøytraliteten var umulig å oppnå, er knyttet opp mot hvorvidt den hvite kubens har en sterk eller en svak *inskripsjon*.

## Skript og inskripsjon

En aktant kan være en intermediasor eller en mediasor. Den kan derfor sies å ha en sterk eller svak *inskripsjon* (*inscription*) av fokalaktantens målsetninger. En sterk inskripsjon legger til rette for at en aktant handler, eller brukes av fokalaktanten på bestemt måte. Hotellnøklene og skiltet i resepsjonene ble brukt av direktøren som verktøy for å få gjestene til å legge igjen romnøkkelen. Det samme gjelder når en designer eller programmerer komponerer et datasystem eller en programløsning, som for eksempel skriveprogrammet Word.

Programmereren ser for seg et tenkt scenario for hvordan man skal bruke programmet; til å skrive dokumenter og arbeide med tekstbehandling på PC. «*Ved å inskribere et bruksmønster inn i et stykke teknologi (eller system/løsning), vil teknologien bli en aktør som påtvinger sitt inskriberte (inngraverte) bruksmønster på sine brukere.*»<sup>51</sup> Programmereren etablerer altså et begrenset handlingsrom og grensesnitt for brukeren av Word. Det settes også et kompetansekrav til brukerne av programmet. Forhåndskunnskaper som for eksempel å kunne skru på en PC eller å forstå hvordan musepekeren og tastaturet fungerer, er påkrevet. Ulike brukere med ulik kompetanse, og også kreativitet eller trang til å eksperimentere innad i programmet, kan få ulike resultater ut av Word-bruken.

En svakere inskripsjon åpner for at aktanten kan benyttes på andre måter enn opprinnelig planlagt da aktanten ble innrullert i nettverket. En veldig teknologisk anlagt person, som for eksempel selv har kjennskap til programmering, kan potensielt sett finne uforutsette måter å bruke programmet på utenfor handlingsrommet laget av programutviklerne.<sup>52</sup>

Ingen aktant handler i et vakuum, det er derfor mange faktorer som spiller inn på nettverket, som brukerne av programmet Word potensielt sett ikke er klar over. Eksempler på dette kan være datamaskinens yteevne i forhold til systemkrav stilt av programmet for å kunne kjøres på maskinen, PC-batteriets levetid etc.<sup>53</sup> Programmet Word har en sterk inskripsjon.

---

<sup>51</sup> Hafnor, s. 20

<sup>52</sup> Ibid., s. 12

<sup>53</sup> Hafnor, s. 12, 20.

## **Inskripsjon i den hvite kuben**

Fokalaktantens scenario, eller visjon om den perfekte hvite kuben, kan sies å være inngravert i nettverket. Inskripsjonen definerer roller de ulike aktantene, som fokalaktanten identifiserte i starten av oversettelsesprosessen, skal spille. Den legger også føringer for hvilken arkitektonisk stil arkitektene skal jobbe mot i sammenheng med det tenkte bruksfeltet, en utstilling av kunstverk hengende på rene vegger i uforstyrrede omgivelser. Ved å male veggene hvite, en farge som på starten av 1900-tallet ble ansett som ren, nøytral og nærmest som en «ikke-farge», håpet man at dette ville skape en bakgrunn for kunsten, uten innhold. De hvite veggene hadde en svak inskripsjon av fokalaktantens mål for nettverket, da veggene utviklet seg til å bli kubens sterkeste paraverk. Den iboende kraften som sitter i veggene kan nærmest ansees som selve essensen av utstillingsrommets mål om å løfte frem verkens individuelle kvaliteter og vise den frem som noe kostbart og opphøyet.

Kubens inskripsjon legger videre føringer for brukernes handlingsrom, det vil si at den etablerer et bruksmønster og regler knyttet til hvilken måte brukerne av galleriromme (kurator, kunstner og publikum) skal oppføre seg, arbeide og bevege seg innad i den hvite kuben. For kurator legger dette føringer på utstillingspraksisen, som oftest representert ved et lineært oppheng hvor verkene får godt med plass. Det legger også føringer for hvordan man kan formidle kunsten i rommet, for eksempel ved å utelate veggtekster og kanskje bare en liten etikett? I lys av dette og veggens definisjonsmakt, har kubens en sterk inskripsjon.

Med tanke på publikums bruksmønster legger den hvite kubens opp til en vandring fra verk til verk i stille kontemplasjon. Man skal ta seg god tid til hvert verk og la sanseintrykket synke inn, gjerne gjennom den nærmest koreograferte dansen «betraktning av kunst», hvor man vekselvis nærmer seg verket og rygger vekk fra det, for så igjen å betrakte det på nært hold. Publikums rolle i gallerirommet vil jeg komme tilbake til i forbindelse med kurators og publikums *skript*.

Den siste brukeren av kubens er kunstneren. Kunstnerens bruk av gallerirommet skiller seg fra kuratoren og publikummet ved at kunstnerens jobb som regel er utført før verket ankommer utstillingen. Unntaket er selvsagt stedsspesifikke verk og rominstallasjoner, relasjonell kunst eller performance-kunst.

## **Kurators og publikums skript**

I den hvite kubens, og i kunstutstillingen i en videre forstand, bruker publikum kunstverkene til det de er laget for: å bli sett. Kuratoren sitter med makten over kunstutstillingen ved at hun

bestemmer hva som stilles ut, det vil si hva publikum skal se, hvilken historie eller kontekst som skal formidles og hvilke paraverker som benyttes. Kuratoren legger til rette for at publikum skal bruke kunstutstillingen på en bestemt måte. Dette kaller Solhjell for *kuratorens skript*. Publikum tar i bruk utstillingens paraverker og kurators skript i den grad de selv ønsker, og lager med dette sitt eget skript. Dette gjøres ved at de selv bestemmer hvor mye tid de vil bruke i utstillingen, og om de for eksempel vil lese formidlingstekstene. Publikum bringer med seg sin egen forståelsesramme, og kan velge å helt eller delvis sette seg inn i den kunsthistoriske fortellingen, eller se helt vekk i fra denne. Publikum velger også selv hvilke verker de vil se i utstillingen, og kan derfor sies å kuratere sin egen utstilling innenfor rammene av kurators kuratering. Solhjell mener at publikum utfører omtrent de samme kuratoriske oppgavene som kuratoren, og gir publikum tittelen medkurator.<sup>54</sup> Selv om kurators skript legger føringer for de besøkende i en kunstutstilling, vil ulike besøkende se «ulike utstillinger», siden ulike publikummere bidrar til utstillingen på ulike måter og lager sine egne, individuelle skript.<sup>55</sup>

Slik en aktant i ANT kan ha en svak eller en sterk inskripsjon, kan kurators skript være tilsvarende svakt eller sterkt. Som oftest i en kunstutstilling finnes et tenkt bevegelsesmønster og gjerne en kronologi innbygget i kurators skript, men ikke alle kuratorer er bevisst publikums skript da de lager sitt eget.<sup>56</sup> Dette tenkte bevegelsesmønsteret kan være kommunisert i varierende grad i utstillingens scenografi, med skilt eller nummererte saler, eller den kan være mindre tydelig og vanskeligere for publikum å oppfatte. Unntaket er utstillinger som har en tvungen rute, uten muligheter for å ta snarveier, som man ofte finner i nasjonalgallerier eller museer for eldre kunst. Publikum som aktant i den hvite kubens kan videre ha en sterk eller svak inskripsjon av kuratorens skript, noe som resulterer i at de tar i bruk skriptet i ulik og varierende grad.

### **Skript vs. inskripsjon**

Hvordan skiller Solhjells begrep skript seg fra aktør-nettverkets inskripsjon? Slik jeg har valgt å anvende de to begrepene, vil inskripsjon være de overordnede bruksmønstrene som påvirker både kurator og publikums bruk av gallerirommet. Det vil si premisset satt av den hvite kubens. Skriptbegrepet gjelder på et underordnet plan. Det vil si at kurator legger føringer for

---

<sup>54</sup> Solhjell, 2015.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid

publikum gjennom sitt skript, og betegner derfor friheten man som publikum utfolder seg med innad i det begrensede handlingsrommet satt av aktanten «den hvite kuben».

På den annen side kan det argumenteres for at skript og inskripsjon i og for seg er to sider av samme sak, siden kurators skript som sagt er underordnet eller inkorporert i kodene for den hvite kubens inskripsjon. Den hvite kubens inskripsjon kan derfor betraktes som normen, mens kurators skript er detaljstyring underordnet normen.

Hvor dekkende Solhjells skriptbegrep er sammenlignet med inskripsjonen, kan trekkes i tvil. Skript kan sies å kun gjelde for et begrenset aspekt ved utstillingsrommet, og legge for liten vekt på det begrensede handlingsrommet til brukerne av kubens. Skript vil allikevel kunne benyttes for å redegjøre for frihetene kurator har innad i det begrensede handlingsrommet.

### **Er den hvite kubens inskripsjon sterk eller svak?**

I Latours eksempel med hotellnøkkelen har skiltet som ble plassert i resepsjonen en svak inskripsjon da det ikke ble benyttet av de andre aktantene i nettverket (gjestene) på den måten fokalaktanten (direktøren) hadde håpet eller forsøkt å forutse. Kanskje var skiltet på et språk som ikke alle gjestene forstod? Da er det heller ikke så lett å følge inskripsjonen. Nøkkelens tyngde hadde derimot en sterk inskripsjon, da den fysiske vekten gjorde det «umulig» for gjestene å ta den med seg.<sup>57</sup>

Jeg mener den hvite kubens har, i tillegg til et sterkt skript, en sterk inskripsjon, da den (eller fokalaktanten i nettverket) har lagt veldig klare rammer for hvordan rommet skal utformes, hvordan man skal bruke gallerirommet, hva slags kunst som skal vises der og hvordan publikum skal oppføre seg i rommet og utstillingen.

Når publikum blandes inn i bruken av kubens kan man argumentere for at den hvite kubens har en svak(ere) inskripsjon. Sekvensene av utstillingsrom i Nasjonalgalleriet har for eksempel, for publikum, en sterk inskripsjon da den tvinger publikum til å følge et spesielt bevegelsesmønster. Den hvite kubens, for eksempel representert her ved Kunsternes Hus, gir publikum en større frihet ved at det ofte ikke er noen fast start eller slutt på utstillingene. De to salene er likestilte, og publikum velger selv om de vil gå til høyre eller venstre når de kommer opp trappene.

Er da den hvite kubens mål i denne sammenheng å ha en så svak inskripsjon som mulig? En sterk inskripsjon lukker, mens en svak inskripsjon kan sies å åpne for fortolkning.

---

<sup>57</sup> Latour, 1991, s. 104-105.

Når fortolkningsrommet utvides, kreves det samtidig mer av brukerne. Man burde kjenne til en rekke koder både for oppførsel og etikette i gallerirommet, men også kjenne til kunsthistorien, og gjerne også ha en grei kunnskap om filosofiske og politiske tendenser i både i fortid og nåtid. Ikke minst åpner en svak inskripsjon opp for et friere bevegelsesmønster. Det vil si at publikum også må ha forhåndskunnskap til hvordan man «leser» en utstilling, og hvordan man tar den i bruk. Behovet for formidling og kontekstualisering av moderne kunst og samtidskunst gjennom omvisninger, formidlingstekster eller kataloger, kan sees som et forsøk på å gjeninnføre de kontekster og fortolkningsrammer som den hvite kuben har fjernet fra kunstopplevelsen.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Peter Weibel, «Beyond the White Cube» i *Contemporary Art and the Museum: a Global Perspective* (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007), s. 140.

# Kunstmuseene og galleriene vokser frem

Hvilken utstillingstradisjon vokste den hvite kuben frem ifra?

## Endring av utstillingspraksis

Både begrepet og konseptet «kunstgalleri» har sin opprinnelse i de lange korridorene, eller galleriene, som var vanlige i kongelige hus og chateaus. Her hang som regel familieportrettene i kronologisk rekkefølge, ofte utstilt i like rammer for å vise til kontinuitet og storhet i slektslinjene.<sup>59</sup> De kongelige og private samlingene åpnet etter hvert opp for publikum. Dette skjedde relativt tidlig i de tyskspråklige landene, de Habsburgske samlinger åpnet for publikum med fri entré allerede i 1781<sup>60</sup>. Sammen med de private samlingene kan Den franske revolusjonen sies å ha banet vei for museet slik vi kjenner det i dag. Da den franske kongelige samlingen i Palais du Louvre åpnet for publikum i 1793 ble Musée du Louvre Europas første nasjonale kunstmuseum.<sup>61</sup>

På 1700-tallets siste halvdel hadde man hovedsakelig to typer utstillinger: private samlinger, som kun var åpne etter invitasjon, og de årlige utstillingene organisert av ulike kunstforeninger, -organisasjoner, -akademier etc. De private samlingene var organisert som dekorative rom hvor kunsten spilte en stor rolle som utsmykkende element. De årlige utstillingene, som var tilgjengelig for publikum mot inngangspenger, hadde et «tettere» oppheng hvor veggene fyltes med bilder.<sup>62</sup> Et viktig skille mellom disse to typene utstillinger, bortsett fra skillet mellom privat og offentlig sfære, er at utstillingene i for eksempel akademiene var temporære. Andre faktorer, som bl.a. plassmangel, spilte også inn på utstillingspraksisen i akademiene. De overfylte veggene utviklet seg etter hvert til å bli et stilistisk kjennetegn og bevist virkemiddel.<sup>63</sup>

Billedrømmene fungerte i disse overfylte hengningene som en nødvendig avgrensning mellom de ulike verkene.<sup>64</sup> Rammene bidro også til å unngå distraksjoner, ved at de samlet fokuset mot selve maleriet.<sup>65</sup> Veggen i seg selv spilte ingen større rolle enn å fungere som

---

<sup>59</sup> Donald Preziosi, "Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity" I *The Rhetoric of the frame: Essays on the Boundaries of the artwork* av Paul Duro (editor) s. 96- 110 , (Cambridge: Cambridge university press, 1996) s. 100.

<sup>60</sup> Klonk, s. 43.

<sup>61</sup> Ibid. Preziosi, s. 100.

<sup>62</sup> Klonk, s. 21.

<sup>63</sup> Ibid, 24.

<sup>64</sup> O'Doherty, s. 15-16.

<sup>65</sup> Louis Marin, «The Frame of representation and some of its figures» I Duro s. 82.

nødvendig flate for utstilling og hengning av bilder.<sup>66</sup>

Utstillinger kan henges og ordnes på flere ulike vis, for eksempel organiseres etter skole, epoke (kronologisk), stil, medium, bevegelser (-ismer, grupper) osv. Akademienes hengning av utstillinger la for eksempel ikke vekt på verkens individuelle kvaliteter eller uttrykk<sup>67</sup>. Det var verkene som del av en større helhet som lå i fokus. Monteringen i Louvre er fortsatt i dag hovedsakelig basert på ordning etter skole.<sup>68</sup>

1800-tallet brakte mange endringer til museene og musealpraksis. Samlinger, for eksempel i Musée du Louvre, var ment å (ut)danne et nylig demokratisert fransk samfunn og dets borgere. Frankrike ansees derfor som et foregangsland selv om endringer i museumspraksisen fant sted i hele Europa. Kronologi ble i denne sammenhengen et viktig grep i tanken om museene som skole og som oppslagsverk.<sup>69</sup> Denne nye måten å ordne samlingene på skilte seg fra de tidligere wunderkammerne og private samlingene som for eksempel var tematisk ordnet.<sup>70</sup>

Mot slutten av 1800-tallet vokste det også frem nye måter å tenke på rundt organisering og montering av kunstutstillinger, som la større vekt på hvert individuelle verk og dets uttrykk.<sup>71</sup> John Ruskin ved The National Gallery i London la i 1847 frem et krav om at nasjonalgalleriets utstillinger måtte henges om. Den gang stilte man gjerne ut bilder i to nivåer på veggene<sup>72</sup>, selv om også de helt bildeklede veggene fortsatt fantes.<sup>73</sup> Ruskin mente at *«Every gallery should be long enough to admit of its whole collection being hung in one line, side by side, and wide enough to allow of the spectator retiring to the distance at which the largest picture was intended to be seen.»*<sup>74</sup>

### **Veggfarge og lysforhold**

Galleriene på Ruskins tid var som regel malt i olivengrønne eller grågrønne toner, da denne fargen ble ansett som nøytral av fargeteoretikere som for eksempel David Ramsay Hay. Grønt var dessuten ment å være blant de mest harmoniske fargene, og ansett som en ideell bakgrunnsfarge for å fremheve maleriene.<sup>75</sup> Senere på 1800-tallet begynte flere gallerier å foretrekke rødt. Mye av dette bunner i forskning på komplementærkontrastene. Hay beskriver

---

<sup>66</sup> O'Doherty, s. 15-16.

<sup>67</sup> Klonk, s. 25.

<sup>68</sup> Ustvedt, s. 57.

<sup>69</sup> Preziosi, s. 101.

<sup>70</sup> Ibid, s. 102.

<sup>71</sup> Klonk, s. 25.

<sup>72</sup> Ibid, s. 49.

<sup>73</sup> Ibid, s. 28.

<sup>74</sup> Ibid, s. 28.

<sup>75</sup> Ibid s. 31.

for eksempel rødt som den av de nøytrale fargene som fremhever gylne toner best (da spesielt i forgyllningen i rammene).<sup>76</sup>

Også lysforholdene i galleriene var et diskusjonsemne. På 1700-tallet var overlys, slik det ofte fantes i kunstneres atelierer, ansett som det beste. Sidelys ble senere anbefalt på 1800-tallet, bl.a. etter eksempel fra Altes museum i Berlin, tegnet av Schinkel i 1830. Charles Eastlake (Keeper of the National Gallery) ble etter hvert blant de som tok til orde for at forskjellige typer kunst og medier hadde behov for forskjellige typer belysning og lysforhold.<sup>77</sup>

I tiden rundt 1880 og frem til om lag 1930 utvikles en utstillingsform som henter inspirasjon fra den private sfære og det hjemlige interiør. Dette kan sees som en slags mellomting mellom salonen, de private samlingene og perioderommet som vokste frem i kunstindustrimuseene.<sup>78</sup> Jeg vil komme tilbake til perioderommet senere i oppgaven. For å unngå museumstretthet minsket man nå antall verker presentert i en utstilling. Verkene ble ofte presentert hengende relativt lavt på veggen (i øynehøyde), hvilende på brystpanelet.<sup>79</sup> Etter andre verdenskrig ser vi enda flere endringer i utstillingspraksis, da begynte for eksempel MoMA i New York å montere verkene i enkle billedbånd med stor avstand mellom hvert verk.<sup>80</sup>

Den første kunstutstilling presentert i et museum med helt hvite vegger er pekt ut av Charlotte Klonk til å være *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst* (1906) i Nationalgalerie i Berlin. Men hun påpeker at denne hvitfargen til forveksling ikke må sammenlignes med den såkalt «nøytrale hvitfargen» den hvite kubens strebet etter noen år senere.<sup>81</sup>

## **Bilderammen**

“*The frame is the pimp of painting*” – Edgar Degas<sup>82</sup>

Ordet *ramme* kan i forbindelse med kunst og kunstutstilling ha flere definisjoner (spesielt hvis man tar for seg det engelske ordet *frame*). Det brukes ikke utelukkende om verkets fysiske billedramme rundt maleriets ytre kant, men kan også sikte til den institusjonelle eller perseptuelle rammen som omgir verket i en mer billedlig betydning. Man kan også snakke om

---

<sup>76</sup> Klonk, s. 32.

<sup>77</sup> Ibid, s. 36-37

<sup>78</sup> Ibid, s. 50.

<sup>79</sup> Ibid, s. 59, 68.

<sup>80</sup> Ustvedt, s. 61.

<sup>81</sup> Klonk, s. 79.

<sup>82</sup> Paul Duro (red). *The Rhetoric of the frame: Essays on the Boundaries of the artwork*. (Cambridge: Cambridge university press, 1996), tittelblad.



rammen rundt verkene eller utstillingen som kontekst, eller om en forståelses- eller fortolkningsramme.

I tiden før 1750 ble rammene vanligvis produsert enkeltvis, tilpasset hvert enkelte maleri. Billedrammene, som opprinnelig ble produsert av møbelsnekkere, ble betraktet som møbel, som dekorelement og statussymbol.<sup>83</sup> Etter fremveksten av auksjonshus, kunsthandlere og andre mellomledd i kunstbransjen på 1700-tallet vokste rammeproduksjon frem som en egen industri. I London fantes i perioden 1750-1800 over 180 forskjellige rammemakere og -produsenter. Rammene hadde en egenverdi, både som handelsvare og håndverk. Denne verdien var ikke utelukkende knyttet til funksjon. Rammene var ofte dyrere enn selve verkene de rammet inn, noe som kunstnerne tidvis visste å utnytte da en velprodusert ramme kunne være avgjørende for et vellykket salg eller øke den totale fortjenesten. Den store etterspørselen etter rammer ble starten på produksjon av standardiserte formater.<sup>84</sup>

### Tap av rammen

Kunstmuseer og de tradisjonelle kunstgallerier markerer et skille mellom kunstens verden og den virkelige verden som befinner seg utenfor museet. Ikke bare isolerer og fjerner museet verkene fra sin opprinnelige kontekst, men det søker også å presentere verkene i en tilsynelatende nøytral og universell ramme.<sup>85</sup> «*The institutional frame of the museum matches this disposition. As a contextualizing device it is to its collections what a picture frame is to a picture: Although every object keeps an intrinsic value, it becomes normative within the context of the museum.*»<sup>86</sup> Kunst og kunstmuseer er her i en særstilling, da kunstverk ofte er laget ene og alene med tanke på å henge i et museum eller galleri.

Den hvite kubens fremste mål kan i all hovedsak sees som å være en isolasjon av kunstverket og en usynliggjøring av utstillingsrommet. Denne isolasjonen av verket manifestertes i første omgang som overgangen fra en kompakt, gruppert opphenging av verkene til et lineært oppheng i billedbånd. Maleriene hang ikke lenger tett i tett på veggen og samtidig som at billedkunsten fjernet seg fra det perspektiviske rommet, mistet billedrammen også sin funksjon som avgrensing mellom det faktiske rom og billedrommet. Verket måtte nå

---

<sup>83</sup> Shearer West, "Framing Hegemony: Economics, Luxury and Family Continuity in the Country House Portrait" i Duro s. 66

<sup>84</sup> West, s. 63-78.

<sup>85</sup> Ustvedt, 55.

Wolfgang Ernst, «Framing the fragment: Archeology, Art, Museum», I Duro side 111-135 (kap.7).s. 114.

Robert Smithson, "Cultural confinement" sitert i Jonathan Bordo, "The witness in contemporary art" i

Duro, s.189

<sup>86</sup> Ernst, 114.

forholde seg til veggen som avgrensing. Verkene trengte «rom til å puste»<sup>87</sup>, og rommet la til rette for at verket kunne eksitere i sin egen rett.

I følge Paul Duro er rammens mål klar; “(...) *the frame serves to create a space for the art-work that the work itself is incapable of furnishing.*”<sup>88</sup> Deepak Ananth definerer rammens oppgave til å “*creating a site(...) for the works of art, and thereby to establish a specific context in which it is to be experienced.*”<sup>89</sup> Louis Marin forklarer videre at “*the frame renders the work autonomous in visible space; it puts representation into a state of exclusive presence... (...) the frame is one of the means by which representation presents itself representing something.*”<sup>90</sup> Det er denne funksjonen og «kraften» de hvite veggene i kuben adopterer. På lik linje med gullrammene i 1800-tallets salon, fremstiller den hvite kubens verket som noe unikt og enestående.<sup>91</sup>

Marins påstand underbygger i overført betydning tanken om de hvite veggene som den hvite kubens «innramming» av de utstilte verkene. Definisjonen av rammen som kunstpresentasjon som peker på seg selv i det den presenterer, sammenfaller med definisjonen av paraverk som noe som verken er verk eller ikke verk.

---

<sup>87</sup> O’Doherty, s. 24.

<sup>88</sup> Duro, s. 1.

<sup>89</sup> Deepak Ananth, «Frames within frames: Om Matisse and The Orient» I Duro, s. 153-177.

<sup>90</sup> Marin, s. 79- 95.

<sup>91</sup> Ustvedt, s. 55-63.

# Museumsarkitekturen

«*I believe architects have been the assassins of museums*» – Albert Elsen

Det er ikke bare kunstgalleriene eller museenes innside som har endret seg. I følge Andrew McClellan kan man på 1920- og 30-tallet se tendenser til at museene ble bygget “innenfra og ut” med lite fokus på eksteriøret.<sup>92</sup> Arkitektene Howe & Lescaze (som konkurrerte om utformingen av det nye Museum of Modern Art på 1930-tallet) uttalte at «*Every Architectural pretense should be avoided. A museum is best which is seen least, for it exists to display collections and it must not obtrude itself on them. It should focus attentions on its contents by making itself least conspicuous.*»<sup>93</sup>

Allerede tidlig på 1900-tallet oppstod det et komplisert forhold mellom museet og kunsten. Avant-gardebevegelsen hadde problemer med å legitimere museet som institusjon, og kunstmuseet hadde like store problemer med å forholde seg til kunstretninger som dadaismen og surrealismen blant annet på grunn av innføringen av Readymade's<sup>94</sup> i kunsten. Dette førte til at kunsten og kunstnerne søkte seg ut av museene og galleriene for å finne andre arenaer som jeg vil redegjøre for senere i oppgaven.<sup>95</sup>

Vittorio M. Lampugnani beskriver moderniseringen og globaliseringen (av verden så vel som arkitekturen) som et sjokk som resulterte i at man returnerte til gamle verdier. Tanken om arkitektur som en kunst i sin egen rett resulterte nå i en slags tilbakevending til monumental og ekspressiv arkitektur.<sup>96</sup> Dette tilbakeblikket gjenreiste museets symbolske potensial og gjeninnførte det rituelle aspektet ved et museumsbesøk.<sup>97</sup> Et eksempel på dette er byggingen av Guggenheim-museet i New York i 1942-59 (fig. 1), tegnet av Frank Lloyd Wright. Han ønsket her å skape en ny monumentalitet for å holde tritt med den progressive kunsten, men det var vel så viktig at bygningen skulle gi kunstsamlingen en identitet.<sup>98</sup> Wrights museum var modernistisk i mange henseende, men utfordret samtidig white cube-estetikken med tanke på planløsning og publikums bevegelsesmønster. Museet er bygget opp

---

<sup>92</sup> McClellan, s. 129-30.

<sup>93</sup> Ibid, s. 75-77.

<sup>94</sup> “Readymade” er en tilsynelatende hverdagslig gjenstand, eller en bruksgjenstand uten kunststatus, som blir opphøyet til kunst. Denne transformasjonen fra ikke-kunst til kunst begrunnes i at den er valgt ut av kunstneren og ved gjenstandens væren og eksistens i gallerirommet.

<sup>95</sup> Vittorio Magnago Lampugnani, “Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums” i Macdonald, S. (red.) *A Companion to Museums Studies*, (West Sussex, Wiley-Blackwell, 2011) s. 246.

McClellan, s. 129.

<sup>96</sup> Lampugnani, s. 245, 248.

<sup>97</sup> McClellan, s. 80.

<sup>98</sup> Ibid, s. 78-80. Lampugnani, s. 245, 249.

som en spiral, med et åpent rom i midten av museet slik at man kan se over på kunsten på andre siden av rommet og i de øvrige etasjene. Arkitektens skript i Guggenheim New York er sterkt og legger føringer for brukerne av kubene. Kurators skript og publikums inskripsjon av dette er låst i et trangt handlingsrom, siden fleksibiliteten i gallerirommet er forsvunnet. Det forutbestemte bevegelsesmønsteret leder publikum fra toppen av spiralen og nedover i bygget.<sup>99</sup>



Figur 1 Guggenheim Museum, New York. Foto: David Heald © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

## Bilbao-effekten

Wright ble kritisert for å redusere maleriene til accessoirer for arkitekturen i Guggenheim New York.<sup>100</sup> Selv om et ikonisk bygg vil kunne gi reklame for et museum, trekke besøkende og oppmuntre til økonomisk støtte fra statlig eller privat hold,<sup>101</sup> vil noen argumentere for at et ikonisk bygg også kan gå på bekostning av samlingen. Det vil i så fall være et eksempel på å sette «arkitektur over kunst». Dette er senere blitt kjent som «Bilbao-effekten», og her hjemme snakker vi også om *signalbygg*. Fenomenet har fått sitt navn etter Frank Gehrys

---

<sup>99</sup> Giebelhausen, s. 234.

<sup>100</sup> McClellan, s. 80.

<sup>101</sup> Ibid, s. 92.

Guggenheim-museum som åpnet i 1997 i den spanske byen Bilbao (fig. 2). Området hadde lenge vært plaget av høy arbeidsledighet, terror og vold<sup>102</sup>, og museet ble en essensiell del i prosjektet om å endre byens identitet ved hjelp av arkitektur. I tillegg til andre utbedringsprosjekter bidro museet til økonomisk vekst, økt turisme og et generelt løft for hele distriktet. Renzo Pianos Centre Pompidou som åpnet i Paris i 1977, bidro i sin tid også til kulturell, sosial og økonomisk vekst i det noe slitne Beaubourg-området<sup>103</sup>. Pompidou har også fått æren av å markere starten på en ny form for (museums)arkitektur. Med sitt barokke og ekspressive uttrykk faller Guggenheim Bilbao inn under den samme postmodernistiske arkitekturen som Pianos museumsbygg i Paris.<sup>104</sup>

Hele forbedrings- og byggeprosjektet i Bilbao var i utgangspunktet ansett som et risikoprojekt, men kostnadene i forbindelse med byggingen av museet var inntjent allerede 7 år etter åpning<sup>105</sup>. Det positive utfallet har inspirert byer over hele verden til å ta lignende grep,<sup>106</sup> og har med det banet veien for en slags «bygg, og de vil komme»-mentalitet i museumsverdenen.<sup>107</sup>

Lubow hevder at moderne avantgarde-arkitektur ikke trenger samme form for dekoding som for eksempel moderne eller avantgardistisk kunst. Den har derfor evnen til å bli verdsatt selv av folk uten spesiell kunnskap eller faglig interesse i arkitektur.<sup>108</sup> Et nytt og gjerne kostbart signalbygg får mye oppmerksomhet i pressen, og blir ofte en «snakkis» blant folk flest. Debatten rundt Nasjonalmuseets og Munchmuseets nybygg, og fokuset på stjernearkitekten bak nye Astrup Fearnley, er hjemlige eksempler på byggeprosjekter som skaper engasjement og debatt.

Ikke alle stiller seg like positive til Bilbao-effekten, og det stilles spesielt spørsmålstegn ved hvor varig effekten fra et identitetsskapende signalbygg som publikumsmagnet vil være, om ikke også samlingen og utstillingsprogrammet holder mål.<sup>109</sup> Da Astrup Fearnley åpnet på Tjuvholmen i slutten av september 2012, dro museet 91.500

---

<sup>102</sup> Strøm-Olsen, N. 2012, "Bilbaoeffekten i konservativt Spania", KUNSTforum, 3. årgang, nr. 4/2012, s. 30-32. Plaza, B. 2007, "The Bilbao Effect", Museum News, september/oktober 2007. Hentet fra [http://mpira.ub.uni-muenchen.de/12681/1/Bilbao\\_Effect.pdf](http://mpira.ub.uni-muenchen.de/12681/1/Bilbao_Effect.pdf) (23.11.14)

<sup>103</sup> Lubow, A. «How Architecture Rediscovered The Future» i *The New York Times*, 18. Mai 2003. <http://www.nytimes.com/2003/05/18/magazine/how-architecture-rediscovered-the-future.html> (besøkt 251014).

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> Minus kostandene for samlingen, dette beløpet forventes å være inntjent senest i løpet av 2014. Plaza

<sup>106</sup> Lubow. McClellan, s.2.

<sup>107</sup> McClellan, s. 92.

<sup>108</sup> Lubow.

<sup>109</sup> McClellan, s. 93.

besøkende kun de tre første månedene<sup>110</sup>. Dette til tross for at åpningsutstillingen utelukkende viste verker fra samlingen og fikk blandet, laer kritikk. Året etter, da det nye museet ikke lenger var like nytt, hadde museet totalt 177.000 besøkende fordelt over et helt kalenderår.<sup>111</sup>

Valfartingen til Tjuvholmen i 2012 er interessant også i lys av at Renzo Piano av noen ble hedret som representant for «anti-bilbaoeffekten». Tittelen er gitt den gruppe arkitekter som forsøker å motstå det spektakulære og som streber etter raffinerte omgivelser for betraktning av kunst, gjennom for eksempel veloverveide lysforhold og kvalitetsmaterialer.<sup>112</sup>

Det planlagte Munchmuseet i Bjørvika skriver seg også inn i signalbyggtradisjonen. Museets fasade skal bestå av «en luftet værhud med et utvendig sjikt av bølgende perforerte aluminiumspaneler»<sup>113</sup>. Man ønsket med dette å skape «en visuelt gjennomskinnelig struktur som knytter den innvendige museumsopplevelsen til fjordlandskapet utenfor.»<sup>114</sup> Belysning skal bidra til å markere det nye Munchmuseet som et signalbygg, spesielt om natten. Endring i belysning av fasaden til ulike tider av døgnet skal også bidra til å signalisere hvorvidt det er aktivitet i huset.<sup>115</sup> Man ser for seg at det nye museet kommer til å bli «et landemerke som sammen med Operaen vil bli et lett gjenkjennelig symbol i Oslo by.»<sup>116</sup> Munchmuseets visjon er å bli en av verdens mest respekterte museer, og søker derfor etter et bygg som vil underbygge denne målsetningen.<sup>117</sup> «Byggets vertikale kjerne i betong gir en opplevelse av at huset har en sterk ryggrad. Dette reflekterer på mange måter institusjonens mål, status og autoritet»<sup>118</sup>

Munchmuseet håper på lik linje med Astrup Fearnley å trekke store publikumsmasser. I «Forprosjekt Nytt Munch» fra mai 2014, forespeiler museet å trekke 500.000 besøkende årlig.<sup>119</sup> I motsetning til Astrup Fearnley, er det ikke bare bygget eller samlingen, men også Edvard Munchs navn som bidrar til signaleffekten. Munch har en sentral, om ikke dominerende, posisjon i norsk kunsthistorie, spesielt med tanke på anerkjennelsen utenfor

---

<sup>110</sup> Kulturrådet.no, Museumsstatistikk 2013, «Museumsbesøk 2005-2013: Samlinger utstillinger og årsverk 2013. Tabell 7» Tilgjengelig fra <http://kulturradet.no/documents/10157/f970f5f6-8516-417c-a7a8-491de4e2363a>

<sup>111</sup> Hammerstrøm, J.L. «Besøkssvikt for Astrup Fearnley», DN.no, 03.08.2014, <http://www.dn.no/etterBors/2014/08/03/2059/Kunst/besokssvikt-for-astrup-fearnley> Kulturrådet, Museumsstatistikk.

<sup>112</sup> McClellan, s. 93.

<sup>113</sup> «Nytt Munchmuseum», s. 9.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Oslo Kommune, Kulturbyggene i Bjørvika, «Forprosjekt Nytt Munch-museum Bok 1 - Beskrivelse, 20.05.2014. Tilgjengelig fra [http://www.kulturbyggene-i-bjorvika.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturbyggene%20I%20Bj%C3%B8rvika%20\(KIB\)/Internett%20\(KIB\)/Dokumenter/Byr\\_0\\_VEDLEGG\\_2014019923-1290590.pdf](http://www.kulturbyggene-i-bjorvika.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturbyggene%20I%20Bj%C3%B8rvika%20(KIB)/Internett%20(KIB)/Dokumenter/Byr_0_VEDLEGG_2014019923-1290590.pdf) s. 70-71.

<sup>116</sup> Ibid s. 54.

<sup>117</sup> Ibid, s. 39.

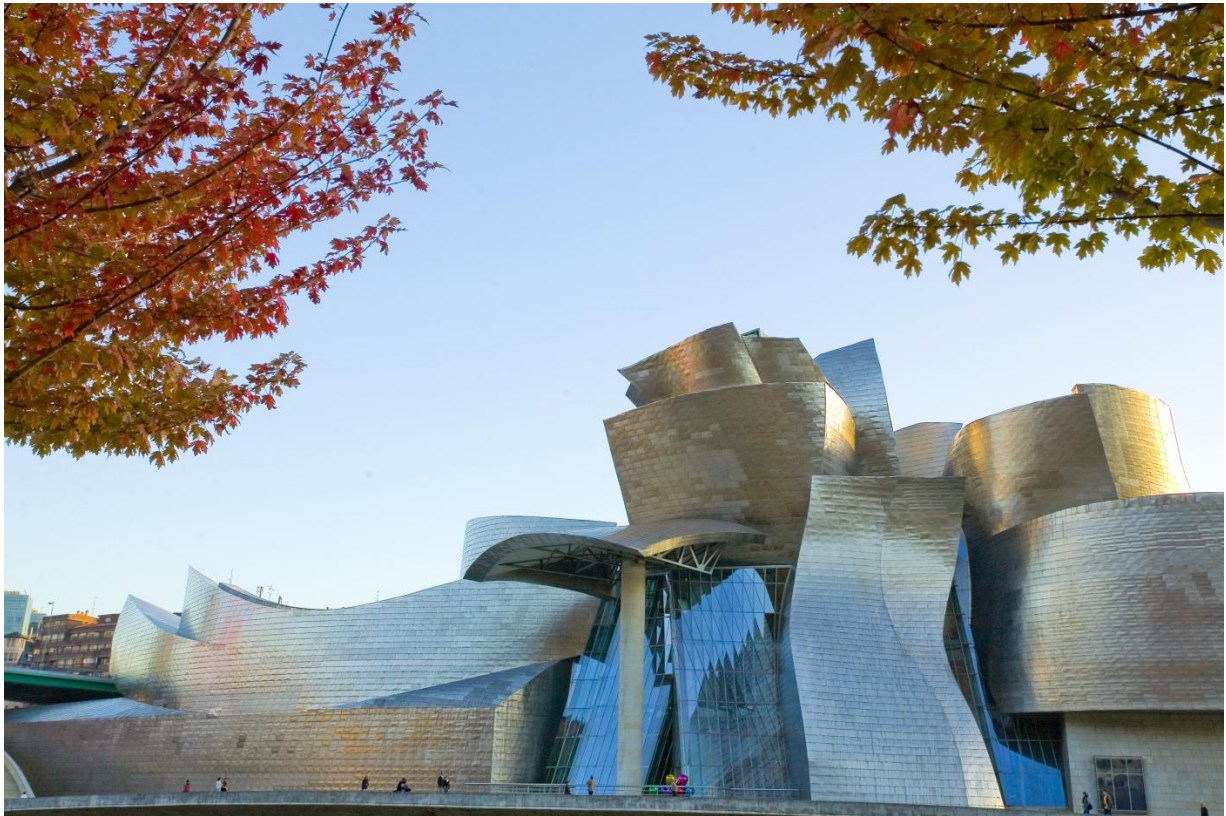
<sup>118</sup> Ibid, s. 66.

<sup>119</sup> Ibid, s. 16.

landets grenser.

Videre kritikk av museer og arkitekter som følger Bilbao-tradisjonen dreier seg rundt argumentet om at et signalbygg ikke automatisk er å regne som god arkitektur. Da Gehry på en pressekonferanse høsten 2014 fikk spørsmål om hvordan han forholdt seg til kritikken om at hans arbeider ansees som prangende og glorete arkitektur, ga han journalisten fingeren og kom med følgende tilstandsrapport:

In this world we are living in, 98 percent of everything that is built and designed today is pure shit. There's no sense of design, no respect for humanity or for anything else. They are damn buildings and that's it. Once in a while, however, there's a small group of people who does something special. Very few. But good god, leave us alone!<sup>120</sup>



Figur 2 Guggenheim Bilbao, Eksteriør. © Guggenheim Bilbao.

---

<sup>120</sup> Smith, L. «Frank Gehry gives the finger to all new buildings (except his)» I *The Independent*, 24. oktober 2014, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/architecture/frank-gehry-gives-the-finger-to-all-new-buildings-except-his-9817073.html> (besøkt 251014)

# Alternativer til den hvite kuben

## Antikube

Hva slags utstillingsrom peker seg ut som den hvite kubens motsats? Kubens fremste mål består i å stenge omverdenen ute og slik oppnå full kontroll på blant annet lysforhold og klima. Slik mener man at man kan skape et blankt ark som kuratoren siden kan benytte og tilrettelegge slik hun vil. Det motsatte av en hvit kube, en «antikube», vil etter min mening være et utstillingsrom som slipper omverdenen inn. Et rom med minimal eller ingen kontroll; et «drivhus». Jeg vil dra frem to eksempler på utstillingsrom som jeg vil definere som «drivhus». Den første er Neue Nationalgalerie (1968) i Berlin, tegnet av Mies van der Rohe (1886-1969), den andre er utstillingspaviljongen på Arkitekturmuseet i Oslo (2008) tegnet av Sverre Fehn (1924-2009). Disse arkitektene har på ulik måte forholdt seg til glassboksen og den store hallen som utstillingsrom.

## Neue Nationalgalerie (1968)

- Tegnet av Ludwig Mies van der Rohe

På 1960-tallet gjennomførte Vest-Tyskland byutviklingsstudier av området rundt Potsdamer Platz i Berlin. Utredningene hadde som formål å lansere området som et nytt kulturelt sentrum.<sup>121</sup> Det nye nasjonalgalleriet (Fig. 3), hvis utforming ble gitt i oppdrag til Mies van der Rohe i 1962<sup>122</sup>, var ment å romme både Temporære og permanente utstillinger. I 1965 slås Berlins kunstsamling sammen med Prussian Cultural Heritage Foundation. Samlingen ble da bestående av 18- og 1900-tallskunst. Bygget ble tegnet før sammenslåingen.<sup>123</sup>

Et gjennomgående tema hos Mies van der Rohe er den store hallen eller paviljongen, et rom med minimalt antall permanente bygningselementer.<sup>124</sup> En bygning funksjon og funksjonelle krav kan, eller vil, endres over tid. Dette skaper behov for fleksible rom, en tematikk Mies van der Rohe jobbet med siden 20-tallet. Fleksibilitet og en åpen, flytende form ble en av hovedtankene i van der Rohes arbeider så vel som i 1900-tallsarkitekturen.<sup>125</sup> Formelt sett er Neue Nationalgalerie en enkel bygning, men bygningsstrukturen var svært

---

<sup>121</sup> Pavia, L. og Ferrari, M. *Ludwig Mies van der Rohe Neue Nationalgalerie in Berlin 1962-1968* (Padova: Lago S.p.A, 2013) s. 6.

<sup>122</sup> Staatliche Museen zu Berlin, «Neue Nationalgalerie», <http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/neue-nationalgalerie/home.html> (besøkt 18.08.2014)

<sup>123</sup> Vandenberg, M. *New National Gallery: Ludwig Mies van der Rohe*. (London: Phaidon Press, 1998) s. 4

<sup>124</sup> Ibid s. 5

<sup>125</sup> Ibid. Staatliche Museen zu Berlin.



kompleks og nyvinnende.<sup>126</sup>

Mies van der Rohe er kjent for en rekke sitater som er ment å karakterisere det arkitektoniske uttrykk og arbeidsmotto, som for eksempel «*Less is more*»<sup>127</sup> og «*Form follows function*»<sup>128</sup>. Allikevel kritiseres arkitekten for å se bort ifra de kravene som stilles ved byggingen av et museumsbygg.<sup>129</sup>



Figur 3 Die Neue Nationalgalerie © Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Roman März

### Glasshallen

Neue Nationalgalerie (besøkt 28.01.14) fremstår i dag praktisk talt uendret siden oppførelsen i 1968.<sup>130</sup> Museet består av to ulike bygningskomponenter, en over og en under bakkeplan. Den store glasshallen er ved første øyekast det eneste man ser av museumsbygget. En stor kvadratisk bygning bestående av et tykt, flatt tak i sort metall hvilende på åtte utvendige søyler med vegger bestående av glasspaneler. Museumsbyggets andre del befinner seg under bakkeplan og består av en rekke gallerirom, foredragssaler og publikumsarealer organisert rundt en midtsentrert ankomsthall.

Man ankommer museet gjennom roterende skyvedører rett inn i den store glasshallen i annen etasje. Innenfor dørene, på hver sin side av rommet, synker brede, minimalistisk utførte trapper ned i underetasjen. Glasshallen er stor og det er svært høyt under taket. Alle rommets fire vegger består av store glassruter som går fra gulv til tak (56 i antall). I taket finnes downlights, og lyskastere montert i lektere. Inn i utstillingsrommet bæres taket av ytterligere to massive, rektangulære søyler i svart steinmateriale (blankpolert granitt eller marmor). Disse søylene, samt noen mindre trekonstruksjoner som billettluke og garderobe etc., er de eneste

---

<sup>126</sup> Pavia, s. 8.

<sup>127</sup> Ibid s. 6.

<sup>128</sup> Utstillingstekst, Neue Nationalgalerie.

<sup>129</sup> Pavia, s. 10.

<sup>130</sup> Staatliche Museen zu Berlin.

permanente bygningsdelene i glasshallen. Ellers i rommet finnes flere mindre, flyttbare skillevegger. Disse henger fra taket og er festet med vaiere. Gulvet består av store, kvadratiske steinheller (lys grå- og hvitspettet granitt eller marmor). Tre av veggene (ikke fasaden) er for tiden trukket for med hvite gardiner.

### **Utstillingspaviljong, Arkitekturmuseet i Oslo (2008)**

- tegnet av Sverre Fehn.

Arkitekturmuseet i Oslo (besøkt høsten 2014) ble en del av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i 2003<sup>131</sup>, og holder til i Gamle Norges Banks lokaler på Bankplassen 3. Den eldste delen av bygget ble tegnet av Christian H. Grosch (1801–1865) i 1830, og er blant de første byggene i monumental empirestil i Norge. Riksarkivet overtok bygningen i 1911, og tilføyde da en magasinbygning. I 1997 begynte arkitekt Sverre Fehn på skissene til et nytt arkitekturmuseum i Groschs bygg, hvis bygningsmasse er fredet.<sup>132</sup> Arkitekturmuseet har utstillingsrom over et plan. Magasinbygningen ble gjort om til rom for permanente utstillinger, mens et nybygg, utstillingspaviljongen (fig. 4), rommer de skiftende utstillingene. Mindre skiftende utstillinger vises i det gamle hvelvet.<sup>133</sup>

### **Paviljongen**

Grunnplanen på tilbygget er kvadratisk med fire bærende, frittstående søyler i betong. Tak og gulv er av panel. Gulvet er lagt i et kvadratisk rutemønster, mens taket er lett konvekst bestående av trekantede bygningsdeler. Veggene består av glasspaneler. Paviljongen er omkranset av betongmurer som er lavere enn paviljongen. Noen steder er betongmuren brutt opp med glassvinduer. Disse er skråstilt, vinklet vekk fra glasspanelene i utstillingshallen, slik at man fra utsiden ikke har direkte innsyn.

Disse bruddene i muren «'filtrerer' sollyset og gir utstillingsrommet kun en anelse av verden utenfor.»<sup>134</sup>

Idéen bak paviljongen har vært å skape en introvert situasjon hvor publikum skal kunne konsentrere seg om utstillingene, men hvor allikevel dagslyset, himmelen og omkringliggende vegetasjon er viktige

---

<sup>131</sup> Yvenes, M. (red), *Arkitekt SVERRE FEHN, intuisjon - refleksjon – konstruksjon* (Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2008). S. 139

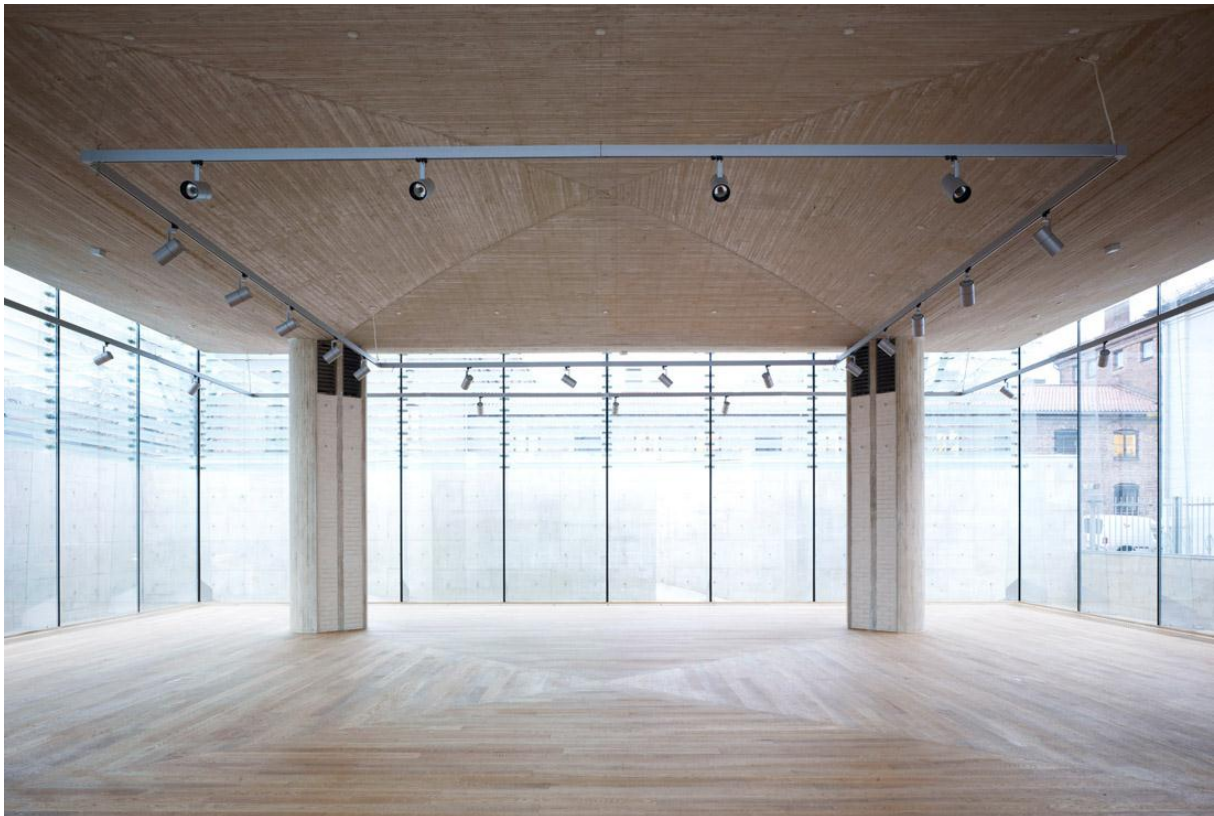
<sup>132</sup> Statsbygg, *Nasjonalmuseet for arkitektur, Bankplassen 3: Rehabilitering, ombygging og nybygg*. (Oslo: Statsbygg, 2008), s. 6.

<sup>133</sup> Ibid, s. 7.

<sup>134</sup> Ibid.

elementer for opplevelsen av rommet. Et fleksibelt system av mobile veggelementer samt festepunkter i taket gir ubegrensede kombinasjonsmuligheter for planlegging og tilrettelegging av ulike utstillinger.<sup>135</sup>

Ellers finnes ingen forstyrrende elementer i rommet, for eksempel er alle tekniske elementer som ventilasjon skjult i gulv og søyler.<sup>136</sup>



Figur 4 Arkitekturmuseet, Foto: Nils Petter Dale. Ark Sverre Fehn AS, KIMA arkitektur AS

### **Hvordan skiller «drivhusene» seg fra hverandre?**

Disse to utstillingsrommene representerer to lignende, men allikevel forskjellige måter å forholde seg til omgivelsene på. Begge inviterer lyset inn i rommet, men i ulik grad.

Utstillingsrommene er også myntet på ulike typer utstillinger.

Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie er et monumentalt bygg, til tross for åpenheten og gjennomskinneligheten som glassveggene tilfører bygget. Rommets størrelse og takhøyde bidrar til en følelse av ærefrykt som kan sammenlignes med virkningene man tilla den tradisjonelle, monumentale museumsarkitekturen. I motsetning til Mies van der Rohe har Sverre Fehn bygget sin «glass boks» på Arkitekturmuseet som et tilbygg til hovedbygningen

---

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Ibid.

og delvis inngjerdet av et betonggjerde. Slik tillater man dagslyset å flomme inn i rommet fra (nesten) alle kanter, mens man blokkerer andre (forstyrrende) sanse- og synsinntrykk, og stenger de urbane omgivelsene ute. Lyset strømmer inn, men inntrykket og impulsene fra omverdenen forsøkes likevel regulert.

Van der Rohes utstillingsbygg i Berlin har derfor mer tilfelles med Nordiske paviljongen som Sverre Fehn tegnet til Venezia Biennalen i 1962. Paviljongen utgjør et stort rom hvor to av sidene består av forstøtningsmur i betong, og de to øvrige av byggets sider består av glass. Bygningen er opplyst med overlys, hvor betongdragerne i taket filtrerer inn sollyset. Rommet er i utgangspunktet søyleløst. De eneste vertikale elementene i rommet er noen trær som Fehn har latt stå igjen, og som strekker seg mot taket.<sup>137</sup>

## **Ikke bare hvitt**

Selv om den hvite kuben kan sies å ha blitt universell, viser utstillingsrom som Neue Nationalgalerie og Fehns paviljonger at det finnes flere ulike måter å forholde seg til rommet og utstilling av kunst. Jeg vil nå redegjøre for noen av de typer utstillingsrom som peker seg ut som mindre polariserte alternativer til den hvite kuben. Bruk av flere ulike veggfarger i gallerirommet kan sies å ha blitt mer og mer vanlig, også innad i den ellers hvite kuben, da utstillingsrommet ofte males for å passe et spesielt formål eller kunstart. Eksempler på dette er bruken av sterke (kontrast)farger eller at fargene i de utstilte verkene blir hentet opp i paletten man benytter i rommet for øvrig, som for eksempel mintgrønne vegger satt sammen med et adventslilla vegg-til-vegg-teppe i Melgaards og Bjertnes' utstilling i Galleri K i 2012. Dette er ikke utelukkende et eksempel på ukonvensjonelt fargevalg, som gir publikum følelsen av å tre inn i et *totalkunstverk*.

## **Emosjonelt rom/tematisk farge**

Farge i gallerirommet brukes i dag ofte for å skape en stemning eller en totalopplevelse og kuratorer og utstillingsdesignere eksperimenterer i den forbindelse med ulike visuelle uttrykk. Fargebruken kan sies å være tematisk, tilpasset de utstilte verkene og/eller tilpasset den overhengende tematikken. Et eksempel vil være bruken av primærfargene i *Bauhaus scenekunst: Menneske-Rom-Maskin* (23.mai-21. september 2014) på Henie Onstad kunstsenter. Veggene er i hovedsak fremdeles hvitmalte, men brytes opp av store fargefelt gjennom hele utstillingen. De geometriske formene: rektangel, sirkel og trekant, dekorerer

---

<sup>137</sup> Ulf Grønvold, «Sverre Fehn» i Norsk biografleksikon (5. mars 2009). Hentet 12. november 2014. [https://nbl.snl.no/Sverre\\_Fehn](https://nbl.snl.no/Sverre_Fehn)

rommet og rammer inn kunstverkene. Malt i blått, gult og rødt gjenspeiler de Bauhaus og Kandinskys egne fargepalletter, samt tilbakevendningene til de grunnleggende geometriske formene.

Utstillingen «Munch 150» på Nasjonalgalleriet og Munchmuseet<sup>138</sup> (fig. 5.) var ordnet tematisk, underordnet en hovedsakelig kronologisk fremstilling. Kuratorene trakk frem seks ulike tematikker ved Munch og Munchs kunstnerskap som sentrale i organiseringen av utstillingen. Selvportrettet fungerte for eksempel som en rød tråd, men mest interessant i denne sammenheng, er kanskje fokuset på Munchs visuelle retorikk.<sup>139</sup> «I utstillingen vil man finne ulike tematiske rom, med enkle designgrep. Målet er å gjøre intensjonene lette å følge.»<sup>140</sup>

Kuratorene uttalte selv at alle rom i utstillingen hadde en tematisk knagg, at hvert rom kunne sees som en installasjon og scene.<sup>141</sup> Utstillingens mest iøynefallende virkemiddel var fargebruken; vegger som var malt eller tapetsert i blant annet oransje, rødt, blått og turkist. Da utstillingen var fordelt på to museer med svært ulik arkitektur var det viktig å skape en tydelig visuell profil. Det ble derfor, i følge Guleng, lagt betraktelig vekt på utstillingsdesignet. Valg av farger på veggene var nøye overveid og ment å være symbolsk, lik Munchs egen fargepalett. De lyseblå veggene skulle ramme inn landskapene, de røde lidenskapen og angsten, de oransje veggene skulle få uventede farger til å «poppe» i de utstilte verkene, mens det mørkeblå var valgt etter «den historiske modell» for å bringe Munchs koloritt godt frem.<sup>142</sup> Munch brukte farger symbolsk, og var opptatt av komplementærkontraster som lilla og gul. Ved å benytte denne typen kontrast også i utstillingsdesignet, og ved å spille på det symbolske innholdet og fargevalg i Munchs malerier, understreket og forsterket kuratorene Munch med Munchs egne virkemidler.

Fargebruk i gallerirommet legges umiddelbart merke til. Hvitt er blitt normen, alt annet er utenom av det vanlige. Fargene kan kanskje sies å ha sluppet inn igjen i gallerirommet, men ofte kun periodisk, tematisk eller som statement. De fleste andre av kubens elementer og sjangerkjennetegn er som regel bevart.

---

<sup>138</sup> Utstilling: 2. juni-13. oktober 2013

<sup>139</sup> Eckhoff, A. og Stein Olav Henrichsen (red), Jubileumsmagasin, Munch 150. Oslo, 2012. Tilgjengelig fra <http://www.norway.org.uk/Documents/Much%20150%20Magazine.pdf>

<sup>140</sup> Nils Ohlsen, sitert i Eckhoff og Henrichsen, s. 10.

<sup>141</sup> Kritikerlaget.no, Referat fra Kritikersalongen «Et kritisk blick på utstillingen Munch 150 i Nasjonalgalleriet og Munchmuseet i 2013». [http://www.kritikerlaget.no/nor/pages/939-referat\\_fra\\_kritikersalongen\\_et\\_kritisk\\_blick\\_p\\_utstillingen\\_munch\\_150\\_i\\_nasjonalgalleriet\\_og\\_munchmuseet\\_i\\_2013](http://www.kritikerlaget.no/nor/pages/939-referat_fra_kritikersalongen_et_kritisk_blick_p_utstillingen_munch_150_i_nasjonalgalleriet_og_munchmuseet_i_2013)

<sup>142</sup> Kritikerlaget.no



**Figur 5 Munch 150, Nasjonalgalleriet. Foto: Børre Høstland**



**Figur 6 Langaard-salen, Nasjonalgalleriet. Foto: Susanne Grina Lange**

## «Black box»

«Black box»-utstillingsrom eller «den sorte boksen» vil jeg beskrive som et utstillingsrom tilnærmet likt et *black box theatre*, spesielt tilpasset spesifikke medier og kunstformer. Den svarte boksen mangler den hvite kubens fremste kjennetegn; de hvite veggene. Jeg vil hevde at den sorte boksen, eller den sorte kubens, inneholder akkurat de samme elementene og paraverkene som den hvite kubens. Derfor er disse ikke å betrakte som motsatser til hverandre, men heller som svært tett beslektede. Der den hvite veggen fremhever farger og verk, underbygger den sorte veggen lyset fra projektoren. For meg er derfor de to, sort og hvit, sidestilt i både ambisjon, mål og mening. Det er kun middelet, eller rettere sagt fargepigmentet som kan sies å være forskjellig. Jeg vil hevde at det eneste som praktisk sett skiller den hvite og sorte kubens fra hverandre, er mediet, eller kunstformen, som tenkes utstilt i rommet.

## Perioderommet

Perioderommet var på 1800-tallet utviklet seg til å bli en populær praksis i kunstindustrimuseene.<sup>143</sup> Denne typen utstillingsregime kan også kalles «stilrom». Møbler ble «anbrakt i sluttede, estetiske enheter etter stilperioder»<sup>144</sup> for å illustrere tilhørigheten gjenstandene imellom, samt gi inntrykk av gjenstandene i bruk. Denne utstillingsformen smittet etter hvert over på kunstmuseene.

Wilhelm von Bode ved Altes museum i Berlin eksperimenterte i perioden 1880-1890 med variasjoner av perioderommet ved å la seg inspirere av private hjem og samlinger. Sittegrupper, vaser og tepper ble for eksempel brakt inn i galleriet for å skape ulike interiører.<sup>145</sup> Eksempler på utstillingsrom som fremstår som perioderom i Norge i dag, er første etasje i Rasmus Meyers samling i Bergen og Langaard-salen i Nasjonalgalleriet i Oslo.

## Langaard-salen

Christian Langaard, kjent som mesén og kunstsamler, donerte deler av sin samling<sup>146</sup> til nasjonalgalleriet i 1924.<sup>147</sup> Nasjonalmuseets veggtekst i utstillingsrommet peker på at «*både interiøret og opphengning avspeiler estetikk og monteringsprinsipper fra*

---

<sup>143</sup> Klonk, s. 55.

<sup>144</sup> Frank Falch, «En stil til opplevelse» i Lerberg. E.J. (red) Kunst og Kultur nr.2, 2004, årgang 87, s. 103.

<sup>145</sup> Klonk, s. 55.

<sup>146</sup> Store deler av samlingen gikk til Norsk Folkemuseum. Sørensen, snl.no.

<sup>147</sup> Bodil Sørensen, (13.februar 2009) «Christian Langaard» i Norsk Biografisk leksikon. Hentet 15. september 2014. [https://nbl.snl.no/Christian\\_Langaard](https://nbl.snl.no/Christian_Langaard)

*mellomkrigstiden*».<sup>148</sup> Langaards samling inneholdt kunst og kunsthåndverk som dateres fra 14-1700, hovedsakelig med opprinnelse i Italia, Spania og Flandern. Gaven bestod først og fremst av verk av gamle mestere som Nasjonalgalleriet selv ikke hadde råd til å anskaffe. I Langaard-salen står samleren både i fokus og som kontekst til samlingen som vises i rommet.<sup>149</sup> Utstillingsrom som er møblert på denne måten kan sies å gi en større forståelse for verkenes og samlerens egen samtid.

Langaard-salen (fig. 6, besøkt 17.09.2014) er sammen med Munchrommet de to eneste rommene på Nasjonalgalleriet uten gjennomgang. Salen er om lag 17x12 meter og man ankommer den gjennom nasjonalgalleriets venners sal. Parkettgulvet består av et ruterlignende, intrikat mønster. Langs gulvet løper en tykk gulvlist som nærmest går i ett med det detaljrike brystpanelet som strekker seg om lag en meter opp på veggen. Veggene er trukket i et korallrødt stoff, som er festet bak brystpanelet og billedlisten hvor maleriene henger fra vaiere. Billedlisten og resten av vegg og tak, er hvitmalt. Over listen finnes et frisefelt med inskripsjonene «Christian Langaards gave \* 1924». I frisefeltet finnes rommets eneste elektriske belysning, en rekke lysstoffrør med skjermer, som kaster lys oppover mot taket. Over frisefeltet finnes en gesims som bygger ut i rommet og skaper en markert overgang fra vegg til tak. Tilbaketrukket over gesimsen, som bygger ut som en slags hylle, begynner veggen sin avrundede avslutning mot taket. Hele rommets tak er flatt og bestående av kvadratiske glassruter, som igjen består av mindre ruter i ulike geometriske former. Dette overlyset er rommets hovedlyskilde. Over det flate glasstaket finnes en stor lanternine<sup>150</sup> som så vidt synlige gjennom takets hjørneruter som er erstattet med et raster.

Midt i rommet står to trebenker med messingbeslag rygg mot rygg. På veggene vises hovedsakelig malerier (og billedkunst), men også billedvever, helgenfigurer (kirkekunst), relieffskulptur (medaljonger) og en skulptur i et vegghengt monter. Ellers i rommet står flere møbler, to skatoll, et kabinettskap og to armstoler.<sup>151</sup> I rommet vises også andre former for kunsthåndverk, som for eksempel et fat og en mugge med lokk.

Maleriene på veggen er hengt i to nivåer. På nederste linje, som går klar av billedlisten med 10-20 cm, er det den nedre billedkanten som henger i water. På andre lag varierer hengningen. Noen steder er det malerienes horisontlinje, eller portrettenes øyne, som er

---

<sup>148</sup> Nasjonalmuseet, Veggtekst i Langaard-salen, 17.09.2014.

<sup>149</sup> Solhjell, «En kritisk vurdering av basisutstillinger i Nasjonalgalleriet innenfor en utvidet institusjonell ramme» i Lerberg, E.J. (red) *Kunst og Kultur* nr.2, 2004, årgang 87 s. 64-77. s. 67

<sup>150</sup> Lanternine er en oppbygget takellement i glass, ofte formet som en kuppel eller en pyramide, som slipper inn dagslys fra taket.

<sup>151</sup> Armstolene er sperret av med rødt tau, slik at publikum ikke skal sette seg. Disse stolene er tydelig til utstilling, og ikke bruksmøbler.



fungerer som fokuslinje, men heller ikke disse grepene benyttes konsekvent. Det ser ut til at man i salen som helhet er ute etter en tilsynelatende harmonisk og dekorativ hengning av maleriene uten for stor eller påtagende avstand mellom de ulike verkene. Malerienes ulike formater gjør det vanskelig å gjennomføre, og «spacingen» mellom verkene fremstår som ujevn.

I tillegg til en større verkstekst finnes verkslapper som akkompagnerer hvert verk. Etikettene består av sort tekst mot bakgrunn i samme korallrødlige farge som veggene i rommet.

### **Rasmus Meyers samling**

Første etasje i Bygget for Rasmus Meyers samling i Bergen (besøkt 23.09.14), er innredet som perioderom. Utstillingsarealet i første etasje består av mindre saler og kabinetter, som alle er innredet som hjemlige tablåer tilpasset samlingen bygget er ment å vise frem. Fargen på veggene varierer fra rom til rom.

I de fleste rom er fargevalget begrunnet i undersøkelser av tidligere malingslag, noe som kommer tydelig frem av fargetrappene (Felter med avskrapet maling som avslører de ulike malingslagene) som er lett synlig på vegger og karmen.<sup>152</sup> Fargetrappene er blitt stående synlig for publikum i de ulike rommene, og gir et interessant innblikk i rommenes utseende det siste snaue århundret. Fargeprøvene viser at rommene har vært malt i ulike farger opp igjennom årene. I det lille, blå hjørnerommet avslører for eksempel avskrapningene at rommet har vært malt i både ulike grønne og grålige toner, ulike blågrå fargetoner og gult. I dag er rommet malt i en dueblåfarge. Det gule, nasjonalromantiske rommet var også opprinnelig malt i en olivengrønn tone, før det ble malt gult, brunlig beige og så i dagens solgule farge. Ingen av disse to rommene er satt tilbake til det opprinnelige fargevalget, men fargevalget er historisk forankret og kan derfor allikevel sees som en tilbakeføring.

Noen av rommene i første etasje er organisert på en slik måte at de ser ut som stuer, spisestuer eller hjemlige rom. Dette gjelder spesielt sal VIII og VII. «Den barokke spisesal» er for eksempel møblert som stilrom etter ideal fra kunstindustrimuseene. Det samme gjelder også for sal VI og V, henholdsvis det dueblå hjørnerom og det gule «Rom for nasjonalromantikken».

Det gule rommet er kvadratisk og har to døråpninger. Gulvet består av trehvit

---

<sup>152</sup> Lars Elton, «En tidskapsel i nytt lys» i Bergens tidende, 14.mai. 2013 Tilgjengelig fra: <http://www.bt.no/meninger/En-tidskapsel-i-nytt-lys-2896399.html>

parkett<sup>153</sup>, en enkel glatt trelist med en konveks avslutning løper langs gulvet, og lignende listverk rammer også inn døråpningene. Veggene er slette og malt gule, taket er flatt og hvitmalt. En bred, hvit, profilert taklist markerer overgangen fra vegg til tak. Midt i rommet henger en lysekrone. Rommets ene langside åpnes opp av vinduer, rammet inn av gardindraperier. Rommet er møblert med senempiremøbler, blant annet ulike kommoder og lagringsmøbler flankert av stoler, et piano, et flygel, en sittegruppe og gulvur. På veggene vises en rekke kunstverk hovedsakelig av Hans Gude. Maleriene er utstilt i et symmetrisk, dekorativt oppheng i flere nivåer og er tilsynelatende gruppert sammen etter størrelse og estetisk dømmekraft. I Rasmus Meyers første etasje er alle rom utstyrt med lysskinner i tak, og spotlights i tillegg til vinduene. Det dueblå hjørnerommet er innredet med senempiremøbler, og maleriene som henger her er mindre, men organisert i de samme harmoniske grupperingene som i rommet for nasjonalromantikken.

### **Perioderommets fordeler og ulemper**

I slike stil- og perioderom løper man den risiko at kunsten kan fremstå kun som et dekorelement, og dermed komme i annen rekke. I første etasje av Rasmus Meyer har JC Dahls kunst blitt viet flere kabinetter. I disse rommene finnes ingen eller svært få møbler, og det er ingenting som «stjeler» fokuset. I det gule rommet for nasjonalromantikken kommer interiøret først. Det fremstår som svært hjemlig hvor kunsten er en del av en større helhet. Slik viser den jo kunsten slik den var ment, til å henge på vegg hjemme hos samlerne. Veggtekst i nasjonalromantikkens rom forteller at kunstnerne på midten av 1800-tallet vendte nesen mot Düsseldorf, hvor spesielt Tiedemann og Gude var aktive.<sup>154</sup> Det ble rundt denne tiden en økende interesse for nasjonalromantisk kunst blant den stadig voksende, rike middelklassen. Det kan sies at interiøret i det gule rommet i Rasmus Meyer speiler denne borgerklassen og både deres idealer og hjemlige interiører, hvor kunstverkene av blant andre Gude og Tiedemann prydet veggene. I Langaard-salen vises hovedsakelig malerier selv om samlingen som ble donert også bestod av møbler. Dette må sees i sammenheng med at Nasjonalgalleriet for øvrig viser hovedsakelig billedkunst. Slik skiller Rasmus Meyers samling og Nasjonalgalleriet seg fra hverandre med tanke på både samlingens innhold, og museets tenkte funksjon.

---

<sup>153</sup> Gulvene er ikke originale.

<sup>154</sup> Veggtekst, Rasmus Meyers Samling. «*Rom for nasjonalromantikken*».

## Fremveksten av den hvite kuben illustrert ved utstillingsrom fra 1914-1994

Hvor tidlig kan den hvite kubens tidfestes i Norge? Finnes det i det hele tatt et utstillingslokale som fremstår som en rendyrket hvit kube? Jeg vil nå redegjøre for gallerirommets utvikling i perioden 1914-1994 illustrert med et utvalg utstillingsrom. Valg av studieeksemplere er ment å illustrere ulike stadier i utviklingsprosessen mot fremveksten av den hvite kubens.

Utredningene av en 80-årsperiode er også ment som en jakt på de rendyrkede hvite kubene.

### Blomqvist kunsthandel (1914)

Tegnet av Kristen Rivertz (1862-1937). Besøkt 12.01.2014



Figur 7 Blomqvist Kunsthandel, andre etasje. © Munchmuseet.

Blomqvist kunsthandel (fig. 7) ble etablert i Christiania i 1870 av svenske Christian Walfrid Blomqvist. Forretningen startet som rammemakeri og forgylningsverksted, og holdt på med omsetting av kunst i det små. Under de første årene flyttet virksomheten rundt i byen etter som behovet for større lokaler meldte seg, og kunsthandelen ble med tiden en større og større del av bedriftens virksomhet. Dette kan blant annet spores i navneendringen som kom i 1879; Blomqvist kunsthandel og forgylder-etablissement. Det fantes nå en utstillingssal hvor

bildene ble solgt rett av veggen.<sup>155</sup>

I 1884 tok Blomqvists nevø, Walfrid Wasteson, over driften, og man flyttet i 1894 til lokaler i Karl Johans gate 35.<sup>156</sup> Lokalene her var store og fine og i følge Blomqvists egenreklame «den største private kunstutstillingsforetagende med overlys i Norden».<sup>157</sup> Blomqvist kunsthandel fikk merkbar konkurranse av Kunstnerforbundet som åpnet i 1910, og behovet for nyere og bedre lokaler meldte seg på ny. I 1914 gikk man til innkjøp av Tordenskioldsgate 5, vegg i vegg med Kunstnerforbundets daværende lokaler.<sup>158</sup> Byggingen utførtes under ledelse av Arkitekt Kristen Rivertz,<sup>159</sup> og det ble bygget to store overlyssaler og en egen avdeling til rammeforretningen<sup>160</sup> som var en del av driften frem til 1920.<sup>161</sup>

Dørene åpnet 11. november 1914 og i Aftenpostens omtale av det nyåpnede lokalet defineres utstillingsrommene som «*Kanske det første moderne kunstutstillingslokale i byen*»<sup>162</sup>, og det legges til at både den grå veggfargen og lysforholdene er utmerkede.<sup>163</sup> I Dagbladet kunne Jappe Nilsen meddele at dette hadde blitt en kunstsalon av «*helt europeisk tilsnitt, ubetinget den vakreste og mest smakfulde i Norden*»,<sup>164</sup> og at ingen by i Skandinavia kunne mønstre noe lignende.<sup>165</sup> I Verdens gang omtales lokalene som «*byen og landets fineste kunstsalon*»,<sup>166</sup> hvor salene var gjenført stilig med et fordelaktig lys.<sup>167</sup>

I 1920, etter at rammeverkstedet forsvant, bygget man ytterligere en overlyssal og kabinett. Utstillingssalene fremstår i dag mer eller mindre uendret fra 1920.<sup>168</sup>

## Utstillingssalene

Blomqvist kunsthandel har utstillingssaler over to plan, fordelt på to store og relativt like, rektangulære saler, et mindre åttekantet kabinett og et mindre rektangulært kabinett. Jeg vil konsentrere meg om de to største salene, siden disse har eksistert siden åpning i 1914.

Det første utstillingsrommet ligger en trapp opp fra resepsjonen. Salen er rektangulær, og man ankommer på en av kortveggene. Det er høyt under taket (tilsvarende to etasjer). Til

---

<sup>155</sup> Blomqvist.no, «Historie», <https://www.blomqvist.no/Om-Blomqvist/Historie>

<sup>156</sup> I det som i dag er Paleet, i lokalene der spisestedet Fridays befinner seg.

<sup>157</sup> Blomqvist.no, «Historie», <https://www.blomqvist.no/Om-Blomqvist/Historie>

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Aftenposten 13.03.1914, side 1.

<sup>160</sup> Aftenposten 13.03.1914, side 1.

B. «Det nye Blomqvist», Morgenbladet, 12. november 1914, s. 4.

<sup>161</sup> Blomqvist.no, <https://www.blomqvist.no/Om-Blomqvist/Historie>

<sup>162</sup> Aftenposten, 11.11.1914. side 4.

<sup>163</sup> Ibid.

<sup>164</sup> Jappe Nielsen, «Kunst», Dagbladet 17. november 1914, s.1.

<sup>165</sup> Nielsen, s. 1

<sup>166</sup> P.H.J. «Blomqvists nye Utstillingslokaler», Verdens Gang, 12. november 1914, nr. 312.

<sup>167</sup> B. «Det nye Blomqvist», s. 4.

<sup>168</sup> Blomqvist.no, «Historie», <https://www.blomqvist.no/Om-Blomqvist/Historie>

venstre for inngangen fører en trapp opp til andre etasje. På kortveggen i andre siden av rommet fører en dør inn til et nyere tilbygg. Gulvene er av parkett, hvitmalt brystpanel strekker seg langs veggene, fire hvitmalt radiatorer er plassert i hjørnene på kortveggen rett overfor inngangen i første etasje og i alle fire hjørnene i andre etasje. Veggene er trukket med mørk blå tekstil.<sup>169</sup> Mot taket brytes den stofftrukne veggen av en frise av pusset mur. Frisen er dekorert med motiv i relieff, i første etasje et motiv av trær og flyvende måker, og i annen etasje slående bølger. Over frisen har veggen en avrundet avslutning mot taket. Samtlige utstillingsrom hadde opprinnelig overlys i form av flate takvinduer og pyramideformede lanterniner. Noen steder, som i utstillingssalen i annen etasje, er nå vinduene blokkert og rommene er belyst med elektrisk lys i form av spotlamper. I de store salene består hele takets areal av glassruter. I listverket på glasstaket er det montert spotlamper. I underkant av dekorfrisen løper et lysstoffrør rundt hele rommets lengde, kamuflert av en hvit list.

I annen etasje ankommer publikum utstillingsrommet på rommets ene langside. På samme vegg fører en annen dør inn i det åttekantede kabinettet, som igjen fører inn til det minste, rektangulære utstillingsrommet.

Da Blomqvist ble påbygget i 1920 ble utstillingsrommene lagt opp som en rundgang med overlys i samtlige rom. Det finnes derfor enda en sal som i dag ikke blir benyttet til kunstutstilling. Dette rommet er kvadratisk og befinner seg etter den minste rektangulære salen. Her ifra fører en trapp ned i første etasje, og man ankom da den første utstillingssalen på motsatt side av trappene ved inngangen. Planløsningen hos Blomqvist i Tordenskiolds gate i Oslo kan sies å være modellert etter kunstmuseet som en serie kabinetter hvor publikum blir ledet igjennom utstillingen i en tvungen rundgang.

### **Endringer i rommet?**

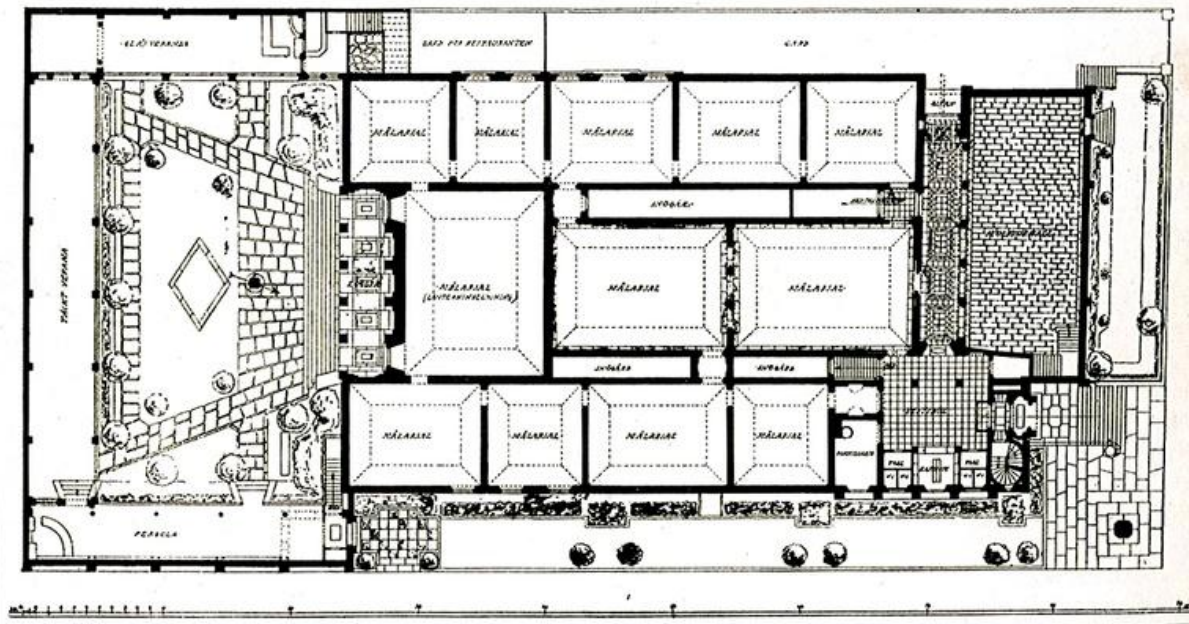
Foruten endring av fargen på strien som veggene er trukket med, fremstår Blomqvists lokaler mer eller mindre uforandrede siden starten av 1900-tallet. Vi ser på eldre utstillingsfoto at man tidvis har spent opp seil i taket, muligens for å redusere lysinslippet fra takvinduene. I dag er takvindet i noen av salene hos Blomqvists blokkert, og rommene opplyses kun av elektriske lyskilder.

---

<sup>169</sup> Veggfargen endres hos Blomqvist fra tid til annen i forbindelse med utstillinger og visninger. Veggene trekkes da om i et nytt stoff. Veggene har lenge vært lyse (off white) men var under mine observasjoner trukket i sort og mørkeblå.

## Liljevalchs konsthall (1916), Stockholm

Tegnet av Carl Bergsten (1879-1935). Besøkt 12.02.2014.



Figur 8 Liljevalchs konsthall, plantegning «Målarsalar» (1916). Liljevalchs.se

Liljevalchs konsthall ble oppført i perioden 1914-1916 på Djurgården i Stockholm, og var Sveriges første selvstendige utstillingslokale viet spesielt til visning av samtidskunst.<sup>170</sup>

Liljevalchs etablerte seg som en av landets mest kjente kunstinstitusjoner, og ble stiftet med det formål å gjøre kunst tilgjengelig for alle.<sup>171</sup> Midlene til byggingen kom fra testamentoverskuddet etter Carl Fredrik Liljevalch som døde i 1909.<sup>172</sup> Flere kunstner venner av Liljevalch, samt det svenske kunstnerforbundet, hevdet at avdøde lenge hadde ønsket å se et permanent utstillingslokale for kunst i Stockholm. De fikk støtte og hjelp fra Prins Eugene, en annen (kunstner)venn av den avdøde, til å finne en tomt på Djurgården. Carl Bergstens bidrag ble valgt etter en arkitektkonkurranse. Vinnerutkastet ble i sin tid sett på som et svært radikalt og moderne byggeprosjekt.<sup>173</sup>

Liljevalchs konsthall har samtidige tyske salonger som sine forbilder,<sup>174</sup> og fremstår i dag i all hovedsak slik den gjorde i 1916.<sup>175</sup> Bergstens bygg anses som det første, virkelige

<sup>170</sup> Liljevalchs.se, «Liljevalchs nu & då», <http://www.liljevalchs.se/om/liljevalchs-nu-o-da/> (besøkt: 03.03.14)

<sup>171</sup> Stockholm stad, «Tilbyggnad till Liljevalchs konsthall i Stockholm: tävlingsprogram för arkitekttävlaning mars 2013», tilgjengelig fra Sveriges arkitekter: <http://www.arkitekt.se/s76925/f15977> (besøkt 04.03.14)

<sup>172</sup> Liljevalchs.se, «Carl Fredrik Liljevalch Jr.» <http://www.liljevalchs.se/om/carl-fredrik/> (besøkt: 03.03.14)

<sup>173</sup> Liljevalchs.se, «Arkitektur», <http://www.liljevalchs.se/om/arkitektur/> (besøkt: 11.04.14)

<sup>174</sup> Stockholm stad, «Tilbyggnad till Liljevalchs konsthall i Stockholm», s. 5.

<sup>175</sup> Liljevalchs.se, «Arkitektur».

nyklassisistiske bygget i Stockholm<sup>176</sup>, og man får i følge Helena Kåberg<sup>177</sup> assosiasjoner til antikkens byggekunst og romerske villaer. Hun hevder at Kunsthallen står på grensen mellom tradisjonen og det moderne ved at det klassiske formspråket er redusert, og at man enda ikke er kommet inn i funksjonalismen. Det moderne ved bygningen fremheves allikevel, spesielt med tanke på betongkonstruksjonen.<sup>178</sup> Liljevalchs Konsthall tilhører i dag Stockholm stad.<sup>179</sup>

## Utstillingsrommet

Utstillingsareal fordeler seg på 12 saler over ett plan. Kunsthallens grunnplan består av tre større saler sentrert på rekke langs bygningens midtakse, hvor to av de tre henger sammen. På hver sin side av midtaksen finnes ni mindre saler (5+4<sup>180</sup>) langs bygningens ytre langsider.

Det som i dag er kunsthallens første sal, er en stor, rektangulær ankomsthall<sup>181</sup> opprinnelig bygget som et skulpturgalleri. Skulpturgalleriet, som skiller seg mest fra de resterende rommene, har hvite, pussede murvegger, og det er høyt under taket som er flatt med kassetter. Langs alle vegger, lengst opp mot taket, løper et sammenhengende vindusbånd som sørger for naturlig overlys med lysinlipp fra siden. Langs rommets ene langside, over dører som leder inn til resten av utstillingssalene, løper en overbygget søylegang eller arkade bestående av en variant av den doriske søyleordenen. På gulvet er det lagt koksgrå steinheller.

I resten av kunsthallen består salene av hvitmalte veggflater med mørkt parkettgulv i de fleste rom<sup>182</sup>. Dørkarmer og listverk er av mørk brunt (nesten sort), beiset trevirke, og langs alle vegger løper en lav brystning i samme tresort. Veggen har en avrundet avslutning opp mot taket. Samtlige saler har overlys og takvinduer i form av lanterniner, og spotlys på skinner. Utforming og størrelse på lanterninene og takvinduene varierer noen fra sal til sal. Lanterninen er rammet inn med et listverk av tre, de fleste er mørkt treverk, noen er hvitmalte. Ved mitt besøk i februar 2014 var samtlige lanterniner blokkert for naturlig lysinlipp. I de mindre galleriene som løper langs bygningens yttervegger, er veggene brutt opp av store og høye, rutede vinduer. Resterende bygningselementer som døråpninger, søyleganger og utforming av eksteriøret for øvrig, kan sies å utstråle en slags minimalistisk monumentalisme,

---

<sup>176</sup> Liljevalchs.se, «Liljevalchs nu & då», <http://www.liljevalchs.se/om/liljevalchs-nu-o-da/> (besøkt: 03.03.14) Stockholm stad, «Tilbyggnad till Liljevalchs konsthall i Stockholm», s. 3.

<sup>177</sup> Helena Kåberg er arkitektur- og designhistoriker, fil.dr. i kunstvitenskap og intendant ved National museum i Stockholm.

<sup>178</sup> Liljevalchs.se, «Arkitektur».

<sup>179</sup> [www.liljevalchs.se](http://www.liljevalchs.se)

<sup>180</sup> Opprinnelig 5+5, det siste kabinettet fungerer i dag som butikk.

<sup>181</sup> I dag kombinert utstillingsrom og kafé.

<sup>182</sup> Noen unntak er ganger og vestibylen.

ved at de henter inspirasjon fra klassisismen (ved for eksempel den doriske søylegangen i skulpturgalleriet og dekorelementer over døråpninger etc.).

### Sal nummer 1 og 2

Jeg vil konsentrere meg om de to sammenhengende salene midt i bygningen (fig. 9). Disse er til sammen kunsthallens største utstillingsrom, og er også det første du møter etter å ha kommet inn gjennom skulpturgalleriet.

Salen består av to rektangulære rom som er «adskilt» av en åpen arkade bestående av to søyler i en forenklet dorisk orden. Rommet opplyses av elektrisk lys i form av spotlys montert på skinner og lektere i taket. Veggen har en avrundet avslutning opp mot taket som bygger ut forbi lanterninenes start. Alle lanterninenes sider er trapesformede med små glassruter i to vindusbånd, og omkranset av et rammeverk i tre. Taket er av panel. Vinduene i lanterninene er blitt tettet igjen, og slipper per i dag ikke igjennom naturlig lys.

Lik resten av kunsthallen har salene mørkt parkettgulv og mørkt brystpanel som skjuler radiatorer og strømuttak. De hvitpussede murveggene brytes opp av felter med grå murpuss, spesielt rundt døråpninger og i områdene rundt steinsøylene. Midt i rommet står en lav benk med seter trukket i skinn. Salene har til sammen fire døråpninger (tre fordelt på langsiden og en på kortsiden med inngang fra skulpturgalleriet) i tillegg til søylegangen som forbinder de to salene. Dette lar publikum slippe gjennom til de mindre kabinettene.

Kunsthallen er et frittstående bygg. Fasaden ut mot bakhagen er utstyrt med en tempelaktig loggia. Denne fasaden fremstår som mer monumental enn inngangspartiet. Arkitektene lekte med tanken om at publikum skulle ankomme kunsthallen igjennom hagen, men det har helt fra kunsthallens åpning



Figur 9 Sal 1 og 2, foto: Susanne Grina Lange



vært det nåværende inngangspartiet som har vært benyttet som entré<sup>183</sup>. Nummereringen av salene gir ikke noen åpenbare retningslinjer med tanke på et tenkt bevegelsesmønster. Tanken bak planløsningen legger opp til at publikum skal følge en tenkt rute, men publikum gis allikevel en bevegelsesfrihet ved at flere av de mindre kabinetene også har dører som fører ut i den store, sentrerte utstillingssalen.

## **Kunstnerforbundet (1919)**

– Overlyssalen i Kjeld Stubs vei 3, tegnet av Gudolf Blakstad (1893-1985) og Herman Munthe-Kaas (1890-1977). Besøkt 27. august 2013.

Kunstnerforbundet er Norges eldste privateide galleri for visning av samtidskunst og er etablert som et lukket aksjeselskap med 150 kunstnere som aksjonærer.<sup>184</sup> Høsten 1910 nedsatte Thorvald Erichsen og Andreas Schneider en komité som skulle arbeide med opprettelsen av et eget utstillingslokale for kunstnere. Man ønsket at forbundet skulle fungere som en motsats til den mer konservative Kristiania kunstforening.<sup>185</sup> Man ønsket videre å bryte med hegemoniet kunstforeningene og auksjonshusene hadde i samtiden, spesielt med tanke på utstilling og presentasjon av norske kunstnere.<sup>186</sup> Kunstnerforbundet ble stiftet av kunstnere, og ble organisert som aksjeselskap den 7. desember 1910. Foreningens navn hevdes å være inspirert av den svenske Konstnärforeningen (stiftet i 1885).<sup>187</sup>

Kunstnerforbundet holdt i den første tiden til i Rosenkrantz' gate 13B. Lokalene her var ment å skulle fremstå som en borgerlig salong. Både innredning og utstilling av kunsten var i tråd med dette forbildet og i tråd med samtidens utstillingspraksis generelt. Bildene hang tett på veggen, og dette var ment å være et sted for sosialisering like mye som et utstillingslokale.<sup>188</sup>

Kunstnerforbundet flyttet senere til Tordenskioldsgate 7 i 1913<sup>189</sup>, rett ved siden av tomten der Blomqvist kunsthandel senere fikk bygget sine nåværende lokaler.

Kunstnerforbundet fikk da, etter en stor ombygging av lokalene, et utstillingsrom med 35

---

<sup>183</sup> Mailkorrespondanse med Louise Fogelström, utstillingskoordinator og arrangementsansvarlig ved Liljevalchs Konsthall. 04.03.14.

<sup>184</sup> Kunstnerforbundet.no, <http://www.kunstnerforbundet.no/pages/nor/1-kunstnerforbundet>

<sup>185</sup> Hans-Jakob Brun, Kunstnerforbundets første 100 år, Oslo: Kunstnerforbundet AS, 2011, s. 27

<sup>186</sup> Ibid, 59.

<sup>187</sup> Foreningen ble stiftet i protest mot Kungliga Konstakademien av en gruppe yngre, franskorienterte kunstnere under tilnavnet Oppurentarna.

Konstanärförbundet, (2009, 14. februar). I Store norske leksikon, hentet 7. mars 2014 fra <http://snl.no/Konstn%C3%A4rsf%C3%B6rbundet>

<sup>188</sup> Brun, 61.

<sup>189</sup> Ibid, 61.

meter løpende veggplass, samt en sal ment hovedsakelig for keramikk og salgsutstillinger. Da de flyttet inn i oktober 1913<sup>190</sup> utgjorde nå Tordenskioldsgate et lite «kunstdistrikt». Kunstnerforbundets virksomhet vokste stadig<sup>191</sup>, og i 1917 gikk man til innkjøp av bygården i Kjeld Stubs gate 3 etter pådriv fra arkitekt Arnstein Arneberg. Etter en større ombygging og oppføringen av en overlyssal tegnet av Blakstad og Munthe-Kaas (Arnebergs elever), åpnet Kunstnerforbundet i sine nåværende lokaler i 1919.<sup>192</sup> Overlyssalen stod ferdig i 1919 og fremstår i dag tilnærmet lik slik den gjorde da.

Kunstnerforbundet har i dag utstillingsrom over to plan. I min oppgave vil jeg konsentrere meg om salen tegnet av Blakstad og Munthe-Kaas som befinner seg i første etasje.



**Figur 10 Kunstnerforbundet (1947) foto: Leif Ørnelund. Oslo Museum. Bildenr. OB.Ø47/0705a**

### **Overlyssalen**

Utstillingsrommet er tilnærmet kvadratisk (9,15x11,10 meter) og har en inngang som er innrammet med lyse fliser. Veggene består av malte, hvite flater. Gulvet består av store, rektangulære, lyse fliser (hvit og gråmelert marmor) som fortsetter et lite stykke opp på

---

<sup>190</sup> Ibid, 79.

<sup>191</sup> Aftenposten morgen, «Et nytt moderne kunstlokale: en utstilling av Henrik Lund», 11. november 1914, side 4. [http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_aftenposten\\_null\\_null\\_19141111\\_55\\_572\\_1](http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenposten_null_null_19141111_55_572_1)

<sup>192</sup> Brun, 80.

veggen og som dermed også fungerer som gulvlist. Denne listen er tilbaketrukket i forhold til resten av veggen som bygger noen centimeter ut. Veggen er svakt avrundet opp mot taket, som flater ut og fungerer som et rammeverk rundt det ellers oppbygde, flate glasstaket bestående av glassruter. Glasspanelet er rammet inn med hvitmalt listverk, og over glasstaket finnes en lanternine. Rundt hele takvinduet sitter lysskinner med spotlys.

### **Endringer i rommet – Hvordan var det tidligere?**

Gulvet i overlyssalen skal opprinnelig ha bestått av polert, brunrød kalkstein, hvor det samme materialet fortsatte et par fot opp på veggen som bestod av hvitpusset mur.<sup>193</sup> På et bilde av overlyssalen fra 1958,<sup>194</sup> ser vi at gulvet er dekket av kvadratiske fliser, noe som ser ut til å stemme overens med denne rombeskrivelsen. På samme fotografi kan man se at veggene er kledd med et brystpanel av tre. Ser man deretter på et foto fra 1947 (fig. 10) ser man at brystningen her er av steinfliser som ligner på gulvflisene, men steinen på veggen har en rektangulær form.<sup>195</sup> Når jeg sammenligner utstillingsrommet slik det fremstår i dag med fotoene fra '47 og '58, kan det se ut til at dagens vegger er bygget utenpå de opprinnelige veggene. Dette forklarer i så fall de tilbaketrukne gulvlistene.

På utstillingsbilde fra 1947 ser man en sirkelrund pendellampe i hvitt glass hengende fra taket i hjørnet av glasspanelene.<sup>196</sup> Man kan anta at det fantes minst fire lamper, en i hvert hjørne av glasstaket. På bilde fra 1958 ser den kunstige belysningen ut til å bestå av lysstoffrør med samme plassering som dagens kunstige lyskilder.<sup>197</sup>

### **Rasmus Meyers samling (1924)**

- Tegnet av Ole Døsen Landmark. (1885-1970). Besøkt 21.01. og 23.09.2014.

Rasmus Meyers Samling kom til Bergen kunstmuseum ved gavebrev i 1917.<sup>198</sup>

Handelsmannen Meyer var tidlig blant de viktigste private samlere av blant annet Edvard Munch og andre kunstnere fra den norske gullalderen.<sup>199</sup> Dagens KODE: Kunstmuseene i Bergen, består av to tidligere institusjoner: Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum og Bergen Kunstmuseum. Sistnevnte ble etablert i 1825. Malerisamlingen i museet, opprettet etter pådriven fra W.F.K. Christie (1778–1849) og J.C. Dahl (1788–1857), ble overført til

---

<sup>193</sup> Ibid, 90.

<sup>194</sup> Ibid, 31.

<sup>195</sup>

<sup>196</sup> Ørnelund, <http://oslobilder.no/OMU/OB.%C3%9847/0705a> (permanent lenke).

<sup>197</sup> Brun, 31.

<sup>198</sup> KODE Bergen «Samlingene», <http://kodebergen.no/samlingene>

<sup>199</sup> KODE Bergen «Meyer og Munch», <http://kodebergen.no/utstillinger/meyer-og-munch>

Bergen billedgalleri da det ble etablert i 1878. En navneendring kom i 1999 da Bergen kunstmuseum ble etablert som en felles forvaltning av Bergen kommunes kunstsamlinger, før enda en navneendring, KODE 1 til 4, kom i 2013.<sup>200</sup>

Museumsbygget for Rasmus Meyers samling er tegnet av Ole Døsen Landmark. Landmark står som en av de fremste representanter for den såkalte «Bergens-stilen»<sup>201</sup> og han lot seg inspirere av nordisk renessanse i kombinasjon med vestlandske byggetradisjoner.<sup>202</sup> Bygget for Rasmus Meyers samling ved Lille Lungegårdsvann i Bergen regnes som et av arkitektens hovedverk.<sup>203</sup>

Bygget er oppført i nyklassisistisk stil, av noen også omtalt som nybarokk<sup>204</sup>, og fremstår monumentalt med en stram symmetri i grunnplan og en midtsentrert hovedinngang.<sup>205</sup> I interiøret finnes noen nyromantiske trekk,<sup>206</sup> og «*I pakt med den internasjonale jugendstilen er førsteetasjens blokk-aktige form myket opp i kontrast til overlyssalenes sammenhengende vindusbånd.*»<sup>207 208</sup> Bygningen består av to etasjer med utstillingsrom i begge plan. Første etasje består av mindre utstillingsrom, med gjennomgang i hvert rom. Planløsningen tvinger med dette publikum til å følge en spesifikk rute, en bestemt kronologi med en forutbestemt start og slutt. Flere av rommene fremstår her som periode- eller stilrom.<sup>209</sup> I disse mindre rommene vises en større variasjon av veggfarger som kornblomstblå, gul, grønt og rosa. Gulvet er av ubehandlet treverk. Mine undersøkelser vil konsentrere seg om andre etasje av Rasmus Meyers samling siden det i dag utelukkende vises billedkunst på dette planet.

Planløsningen i andre etasje er noe annerledes fra bygningens første plan. Man ankommer etasjen via en grå steintrapp med to trappeløp som fører opp til et repos med hvitkalkede vegger. På trappeavsatsen presenteres samlingens historie i en veggtekst trykket

---

<sup>200</sup> KODE Bergen «Museets historie», <http://kodebergen.no/museets-historie>

<sup>201</sup> Ole Petter Bjerkek, (2009, 13. februar), «Ole Landmark» i *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 5. mai 2014 fra [http://nbl.snl.no/Ole\\_Landmark](http://nbl.snl.no/Ole_Landmark)

<sup>202</sup> Ole Petter Bjerkek (2009, 31. august). «Ole Døsen Landmark» i *Store norske leksikon*. Hentet 5. mai 2014 fra [http://snl.no/Ole\\_D%C3%B8sen\\_Landmark](http://snl.no/Ole_D%C3%B8sen_Landmark)

<sup>203</sup> Bjerkek, *Norsk biografisk leksikon*.

<sup>204</sup> Utstillingstekst (introduksjonstekst til utstillingen), KODE: Rasmus Meyers samling. Lest 21.01.2014.

<sup>205</sup> Bjerkek, *Norsk biografisk leksikon*.

<sup>206</sup> Utstillingstekst (introduksjonstekst til utstillingen), KODE: Rasmus Meyers samling. Lest 21.01.2014.

<sup>207</sup> Bjerkek, *Norsk biografisk leksikon*.

<sup>208</sup> Det kan se ut til at hersker en hvis «uenighet» vedrørende hvordan man best skal karakterisere bygget til Rasmus Meyers samling. En og samme bygning blir her omtalt som Nybarokk og nyklassisistisk med elementer av jugendstil og nyromantisk. Arkitekten selv er representant av Bergensstilen, og drar selv inspirasjon fra vestlandsk byggetradisjon og nordisk renessanse. Og si at jeg finner dette problematisk vil være en overdrivelse, men en endelig definisjon av byggets stilhistoriske tilhørighet kan bli vanskelig med tanke på det brede spekteret av inspirasjonskilder.

<sup>209</sup> Et eksempel på dette er Blumenthalrommet hvor veggpaneler malt av Blumenthal vises sammen med møbler fra samme tidsepoke.

på et banner: en kort biografi om Rasmus Meyer og en introduksjon til hva som vil møte oss i utstillingen. Salene er større i andre etasje men også her er grunnplan organisert som en rundgang av gallerier i ulik størrelse. Gulvene er dekket av en okerfarget linoleum. Salene er malt i et lite utvalg forskjellige farger: lys grå, beige og koksgrått. Salene i andre etasje har alle overlys i form av flate, opake glasstak belyst fra oversiden av lysstoffrør. Sett bort ifra fargevalg og variasjon i størrelse på rom (areal og kvadratisk/rektangulær form), er salene tilsynelatende identisk utformet.

Jeg vil snevre inn mine undersøkelser ytterligere til å dreie seg om salen «De tre store» (fig. 11) som viser kunst av Harriet Backer, Christian Krogh og Erik Werenskiold.

Begrunnelsen for dette er at denne fremstår som en av de største salene, og et rom som er ilagt stor betydning fra museet og samlingens side, ved at det brukes til å vise frem viktige verk ikke bare innad i samlingen, men også viktige verk fra store kunstnere i norsk kunsthistorie og kulturliv. Det fremgår også av veggteksten at disse tre kunstneres verker har blitt utstilt i dette rommet siden bygget åpnet for publikum i 1924.<sup>210</sup>



**Figur 11 "De tre store", Rasmus Meyers Samling. Foto: Susanne Grina Lange**

<sup>210</sup> Utstillingstekst («De tre store»), KODE: Rasmus Meyers samling. Lest 21.01.2014.

### **Utstillingsrommet, «De tre store»**

Utstillingssalen er svakt rektangulær med malte veggflater i en beige farge. I salen ligger et stort, grått, rektangulært gulvteppe som dekker nesten hele gulvflaten. Midt i rommet står benker trukket med lysebrunt stoff<sup>211</sup>. Salen utgjør et hjørnerom i bygget og har to døråpninger, en på rommets ene kortsida og en annen på en av rommets langsida. Veggene er rammet inn av brede, hvite gulv- og taklister. Fra taklistene har veggen en avrundet, krommet avslutning opp mot taket. Salen er belyst ovenfra med et flatt glasstak bestående av ni store felter med rutet glass avskilt av brede, hvite trelistene. Hvert verk følges av en sort etikett, som fremstår mer som små metallplansjer, som står skrått ut fra veggen.

### **Overlys i Rasmus Meyers samling – før og nå**

Belysningen i annen etasje av Rasmus Meyers samling består i dag av elektrisk lys. Basert på studier av Landmarks tegninger av utstillingsbygget i Bergen byarkiv, var Rasmus Meyers samling opprinnelig opplyst av dagslys. Øverst under takskjegget løper et vindusbånd rundt hele bygget. Disse vinduene slapp dagslys inn i et «kammer» som befant seg rett over glasstakene, og herifra ble dagslyset sluppet ned i utstillingsrommene og ga en indirekte belysning.<sup>212</sup> Hvorvidt dagslysinslippet er blokkert eller fortsatt er operativt i dag er ukjent, men overlyset er enten supplert eller erstattet med lysstoffrør som er godt synlig over de opake glassrutene i taket.

### **Kunstnerne Hus (1930)**

– tegnet av Gudolf Blakstad og Herman Munthe-Kaas. Besøkt høsten 2013 og våren 2014.

I 1928 ble det utlyst arkitektkonkurranse for det nye Kunstnerne Hus som skulle oppføres i Wergelandsveien. Før rammene for konkurransen ble vedtatt, kontaktet byggekomiteen arkitektene bak ulike nyoppførte utstillingslokaler og museumsbygninger rundt i Europa. Blant disse var Liljevalchs konsthall (1916) i Stockholm, kunstmuseet i Hamburg (1869/1919) og Christies utstillingslokale (1823) i London. Et resultat av denne rådslagningen var for eksempel anbefalingen om overlys ved bruk av *lanterniner*, noe som senere ble understreket som et krav i konkurranseprogrammet. De skulle videre ikke være fremtredende i bygningens arkitektoniske uttrykk<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> *Benkene er i Rasmus Meyers samling trukket i tre forskjellige typer stoff: Beige, grått og lyst brunt.*

<sup>212</sup> Arkivet etter arkitekt Ole Landmark, BBA-0406, Bergen byarkiv, «Rasmus Meyers Samling, Schema av gesimsen, Bergen 1. oktober 1921», X7224:406:53.

<sup>213</sup> Glambek, «Kunstnerne Hus og dets plass i Norsk Arkitekturhistorie» i Gjessing, S. m.fl., *Kunstnerne Hus: 1930-1980*. (Oslo: Kunstnerne Hus, 1980) s. 35

Det var et viktig moment i utlysningen av konkurransen at det ikke var snakk om noe kunstmuseum, men om et bygg ment for livet og arbeidet. Det var derfor ønskelig at bygget skulle utstråle en enkel monumentalitet og at bygningen måtte «(...) i hele sin utforming gi et tydelig uttrykk for det øiemed den skal tjene»<sup>214</sup>. Interiørmessig var det viktig at byggets dekor ikke ble for fremtredende, slik at den ikke ville stjele fokus fra kunstutstillingene. Enkelhet ble derfor trukket frem som et av de viktigste estetiske kravene. Dette hang også sammen med byggeprosjektets økonomiske begrensninger<sup>215</sup>. Juryen, som bestod av billedhugger Wilhelm Rasmussen, malerne Axel Revold og Otto Valstad, og arkitektene Georg Eliassen, Lars Backer, Nicolai Beer og Carl Michelsen,<sup>216</sup> høstet senere kritikk for å ha gått vekk fra sine egne krav og stilkodekser. Flere av de premierte bidragene viser tegn til momenter hentet fra tradisjonell museumsarkitektur, klassisk monumentale motiv og forholdsvis rik utsmykning<sup>217</sup>.

Da byggingen av Kunstnerens Hus ble påbegynt i 1929, hadde man utført endringer på vinnerutkastet ved at grunnplanen hadde gjennomgått en stor forenkling. Man kan si at bygget, gjennom denne forenklingen, hadde frigjort seg fra klassisismen og nærmer seg funksjonalismen. Dette sees også i utstillingssalene, som var lukket uten vindusåpninger og med overlys<sup>218</sup>.

### **Beskrivelse**

Kunstnernes Hus har i dag utstillingsareal fordelt over to plan (fig. 12). Jeg vil konsentrere meg om to av salene som befinner seg i øverste etasje. Man ankommer bygget via en bred trapp opp mot en bred, overbygget terrasse og gjennom et midtstilt inngangsparti. I den store hallen finnes café og billettluke, inngang til foredragssal, saler for skiftende utstillinger og en trapp som leder ned i underetasjen. I byggets bakre del finnes mindre kontorlokaler og atelierer.

En lang, rett trapp over tre plan er konstruert langs byggets midtakse, og tar publikum opp til det andre og øverste utstillingsplanet via et repos med bl.a. administrative lokaler. På hver sin side av trappeløpet finnes to tilnærmet identiske utstillingsrom. Salene er rektangulære og måler 8,69 x 31,72 meter. Gulvet er dekket av grå laminat og veggene består av hvitmalt, ubrutte, glatte flater. Noen meter opp på veggen løper en enkel, hvit list rundt hele rommet. Veggene fortsetter opp før de har en svakt krommet avslutning mot taket.

---

<sup>214</sup> Glambek, 1980, s. 35

<sup>215</sup> Ibid, s. 35-36

<sup>216</sup> Kunstnerneshus.no, «Historikk», <http://www.kunstnerneshus.no/kunst/historikk/>

<sup>217</sup> Glambek, 1980, s. 39

<sup>218</sup> Ibid, s. 44

Takflaten brytes av de oppbygde lanterninene som stikker opp gjennom yttertaket som en slags boks. Innvendig er taket dekket av treplater og har et rammeverk av tre rundt de stående rektangulære glassrutene i lanterninens sidevegg.

Rundt sidene av lanterninene henger et rammeverk for spotlys i vaiere fra taket. Hvert rom har to døråpninger på ene langsiden som leder inn til et lite rom mellom utstillingsrommene. Det lille rommet som vender ut mot Wergelandsveien består av et stort kvadratisk vindu.<sup>219</sup> Salene er utstyrt med enda noen dører, til sammen tre stykker på kortveggene, og disse leder til heis og inn mot de administrative lokalene.



Figur 12 Kunstnerne hus (1969), Foto: Leif Ørnelund. Oslo museum, bildnr. OB.Ø69/3763

### **Endringer i utstillingssalene på Kunstnerne Hus over tid**

Det kan virke som om de fleste endringer i utstillingsrommene på Kunstnerne Hus fant sted på 60-tallet. På tidlige utstillingsfoto fra Kunstnerne Hus ser man at man fra åpning i 1930 har hatt lamper hengende fra taket under lanterninene. Tidligere var dette i form av pendellamper med sfæriske, hvite glasskupper som man finner på foto frem til 1969. Samme form for belysning fantes også i Kunstnerforbundet, som er tegnet av samme arkitektduo. I et

---

<sup>219</sup> Opprinnelig ment som et leserom. Glambek, 1970, s. 121.



annet fotografi datert samme år, kan man se at man har gått over til et «lektersystem» hengende fra tak med lysstoffrør.

På tidlige utstillingsfoto kan man også se at veggene er kledd med et slags stoff eller strie i feltet under «billedlisten», hvor det i dag er malte flater. Lignende veggbekledning finnes enda hos for eksempel Blomqvist kunsthandel. Fotodokumentasjonen viser også at det, i hvert fall for en periode, var montert lysskjermer, en form for seil, hengende i taket under lanterninene, mest sannsynlig for både å senke takhøyde, hindre innslipp av dagslys eller for å filtrere lyset. Blomqvist har også tidligere hatt skjerming av lysinlipp i form av segl hengende i taket.

### **Bergen kunstforening/Kunsthall (1935)**

– tegnet av Ole Døsen Landmark. Besøkt 21.01. og 23.09.2014.

Bergen kunsthall (fig. 1) eies av Bergen kunstforening, som er en av landets eldste kunstforeninger<sup>220</sup>. Bergen Kunstforening ble stiftet i 1838 som formidler av samtidskunst, etter initiativ av blant andre maleren J. C. Dahl. Foreningens kunstsamling ble innlemmet i Bergen billedgalleri i 1881.<sup>221</sup> I 2000 endret galleriet navn til Bergen Kunsthall. Navneendringen, samt en omstrukturering av institusjonsmodellen, kom til etter et ønske om en bedre dialog med dagens kunstsituasjon<sup>222</sup>, og kunsthallen ønsket med dette et økt fokus på den internasjonale kunstscenen i sin virksomhet.<sup>223</sup> Bergen kunsthall definerer sine egne utstillingslokaler som « (...) et av Norges mest markante og samtidig fleksible utstillingslokaler.»<sup>224</sup>

Bergen Kunsthall består av fire store visningsrom og fremstår, i motsetning til Rasmus Meyers samling som er kunsthallens 11 år eldre forløper og nærmeste nabo, som et funksjonalismebygg. Landmark lot seg, som andre arkitekter på 30-tallet, påvirke av de større

---

<sup>220</sup> Norske kunstforeninger, «En historie om kjærlighet til kunsten: framveksten av kunstforeningene i Norge» <http://www.norskekunstforeninger.no/historikk.cfm>

<sup>221</sup> «Bergen Kunstforening» (2012, 2. mai). I *Store norske leksikon*. Hentet 5. mai 2014 fra [http://snl.no/Bergens\\_Kunstforening](http://snl.no/Bergens_Kunstforening)

<sup>222</sup> Norske kunstforeninger, «Bergen kunstforening – Bergen Kunsthall», <http://www.kunstforeninger.no/oversikt Kunstforeninger4.cfm?FuseAction=OrgPres&pAction=View&pCompanyId=18289>

<sup>223</sup> Kunsthall.no, «Historikk», <http://www.kunsthall.no/default.asp?k=11&id=87&a1=Informasjon&a2=Historikk#.Ute5efTuKSo>

<sup>224</sup> Kunsthall.no, «Om Bergen Kunsthall», <http://www.kunsthall.no/default.asp?k=11&a1=Informasjon#.Ute4APTuKSo>

strømningene innenfor arkitekturen. Han tok i bruk funksjonalismens grunnprinsipper, «men bare når oppgaven krevde det» (i følge norsk biografleksikon).<sup>225</sup>

### **Salene**

Kunsthallens utstillingsrom strekker seg over en lineær akse langs hele byggets lengde, og befinner seg på byggets nederste plan. Her finnes store, rektangulære rom (fire saler på rekke: en rektangulær og to kvadratiske saler og et mindre kabinett). I tillegg til de fire salene som utgjør kunsthallens primære utstillingsareal, finnes enda et kvadratisk utstillingsrom kalt no.5. Også dette rommet er helt isolert fra omverdenen og fargebruk kan variere<sup>226</sup>.

I kunsthallens saler er det er høyt under taket og det er overlys i form av glasspaneler i taket i samtlige utstillingsrom. Gulvene er dekket med sort linoleum. Linoleumen fortsetter opp på veggen og fungerer som en «gulvlist». (Dette kamuflerer potensielle «forstyrrende elementer», som ledninger og stikkontakter, som for øvrig også er sorte). Veggene er hvitmalte, men noen rom er (tidvis) malt sorte på grunn av blant annet filmprojeksjon.

### **Alternative utforminger**

Arkivet etter Landmark er i dag innlemmet i Bergen byarkiv. Her finnes alle tegninger knyttet til byggeprosjektet, inkludert endringer utarbeidet i 1949, 1950 og 1951. Arkivet inkluderer også tre ulike utkast til utforming av Bergens kunstforening. Disse alternativene er bevart kun i form av fasadeskisser og alle utkastene har klare fellestrekk med hverandre. Samtlige av utkastene følger for eksempel samme rektangulære grunnform, og består hovedsakelig av én etasje<sup>227</sup>.

Hvis man ser vekk i fra tegningene av kunsthallen slik den ble oppført, er de to alternative utkastene i hovedsak kun to ulike variasjoner av samme idé. De to alternative utkastene har enkelte fellestrekk med Rasmus Meyers samling, bygget et drøyt tiår tidligere. De kan allikevel sies å minne mest om Kunstnerens Hus (1930), som på den tiden utvilsomt fortsatt var det norske arkitekturmiljøet friskt i minne.

Et av de alternative utkastene, heretter referert til som «utkast nr. 1», er datert desember 1930, og viser et bygg med et rektangulært grunnplan bestående av én etasje, mulig to (fig. 13). Hovedinngangen er midtstilt og et vindusfelt løper vertikalt langs med døren og opp hele bygningens høyde. Det ser ut til at bygget var tenkt med to ulike «fløyer», da bygget er utstyrt med to lanterniner som bygger opp over det flate taket. På grunnplan finnes 14

---

<sup>225</sup> Bjerkek, *Norsk biografisk leksikon*.

<sup>226</sup> Sortmalt ved besøk 21.01.2014, Malt hvit i september 2014.

<sup>227</sup> Det ene utkastet ser potensielt sett ut til å kunne romme to etasjer.

vinduer (stående rektangler bestående av mindre glassruter). Feltene mellom vinduene er dekorert med rektangulære, liggende fliser eller heller. Fasadens «*piano nobile*» består av vindusløs og slett mur.

Utkast nr. 2 (ikke datert, påskrift «*En tierra extranjera*» fig. 14) fremstår som en variasjon av utkast nr. 1, men med et mindre og rektangulært grunnplan. Fasadeutformingen er relativt lik, men kunsthallen er utstyrt med spir. Man kan se for seg at tilføyningen av dette bygningselementet var ment å speile Rasmus Meyers samling, og knytte de to bygningene stilistisk sammen. Inngangspartiet er sentrert på fasaden, som prydes av åtte vinduer. En vindusløs *piano nobile* er delt inn i vertikale felter avgrenset av pilastrer. En høy, rektangulær lanternine bygget opp over taket. Denne utformingen fremstår som noe mer «monumental», med et våpenskjoldlignende inskripsjonsfelt over døren. Dette er enda et likhetstrekk med Rasmus Meyers samling.

### **Endringer i kunsthallen over tid**

Kunsthallen har gjennomgått flere endringer, flere av disse tegnet av Landmark selv. På plantegninger fra 1934 ser man at den største utstillingssalen opprinnelig var delt inn i to mindre kvadratiske utstillingsrom. Utstillingsrommene til venstre for inngangen var opprinnelig klubbrom for foreningens medlemmer<sup>228</sup>. Salen som i dag huser kaféen og baren Landmark var opprinnelig også et utstillingsrom, men ble gjort om til serveringssted i 1950. Samme år ble en vegg revet i det som i dag er den største utstillingssalen, og et av klubbrommene ble omdisponert til utstillingsrom<sup>229</sup>.

### **Overlyset**

Opprinnelig bestod kunsthallen hovedsakelig av ett plan, og hadde overlys i nesten alle rom. Unntaket er to mindre atelierer som befant seg i annen etasje på byggets kortsida mot Rasmus Meyer. Byggets eneste rom uten overlys ble da det ene av klubbrommene og en ankomsthall som befant seg rett under atelierene. Frem til 1950 viser plantegninger fra '34 at takene bestod av glasspaneler. Lysinslippet i Bergen kunsthall var i likhet med Rasmus Meyers samling, basert på vindusbåndet som løper langs takskjegget rundt hele bygget, som slapp inn lys i en tom «overetasje». Lyset ble så sluppet ned i kunsthallen gjennom opake ruter.<sup>230</sup> I 1950 ble tegninger utført for utbyggingen av annen etasje med kontorer for administrasjonen i den ene

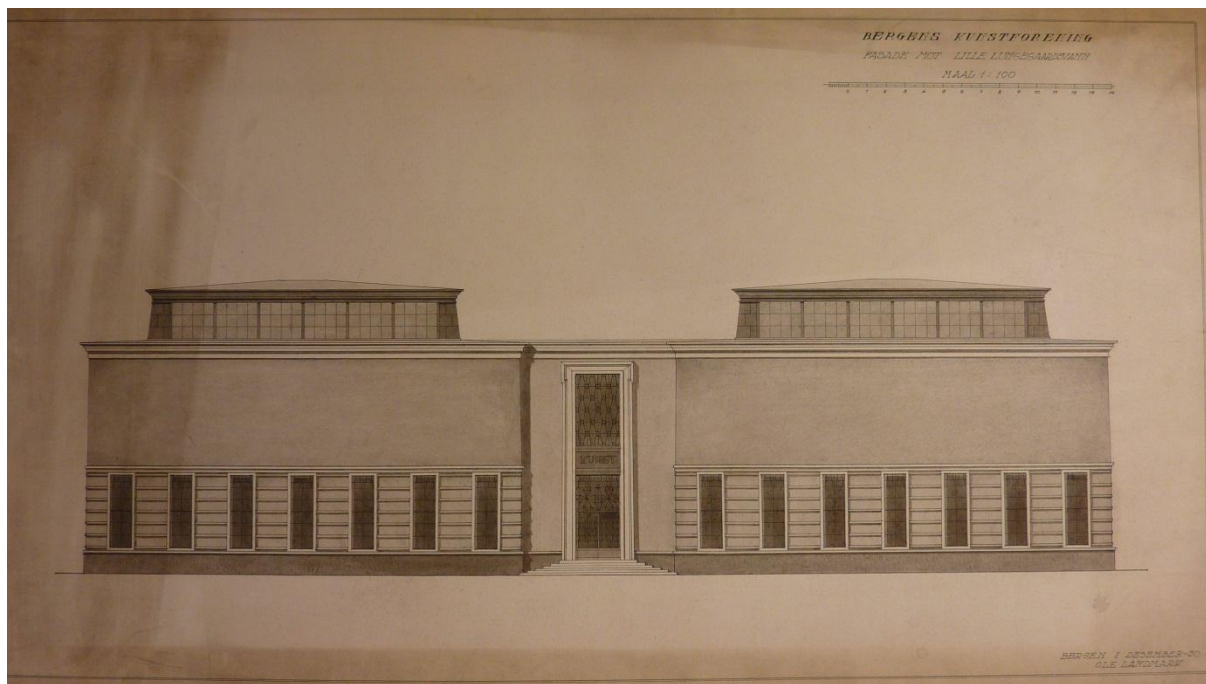
---

<sup>228</sup> Arkivet etter arkitekt Ole Landmark, «Bergen kunstforening, Plan», februar 1934, BBA-0406, Bergen byarkiv, X7224:406:50

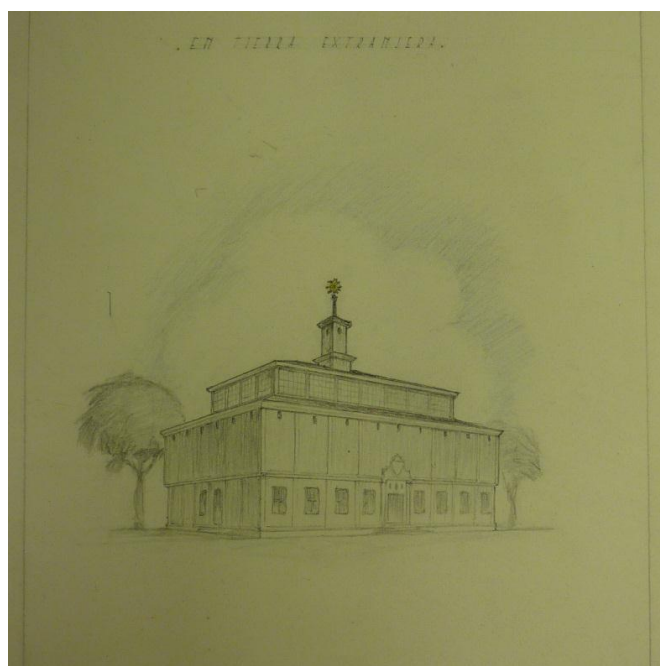
<sup>229</sup> Arkivet etter arkitekt Ole Landmark, «Forandringer i 1. etasje», september 1950, BBA-0406, Bergen byarkiv, X7224:406:50

<sup>230</sup> Arkivet etter arkitekt Ole Landmark, «Overlysplan», juni 1934, BBA-0406, Bergen byarkiv, X7224:406:50

halvdelen av bygget.<sup>231</sup> På dette tidspunktet var overlyset over utstillingsrommene fortsatt urørt, og salene opplyst av dagslys. Slik kunsthallen ser ut i dag, er hele annen etasje bygget ut til kontorlokaler, og dagslysinslippet er blokkert. Utstillingsrommene opplyses nå av elektrisk lys bak glasspanelene i taket.



**Figur 13 Utkast 1 (1930) Ole Landmark, Bergen Byarkiv**



**Figur 14 Utkast 2, «En tierra extranjera». Ole Landmark, Bergen Byarkiv.**

<sup>231</sup> Arkivet etter arkitekt Ole Landmark, «Innredning av overlysetasje», BBA-0406, Bergen byarkiv, X7224:406:50

## Henie Onstad Kunstsenter (1968)

-Tegnet av Jon Eikvar og Svein-Erik Engebretsen. Besøkt 14.06.2014.

Henie Onstad Kunstsenter (HOK) åpnet i 1968, og kan sies å være Norges første moderne kunstmuseum. Senteret markerte introduksjonen av en ny museumsmodell i Norge; det totale museet, også kalt kultursenter.<sup>232</sup> Historien om HOK startet i 1959 da ekteparet Sonja Henie og Niels Onstad ble spurt om å stille verker fra sin omfattende private samling til utlån til Kunstnernes Hus. Arbeidet startet med å registrere samlingen profesjonelt. Det ble utarbeidet en katalog, og 12. november 1960 åpnet utstillingen «Sonja Henie og Niels Onstads Samling». Utstillingen viste seg å være populær og høstet mye omtale i pressen. Den ble senere omgjort til en omreisende utstilling og samlingen ble vist i mange land og på den internasjonale kunstscenen som bl.a. i Akademie der Künste i Berlin, Moderna Museet i Stockholm, Louisiana i Danmark og Tate Gallery i London. I tillegg ble samlingen vist i New York.<sup>233</sup> Henie og Onstad fikk da et dypt innblikk i flere av de største moderne kunstinstitusjonene i verden, samt muligheten til observere de nyeste tendensene innen kunstformidling og utstillingspraksis.<sup>234</sup>

Suksessen til utstillingene både i Oslo og i utlandet la grunnlaget for ekteparets donasjon av hele samlingen, samt midler til bygging og drift av et museumsanlegg, til Bærum kommune. Bærum kommune bidro med tomt og infrastruktur.<sup>235</sup> *Program for idékonkurranse om forslag til museumsanlegg på Høvikodden i Bærum* ble lansert i 1962, og arkitekter ble invitert til å utarbeide bidrag til arkitektkonkurransen. I 1963 hadde man fått inn 94 bidrag. Man ønsket at anlegget skulle reflektere stiftelsens formålsparagraf samtidig som det skulle ta hensyn til levende og tverrkunstnerisk virksomhet ved kunstsenteret.<sup>236</sup><sup>237</sup> Etter en omkonkurranse mellom fem av de innsendte bidragene, var det de nyutdannede arkitektene Jon Eikvar og Svein-Erik Engebretsen som stod for vinnerutkastet. Arkitektene har uttalt at deres hovedinspirasjon kom fra Frank Lloyd Wright, LeCorbusier og Mies van der Rohe, samt norske Ove Bangs 30-tallsbygg. I 1965 ble arkitektene sendt ut på to studiereiser for å se moderne museumsarkitektur og kulturhus rundt omkring i verden.<sup>238</sup>

Finborud sier i *Mot det totale museum* at arkitektene ønsket å utforme en bygning som

---

<sup>232</sup> Lars Mørch Finborud, *Mot det totale museum: Henie Onstad kunstsenter og tidsbasert kunst 1961-2011*, Oslo: Forlaget Press, 2012. s. 11.

<sup>233</sup> Finborud, 2012, s.19.

<sup>234</sup> Ibid, s.20.

<sup>235</sup> Ibid, s. 21.

<sup>236</sup> Henie Onstad kunstsenter ble omtalt som «museum» frem til 1968.

<sup>237</sup> Finborud, s. 26.

<sup>238</sup> Ibid, s. 29.

ville «skape et direkte møte mellom kunstner og publikum. De ville ikke at dette møte skulle foregå som en konfrontasjon med kunstverkene som var satt inn i en nøytral ramme, men en videreføring av den skapende prosessen som lå bak verkene.»<sup>239</sup> Arkitektene har selv uttalt at en arkitektonisk form som ikke har noen direkte tilknytning til byggets funksjon, heller ikke vil ha noen mening.<sup>240</sup>

Kunstsenteret har i 1994 og 2003 blitt bygget om og på.<sup>241</sup> Jeg vil derfor ta for meg en av de mindre utstillingssalene som fremstår i dag som tilnærmet lik det den gjorde i 1968.

## **Prisma**

Henie Onstad kunstsenter kan sies å være sammensatt av blant annet fem ulike prismeformede rommoduler i hovedetasjen, organisert i en vifteformasjon. Prismene sprer seg ut fra bygningens midtpunkt, som er heis og trappeløpet i foajeen. Rommene har i dag ulike bruksområder, som for eksempel det store lydstudioet og restauranten, mens to av prismene (under navnet Prismasalen) benyttes som utstillingsrom<sup>242</sup>. Prisma (fig. 15) er sammensatt av to rommoduler av ulik størrelse. De åpner seg mot hverandre, og bindes sammen av en gang som løper mellom modulene og fører ut i henholdsvis foajeen og HOKs største utstillingsrom som er blitt delvis ombygget og påbygget i senere tid. Veggene består av glatte, pussede flater. Den grove, grå murveggen av mørtelmasse og stein som går igjen gjennom hele kunstsenteret finnes også her i inngangspartier og rundt dørkarmer. Rommene har overlys i form av takvinduer i hele rommet. Innslipp av lys hemmes av raster som henger fra taket og sprer lyset. Slik sikrer man indirekte belysning selv med dagslys som lyskilde. Gulvet er lagt med mørk brun parkett. En enkel, glatt gulvlist i tre løper langs veggen, og kamuflerer strømmuttak. Både lille og store prisma har én inngang hver, og fungerer, med hjelp av den lille gangen som binder dem sammen, som et stort utstillingsrom i to deler.

## **Endringer i rommet**

Lanterninene over rasteret er i dag blokkert, og belysningen i Prisma består nå av elektrisk lys. På utstillingsfoto fra 60- og 70-tallet kan man se at salene tidligere var utstyrt med mørke vegg-til-vegg-tepper, hvor det i dag er mørk brun parkett.

---

<sup>239</sup> Ibid, s. 29.

<sup>240</sup> Ibid, s. 31.

<sup>241</sup> Karin Hellandsjø, The Henie Onstad Art Centre: The Art of Tomorrow Today, The Collection by Torino, S. 2008. <http://www.hok.no/arkitekturen.178159.no.html>

<sup>242</sup> Det femte av de «originale prismene» fremstår i dag som litt forandret og inngår i påbygget/den store utstillingssalen/museumsbutikken.



**Figur 15** Henie Onstad Kunstsenter, "Arbeidstid" (2013). Foto: Øystein Thorvaldsen.



**Figur 16** Stenersenmuseet. Foto: Susanne Grina Lange

## Stenersenmuseet (1994)

– Ombygning utført av Arkitektkontoret LPO. Besøkt høsten 2013.

Stenersenmuseet åpnet 3. juni 1994 og forvaltes i dag av Oslo kommune. Samlingen består av om lag 300 malerier, samt flere arbeider på papir, som ble donert til Aker kommune i 1936 av Rolf E. Stenersen (1899-1978). Museet holder til i konserthusterrassen, og er ikke bygget med det formål å være et utstillingslokale<sup>243</sup>. En budsjettbeslutning ble fattet om å ta i bruk kommunenes ledige lokaler fremfor å sette opp et nybygg. Valget falt på det 4000 kvm store lokalet i Vika, og utformingen ble utført av Arkitektkontoret LPO. Stenersenmuseets utstillingslokaler strekker seg over tre etasjer, og samlet utstillingsflate er om lag 2000 kvm.<sup>244</sup>. I perioden 1971-85 holdt Club 7 til her.<sup>245</sup>

Stenersens samling skal, sammen med Munch museet, flytte til det planlagte Lambda i Bjørvika.

### Beskrivelse

Utstillingsrommet fremstår som helhetlig utformet, men rominndelingen varierer noe gjennom etasjene. Man ankommer museet i toppetasjen og kommer nærmest umiddelbart inn i første sal. En stor trapp fører ned i de øvrige etasjene. Trapperommet går over alle tre etasjene og gir stor takhøyde i enkelte deler av museet. Denne luftige delen av museet brukes tidvis også som utstillingsrom. De mer permanente salene består hovedsakelig av store kubiske rom, gjerne avdelt med mindre, løse skillevegger. Veggene er glatte og hvitmalte. Bygningen har relativt få vinduer men de som finnes, fortrinnsvis i øverste etasje, er blendet. Gulvet er dekket med sort vegg-til-vegg-teppe. Sammenlignet med andre utstillingsrom omtalt i denne oppgaven virker det lavt under taket, som består av lysegrå takplater eller sortmalte tak med blottlagt ventilasjon. Rommene belyses av spotlights montert på lysskinner. Noen steder i rommene finnes bærende, rektangulære søyler kledd i plater av polert granitt. Den nederste etasjen er delt inn i flere mindre rom, de fleste med gjennomgangsmulighet til neste rom. Her finnes ingen gulv- eller taklister eller strømuttak. Noen av utstillingsrommene har sorte, stoffkledde benker.

Den lave takhøyden gjør at verkene henger lavt på vegg. Takhøyden og den generelle

---

<sup>243</sup> Tidligere Oslo kommunes Informasjonssenter.

<sup>244</sup> Gunnar Sørensen, «Stenersenmuseet i Oslo åpnet», <http://www.stenersenmuseet.no/Dokument/Stenersenmuseet-i-Oslo-aapnet> (besøkt 25.06.14.)

<sup>245</sup> Tone Staude og Erik Berg, «Det minst trangsynte stedet i byen», nrk.no publisert 19.03.2013, <http://www.nrk.no/kultur/lager-film-om-club-7-1.10953923>



planløsningen minner om at Stenersen ikke er bygget med det formål å være et museum eller utstillingsrom. Man kan få assosiasjoner om næringsliv og kontorlandskap.

Utstillingsrommene i Stenersenmuseet fremstår allikevel som en tilnærmet hvit kube. Ingen vinduer gir et minimalt, om i det hele tatt eksisterende, innslipp av dagslys. Man har en tilsynelatende totalkontroll over klima og lysforhold. Rommet er rensket for eventuelt forstyrrende elementer. Det lyddempende teppet demper ekkostøy og annen lydforurensning i det store lokalet.

### **Oppsummering av eksempelstudien**

Utstillingsrommene beskrevet her illustrer stiliseringen av gallerirommet som fant sted i løpet av 1900-tallet. Hos Blomqvist kunsthandel finner vi i 1914 et utstillingsrom med sterke bånd til 1800-tallets kontinentale kunstsalon. Her finnes dekor- og interiørelementer som for eksempel brystpanel, dekorfriser og tapeter, intrikate listverk rundt dører og vinduer, og dørklinker i blankpolert messing. Dette er elementer som man i dag hovedsakelig forbinder med eldre kunstmuseer som skulle utstråle monumentalitet og hvis bygg inneholder verdifulle kunstverker. Disse elementene er også noe man forbinder med en mer (borgerlig) hjemlig arkitektur. Blomqvist og Liljevalchs Konsthall kan sies å skille seg fra den hvite kube ved at det fokuseres på harmoniske, ofte dekorative, hengninger av bilder i grupper eller i flere lag på veggene. Blomqvist var en kunsthandel hvor salg og fremvisning av varene, det vil si kunsten, stod i sentrum. Verkene ble derfor løftet frem og man kan gå ut i fra at man ønsket å fremstille verkene i et fordelaktig lys.

Selv om utstillingspraksisen i salonen og i den hvite kuben er ulik, kan viktigheten av at rom og utstilling viser frem verkets kvaliteter sees som et likhetstrekk mellom Blomqvists og den hvite kubens inskripsjon. Det er innlemmet i begge utstillingsroms inskripsjon å ramme inn kunsten, og løfte den opp til noe verdifullt. Veggene i kunstsalonen spiller dog en mindre fremtredende rolle enn det de gjør i den hvite kuben.

Kunstsalonens inskripsjon legger videre ulike føringer for kurator og publikums skript enn den hvite kubens gjør for sine brukere. I salonen stod møbler, gjerne ørelapp- eller kurvstoler fra hvor man kunne betrakte kunsten og konversere. 1800-tallets gallerier og museer var like fult sosiale arenaer som visnings- og handelsteder for kunst. Selv om arkitektur og innredning i disse to institusjonene er relativt like, er utstillingsrommets formål ulikt. Der salonen og også Blomqvist var (og er til dels fortsatt) forbeholdt eliten, ønsket man i Stockholm å gjøre kunsten tilgjengelig for folket. Slik fortsetter også tanken om galleriet som en sosial arena, men på to ulike måter. Salonens skript skiller seg fra den hvite kube

nettopp gjennom dette sosiale aspektet. Publikum, kurator og kunstner var underlagt en annen kutyme. Utstillingsrommene hos Blomqvist og Liljevalchs har et sterkt skript og salonens sterke inskripsjon. Der hvor Blomqvist har flate glasstak (med utvendige lanternineaktige konstruksjoner som er tilnærmet usynlige fra innsiden) som gir et jevnt direkte sollys inn i rommet, er Liljevalchs utstyrt med lanterniner. Taket er lyskilden med innslipp av dagslys, men lysinslippet er indirekte lys fra siden.

I Kunstnerforbundets overlyssal fra 1919 ser vi også det flate glasstaket slik som hos Blomqvist, men resten av gallerirommet har gjennomgått en stilisering. Veggene er slette, gulvet er diskret, listverk er lite fremtredende. Brystning finnes fremdeles, her i form av fliser som snart forsvinner helt. Møblene er også på vei ut, selv om også kunstnerforbundet fortsetter denne skikken en stund fremover. Sittemøbler er for øvrig fortsatt i dag vanlig i gallerier og museer, men nå som oftest i form av enkle, ryggløse benker. Overlyssalen til Blakstad og Munthe-Kaas er for øvrig også hvit og fremstår med dagens øyne mer moderne enn Blomqvist og Liljevalchs. Dette utstillingsrommet er gjennomgått noen forandringer gjennom årenes løp. Også her fantes opprinnelig brystpaneler og for eksempel bord og stoler. Kunstnerforbundet lå derfor opprinnelig tettere opp mot kunstsalonens inskripsjon, men har etter endringer gjort i rommet, nærmet seg den hvite kubens.

I 1930 åpnet Kunstnernes Hus. Bruk av lanterniner i tak som lyskilde i utstillingsrom ble ansett for svært vellykket, da lyset ble sluppet inn fra siden. Blakstad og Munthe-Kaas ble anbefalt å modellere sin lyssetting etter Liljevalchs, og gikk derfor vekk fra flate lystak slik de benyttet i overlyssalen på Kunstnerforbundet. Denne «opprydningen» og stiliseringen av utstillingsrommet som ble påbegynt i 1919, gikk her et skritt lenger. Veggene er hvite, lyset er indirekte og andre arkitektoniske elementer er holdt til et minimum. Gulvet av mørk linoleum er lite fremtredende, og først og fremst praktisk. Rommet er stort og rektangulært og tilrettelagt for løse vegger for et fleksibelt utstillingsareal. Den hvite kubens inskripsjon er her sterkere, og utstillingene det legges til rette for i Kunstnernes Hus med sine to likestilte, identiske saler har et svakere skript enn salonen. Det åpnes opp for at publikum kan bevege seg friere. De to salene er allikevel bundet sammen i en slags rundgang ved at begge saler har gjennomgang. Kunstnernes Hus omtales som det første moderne utstillingsrommet i Norge, og markerer for mange startskuddet på funksjonalismen. Kunstnernes Hus har en relativ sterk inskripsjon av den hvite kubens, uten nødvendigvis å være en totalt hvit kube. Bygget skulle fungere som et samlingssted, men konversasjon og sosialisering hadde nå fått egne tilegnede rom. Utstillingsrommet var på vei til å bli et rom for betraktning og kontemplasjon, hvor

oppheget ga mer plass til verket.

Utstillingsbyggene i Bergen, Rasmus Meyers samling og Bergen kunsthall, er valgt av to ulike årsaker. Først og fremst viser disse to utstillingsbyggene tegnet av samme arkitekt hvor raskt overgangen til funksjonalismen og den hvite kubens gikk (1924-1935). For det andre vil jeg trekke frem Bergen kunsthall som eksempel på en norsk, hvit kube, og kanskje også den første totale, fullendte hvite kubens.

Rasmus Meyers Samlinger fra 1924 har mye til felles med både Blomqvist og Liljevalchs med overlys i form av flate glasstak, brystning og listverk. Enda et likhetstrekk er at bygget også ligger tett opp mot Nasjonalgalleriet museumsmodell med sine små kabinetter organisert i en tvungen rundgang. Bergen Kunsthall på den annen side, utgjør et stort, stilistisk hopp. Bergen Kunsthall, den gang Bergen kunstforening, har ingen vinduer eller lysinslipp, ingen listverk eller andre dekorative elementer. Kunsthallen består av kvadratiske rom organisert på en linje, med store takhøyde og slette, hvite vegger uten noen form for forstyrrende elementer. Utstillingsrommene har overlys i form av et flatt, opakt glasstak, utstyrt med elektrisk belysning (lysstoffrør) bak glasset. Det var opprinnelig dagslys som ble sluppet inn fra siden som opplyste rommene, men man gikk relativt tidlig over til elektrisk lys da man begynte utbyggingen av annen etasje i 1950. Denne overgangen vekk fra naturlig lys, over til kunstige lyskilder som man som kurator og konservator har full kontroll over, er absolutt i tråd med den hvite kubens ånd. Bergen Kunsthall har en sterk inskripsjon av den hvite kubens. Man ankommer utstillingen i det midterste utstillingsrommet, noe som gir økt frihet for hvordan brukerne i kubens skal bevege seg i utstillingen. Kunsthallens skript er svakt, og gjør det opp til kuratorens skript å legge føringer for publikum.

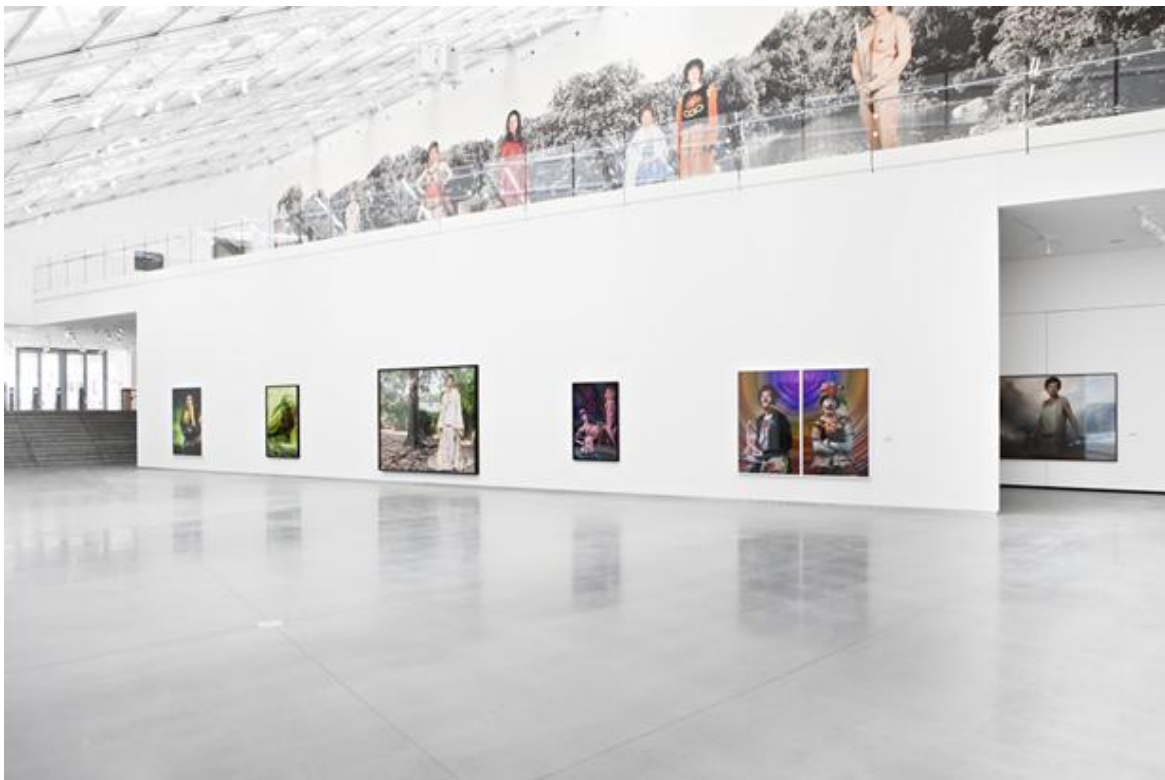
De senere casene illustrerer hvordan norske museer begynte å vedkjenne seg den hvite kubens og etablerte den som standarden for visningsrom. Henie Onstad fra '68 representerer også en ny måte å tenke om museer på. Sonja Henie og Nils Onstad valgte å etablere samlingen sin som et kunstsenter hvor ulike kunstarter kunne møtes, og også gi rom for grenseoverskridende kunst. Rommene etterligner den hvite kubens med tanke på utforming av gulv og vegger fritt for forstyrrende elementer. 60-tallets tidsånd hviler sterkt over museet, hvor både fellesarealer og utstillingsrom tidvis har elementer av grå mur som bryter opp de hvite, rene flatene. Overlyset på Henie Onstad kan sies å ha en fot i flere leire, og representerer en slags overgang. Utstillingsrommene opplyses av naturlig lys fra tak av glass. Lyset filtreres derimot gjennom raster eller et rutenett hengt opp i taket som en slags lysskjerm. Man oppnår med dette et mer jevnt fordelt naturlig lys i gallerirommet. Men full

kontroll er ikke mulig. Henie Onstad har en svakere inskripsjon av den hvite kuben. Rommene er litt ukonvensjonelle da de er utformet som ulike geometriske prismeformer i ulike størrelse og utforming.

Arkitektene bak kunstsenteret på Høvikodden tilhørte en ny generasjon arkitekter som hadde en noe svakere inskripsjon av den hvite kubens enn den for eksempel Landmark hadde i 1935. Henie Onstad Kunstsenter tok altså til seg noen elementer av den hvite kubens og brøt med andre.

Fortsetter vi inn på 1990-tallet, ser man at den hvite kubens ikke bare har returnert, men kommet for å bli. Stenersenmuseet ble bygget om fra et tidligere banklokale til utstillingsrom for Stenersens samling. Museet er et hvitmalt, vegg-til-vegg-teppebelagt visningsrom som bygger opp under kubens tilrettelegning for en kunstbetraktning i stille (og lydløs) kontemplasjon. Stenersenmuseet har en sterk inskripsjon av den hvite kubens.

Det at Stenersen ikke opprinnelig var bygget som utstillingsrom viser til en voksende trend, spesielt vedrørende gallerier, nemlig at sjangeren som var «visningsrom for kunst» var på god vei til å bli utvidet. Man så muligheten til å benytte «ukonvensjonelle» lokaler som utstillingsrom, samtidig som endringer i tanker rundt museumsarkitektur også var på fremmarsj.



**Figur 17 © Astrup Fearnley museet, Cindy Sherman - Untitled Horrors (2013).**

## Museumsarkitektur i det 21. århundre

Museumsbygg som Centre Pompidou (1977) og Guggenheim Bilbao (1997) symboliserte en tilbakevending til en monumental museumsarkitektur. Hva skjedde i denne sammenheng med den hvite kuben? Eller går vi mot et sammensatt og fragmentert visningsrom hvor lyset spiller en større rolle, eller kanskje mot en enda større spesialisering av rommet? Er tankene om full fleksibilitet og flerbruksrom også en illusjon?

Astrup Fearnley, som åpnet på Tjuvholmen i 2012, står i denne oppgaven, sammen med de planlagte Munch- og Stenersenmuseene i Bjørvika, og Nasjonalmuseet på Vestbanen, som representant for signalbygget og fokuset på såkalte stjernearkitekter som ble benyttet for å skape interesse og dra publikum til utstillingene. Den hvite kuben er kanskje ikke død, men dens diktatorlignende styre er muligens over.

### Astrup Fearnley Museet (2012)

– tegnet av Renzo Piano. Besøkt april 2014.

Astrup Fearnley Museet ble stiftet i 1989, og åpnet dørene i Kvadraturen i Oslo i 1993. Museet ble opprettet etter initiativ fra Hans Rasmus Astrup, og støttet av stiftelsen Thomas Fearnley, Heddy og Nils Astrup.<sup>246</sup> Museets samling består hovedsakelig av norsk og amerikansk samtidskunst fra 60-tallet frem til i dag.<sup>247</sup>

Under planleggingen av det totale utbedringsprosjektet på Tjuvholmen, ble det bestemt at et museumsbygg skulle oppføres som del av områdesatsningen. Bygningen, tegnet av Renzo Piano, eies av Selvaag gruppen, Aspelin Ramm og Oslo kommune. En avtale ble inngått med Astrup Fearnley i 2008, der det fastslås at de er ansvarlig for det kunstfaglige og dekkingen av driftskostnader, og ellers skal ha museumsbygget til sin disposisjon.<sup>248</sup> 29. september 2012 flyttet museet inn i de nye lokalene på Tjuvholmen (fig. 17).<sup>249</sup> Med sine totalt 7000 kvm, hvorav 4000 kvm er utstillingsareal, er Astrup Fearnley nå Nordens største privatfinansierte museum.<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> Store norske leksikon, «Astrup Fearnley museet» (27. mars 2014). Hentet 28. august 2014 fra [https://snl.no/Astrup\\_Fearnley\\_Museet](https://snl.no/Astrup_Fearnley_Museet).

Astrup Fearnley museet, «Om Museet» på [afmuseet.no](http://afmuseet.no), 2012. <http://afmuseet.no/om-museet/om-astrup-fearnley-museet> (besøkt 28.08.14).

<sup>247</sup> Ibid.

<sup>248</sup> Hovland, K. «Pianos bygg matcher vår samling» i VG, 17.09.12, s. 36-37.

<sup>249</sup> Store norske leksikon, «Astrup Fearnley museet»

Astrup Fearnley museet, «Om Museet» på [afmuseet.no](http://afmuseet.no), 2012.

<sup>250</sup> Midthun, S. «Et museum i nordisk særeklasse» i Klassekampen, 28.09.12, s. 21.

Museets utforming, både innvendig og utvendig, er fastlagt av Renzo Piano Building Workshop Architects. Astrup Fearnley hadde i liten grad noen form for påvirkningskraft. Gunnar Kvaran har uttalt at han mener arkitektene har vist stor respekt for kunsten og har hatt forståelse for hvordan samlingen oppleves i arkitekturen.<sup>251</sup> «Vi har vært i dialog med Piano om å fjerne elementer i de ulike rommene som kunne ødelegge for kunsten. Et sprinkelanlegg kan lett oppfattes som et kunstverk i vårt museum»<sup>252</sup>

### **Renzo Piano: visjon og tanker bak bygget**

I følge Renzo Piano fremstår museum oftest som en boks med fleksibelt rom på innsiden, noe han ved utformingen av Astrup Fearnley forsøkte å unngå. Noen av verkene i samlingen har dessuten behov for spesialtilpassede rom, blant annet den store bokhyllen i bly av Anselm Kiefer, ikke bare på grunn av sin store størrelse, men også på grunn av tyngden på totalt 25 tonn.<sup>253</sup>

Renzo Piano fronter tanken om et museumsbygg som skal legge kunsten til rette for folket. Bygget skal virke inviterende, ikke avskrekkende.<sup>254</sup> Han mener også at museets plassering spiller sterkt inn på tegne- og utføringsprosessen, og har latt seg inspirere av det maritime ved utformingen av museet. Danske Louisiana har på dette feltet, så vel som på andre, vært et uttalt forbilde for AF-museet, med tanke på hvordan museum og naturen, og da spesielt havet, fungerer sammen.<sup>255</sup>

### **Bygget for skiftende utstillinger**

Jeg vil konsentrere meg om bygget for skiftende utstillinger. Utstillingsrommene er fordelt over to plan. Man ankommer museet gjennom en liten, men luftig inngangshall av glass. Det første utstillingsrommet er en stor rektangulær hall, med stor takhøyde. Det store rommet fungerer først som billettluke og inngangsparti, her er veggen åpnet opp med vinduer mot skulpturparken og Akershus festning. En bred trapp i betong løper langs hele rommets kortende, og leder de besøkende ned i utstillingen. Taket i den store utstillingshallen er skrått konvekst og består av glasspaneler og tykke metalldragere. Det kurvede glasstaket fortsetter utover selve utstillingsrommet, og binder de to ulike delene av museet sammen ved å dekke plassen mellom de to bygningene. Lyslister og spotlys er montert i dragerne. Veggene er slette og hvite, gulvet av grå betong. En liten, grå, tilbaketrukket gulvlist løper langs veggene.

---

<sup>251</sup> Horvei, M. «Kunsten og tenke stort». Dagens Næringsliv, 01.08.12, s 36-37.

<sup>252</sup> Oftestad, E. «Når taket får bestemme» i Vårt land, 08.08.12, s 19.

<sup>253</sup> Renzo Piano i Hanne Beate Ueland, «Videointervju med Renzo Piano». Tjuvholmen, september 2009, tilgjengelig fra <http://www.afmuseet.no/om-museet/bygningen>

<sup>254</sup> Ibid.

<sup>255</sup> Ibid.

Langs rommets venstre langsida bygger en mesanin utover halve rommet. Mesaninen støttes opp av en rund søyle plassert litt ut av senter. I taket under mesaninen finnes lyslister med spotlights. Ekstra vegger settes tidvis opp i utstillingsrommet, for eksempel langs med mesaninen, for på den måten å dele hallen inn i to separate, eller delvis adskilte, rom. En enkel døråpning leder til trappen som tar de besøkende opp i andre etasje, til mesaninen og de øvrige utstillingsrommene. På veggen under mesaninen finnes en stor hvitmalt dobbeltdør.

### Lysforhold

Lysyet spiller en stor rolle i museet. Piano har åpnet opp både tak og vegger med vinduer, og ønsker med det å filtrere lyset inn i rommet. Glasstaket i delen for skiftende utstillinger består av keramisk fritt glass, noe som reduserer gjennomsjenneligheten med 40 prosent. I resterende vinduer i utstillingsrom benyttes glass som, så langt det går, ikke skal misfarge lyset derfor vil beholde det naturlige dagslyset.<sup>256</sup> Dette skaper endringer i lysforholdene gjennom dagens løp, noe Piano beskriver som «*natural imperfections*» og ønskelig i et museumsbygg.<sup>257</sup> Piano sier videre at «*Art is beautiful when you put some natural light on it. Natural light is different, it's not flat, it's not predictable like artificial light.*»<sup>258</sup>

Det store glasstaket i museumsdelen for skiftende utstillinger er designet med tanke på å slippe lyset inn om dagen, men gløde opp som en lanterne om kvelden<sup>259</sup>. Glasstaket er utstyrt med persiener slik at sollyset til en viss grad kan skjermes og justeres.<sup>260</sup>

### Kritikk og mottagelse

På lik linje med andre museumsbygg som bygges eller er under planlegging i Oslo, har Astrup Fearnley på Tjuvholmen fått mye mediedekning både i inn og utland. Bygget har høstet både kritikk og ros, samt vært gjenstand for diskusjon på flere kanter, spesielt med tanke på hvor «skikket» museet var med tanke på kvaliteten på utstillingsrommene, og at noen av utstillingsrommene kjennes trange og korridoraktige og at museet i seg selv er uoversiktlig.. Bruken av så mange vinduer, og det store lysinslippet, har også vakt undring og bekymring.

Det privatfinansierte museet har hatt en, sammenlignet med de statlige byggeprosjektene, hurtig og «strømlinjeformet» prosess. Dette har illustrert at det går an å utføre store og effektive museumsbyggeprosjekter i Norge. Slikt sett stiller Astrup Fearnley Museet seg som en absolutt motsats til byråkratiet rundt kommunale Lambda.

---

<sup>256</sup> Renzo Piano Building Workshop architects, rpbw.com, "Astrup Fearnley Museum of Modern Art Oslo, Norway: 2006-2012" Tilgjengelig fra <http://rpbw.com/project/84/astруп-fearnley-museum-of-modern-art/>

<sup>257</sup> Ueland

<sup>258</sup> Ibid.

<sup>259</sup> Ibid.

<sup>260</sup> Oftestad

### **Astrup Fearnleys inskripsjon og skript**

Astrup Fearnley fremstår ved første øyekast som en total hvit kube som oppfyller kravene om hvite, rene vegger uten forstyrrende elementer som setter verkene i fokus. Inskripsjonen er sterk med det unntak at gallerirommet er åpnet opp med vinduer. Selv om man nå ser endringer i utstillingsrommets inskripsjon av den hvite kubens, eller til og med en endring i den hvite kubens som «sjanger», er kubens skript fortsatt svært sterkt.

Naturlig lys er på ny sluppet inn i galleriene. Med dette har man gitt slipp på den totale kontrollen på lysforhold. Teknologiske utviklinger om UV-beskyttelse i glass, fritting av glass osv., er utvilsomt deler av årsaken til at det nå er mulig å slippe lyset inn uten å sette kunstverket i direkte fare fra et konservatorisk synspunkt. Bruk av vinduer i utstillingsrom ser man også i de kommersielle galleriene, som benytter utstillingsvinduer på lik linje som en hver annen bedrift som reklamerer for varer de har for salg.

### **Etter den hvite kubens: hva skjer videre med utstillingsrommet?**

Når vi ser på nyere galleri- og museumsbygninger, er det langt mellom de strenge, stilrene hvite kubene. Galleriene har blitt påvirket av handels- og forretningsbyggene over lengre tid<sup>261</sup>, og i dag er det like ofte standardiserte forretningslokaler som omgjøres til visningsrom for kunst, som det spesialbygde visningsrom. Om galleriene flytter inn i nye standardiserte, kommersielle flerbrukslokaler, som for eksempel på Tjuvholmen, eller om de benytter den «magiske hvitmalingen» som på et blunk omgjør ethvert lokale til kunstgalleri, vil de ha én ting til felles: vinduene har penetrert galleriveggene. Det har gått hull på kubens!

Den hvite kubens, eller kubens generelt, er vel utprøvd, og den fungerer så lenge man er klar over dens iboende kraft. Ifølge O'Doherty er det også nødvendig å anerkjenne at nøytraliteten er en illusjon. Det har i utformingen av gallerirommet blitt eksperimentert med glassbokser, signalbygg og «architecture over art». Dette har resultert i spennende arkitektur, men kritikken av disse rommene går som oftest på at de kan være vanskelig å drifte som utstillingsrom. Det vil si at de for eksempel anses som lite hensiktsmessige med tanke på konserverings- og bevaringshensyn. Per dags dato kan vi sies å stå midt i den hullete kubens. Vi er i transitt. Det kan spores en lignende utvikling i kunstmuseene, vist her med Astrup Fearnleys nye bygg på Tjuvholmen: at vinduer åpner opp museumsveggene.

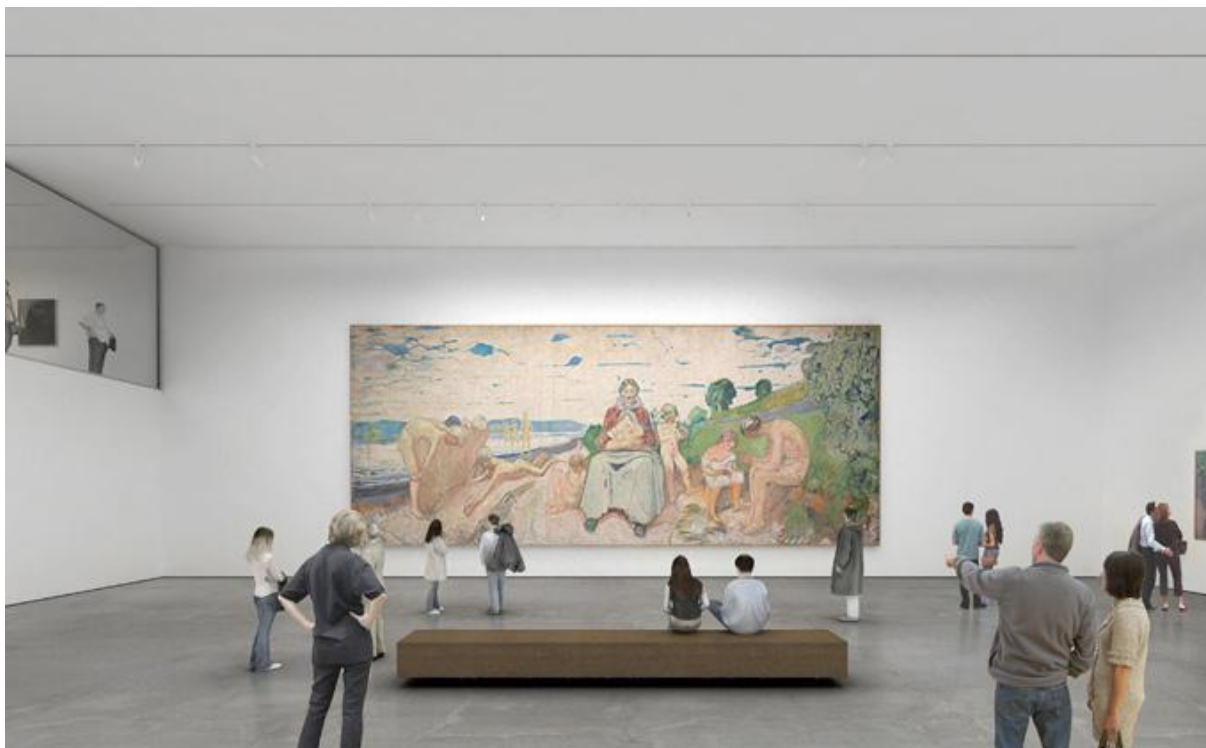
---

<sup>261</sup> Klonk, s. 11.



## Museumsbygg under planlegging

Munch og Stenersenmuseet i Bjørnvika og Nasjonalmuseet på Vestbanen.



Figur 18 Lambda, Utstillingssal. © estudio Herreros SLP



Figur 19 Lambda, fasade sett fra Akerselva. © estudio Herreros SLP

Jeg vil ikke forsøke meg på en gjennomgang av den omfattende prosessen og debatten rundt det planlagte Munchmuseet i Bjørnvika eller Nasjonalmuseet på Vestbanen. Jeg velger

allikevel å benytte meg av disse planlagte byggeprosjektene som studieeksemplere og som representanter for museumsbygg i vår egen nære fremtid. Hvordan stiller disse utstillingsrommene seg i forhold til den hvite kuben? Og hva kan de planlagte museumsbyggene si, om noe, om den videre utviklingen av utstillingsrommet og kunstmuseene i Norge?

## **Munch og Stenersen til Bjørvika**

Det nye Munchmuseet er det største løftet i Oslos satsning på kunst i vår tid. Innenfor kunstfeltet er Munch-samlingen den viktigste delen av verdensarven vi som nasjon er satt til å forvalte. Dette samfunnsoppdraget skal være førende for alle prioriteringer, slik at museet danner det beste utgangspunktet for opplevelser av billedkunst for byens innbyggere og tilreisende. Det nye museet vil med dette være en sterk bidragsyter til Oslos kulturelle identitet (...)<sup>262</sup>

I 2007 ble det bestemt at Stenersenmuseet og Deichmanske bibliotek, som siden 2002 hadde vært planlagt på Vestbanetomten, skulle flyttes til «Kulturklynga» i Bjørvika. Det ble senere bestemt at Stenersen- og Munchmuseet skulle samlokaliseres.<sup>263</sup> Denne «sammenslåingen» motivertes av både de praktiske aspektene og de fruktbare sidene ved å samarbeide om blant annet forvaltning, formidling, forskning og konservering. Munchmuseet vil kunne bidra til å styrke Stenersens samling med tanke på profilering.<sup>264</sup> Stenersens samling består av sentral norsk mellomkrigskunst,<sup>265</sup> og de to samlingene vil gi en sterk fremstilling av norsk kunst fra starten av 1900-tallet. Munch- og Stenersenmuseet disponerer til sammen omkring 1 185 malerier, 4 500 tegninger og 20 000 grafiske blad bare av Edvard Munch alene.<sup>266</sup>

### **Et nytt Munchmuseum**

Det ble av HAV eiendom i 2008-2009 arrangert en plan- og designkonkurranse hvor 20 arkitektkontor deltok. Alle deltagende kontor var håndplukket og invitert til å delta med sine bidrag til utformingen av et nytt Munchmuseum. Tomten i Bjørvika ble vedtatt innkjøpt av Oslo bystyre i august 2009 og vinnerutkastet «Lambda», tegnet av spanske Herreros

---

<sup>262</sup> «Nytt Munchmuseum», s. 7.

<sup>263</sup> Oslo Kommune, «Avtale om salg av Vestbanetomten: fakta ark», publisert 26. april 2007. Tilgjengelig fra: [http://www.kulturetaten.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturetaten%20\(KUL\)/Internett%20\(KUL\)/Dokumenter/dokument/Faktaark.pdf](http://www.kulturetaten.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturetaten%20(KUL)/Internett%20(KUL)/Dokumenter/dokument/Faktaark.pdf)

<sup>264</sup> Ibid.

<sup>265</sup> Sørensen, G.

<sup>266</sup> «Nytt Munchmuseum», s. 14.

Architectos, skulle legges til grunn for videre utvikling av prosjektet i samarbeid med det norske arkitektkontoret LPO.<sup>267</sup>

### **Det vertikale museet**

Det planlagte Munchmuseet «er basert på ideen om et vertikalt museum»<sup>268</sup> hvor alle hovedfunksjoner som blant annet utstillingsrom er organisert i høyden. «Bygningen er formet som et tårn og plassert på et podium som former tårnets base.»<sup>269</sup> Et vertikalt utformet museum vil i følge Skisseprosjektbeskrivelsen fra 2011 skape «(...) stor lesbarhet for den besøkende, og inviterer til allsidig bruk med stor fleksibilitet.»<sup>270</sup>

Bygningsmassen kan deles inn i tre hoveddeler: podiet og tårnet som igjen består av to deler: én statisk og én dynamisk del. Podiet vil inneholde publikumsarealer som bl.a. museumsbutikk, lobby, bibliotek, administrasjon og utstillingsareal for skiftende utstillinger.<sup>271</sup> Selv om podiet også vil inneholde utstillingsrom, velger jeg å konsentrere meg om «museumstårnet». I tårnets statiske del vil alle utstillingsrom, lokaler for konservering, forskning og magasiner være lokalisert. Denne delen av museumsbygget består av en lukket betongkonstruksjon<sup>272</sup> og er «underlagt strenge krav til sikkerhet og klima og dagslyskontroll.»<sup>273</sup>

Mens den statiske delen kan sies å være viet kunsten og de ansatte, er den dynamiske tilegnet publikum. Dynamisk del «inneholder sirkulasjons- og pausearealer for publikum med ankomst og innsyn til museets ulike etasjer, og skaper en dialog med byen og landskapet utenfor.»<sup>274</sup> Man ønsker med den perforerte fasaden og de store vinduene å slippe omverdenen inn i museet, men ikke helt inn. Kunsten vises som nevnt i skjermede og overvåkede omgivelser hvor belysningen planlegges på en slik måte at kunsten vil bli best mulig ivarett.<sup>275</sup>

Samlet utstillingsareal er planlagt å strekke seg over 4726 kvm fordelt over 7 av de totalt 12 etasjeplanene.<sup>276</sup> Hver etasje er ment å skape en «nødvendig interaksjon mellom kunstsamlingene og aktivitetene som finner sted i de ulike avdelingene»<sup>277</sup>, samt å gi

---

<sup>267</sup> «Nytt Munchmuseum», s. 7

<sup>268</sup> Ibid s. 8, 24.

<sup>269</sup> Ibid, s. 8.

<sup>270</sup> Ibid.

<sup>271</sup> Ibid.

<sup>272</sup> Ibid s. 24.

<sup>273</sup> Ibid s. 8.

<sup>274</sup> Ibid.

<sup>275</sup> «Nytt Munchmuseum», s. 9.

<sup>276</sup> Oslo Kommune, «Forprosjekt Nytt Munch-museum» s. 15-16.

<sup>277</sup> «Nytt Munchmuseum», s. 25.

publikum større innsikt i museets arbeidsoppgaver og ansvarsområder utover selve kunstutstillingen.<sup>278</sup> Alle utstillingsrom kan, ved for eksempel bytte av utstillinger, stenges av uavhengig av øvrige utstillingsrom og resten av museet.<sup>279</sup>

### **Animert presentasjonsfilm – en rombeskrivelse**

I mars 2014 ble det offentliggjort en animasjonsfilm fra Herreros Architectos og LPO, som er ment å vise hvordan Lambda vil se ut på innsiden. Filmen er tilgjengelig på nett<sup>280</sup> og vil danne grunnlaget for mine beskrivelser og refleksjoner. Jeg vil derfor forholde meg til Lambda på lik linje med de allerede eksisterende utstillingsrommene som er omtalt i denne oppgaven.

Filmen starter utenfor museet med et raskt overblikk over fasaden og omgivelsene til det planlagte museumsbygget. Man blir så ført gjennom hovedinngangen som befinner seg i podiet på byggets kortende. Inngangspartiet består av to minimalistiske, roterende, elektriske glassdører. Gjennom dørene entrer man en stor hall som er luftig og lys, med veggflater av glass ut mot havnebassenget på tre av byggets fire sider. Selv om storheten og monumentaliteten ikke på langt nær er den samme, er virkningen man prøver å oppnå her sammenlignbar med Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie i Berlin, både med tanke på bruken av glass, men også med tanke på virkningene på publikum når man trer inn i den store hallen. Fra foajeen leder dører inn til museumstårnet som er skilt av fra podiet med vegger av glass. Animasjonsfilmen fører deg fra foajeen inn i tårnets dynamiske del, hvor lange rulletrapper og heisløp fører de besøkende opp til museets øvrige etasjer. Fra den dynamiske delen entrer man den statiske delen og utstillingsrommene gjennom sluser. Slik ønsker man å styre lysinslippet i utstillingen og oppfylle krav til stabile temperaturer i utstillingsrommet.<sup>281</sup>

Rommene er vindusløse, og veggflatene er slette og hvitmalt. Gulvet er vist lagt med lys, trehvit parkett. Taket er slett og hvitmalt. Rommet belyses av lyslister, eller skinner, som henger i taket. Skinnene løper langs hele rommets lengde og spotlampene ser ut til å være flyttbare. Rommene er delt av mindre veggseksjoner, gjerne frittstående. Disse danner på et vis kabinetter, eller mindre rom i rommet.

---

<sup>278</sup> Ibid, s. 24-25.

<sup>279</sup> Ibid, s. 25.

<sup>280</sup> Herreros Architectos, LPO, Oslo Kommune, Film: «2019 New Location: Bjørvika»  
Filmen er tilgjengelig fra nrk.no: Ann-Iren Finstad og Oddvin Aune, «Se det nye Munchmuseet fra innsiden»,  
tilgjengelig fra: <http://www.nrk.no/kultur/se-det-nye-Munchmuseet-innenfra-1.11612078>

<sup>281</sup> «Nytt Munchmuseum», s. 35.

### Skisseprosjektets beskrivelse av rommet: en hvit kube?

Skisseprosjektet trekker frem at byggets konstruksjon skal legge til rette for at utstillingsarealene vil være frie for bærende søyler. Man er ute etter et funksjonelt rom, og et søylefritt rom vil kunne gi «maksimal fleksibilitet ved kuratering av utstillinger»<sup>282</sup>. Videre skildres utstillingsrommene slik:

Rom for permanente utstillinger er en rekke rom med forskjellige dimensjoner proporsjonalt tilrettelagt for utstilling av kunst. Premissene for slike rom er maksimal nøytralitet og fravær av forstyrrende elementer slik at kunsten skal kunne komme til sin fulle rett. (...) Det vil her søkes etter en nøytralitet som kan gi all oppmerksomhet til de utstilte verkene.<sup>283</sup>

Hva menes her med «maksimal nøytralitet»? Etter å ha studert animasjonsvideoen kan den konklusjon trekkes at «nøytraliteten» kan deles inn i tre hovedmomenter:

I/ de hvitmaltede veggene. II/ den rene, minimalistiske (og funksjonalistiske?) utformingen på rommet. III/ Total utestengning av omgivelsene med total kontroll over lysforhold og klima.

Disse tre momentene satt sammen med rommets estetikk, eller det visuelle premiss som settes i videopresentasjonen, sammenfaller godt med definisjonen av en hvit kube. Ordene «maksimal nøytralitet» blir derfor i denne sammenhengen vanskelig å svelge. Brian O'Doherty viser i *Inside the white cube* hvordan denne såkalte «nøytraliseringen» av gallerirommet er en umulighet. Den hvite veggens nøytralitet er en illusjon da de hvite veggene, galleriets sterkeste paraverk, blir til en transformerende, estetisk kraft i sin egen rett<sup>284</sup>. «*The white, ideal space*»<sup>285</sup>, eller den hvite kubens, er mer enn noe enkeltstående kunstverk blitt stående igjen som et symbol på det 20. århundre.<sup>286</sup> Den modernistiske kunsten ble så tett knyttet sammen med den hvite kubens at det er vanskelig å se den ene isolert fra den andre.<sup>287</sup> De engang antatt rene, nøytrale veggene er nå blitt «urene» og fylt med innhold. Det blir derfor viktig å reflektere over og å gjøre seg bevisst, veggens iboende kraft og betydningen av dette for fortolkning og formidling av kunst.<sup>288</sup> Ordleggingen i skisseprosjektet og påstanden om nøytrale rom for visning av kunst, virker derfor historieløst og naivt.

I lys av at Lambda plasserer seg trygt innenfor rammene av den nå tradisjonelle hvite kubens, er det også interessant at det i skisseprosjektet legges frem følgende påstand: «*Det*

---

<sup>282</sup> «Nytt Munchmuseum», s. 30.

<sup>283</sup> Ibid, s. 35.

<sup>284</sup> O'Doherty, s. 29, 79.

<sup>285</sup> Ibid, s. 14.

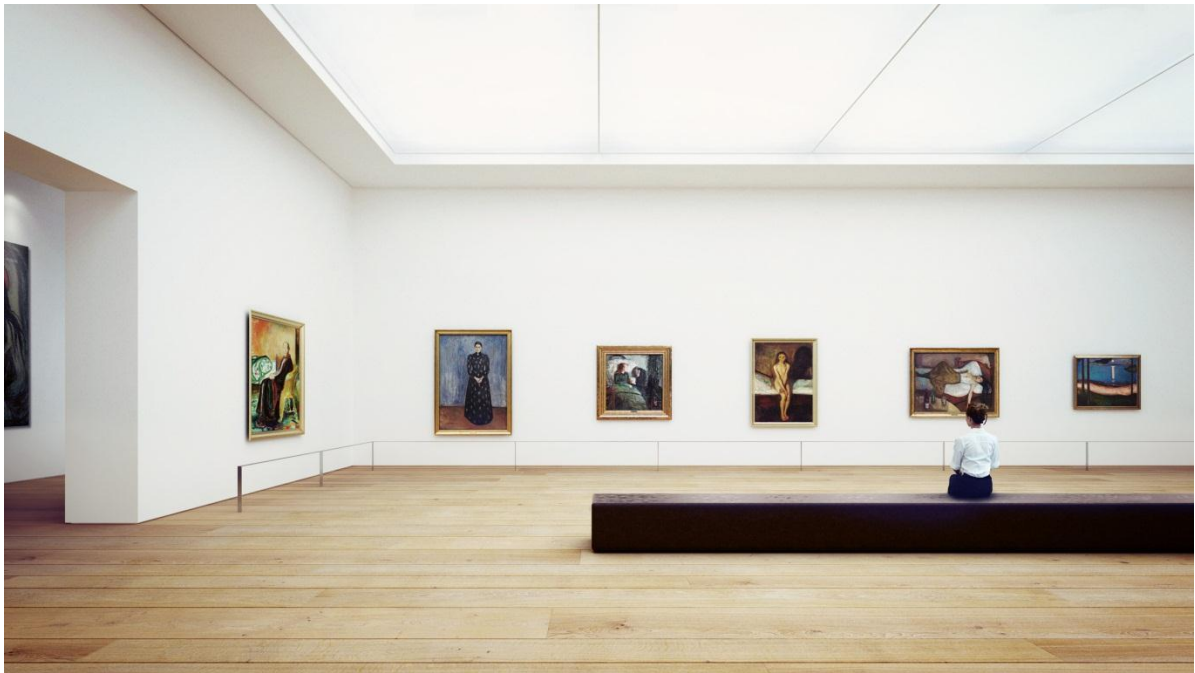
<sup>286</sup> Ibid.

<sup>287</sup> Ibid, s. 29, 129.

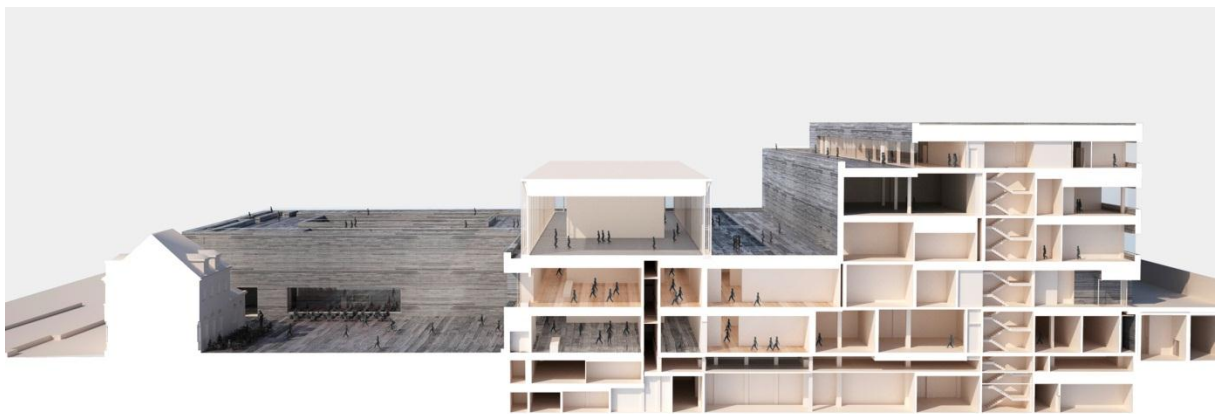
<sup>288</sup> O'Doherty, s. 80.

*vertikale museumskonseptet tilrettelegger både for en nytenkende kunstformidlingsform og en effektiv museumsdrift. Den dynamiske sonen i tårnet gir Munchmuseet en egenart og åpenhet som bryter med det tradisjonelle kunstmuseets mer lukkede introverte form.»<sup>289</sup>*

## Nasjonalmuseet på vestbanen



**Figur 20 Munchsalen, Nasjonalmuseet på Vestbanen. Forum Artis © Nasjonalmuseet og Statsbygg**



**Figur 21 Tverrsnitt, plan Forum Artis. © Nasjonalmuseet og Statsbygg**

<sup>289</sup> «Nytt Munchmuseum», s.116

«I tråd med vår visjon 'Vi bygger en ny fremtid for kunsten', vil moderniseringen og utvidelsen av museet bidra til et løft for hele det visuelle kunstfeltet i Norge. (...) Museet vil dessuten kunne være med på å gi Oslo og Norge en tydeligere internasjonal posisjon innen visuell kunst.»<sup>290</sup>

– Audun Eckhoff

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design ble etablert i 2003 ved konsolideringen av Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet og Arkitekturmuseet.<sup>291</sup> Visjonen for Nasjonalmuseet er «å skape et faglig kraftsenter og en publikumsmagnet for visuell kunst i hjertet av hovedstaden»,<sup>292</sup> hvor publikum vil bli presentert for kunsthistorien i et større (historisk) perspektiv.

Prosessen og debatten rundt et nytt nasjonalmuseum kontra en utbygging av Nasjonalgalleriet på Tullinløkka har vært lang. I 2008 ble det vedtatt å gå til innkjøp av tomten bak Vestbanen for byggingen av et «samlet» nasjonalmuseum (Arkitekturmuseet blir værende på Bankplassen). Tomten hadde tidligere vært tiltenkt det nye Munch- og Stenersenmuseet, som da ble bestemt flyttet til Bjørvika.<sup>293</sup> Funksjonsanalyse og romprogram, samt konkurranseprogrammet ble utarbeidet i 2009, og en arkitektkonkurranse ble utlyst.<sup>294</sup> Konkurransen var en åpen og internasjonal plan- og designkonkurranse. Til første runde av konkurransen mottok man 237 utkast. Disse ble presentert for publikum sommeren 2009. Videre ble seks utkast plukket ut av juryen og presentert på nytt. Fase to var en lukket konkurranse blant de seks, hvor bidragene skulle bearbeides ytterligere.<sup>295</sup>

Vinnerutkastet «Forum Artis» ble levert av tyske Klaus Schuwerk fra Kleihues + Schuwerk Gesellschaft von Architekten mbH. Om byggets uttrykk sier arkitekten selv at

Tidløshet er, på sett og vis, umulig. Alt er preget av den tiden det blir til i. Men hvis man prøver å unngå det sensasjonelle og i stedet søker etter kvaliteter som holder i et langt tidsperspektiv, kan vår tilføyelse

---

<sup>290</sup> Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, «Nasjonalmuseet på vestbanen». <http://www.statsbygg.no/files/prosjekter/nasjonalmuseumNytt/andreFiler/NasjMusBrosjyreOkt12.pdf> (besøkt 20.08.14).

<sup>291</sup> Christiansen, A. «Nytt nasjonalmuseum bankes gjennom torsdag kveld» i Aftenposten 06.06.2013. [http://www.aftenposten.no/kultur/Nytt-nasjonalmuseum-bankes-gjennom-torsdag-kveld-7222265.html#.U75h7Pl\\_uo0](http://www.aftenposten.no/kultur/Nytt-nasjonalmuseum-bankes-gjennom-torsdag-kveld-7222265.html#.U75h7Pl_uo0) (besøkt 18.08.2014)

<sup>292</sup> Kultur- og kirkedepartementet, Fakta ark vedlegg til «Staten vurderer et samlet nybygg for Nasjonalmuseet på vestbanen», Pressemelding nr. 67/08, 28.05.2008. [http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/kkd/Nyheter-og-pressemeldinger/pressemeldinger/staten-vurderer-et-samlet-nybygg-for-nas.html?regj\\_oss=1&id=513805](http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/kkd/Nyheter-og-pressemeldinger/pressemeldinger/staten-vurderer-et-samlet-nybygg-for-nas.html?regj_oss=1&id=513805) (besøkt 18.08.2014).

<sup>293</sup> Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, «Årsmelding Nasjonalmuseet 2008», [http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Om\\_Nasjonalmuseet/Aarsmelding\\_2008.pdf](http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Om_Nasjonalmuseet/Aarsmelding_2008.pdf) (besøkt 18.08.14) s. 7-8.

<sup>294</sup> Ibid.

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, «Årsmelding Nasjonalmuseet 2009», [http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Om\\_Nasjonalmuseet/Aarsmelding\\_2009.pdf](http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Om_Nasjonalmuseet/Aarsmelding_2009.pdf) (besøkt 18.08.14) s. 68.

<sup>295</sup> «Årsmelding Nasjonalmuseet 2009», s. 68.

til historien om byens utvikling være et byggverk som uttrykker de dypeste aspirasjoner i vår generasjon. Det er denne ambisjonen vi håper det nye museet på Vestbanen skal oppfylle.<sup>296</sup>

Arkitekten har uttalt i et intervju at han motsetter seg «starchitects»<sup>297</sup> og vulgær sensasjonalisme og ønsker i stedet å tegne bygg med lang holdbarhet.<sup>298</sup> Det viktigste vil være «å aldri glemme kunsten, innholdet skal spille hovedrollen.»<sup>299</sup> Allikevel håper Schuwerk at «hallen kan bli et landemerke i Oslo»<sup>300</sup>. På pressekonferansen fra 2008 legger Nasjonalmuseet vekt på Vestbanetomtens potensial for et profilert museumsbygg.<sup>301</sup>

## Museet

Museets samlede areal vil være 54 600 kvm, hvorav 13 000 kvm vil være utstillingsareal.<sup>302</sup> De to første etasjene rommer de faste samlingene. 1. etasje tilegnes design og håndverk, mens 2. etasje skal romme billedkunst.<sup>303</sup> Forum Artis' mest fremtredende trekk er den såkalte alabasthallen som er beregnet på skiftende utstillinger innenfor både eldre kunst og samtidskunst, så vel som design og kunsthåndverk.<sup>304</sup> Den store hallen med «takhøyde på over sju meter og filtrerte lysinnslipp»<sup>305</sup>, vil ligge i museets tredje etasje.

Om utstillingssalene sier juryen at rommene har «god proporsjonalitet i romforløpene, med en variasjon mellom utstillingsrom og saler av varierende størrelse. Lysgårder og lysåpninger i plan 2 gir bevegelsen gjennom museet orienteringspunkt og variasjon».<sup>306</sup>

I forbindelse med presentasjonen av byggeprosjektet er det publisert en rekke illustrasjonsbilder av bygningsmassen, utstillingsrommene, og også en animasjonsvideo. I motsetning til presentasjonen av Lambda, som guider oss gjennom hele museet, er

---

<sup>296</sup> Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. «Arkitektens egne ord», [http://nasjonalmuseet.no/no/om\\_nasjonalmuseet/om\\_nasjonalmuseet/det\\_nye\\_nasjonalmuseet/arkitektens\\_egne\\_ord/](http://nasjonalmuseet.no/no/om_nasjonalmuseet/om_nasjonalmuseet/det_nye_nasjonalmuseet/arkitektens_egne_ord/) (besøkt 18.08.2014)

<sup>297</sup> En forkortelse av «Star architect» betegner en velkjent og anerkjent arkitekt.

<sup>298</sup> Faltin, T, «Alt for kunsten» i Dagbladet 10. april 2011, <http://www.dagbladet.no/2011/04/10/magasinet/sondag/arkitekter/arkitektur/byutvikling/16141981/> (besøkt 20.08.14)

<sup>299</sup> Ibid.

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> Kultur- og kirke departementet, «Samlet nybygg for Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design», PowerPoint som vedlegg til Pressemelding nr. 67/08, 28.05.2008.

[http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/kkd/Nyheter-og-pressemeldinger/pressemeldinger/2008/staten-vurderer-et-samlet-nybygg-for-nas.html?regj\\_oss=1&id=513805](http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/kkd/Nyheter-og-pressemeldinger/pressemeldinger/2008/staten-vurderer-et-samlet-nybygg-for-nas.html?regj_oss=1&id=513805) (besøkt 18.08.2014).

<sup>302</sup> Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, «Nytt nasjonalmuseum på Vestbanen» [http://nasjonalmuseet.no/no/om\\_nasjonalmuseet/om\\_nasjonalmuseet/det\\_nye\\_nasjonalmuseet/](http://nasjonalmuseet.no/no/om_nasjonalmuseet/om_nasjonalmuseet/det_nye_nasjonalmuseet/) (besøkt 20.08.14)

<sup>303</sup> Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. «Et åpent museum», [http://nasjonalmuseet.no/?module=Articles;action=Article\\_publicShow;ID=1534](http://nasjonalmuseet.no/?module=Articles;action=Article_publicShow;ID=1534) (besøkt 20.08.2014)

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> Ibid.

<sup>306</sup> Jørn Hoem (redaksjonelt ansvarlig), «Nasjonalmuseet: Tre vinnere» fra arkitektturnytt.no, <http://www.arkitektturnytt.no/2010/04/nasjonalmuseet-tre-vinnere.html#sthash.Q3uh4tE9.dpbs> (besøkt 20.08.14)



filmpresentasjonen av Forum Artis konsentrert om museets utside og hvordan det vil ta i bruk tomten. Illustrasjonene offentliggjort på Statsbyggs nettside for prosjektet<sup>307</sup> vil derfor være min hovedkilde<sup>308</sup>.

### **Utstillingsrommene: video og bildemateriell**

To av illustrasjonsbildene viser Munchsalen som på Vestbanen er planlagt å bli 50 prosent større enn den i dag er i Nasjonalgalleriet.<sup>309</sup> En av illustrasjonene viser en hvitmalt sal (heretter kalt «Munchsalen 1», fig. 20) og et alternativ malt i den grønne fargen vi kjenner fra Nasjonalgalleriet («Munchsalen 2»). I tillegg til Munch tar jeg for meg tegningene som viser salene for samtidskunst (kalt «Samtidskunst 1 og 2») og alabasthallen (kalt «Hallen»)<sup>310</sup>.

«Munchsalen 1» viser et rom med lyse parkettgulv. Veggene er tykke og slette, uten noen form for listverk. Døråpningene er vide og høye, og taket er flatt med et stort, opphøyet lyspanel som hovedlyskilde. Bak de opake panelene finnes elektrisk belysning. Langs veggen løper et lavt stengsel for å hindre publikum i å komme for tett på verkene. Midt i rommet står en lang, lav benk uten ryggstøtte. Den eneste tilsynelatende forskjellen mellom «Munchsalene 1 og 2» er veggfargen, og at det i Munchsalen 2 løper en flat trelist langs med gul og døråpning.

«Samtidskunst 1» er likt utformet som Munchsalen, men lyssettingen er forskjellig. Også i disse salene er det overlys, men ikke i form av paneler; lysstoffrørene i taket er blottlagt. Kanskje ser det slik ut også bak de opake panelene i Munchsalen? «Samtidskunst 2» viser et utstillingsrom med vindu. Forum Artis er omtalt som å ha en innadventd karakter<sup>311</sup>, men åpner allikevel opp veggene for å slippe inn verdenen utenfor.

Alabasthallen («Hallen» fig. 22) er det utstillingsrommet som skiller seg mest ut fra resten av rommene. Alle fire ytterveggene består av et opakt materiale som slipper inn mye lys, men ikke direkte sollys. Materialet som slipper lys inn på dagtid, slipper tilsvarende mye lys ut etter mørkets frembrudd. Dette rommet har derfor også behov for elektrisk belysning. Kunsten ser ut til å skulle bli montert hengende fra taket i lektere. Det som finnes av faste vegger i hallen (rundt trappeløp osv.) er hvitmalt og ligner museet for øvrig. Gulvet ser ut til å være lagt av et mørkere materiale enn det som er benyttet i de øvrige utstillingsrommene.

---

<sup>307</sup> <http://www.statsbygg.no/Prosjekter-og-eiendommer/Byggeprosjekter/Nasjonalmuseum/Bilder/>

<sup>308</sup> Jeg har ikke hatt mulighet til å se nærmere på plantegningene for Nasjonalmuseet på Vestbanen. Tegningene var en tid utstilt på Nasjonalmuseets bibliotek, men da tegningene etterhvert ble revidert, og utgavene biblioteket satt på ble utdaterte ble tegningene følgelig kastet.

<sup>309</sup> Nasjonalmuseet, «Nytt nasjonalmuseum på Vestbanen».

Munchsalen er på Nasjonalgalleriet 157 kvm,

<sup>310</sup> Kilde for bilder og navngivning av bildene: statsbygg.no

<sup>311</sup> Hoem.

## **En slags fremtidsprognose og (s)tilstandsrapport**

Spørsmålet «hva skjer videre med utstillingsrommet?» er et stort og komplekst spørsmål som ikke kan besvares i sin helhet i én enkelt masteroppgave. Men hvis vi tar en titt på den senere tids mest omtalte museumsbyggeprosjekter i Oslo, Astrup Fearnley, Munch og Stenersen i Bjørvika og Nasjonalmuseet på Vestbanen, kan man allikevel forsøke seg på en fremtidsprognose, eller om ikke annet, en redegjørelse av dagens forhold. En slags (s)tilstandsrapport, om du vil.

Både det planlagte Munch- og Nasjonalmuseet deler flere stilistiske trekk. Begges utstillingsrom ligger svært tett opp mot den hvite kuben. Begge steder fører også videre vår tids idealer om spennende arkitektur utvendig, og en mer ensformig innside. Unntaket her er alabasthallen med sine opake vegger og store lysinslipp. Alabasthallen har på lik linje med Astrup Fearnley et tilsvarende stort lysutslipp om natten, og vil dermed fungere som en slags lanterne.

I Nasjonalmuseet på Vestbanene legges det imidlertid opp til en større variasjon i utformingen av rom med tanke på størrelse. Salene tilegnet Nasjonalgalleriets eldre kunst er ment å være mindre kabinetter og saler i ulik størrelse.

I forbindelse med begge planlagte museumsbygg, snakkes det mye om lysforhold og lysinslipp. Det snakkes i prosjektbeskrivelsen for Lambda om å slippe omgivelsene inn i museet, men lyset slippes ikke lengre inn enn i de dynamiske publikumsområdene. I Forum Artis slippes dagslyset tidvis helt inn i utstillingsrommet, og bygget kan derfor sammenlignes med Astrup Fearnley i måten å forholde seg til lyset på. Alle tre museumsbygg, Lambda, Forum Artis og Astrup Fearnley, har det til felles at lys er en viktig del av en bygnings utvendige inntrykk. Astrup Fearnleys tak, lik alabasthallen på Vestbanen, er ment å lyse opp i natten som en lanterne. Lambdas perforerte fasade er ment å ha en lignende funksjon, da belysning her er ment å bygge opp under byggets rolle som signalbygg.

Det kan se ut til at det er lite som er skjedd med museenes innside de siste 50 årene. Det store unntaket er dog tilbakevendingen til bruk av daglys, og at lyset slipper inn gallerirommet på en annen måte en tidligere. Den fremste og hyppigste kritikken av moderne tiders (og også vår samtids) museumsarkitektur, er utvilsomt skepsisen til bilbaoeffekten og de såkalte starchitectsene. Det vil si at museets utside, dets kvaliteter som signalbygg og gallionsfigur i områdeløft eller byplanlegging, er viktigere enn utstillingsrommene som ramme for kunsten. Kunsten kommer i annen rekke, og arkitekturen er vel så viktig; arkitektur er kunst. Astrup Fearnley på Tjuvholmen, Oslos egne «Guggenheim Bilbao», er anklaget for

nettopp dette. Det er også blitt dratt frem som problematisk om museene selv ikke er med på utformingen av rom ment for utstilling av egne samlinger.



**Figur 22** Alabasthallen. Nasjonalmuseet på Vestbanen, Forum Artis. © Nasjonalmuseet og Statsbygg

## Fremveksten av den hvite kuben i et ANT-perspektiv

Henger fremveksten av den hvite kuben i Norge sammen med arkitekturens eller kunstens utvikling? Jeg vil nå redegjøre for noen av aktantene i nettverket rundt den hvite kuben, og vil ved å bevege meg mellom kuben og de øvrige aktantene, forsøke å identifisere toneangivende og fokale aktanter. Innen ANT er det de skiftende referanserammene som er mest verdifulle i forståelsen av historisk endring. Madeleine Akrich hevder at ved å bevege seg mellom fokalaktant og de øvrige aktantene i nettverket, vil man bedre forstå forholdet mellom dem.<sup>312</sup> Ved identifisering av aktanter og fokalaktant melder et potensielt problem seg: at fremstillingen av nettverk og utvikling fremstår som forenklet og som et kunstig statisk bilde. Det er ikke sikkert det er den samme aktanten som er fokal gjennom hele utviklingsprosessen. Dersom målet i en utvikling (veien mot bestemte endringer i utstillingsrommet) endres underveis, eller at målene satt av fokalaktantene oppfylles, vil nye mål, eller nye nettverk skapes. Jeg håper med dette å få større forståelse for den hvite kubens utvikling ved å se på hvordan endringer i arkitektur og kunst har artet seg, og hvordan utenlandske impulser har påvirket den norske utviklingen.

### Bauhaus

Bauhaus eksisterte i perioden 1919-1933. Skolen var et mylder av teorier, teknikker og ulike pedagogiske tilnæringsmåter, og kan på mange måter tolkes som et utdannelseseksperiment.<sup>313</sup> Walter Gropius ble utnevnt til ny direktør for *Weimar kunstgewerbschule* i 1919. Han slo sammen kunsthåndverkskolen med *Grossherzoglich-sächsische Hochschule für bildende kunst* under det nye navnet *Staatliches Bauhaus in Weimar*.<sup>314</sup> Navnet Bauhaus kommer fra middelalderens *bauhütte* (et arbeids skur eller -brakke) brukt av håndverkere.<sup>315</sup> Bauhaus utgjorde mellomkrigstidens kunstneriske kraftsentrum i Tyskland, og fungerte mer som et institutt basert på Gropius' ideer om en verkstedsbasert undervisning, enn som en ren utdannelseinstitusjon.<sup>316</sup> Gropius' grunnidé bunner i et ønske om å oppheve skille mellom kunstner og håndverker.<sup>317</sup> Kunstnere,

---

<sup>312</sup> Elle, 2012, s. 10

<sup>313</sup> Finborud, L.M. og Hoegsberg, M (red), *Bauhaus på norsk*, (Oslo: Orpheus Publishing, 2014) s. 6.

<sup>314</sup> Pannaggi, I. «Bauhaus 50 år», *Kunst og kultur*, 51 årgang 1968, Gjengitt i Finborud og Hoegsberg, s. 112-137. s. 114.

<sup>315</sup> Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical theory*, 3. utgave 1992. (London: Thames and Hudson, 1980) s.123-124

<sup>316</sup> Pannaggi, s. 113. Frampton, s. 123.

Kirsten Ruud Salomonsen, «Kunsthåndverket er den naturlige bru mellom kunst og produksjon» s. 139-151 i Finborud og Hoegsberg, s.139.

<sup>317</sup> Frampton, s. 123

håndverkere og arkitekter skulle arbeide i fellesskap om et *Gesamtkunstwerk*.<sup>318</sup> Lærerne ved skolen hadde tittelen «meister». Skolen flyttet til Dessau i 1925, og da den oppnådde høyskolestatus i 1926 fikk meisterne den mer akademiske tittelen professor.<sup>319</sup>

Man arbeidet mot funksjonell og estetisk brukskunst, og målet var rimelige og gode produkter som var tilgjengelige for allmennheten. Bauhaus knyttes derfor til den britiske arts and craft-bevegelsen som arbeidet mot samme mål.<sup>320</sup> Bauhaus og Gropius knyttet tette bånd til industrien, og var ansvarlig for å innføre av utviklingen av standardtyper for industriell masseproduksjon i skolen.<sup>321</sup> I Norge står Prytz og Thor Kielland som representanter for mange av de samme ideene som Bauhaus arbeidet under. Prytz og Kielland tok initiativ til opprettelsen av Foreningen Brukskunst i 1918.<sup>322</sup> Foreningen arbeidet med å fremme kvaliteten på norsk kunsthåndverk, og en bevisstgjøring rundt form og design.<sup>323</sup>

Her hjemme står Jacob Tostrup Prytz som representant for en pedagogikk som sammenfaller med Gropius. Tostrup underviste, og ble senere rektor, ved Statens Håndverk- og kunstindustriskole, hvor han innførte verkstedsundervisning allerede i 1921. Prytz publiserte, sammen med Thor Kielland, en rekke artikler i årbøkene til Foreningen Brukskunst i 1918-1920 hvor det skissertes et behov for en ny pedagogikk spesielt knyttet til industridesign, som hadde flere fellestrekk med læresettet ved Bauhaus.<sup>324</sup> Foreningen arrangerte blant annet «Utstillingen norske hjem» i 1920, bestående blant annet av interiører møblert etter Foreningen Brukskunsts idealer. Ved åpningen av Kunstnernes Hus fikk foreningen egne permanente utstillingslokaler.<sup>325</sup> Den «bauhausianske» tankegangen om å samle ulike kunstarter, kunstnere og kunsthåndverkere under samme tak, ble en realitet i Oslo i 1930. Kunstnernes Hus huset, i tillegg til Forenings Brukskunst, Bildende kunstners styre og Statens Kunstakademi.<sup>326</sup>

## Funksjonalisme

En interessant utvikling av arkitekturen fant sted i årene frem mot 1930.<sup>327</sup> I 1920-årene

---

<sup>318</sup> Salomonsen, s. 139. Frampton, s. 123.

<sup>319</sup> Pannaggi, s. 115, 117.

<sup>320</sup> Salomonsen, s. 144.

<sup>321</sup> Ibid, s. 139.

<sup>322</sup> Ibid, s. 140.

<sup>323</sup> Kalleklev, K. og Opstad, L. «Forenings Brukskunst» (30. april 2014) i Store norske leksikon, hentet 26.10.2014 fra [https://snl.no/Foreningen\\_Brukskunst](https://snl.no/Foreningen_Brukskunst)

<sup>324</sup> Salomonsen, s. 140.

<sup>325</sup> Ibid, s. 145.

<sup>326</sup> Kunstnerneshus.no, «Historikk»

<sup>327</sup> Christian Norberg-Schultz, «Funksjonalismen i Norge» i *Nordisk funksjonalism* s. 80-95. (Nyhavn: Arkitekten förlag AB, 1980) s.81

fantes flere ulike stiler og arkitektoniske uttrykksformer i Europa, hvorav flere delte enkelte grunntrekk. Noen eksempler i tillegg til funksjonalismen, er l'espirit nouveau, neue sachlichkeit, internationale baukunst, kubismen, konstruktivismen og De Stijl.<sup>328</sup>

Funksjonalismen vokste frem etter første verdenskrig, og skulle få rollen som en ny arkitektur for en ny virkelighet. Denne rollen er, i følge Glambek, hovedsakelig knyttet til nødvendighet. Etter krigen stod Tyskland igjen med oppgaven med å skaffe hundretusener av nye og bedre boliger. «Målet var å skaffe gode boliger også for mennesker som levde på eksistensminimum. For å klare det var det nødvendig med effektivisering, rasjonalisering, standardisering, anvendelse av moderne materialer og teknikker og fornuftig anvendelse av økonomiske ressurser.»<sup>329</sup>

### **Nordisk funksjonalisme**

Stockholmsutstillingen i 1930 ansees for mange som grunnlaget for funksjonalismen i Norden. Utstillingen ble arrangert på Djurgården av Svensk slöjdförening, og målet med utstillingen var å vise behovet for nytenkning i arkitektur og kunstindustri. En omfattende pressedebatt dreide seg om hvorvidt utstillingen var for ensidig, og fokuserte for mye på funkis. Man undret seg over hvorvidt funkis overhodet var holdbart, eller kun et midlertidig motefenomen.<sup>330</sup>

En kritikk av funksjonalismen i Norge, og kanskje i utstrekning Skandinavia, gikk ut på at funksjonalismen manglet sosialistisk innhold og dermed kun «ble statussymbol for velsituerte bedrifter og privatfolk»<sup>331</sup>. Mangelen på innhold ble begrunnet med en relativ «sen» innføring i Norge, en påstand andre kilder senere motstrider. Funksjonalismens stil og uttrykk var allerede godt kjent i Norge under Stockholmsutstillingen<sup>332</sup>, og pressedekningen av utstillingen var beskjeden her hjemme, men allikevel generelt positiv.<sup>333</sup> I *Nordisk Funktionalism* hevdes det at funksjonalismen kan sies å ha kommet raskt til Norden. Et eksempel for å underbygge dette, er at et intervju Edvard Heiberg gjorde med Le Corbusier tryktes i tidsskriftet *Byggekunst* allerede i 1923.<sup>334</sup> Da Le Corbusier ti år senere holdt foredrag i Oslo, bestod publikum allerede av «erfarne funksjonalistiske arkitekter».<sup>335</sup>

---

<sup>328</sup> Lundahl, G. (red.) *Nordisk funktionalism*, (Nyhavn: Arkitekten förlag AB, 1980) s. 4.

<sup>329</sup> Glambek, 1970. s.81

<sup>330</sup> Ibid, s. 57.

<sup>331</sup> Ibid, s. 86-87

<sup>332</sup> B. Heiberg, «1930» i *Nordisk funktionalism*, s.104-5.

<sup>333</sup> Glambek, «Funksjonalismens glederåle smil» i *Nordisk Funktionalism*, s.96

<sup>334</sup> Lundahl, s. 5.

<sup>335</sup> Norberg-Schultz, s. 81

Stockholmsutstillingen burde derfor forstås som en samling inntrykk eller en tolkning av tidens impulser, heller enn et gjennombrudd og noe nytt.<sup>336</sup>

### **Mottagelse og kritikk**

Overgangen fra klassisisme til funksjonalisme fremstår stort sett i Norge som lite problematisk.<sup>337</sup> Noe av grunnen til dette forsøkes forklart av Dunker ved at Norge som nasjon ikke var tyngt av tradisjoner, og derfor hadde lettere for å motta nye impulser og stilarter uten å kjenne på sårheten knyttet til det å forkaste gamle, etablerte prinsipper.<sup>338</sup> Norberg-Schultz trekker frem at norske arkitekter heller ikke ble hindret av etablerte akademier som forvaltet «absolutt sannhet», og at den norske oppslutningen dermed var større enn i andre land.<sup>339</sup>

Lundahl hevder at den relativt konfliktfrie overgangen bunner i at feiden mellom de nasjonalistiske tradisjonalistene og de mer internasjonalt anlagte modernistene allerede hadde blitt utkjempet på starten av 20-tallet mellom klassisistene og nasjonalromantikerne.<sup>340</sup> Nyklassisismen, funksjonalismens forløper, og funksjonalismen selv ble kritisert i en løpende avisdebatt. Tradisjonalistene ble ledet av Henrik Sørensen og Erik Werenskiold, mens Gudolf Blakstad tok arkitektene og funksjonalismen i forsvar. Motstanderne anklagdes i første omgang for å blande de to retningene sammen. Funksjonalistene anklagdes for upersonlig flokktenkning og for manglende nasjonal forankring. Maskinalderen var universell og satt i sin egen rett konkrete krav til fornuft og realisme, derfor er også funksjonalismen å betrakte som internasjonal.<sup>341</sup> Dette viser at funksjonalismen allerede i sin samtid ble ansett av mange for å ha en sterk inskripsjon.

Motstanderne av nyklassisismen etterlyste «*en arkitekturens Ivar Aasen, og for den saks skyld også en Arne Garborg.*»<sup>342</sup> Blakstad stod på at arkitekter, som kunstnere, må kunne dra til utlandet for å finne inspirasjon, og dro i den sammenheng frem Sørensens eget Parisopphold. Debatten rant etter hvert ut i personlig sjikane, og Blakstads forsvar kan sies å bunne i en påstand om at kritikerne ikke visste hva de snakket om og derfor ikke burde uttale seg.<sup>343</sup>

Arkitektene Lars Backer, Johan Ellefsen og Ove Bang kan sies å ha inntatt en

---

<sup>336</sup> Lundahl, s. 3-4.

<sup>337</sup> Ibid, s. 4.

<sup>338</sup> Jens Gram Dunker, «Funksjonalismens gjennombrudd» i *Nordisk funksjonalism*, s. 102.

<sup>339</sup> Norberg-Schultz, s. 83.

<sup>340</sup> Lundahl, s. 4.

<sup>341</sup> Per Kartvedt, «Arven etter funksjonalismen» av i *Nordisk funksjonalism*, s. 103.

<sup>342</sup> Dunker, s. 103.

<sup>343</sup> Dunker, s. 103.

mellomposisjon i debatten, da alle mente at man burde jobbe for å gi retningen et regionalt særpreg. Utover å arbeide med terrengetilpasning og hensyn til landskapet, omfavnet man for eksempel tre som byggemateriale. Bang viste videre til at tradisjonell norsk byggekultur ikke sto så langt fra det funksjonalistiske formspråket når det kom til struktur.<sup>344</sup> Ellefsens tekst «Hvad er en tidsmessig arkitektur?» tryktes i *Byggekunst* i 1927, og kan sees som det første programmet for den nordiske funksjonalismen.<sup>345</sup> Denne tankegangen og tilnæringsmåten til funksjonalisme kan sies å ende i det vi i dag kjenner som *skandinavisk design*. I et ANT-perspektiv vil denne regionale varianten og videreføringen av «funkis» være et resultat av en svakere inskripsjon hos aktantene. Inskripsjonen åpnet opp for at stiluttrykket kunne bli bearbeidet og tolket av mediatoraktantene.

## Den abstrakte kunsten

Det perspektiviske figurative maleriet var i følge O'Doherty å betrakte som et vindu som åpnet opp galleriveggen inn til et konstruert rom.<sup>346</sup> Billedrammen fungerte som avgrensning mellom det billedrommet og det faktiske gallerirommet. Denne klare avgrensningen mellom reelt og fiktivt rom var hva som gjorde den tette hengningen fra salonen mulig.<sup>347</sup>

Gjennom impresjonismen og ekspresjonismen vendt seg vekk i fra tanken om at kunsten skulle være en realistisk gjengivelse av virkeligheten. Motivet begynte, i følge O'Doherty, å legge press på rammen innenfra. Det vil si at det fiktive, perspektiviske rommet ble utfordret av blant annet landskapsmalerier med sin flate horisont og billedlige rom som fortsatte ut forbi billedrammens grenser. Impresjonismen, med sin uformelle motivkrets og nærmest avslappede holdning til betraktningen av motivet, var med på å legge ytterligere press på rammen og en svekkelse av rammens strukturelle rolle. Det var selve betraktningen og lyset virkning på farge og motiv som stod i fokus i impresjonismens malerier.

<sup>348</sup>O'Doherty beskriver impresjonistiske verker som om en gardin av farger var blitt trukket over lerretet.

Abstraksjonen kan sees som en av de mest betydningsfulle endringer i kunsten på 1900-tallet.<sup>349</sup> Gjennom impresjonismen og ekspresjonismen hadde man vendt seg vekk fra tanken om at kunsten skulle være en realistisk gjengivelse av virkeligheten. Denne

---

<sup>344</sup> Norberg-Schultz, s. 85-86.

<sup>345</sup> Lundahl, s. 5.

<sup>346</sup> O'Doherty, s. 18.

<sup>347</sup> Ibid, s. 19.

<sup>348</sup> Ibid, s. 22.

<sup>349</sup> Ian Chilvers og John Graves-Smith, *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*, andre utgave, (Oxford: Oxford University Press, 2009) s. 3.



«motstanden» mot realisme og illusjon av virkeligheten ble tatt et skritt nærmere total abstraksjon ved at kubismen vokste frem i Paris i tiden før første verdenskrig. Blant kubismens foregangspersoner finnes blant andre Picasso og Braque. Retningen var inspirert av blant andre Cézannes sene landskaper som gradvis ble brutt ned i fargefelt, men også av afrikansk kunst med sin ekspressive, frie form.<sup>350</sup> Ekspresjonismen, og spesielt kubismen, arbeidet under det premiss at maleriet først og fremst var et todimensjonalt medium.<sup>351</sup> Fokus på billedplanet og utforskning av rom i det todimensjonale gjorde at fargene ble tonet ned, og den kubistiske koloritten befinner seg som oftest et sted mellom det brune og grålige.<sup>352</sup> Allerede i 1911 hadde bevegelsen sin første organiserte utstilling i *Salon de Indépendants*, og kubismen kan sies å ha blitt Paris-avantgardens dominerende uttrykksform.<sup>353</sup>

Man gikk i kubismen vekk fra å kun ha ett fiksert synspunkt i komposisjonen, og betraktet objektet fra mange ulike vinkler på en og samme tid. Denne fasetteringen strakte seg også utover et enkelt øyeblikk. Et eksempel er Duchamps *Nude Descending a Staircase* nr. 1 og 2 fra 1911 og 1912, som skildrer handlingen av å gå ned en trapp fra flere vinkler og på flere tidspunkt.<sup>354</sup>

Da rammen forsvant, ble veggen det avgrensende elementet for maleriet. «*As paint became subject, object, and process, illusionism was squeezed out of it. The integrity of the picture plane and the morality of the medium favored lateral extension*».<sup>355</sup> Det billedlige rommet ble altså grunnere og grunnere, mens maleriene ble mer og mer abstrakte.<sup>356</sup> I det øyeblikket kubismen omfavnet collage som uttrykk ved å tilføye ikke-malte objekter til lerretet var ikke billedplanet kun flatt, det ble også opakt. Bak lerretet fantes ikke rom eller illusjon av perspektiv, kun vegg. Billedflaten åpnet seg istedenfor utover mot betrakteren og det fysiske rommet. Verkene krøp etter hvert så langt ut av billedplanet at de ble til installasjoner, og skillet mellom det to- og tredimensjonale var forsvunnet. At verkene overskred billedplanets grenser redefinerte betrakterens rolle i gallerirommet ved at betrakteren ble bevist seg selv som betrakter, og på sin egen tilstedeværelse og handlinger i rommet.<sup>357</sup>

---

<sup>350</sup> Ibid, s.163.

<sup>351</sup> Ibid, s. 3-4,163.

<sup>352</sup> Ibid, s.164,

<sup>353</sup> Ibid, s. 165.

<sup>354</sup> Ibid, s.163.

<sup>355</sup> O'Doherty, s. 36.

<sup>356</sup> Ibid, s. 19-20, 35.

<sup>357</sup> O'Doherty, s. 38-39.

## Kuben og kunsten

O'Doherty mener at den tidligere ubetydelige veggen, kunstens umiddelbare omgivelser, hadde fått et meningsinnhold så kraftig at den transformerer alt den kommer i kontakt med til kunst.<sup>358</sup> *“At this point, as minimalism demonstrated, art can be literalized and detransformed; the gallery will make it art anyway.”*<sup>359</sup> Veggen og kubens persepsjonsfelt er så sterkt at det som løftes opp til kunststatus inne i galleriet, fort kan falle tilbake til sin opprinnelige sekulære status i det øyeblikk det fjernes fra kubens<sup>360</sup>.

Det store spørsmålet innen moderne estetikk og kunsthistorie dreier seg i følge Thierry de Duve ikke om en diskusjon rundt definisjon av det skjønne, men om hva som kan defineres som kunst.<sup>361</sup> Dette manifestertes da readymades gjorde sitt inntog i kunsten. Readymades, som har fått sitt navn av Marcel Duchamp, hører inn under dadaismen, hvor prinsippet om appropriasjon står svært sentralt. Verkene består av hverdagslige, masseproduserte objekter som fordi de er *valgt* ut av kunstneren, blir definert som kunst.

En tidlig, og kanskje den mest kjente, readymaden er Duchamps *Fountain* (1917), et urinal snudd opp ned og signert «R. Mutt». De Duve hevder at readymades, i motsetning til andre kunstformer som for eksempel det abstrakte maleriet, er ren kunst, og ingenting annet enn kunst. Et abstrakt maleri, for eksempel en svart firkant på en hvit bakgrunn, vil være definert som kunst hvis man først definerer det som et *maleri*. Et urinal vil, ifølge de Duve, kun bli sett på som skulptur hvis det først aksepteres som *kunst*.<sup>362</sup> De Duve illustrerer gjennom Duchamp at det «å velge» og det «å lage» sidestiltes. Dette begrunnes med at masseproduksjonen av maling og malerutstyr gjorde malearbeidet lettere. Malerne trengte ikke lenger å rive sin egen oljemaling, deres oppgave bestod nå i å *velge* en tube blått, for så å sette fargen på lerretet. Hvis kunst er synonymt med å lage, og å lage nå var det samme som å velge, kunne man også velge andre ting enn maling, og kalle det for kunst. Det ble kunst nettopp fordi kunstneren valgte det.

Definisjonen av et urinal som skulptur må sees i sammenheng med readymadenes eksistens i gallerirommet, da de faller tilbake til sine opprinnelige funksjoner og sekulære

---

<sup>358</sup> Ibid, s. 15-16, 29. Weibel, s. 140.

<sup>359</sup> O'Doherty, s. 45.

<sup>360</sup> Ibid, s. 14.

<sup>361</sup> Jean-Francois Lyotard, «What is Postmodernism?» i Harrison, Charles og Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000: An anthology of Changing Ideas*, s. 1131-1137. (Malden: Blackwell publishing, 2003).

<sup>362</sup> Thierry de Duve, «The readymade and the tube of paint» i *Kant after Duchamp*. (Cambridge MA, MIT Press, 1996.)

status utenfor galleriet.<sup>363</sup> Det kan derfor argumenteres for at noe blir definert som kunst første i det verkene stilles ut, og ikke utelukkende på grunn av at kunstnerne har valgt det.



Figur 23 *Zwischen anderen Ereignissen* (2000), Performance. Elmgreen og Dragset. Foto: Susanne Grina Lange



Figur 24 *Powerless structures fig 529* (2014). Elmgreen og Dragset. Foto: Susanne Grina Lange

---

<sup>363</sup> de Duve.



**Figur 25** *The Named Series* (2012). Elmgreen og Dragset. Foto: Susanne Grina Lange

# Kritikk av kuben

## Institusjonskritikk og refleksjon

Den hvite kuben lovet en «nøytral», estetisk og depolitisert lesning av verkene<sup>364</sup>, og var del av en selvrefererende estetisk modernisme som var uinteressert i sosialt innhold. Siden det var den estetiske opplevelsen som stod i sentrum, la man skjul på alle sosiale, kjønnslige, religiøse, og etniske fortolkningsrammer.<sup>365</sup> Klonk peker på at kuben i virkeligheten fylte en viktig økonomisk rolle ved å få kunsten til å fremstå som dyrebar og sjelden.<sup>366</sup>

Gjennom å fjerne kunsten fra sin historiske kontekst, hindret man, ifølge Weibel, kunsten i å delta i «*the construction of reality*»<sup>367</sup>. Som en reaksjon på dette har kunstnere fra 60-, 70- og 90-tallet ofte tatt de formale, sosiale og ideologiske forholdene for produksjon av kunst som grunnlag og tematikk for sin kunst. «*The context becomes the text*»<sup>368</sup>.

## Elmgreen og Dragset

Utstillingen *Biography*<sup>369</sup> av kunstnerduoen Michael Elmgreen (1961-) og Ingar Dragset (1969-) åpnet på Astrup Fearnley Museet i Oslo våren 2014. Elmgreen og Dragset har gjennom hele sitt kunstnerskap arbeidet med (utstillings)rommet i seg selv og dets definerende makt<sup>370</sup>. Siden 1997 har de produsert en rekke verker under den overordnede tittelen *Powerless structures*. Flere av verkene i serien tar for seg ulike maktstrukturer og den hvite kuben som symbol på kunstinstitusjonen.<sup>371</sup> *Biography* bød på en interessant sammenstilling av tre verker, hvor alle kan sees som institusjonskritikk og en kommentar på gallerirommet og den hvite kuben: *Powerless structures fig. 529* (2014), *The Named Series* (2012) og *Zwischen anderen Ereignissen* (2000).

Elmgreen og Dragset ønsker å skape «totale omgivelser»<sup>372</sup> gjennom å kombinere skulptur, performance, rominstallasjoner og andre verker ment for å henge på vegg<sup>373</sup>. De arbeider innenfor premisset om at nye sammensetninger av eldre verk og nye omgivelser

---

<sup>364</sup> Giebelhausen, s. 234.

<sup>365</sup> Weibel, s. 139-40.

<sup>366</sup> Klonk, s. 155-56

<sup>367</sup> Weibel, s. 140.

<sup>368</sup> Ibid.

<sup>369</sup> Utstillingsperiode: 21.03.2014 – 24.08.2014.

<sup>370</sup> Hanna Stoltenberg, «Kunstbiografene» i *Aftenposten K*, mars 2014. s. 26-27.

<sup>371</sup> Renate Thorbjørnsen (webmaster), *Afmuseet.no, Artists, «Elmgreen og Dragset», <http://afmuseet.no/samlingen/utvalgte-kunstnere/e/elmgreen-dragset>* (besøkt 04.04.14).

<sup>372</sup> Gunnar B. Kvaran, «Hvem sin biografi? Intervju med Ingar Dragset og Michael Elmgreen» i *Biography: Elmgreen og Dragset*, utstillingsguide, Astrup Fearnley Museet, 2014.

<sup>373</sup> Hanne Cecilie Gulstad, «Kunstnerduoen» i *Kunstforum*, nr. 1 2014 6. årgang, s. 23.

skaper nye fortolkninger og nye budskap.<sup>374</sup> *Biography* var derfor ment å fungere som en oversikt over duoens 20 år lange kunstnerskap, heller enn en ren retrospektiv utstilling.<sup>375</sup> Michael Elmgreen uttalte i et intervju med Gunnar Kvaran at «(...) hver gang vi lager en utstilling, betrakter vi den ikke som bare en samling kunstverk, men som et kunstverk i seg selv. Utstillingen er verket.»<sup>376</sup>

Med dette utsagnet tar kunstnerduoen på seg rollen som utstillingens egentlige kuratorer. Forsøker de å etablere kunstnerens skript som sterkere enn kuratorens skript? Utsagnet kan tolkes som om Elmgreen og Dragset anser sin kunst som å ha en så sterk inskripsjon av deres visjon at kuratorene ved Astrup Fearnley blir bundet av premisset verkene setter for utstillingen. Kunstnerne innrømmer, ved at de produserer verker som referer til den hvite kubens som den senere stilles ut i, at de heller ikke er upåvirket av kubens inskripsjon.

### ***Powerless structures fig 529 (2014), lakkert tre, rustfritt stål, akrylglass, varierende dimensjoner.***

Verket består av ti rektangulære kuber i et tilsynelatende tilfeldig stablet tårn på gallerigulvet. (fig. 24) De hvitmaltede kubene er små utstillingsrom, små hvite kuber. De stiliserte museumsbygningene er utstyrt med takvinduer og en liten inngangsdør med «MUSEUM» skrevet i sorte blokkbokstaver over inngangen. Noen av miniatyrmuseene er belyst innenfra, noen ligger oppned eller på siden, noen ser ut til å skli ned fra haugen av hvite kuber.

Verket kan sees som en kommentar på det nå mer eller mindre uniforme kunstgalleriet. Den hvite kubens med sine hvite vegger har inntatt selv de største museene, også de som ikke utelukkende viser moderne eller samtidskunst. Det kan også leses som en kommentar på selve kunstmarkedet, og på det store antallet gallerier som har poppet opp i hver eneste (stor)by. Enhver institusjon eller galleri tar nå i bruk den «magiske» hvitmalingen i et forsøk på å legitimere seg selv. Har det gått inflasjon i den hvite kubens?

***The Named Series: Centre Pompidou, Hamburger Bahnhof, Kunsthalle Fridericianum, Louisiana Museum of Modern Art, Museum für Gegenwartskunst, Museum Ludwig, New Museum, Serpentine Gallery, Solomon R. Guggenheim museum, Tate Liverpool.***

---

<sup>374</sup> Kvaran.

<sup>375</sup> Ingar Dragset i Kvaran.

Stoltenberg, s.24.

<sup>376</sup> Kvaran.

**(2012) Veggfarge hentet fra en utstillingsvegg monteret på lerret, innrammet i svart voksede eikerammer. 176 x 156 x 4cm og 176 x 136 x 4cm.**

På veggen henger ti store, hvite monokromer: ensfargede billedflater som gjorde sitt inntog i kunsten på tidlig 1900-tall. Med nøyere ettersyn finner man at monokromene faktisk er store flak av utstillingsvegg; strie eller murpuss, hentet fra forskjellige gallerier og museumsinstitusjoner rundt i Europa (fig.25).

Elmgreen og Dragset har tatt den hvite veggen, gallerirommets sterkeste paraverk, og opphøyet den til et kunstverk i sin egen rett. Dette verket kan sies å være noe parodisk med komisk-ironisk innslag, men kommenterer allikevel hvitmalingens status, museenes utstillingsstrategi og ekstreme avhengighetsforhold til de hvite veggene.

Tittelen «The Named Series» referer til det faktum at dette ikke er hvilke vegger som helst. Det essensielle ved verket er at det nettopp er museumsvegg. Dette kan tolkes som om de hvite veggene ikke kan eksisterer som en estetisk kraft i sin egen rett, men er avhengig av å være omkranset av hele museums- og kunstinstitusjonen.

***Zwischen anderen Ereignissen* (2000), Performance. Hvitmaling, maleredskap, cellofan gulvbelegg, stillas, varierende dimensjoner.**

Oversatt betyr den tyske tittelen «mellom andre hendelser». Performanceverket (fig. 23) består av en maler som hver dag maler deler av veggen i utstillingslokalet. Veggene males i den samme hvitfargen den vanligvis males i mellom utstillingsperiodene for å klargjøre rommet for den kommende utstillingen. Den svært repetitive handlingen fremstår først og fremst som et nytteløst evighetsarbeid. De mange arbeidstimene som legges ned manifesterer seg ikke i noe merkbart resultat. Hvis publikum ankommer på et tidspunkt hvor performansen ikke foregår, møtes de av et hjørne i utstillingsrommet hvor gulvet er dekket av plast, maleredskapene står forlatt midt på gulvet og et stillas står klart til neste arbeidsøkt. Både selve malingshandlingen og det etterlatte utstyret er en del av museumsdriften som publikum vanligvis aldri får innblikk i. Dette uglamorøse håndverkeraspektet av kunstutstillingen er noe som ikke ofres noen tanke av de besøkende som står utenfor institusjonen og kunstverdenen.

### **Kritikk eller refleksjon?**

Kunstmuseene og galleriene lever av å levere kunstutstillingen som et ferdig, polert produkt. Verkene skal fremstilles i plettfrie, hvite omgivelser hvor alle spor etter fysisk arbeid er

fjernet. Den maniske hvitmalingen i *Zwischen anderen Ereignissen*, tårnet av hvite museums-kuber i *Powerless structures fig 529* og de konservatorbehandlede veggfragmentene i *The Named Series* utgjør sammen en interessant, men kanskje ikke original, kommentar på museumsinstitusjonen og dens hvite vegger. Verkene kan i alle fall sees som et forsøk på en diskusjon rundt museenes og gallerienes aktualitet, som kvalitetsstempel og som uniform enhet fremfor originale, enkeltstående institusjoner. Verkene symboliserer muligens et ønske, eller en tanke, om et mer variert museumslandskap, unike omgivelser og skiftende rammer rundt presentasjonen av kunst og variasjoner i formidlingens former.

Oda Bahr i Dagsavisen påpeker at stabelen av hvite kuber fremstår som vregte gallerier. Hvitmalingen manifesterer seg nå selv på utsiden av bygningen. Videre trekker hun frem at samstillingen av verker i utstillingen som tar for seg den hvite kubene og hvitmalingen inneholder flere meningslag, som for eksempel «*kunstneren som herre og tjener, institusjonenes makt og et kunstmarked hvor selv visningsstedene virker masseprodusert*»<sup>377</sup>

Kjetil Røed skriver i sin omtale i Aftenposten at:

Mellom den museale hvitmalingen – monokromene – og veggmalingen, utført av en anonym maler, oppstår et refleksjonsrom rundt det absurde og gåtefulle ved kunst: det faktum at en kunstner eller galleri kan gi hvitmaling, i form av et «verk», en verdi så stor at enkelte vil betale astronomiske summer for det. Eller skrive doktorgradsavhandlinger. Men en navnløs håndverker vil aldri kunne forandre malingen på veggen til et «verk», uansett hvor likt et kostbart maleri veggen er.<sup>378</sup>

Hva mener Røed med «museal hvitmaling»? Mener han museal hvitmaling i den forstand at den er hentet fra museene? Er hvitmalingen museal kun når den befinner seg i museet? Da må det jo i så fall være museumsbygningen som låner autoritet til malingen, lik den hvite malingens definisjonsmakt smitter over på verkene og døper det til kunst så fort malingen er oppe på veggen. Mener han kanskje hvitmalingen som et musealt grep? I den forstand at alle (og med «alle» mener jeg kunstverdenen) nå er innforstått med, og grodd fast i oppfatningen om at kunstmuseene skal være hvite. Røed tar ikke med i beregningen hvitfargens (innenfor museets fire vegger), ifølge O'Doherty, tilnærmede magiske og sublime, estetiske kraft.

---

<sup>377</sup> Oda Bahr, «Halvhjertet kunstnerbiografi», s. 54-55, Dagsavisen 22. mars 2014. Tilgjengelig fra Astrup Fearnleys nettside: <http://afmuseet.no/utstillinger/2014/elmgreen-dragset/presseomtale>

<sup>378</sup> Kjetil Røed, «Inkluderende mysterier», Aftenposten på nett. [http://www.osloby.no/oslopuls/kunst\\_og\\_scene/Inkluderende-mysterier-7511344.html#.U2dh6fl\\_uo2](http://www.osloby.no/oslopuls/kunst_og_scene/Inkluderende-mysterier-7511344.html#.U2dh6fl_uo2) Oppdatert: 21.mar. 2014



Maria Moseng mener at de hvite kubene «fremstår (...) som en litt overflødig synliggjøring og kommentering av institusjonen»<sup>379</sup>, og at arbeidene sammen peker på

at museet ikke er opphøyet, men et sted hvor det arbeides, selv om dette arbeidet består i den iherdige vedlikeholdelsen av renhet, og altså, semantisk kontroll. Totalt sett danner disse arbeidene et kritisk poeng som ikke vinner mye på å bli gjentatt forbi sin selvfølghet.<sup>380</sup>

Inspirasjon til verksserien har Elmgreen og Dragset hentet fra Michel Foucaults tanke om at i enhver (makt)struktur finnes det en iboende mulighet for forandring.<sup>381</sup> Kunstnerne hevder å ikke ha noe problematisk fiendeforhold til kunstinstitusjonen, men at de leker «(...) med kunstverdens konvensjoner som symptomer på en institusjonstristesse som finnes overalt.»<sup>382</sup> I rollen som kuratorer spiller Elmgreen og Dragset med den hvite kubene, ikke imot den. Dette kan sies å fjerne stingbrodden fra verkene, og verkernes sammenstilling, som en kritikk av museumsorganisasjonen. Verkene i serien *Powerless Structures* er, i følge kunstnerne, ikke en kritikk av det nåværende paradigmet, men en refleksjon og en bevisstgjøring av andre muligheter og variasjoner av strukturen, hvis man tør å bryte vanemønsteret.<sup>383</sup>

Som en relativt «korrekt» avslutning og ytterlige ufarliggjøring av situasjonen sier kunstnerne selv at «for oss fortsetter verkene å utvikle seg i møte med publikum, og ofte oppstår det nye meningslag over tid.»<sup>384</sup> «Noen verker får en helt annen betydning i denne sammenhengen<sup>385</sup> enn de opprinnelig hadde. Det er også fordi vi generelt lager åpne verk som kan leses på forskjellige måter.»<sup>386</sup>

---

<sup>379</sup> Maria Moseng, «En Livsstilsencyklopedi», *Kunstkritikk*, <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/elmgreen-dragsets-livsstilsencyklopedi/> publisert 26.03.2014.

<sup>380</sup> Ibid.

<sup>381</sup> Gulstad, s. 25.

<sup>382</sup> Elmgreen og Dragset sitert i Gulstad, s. 25.

<sup>383</sup> Gulstad, s. 25.

<sup>384</sup> Elmgreen og Dragset sitert i Gulstad, s. 25.

<sup>385</sup> I betydningen utstilling *Biography* på Astrup Fearnley museet.

<sup>386</sup> Michael Elmgreen sitert Stoltenberg, s. 27.

## Kunst som kommentar, kritikk og reaksjon

Den hvite kuben er i dag å anse som universell. Er bruken av den hvite kuben også universell, eller finnes det måter å bruke kuben på som er utpreget eksperimentelle? Hvis den hvite kuben hadde hatt en svak inskripsjon, hadde den da lagt til rette for at man kunne finne nye, potensielt uforutsette bruksfelt for utstillingsrommet? Kunsten og rommets utvikling er uløselig knyttet til hverandre og jeg vil redegjøre for kunstretninger som vokste frem ut av og etablerte en kritikk av den hvite kubens.

Under dadaismen lå kunstdefinisjonen hos kunstnerne som valgte noe til kunst. Utvidelsen av kunstdefinisjonen hadde, med tanke på O'Dohertys tekster, ikke vært mulig uten endringene i utstillingsrommet og kunstinstitusjonene, og utstillingsrommets egne definisjonskraft. Ikke alle overganger til nye kunstretninger resulterer i et komplett paradigmeskifte med betydelige konsekvenser for kunstdefinisjonene eller for utstillingsrommets oppbygning. Dette illustreres gjennom belysningen av forholdet mellom minimalismen og landart.

### Minimalismen og Landart

Minimalisme er betegnelsen på en kunstform med rot i 1960-tallet. Stilarten, også omtalt som minimal art, kan sies å være inspirert av monokromer fra tidlig 1900-tall, og colorfield painting. Minimalistene arbeidet gjerne med forenklet skulptur bestående av geometriske former.<sup>387</sup> Kunstnere begynte å benytte seg av ferdigproduserte komponenter og materialer fra industrien i sin kunstproduksjon.<sup>388</sup> Minimalisme er en form for konseptualisme, og tekst som kontekst ble en viktig del av verket.<sup>389</sup>

Den minimalistiske kunsten var så godt integrert i museene og de kommersielle galleriene at det utviklet seg til et avhengighetsforhold. Der hvor kunst tidligere ble skapt i kunstnerstudioene og atelierene, ble kunsten nå skapt først når det entret galleriet. «*In art without significant internal relationships, it was necessary to dominate a context of sufficient order and clarity to make a light-fixture or a stack of bricks register as an art event.*»<sup>390</sup> Den minimalistiske kunsten var avhengig av kunstinstitusjonene og den hvite kubens

---

<sup>387</sup> Little, S. *...Isms: understanding art*, London: Herbert Press, 2004. s. 138-139

<sup>388</sup> Crow, T. *The Rise of the sixties*, London: Laurence King Publishing, 2004. s.142.

<sup>389</sup> Little, s. 138-139

<sup>390</sup> Crow, s. 143.

definisjonsmakt. På grunn av dette tillå også minimalismen, mer enn noen annen kunstretning, viktighet til utstillingsrommet og til kuratorisk praksis.<sup>391</sup>

## **Landart**

*Landart*, også omtalt som *Earth Works*, som kunstbevegelse kan sies å være utløst av minimalismen. Robert Smithson (1938-1973) hadde en sentral rolle innen dette feltet som vokste frem på slutten av 60- og begynnelsen på 70-tallet. Streben etter å fjerne det økonomiske aspektet ved kunsten for å unngå at kunsten ble utnyttet som handelsvare av de kapitalistiske kunstinstitusjonene, manifesterte seg i ønsket om å fri kunsten fra studio og galleri ved å returnere til naturen.<sup>392</sup> Stedspesifisitet var en av grunntankene innen landart, og sted og verk hadde et dialektisk forhold.<sup>393</sup> Verkene demontertes (som oftest) ikke, men ble overlatt til naturen, der den organiske nedbrytningsprosessen satte i gang og naturen sakte men sikkert «tok tilbake» stedet.<sup>394</sup>

Landartverket bestod av tre ulike deler: tekst, dokumentasjon (foto eller film) og det fysiske verket. Siden det fysiske verkene var plassert på avsidesliggende, fjerne steder, er det som regel kun bevart gjennom dokumentasjonen som kunstneren selv produserte.<sup>395</sup> Tekst og dokumentasjon ble derfor en essensiell del av verket, og kunstnerne ble som forfattere av disse kontekstualiserende tekstene, å regne som kritikere av sine egne verk. Behovet for ekstra kontekstualisering eller dokumentasjon kan sies å være et likhetstrekk som landart deler med minimalismen, selv om minimalismens behov ikke er like stort, da den har den hvite kube som forutsetning.

Aktørene i landartbevegelsen hevdet at kuratorene og galleriene tvang kunsten inn i allerede etablerte, statiske kategorier<sup>396</sup>. Robert Smithson hevdet at verket mistet sin kraft, eller ladning, når det entrer den hvite kuben. «*Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society*».<sup>397</sup> I lys av ANT-begrepene som allerede er benyttet i denne oppgaven, kan man si at den hvite kuben som aktant ble ansett som å være en for sterk mediator av de øvrige aktantene

---

<sup>391</sup> Crow, s.143.

<sup>392</sup> Ibid., s. 172.

<sup>393</sup> Craig Owens "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism", i Harrison, Charles og Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000: An anthology of Changing Ideas*, s. 1025-1032. Malden: Blackwell publishing, 2003. s. 1027.

<sup>394</sup> Ibid,

<sup>395</sup> Craig Owens, «Earthwords», *October*, Vol. 10 (høst, 1979), s. 120-130. Cambridge Ma., MIT Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/778632>, s. 122.

Owens "The Allegorical Impulse", s. 1027

<sup>396</sup> Smithson, R. «Cultural Confinement» i Harrison, Charles og Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000: An anthology of Changing Ideas*, s. 970-971. (Malden: Blackwell publishing, 2003) s. 970.

<sup>397</sup> Ibid.

i landartbevegelsen. Minimalismen ble på sin side kritisert for å være en passiv intermediator, som ikke utfordret den hvite kubens inskripsjon.

Selv om det fysiske landartverket ikke stiltes ut i galleriene, kunne dokumentasjonen av verkene og tekstene om disse, lett tilpasses en utstilling i den hvite kubens underlagt kurators skript. Slik ble ikke landart det bruddet med den kapitalistiske, hvite kubens mange hadde håpet på.<sup>398</sup> Den hvite kubens inskripsjon kan derfor sies å være så sterk at selv verker som ikke i utgangspunktet eksisterer i kubens, er avhengige av kubens for å oppnå kunststatus eller anerkjennelse i kunstfeltet.

### **Landart på norsk**

Bård Breivik og Gerhard Stoltz kan trekkes frem som norske representanter, og skriver seg inn i tradisjonene etter den amerikanske konseptuelle landarten. Deres utfoldelse innen landartsjangeren var kortvarig, hovedsakelig i perioden 1970-72.<sup>399</sup> Breivik og Stoltz kan sies å ha brakt den mer radikale konseptkunsten til landet. Den rådende oppfatning var på denne tiden at verkets autonome egenskaper skulle tale for seg selv. Kunstnerne fant hverandre gjennom en felles interesse for stedet som et viktig utgangspunkt for verket, og symboliserer derfor ent opprør mot den rådende kunstpraksisen.<sup>400</sup> Kunstnerne virket samtidig med Gruppe 66 som var en del av Bergensavantgarden.<sup>401</sup>

Stoltz og Breivik etablerte kunstnergruppen LYN, og videre opprettet de to sammen «Panda Production» innad i LYN i 1971.

Ved å gjøre dette fremsto de som et firma som produserer en vare eller et produkt, for slik å løsrive seg fra den tradisjonelle myten om kunstneren. «Firmaet» opererte også med et eget stempel, med innskriften «Copyright Panda». Ved å stemple objekter med «Copyright Panda» ble de utvalgte objektene konstituert som kunst. På denne måten representerte Breivik og Stoltz en motkultur til en konvensjonell oppfatning av kunstverk som noe som hørte til i en opphøyd sfære.<sup>402</sup>

Gruppen stemplet for eksempel den ene skinnen på Bergensbanen og kalte verket *Norges lengste og kanskje mest dramatiske skulptur* (1972). Verket ble erklært for kunst i en begrenset tidsperiode, et tidsrom som sammenfalt med en av deres kunstutstillinger varighet,

---

<sup>398</sup> Owens "The Allegorical Impulse", s. 1027

<sup>399</sup> Hilde Marie Pedersen, «Tidlig landart og konseptuell kunst i Norge: ved Bård Breivik og Gerhard Stoltz» i *Kunst og Kultur*, nr. 1 2013. tilgjengelig fra [http://www.idunn.no/ts/kk/2013/01/tidlig\\_landart\\_og\\_konseptuell\\_kunst\\_i\\_norge\\_ved\\_brd\\_breiv](http://www.idunn.no/ts/kk/2013/01/tidlig_landart_og_konseptuell_kunst_i_norge_ved_brd_breiv) s. 34.

<sup>400</sup> Ibid, s. 26-27

<sup>401</sup> Ibid.

<sup>402</sup> Ibid, s. 31.

og må sees som en institusjonskritikk. Det er allikevel interessant å sette verket i sammenheng med landarts forsøk på å fri seg fra det økonomiske aspektet ved kunstbransjen. Det å opphøye hverdagslige og sekulære gjenstander til kunst kan sees som en parallell til Duchamp og readymades innen Dadaismen.

### **Mot naturen – skulptur i et utvidet felt**

«*Nature does not proceed in a straight line, (...) Nature is never finished.*»<sup>403</sup>

- Robert Smithson

Skulptur i museum og skulpturparker var for Smithson et symbol på noe statisk uten mulighet for videre utvikling av kunst eller kunstner. Parker var ferdig behandlet landskap for ferdigstilt kunst, museene og skulpturparkene var derfor ifølge Smithson å betrakte som gravlunder for kunsten.<sup>404</sup> Naturen, derimot, var aldri statisk. Smithson ønsket seg en kunst som tok hensyn til og reagerte på naturen og naturelementene.<sup>405</sup>

På 1960- og 70-tallet så man seg nødt til å utvide skulpturbegrepet. I tillegg til minimalistiske verker ble også sand og naturmaterialer hentet inn i galleriet under betegnelsen *skulptur*.<sup>406</sup> Rosalind Krauss så nærmere på forholdet mellom minimalismen, landart og landarts rolle eller forhold til skulpturen i sin tekst «*Sculpture in the Expanded Field*». Hun hevder at skulpturen i denne perioden mistet sin monumentalitet og sokkel. Slik veggen ble rammen for de flate, abstrakte maleriene, ble gulvet nå pødestallen<sup>407</sup> til sokkelløse skulpturer som var blitt transportable, hjemløse nomader.<sup>408</sup> «*Sculpture had entered a categorical no-man's-land: it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape.*»<sup>409</sup>

Som eksempel trekker hun frem minimalisten Robert Morris' *Mirror Boxes* (1965); kuber laget av speilflater. Plassert utenfor gallerirommet speilet de naturen, men var på ingen måte en del av naturen. Som verk var de verken landskap eller arkitektur. De var skulptur. Med bakgrunn i definisjon av skulptur midt mellom *ikkearkitektur* og *ikkelandskap* komponerte Krauss en *Klein-gruppe*. Klein-gruppe er et begrep hentet fra matematikken. Anvendt av strukturalister kan en Klein-gruppe tas i bruk for å kartlegge virksomheter

---

<sup>403</sup> Smithson, «Cultural Confinement», s. 971.

<sup>404</sup> Ibid.

<sup>405</sup> Ibid.

<sup>406</sup> Krauss, R. «Sculpture in the Expanded Field», *October*, Vol. 8. (vår, 1979), s. 30-44. Cambridge Ma., MIT Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/778224>

<sup>407</sup> O'Doherty, s. 87.

<sup>408</sup> Krauss, s. 34.

<sup>409</sup> Ibid, s. 36.

innenfor humaniora. Krauss benyttet den for å definere de ulike feltene av skulptur og landart, og for å sette klassifikasjonene i system.<sup>410</sup> Ved å ha etablert et begrepspar bestående av motstridende kategorier som *ikkelandskap - ikkearkitektur*, kan man ved en logisk utvidelse etablerte et kvaternært felt med variabler. Det kvaternære feltet både speiler den opprinnelige motsetningen i begrepene, samtidig som det åpner opp feltet. I tillegg til *ikkelandskap - ikkearkitektur* får man ved en utvidelse motsetningsparet *landskap - arkitektur*. Det kvaternære feltet illustrerer også forholdet mellom *landskap - ikkelandskap* og *arkitektur - ikkearkitektur*.<sup>411</sup>

Det kvaternære feltet ble i praksis et åttedelt felt da Krauss etablerte fire mellomkategorier mellom de to hovedbegrepsparene *landskap – ikkelandskap* og *arkitektur – ikkearkitektur*. Nemlig; skulptur, stedskonstruksjon, merkede steder og aksiomatiske konstruksjoner (*axiomatic structures*). De aller fleste landartverk faller inn under kategoriene merkede steder, som Smithsons *Spiral Jetty* (1970), og stedskonstruksjoner, som Smithsons *Partially Buried Wood Shed* (1970).<sup>412</sup>

Landarten kritiserte altså minimalismen for å være statisk og for avhengig av gallerirommet. Forholdene i kunst og museumsverden har siden 60-tallet forandret seg betraktelig, og det eksperimenteres nå oftere med miljøpåvirkede rom i kunstmuseene. I denne oppgaven representeres dette av en redegjørelse av installasjonene *Riverbed* på Louisiana museum for moderne kunst.

### **Riverbed – Olafur Eliasson: Arven etter minimalismen og landart**

- Louisiana museum for moderne kunst 20.08.14 - 04.01.15. Besøkt 08.08.2014.

Olafur Eliasson (1967-) er en islandsk-dansk kunstner som siden 90-tallet har arbeidet med å utforske nye erfaringsrom mellom kunst, vitenskap og arkitektur. Naturfenomener spiller en stor rolle i Eliassons prosjekt, og *Riverbed* (fig. 26) på Louisiana stiller seg i rekken av verk som på forskjellige måter iscenesetter naturmaterialer i gallerirommet, med varierende grad av bearbeidelse.<sup>413</sup> Eliasson er opptatt av betingelsene på sansning og betrakterens utforskning av egen kropp og tilstedeværelse i verket.<sup>414</sup>

---

<sup>410</sup> Krauss, s. 36-37.

<sup>411</sup> Ibid, s. 37

<sup>412</sup> Ibid, s. 38, 41.

<sup>413</sup> Laurberg, M. "At gå på museum: Olafur Eliasson på Louisiana" i M. J. (red.) *Louisiana Revy*, «Olafur Eliasson *Riverbed*», S. 10-46, 55. årgang, nr. 1, 2014. s. 18.

<sup>414</sup> Laurberg, s. 30.

### ***Riverbed* (2014)**

**Vann, blå basalt, tre, stål, folie, vannslange, pumper, kjøleenhet. Courtesy of the artist; Neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York City.**

Utstillingen består av en stor installasjon som strekker seg over fem saler i museet. Gallerirommene er omdannet til et elveleie. Rommene er fylt opp med stein og grus, noen steder nesten til taket. Døråpninger er delvis tettet igjen av steinmassene. Midt i steinlandskapet renner en liten bekk. Verket vekker assosiasjoner til et rom som er rammet av et jordskred, det er omdannet til et vulkansk månelandskap.

Man ankommer installasjonen i bunnen av elveleiet, der bekken forsvinner i bakken. Man står ved foten av et landskap som skråner og klatrer oppover. Publikum beveger seg motstrøms opp langs bekken, og må flere ganger krysse strømmen for å komme videre i installasjonen. På toppen av elveleiet finnes bekkens kilde, to pipende hull i bakken. Publikum snubler gjennom landskapet på rullende steiner og ustødig grus. Man forlater utstillingen samme vei man kom inn, og avslutter ved elveleiets slutt.

Museets sydlige fløy, som rommer installasjonen, er bygget i en skråning hvor gallerirommene følger landskapet med stigende plan- og takhøyde.<sup>415</sup>

### **Riverbed som landart?**

Louisiana er kjent for sin landlige beliggenhet, noe som er uløselig knyttet til museets identitet og varemerke. Installasjonene kan sies å harmonere godt med museets visjon og profil, og kommuniserer på et vis med skulpturparken som omkranser museet. Flere steder i museet åpnes galleriveggene opp med vinduer, noe som forsterker kontakten med omgivelsene. I *Riverbed* finnes derimot ingen vinduer.

*Riverbed* skriver seg inn i tradisjonen med motsetningen mellom modernismens stilisering av utstillingsrommet (minimalismen), og landarts mål om å frigjøre seg fra gallerirommet og de kapitalistisk rettede kunstinstitusjonene.<sup>416</sup> Denne samhörigheten mellom verk og institusjon kan på mange måter sees som selve kroppsliggjøringen av paradokset Craig Owens mente lå latent i landart som sjanger. Ved å bringe landart, eller dokumentasjonen av denne, inn i galleriet, motarbeidet man sitt eget prosjekt. Bruddet er ikke lenger et brudd.<sup>417</sup>

Stein er et naturmateriale, men vil ikke lenger være kategorisert som natur i

---

<sup>415</sup> Ibid, s. 12.

<sup>416</sup> Ibid, s. 30.

<sup>417</sup> Owens, "The Allegorical Impulse", s. 1027

gallerirommet, da naturmaterialer slutter å være natur i det de fjernes fra sin opprinnelige kontekst. Kan *Riverbed* i den sammenhengen kalles landart? Muligens ikke i sin reneste form, men installasjonen plasserer seg definitivt i en modifisert undersjanger knyttet til vendingen landart tok da den returnerte til kuben. *Riverbed*, og andre forsøk på å bringe natur og naturmaterialer inn i kuben, kan sees som en videreføring av arven etter både minimalismen og landart, der de to tilsynelatende motstridende prosjektene har morfet sammen.

I *Riverbed* har ikke landart og naturmaterialer bare sluppet inn i kuben, den har overtatt gallerirommet. Det kan sees som et paradoks at en så ren og total hvit kube viser et slikt verk. Omgivelsen og forstyrrende elementer stenges ute, men «naturen» slippes inn i form av et landskap som sluker hele gallerirommet. Den hvite kubens fokus på miljø og totale kontroll over et konservatorisk perfekt inneklime, bryter drastisk med avgjørelsen om å slippe et helt elveleie inn i gallerirommet.

På den annen side er en installasjon som dette utvilsomt teknologisk utfordrende, spesielt med tanke på det rennende vannet. Selv når «naturen» tar over den hvite kuben, er det konservatorer og teknikere som står bak. «Naturen» blir til «ikke-natur» i kuben. Selv fanget mellom disse to kategoriene er én ting sikkert: kubens transformerende kraft omgjør stein og vann til kunst

### **Museets visjon**

Visjonen for utstillingen var en radikal og stedspesifikk utstillings som skulle reflektere rundt museets rolle som institusjon.

«Hvad for et kunstmuseum er Louisiana? Og hvad er et kunstmuseum overhovede i dag? Hvilken rolle spiller det? Hvilken rolle kan det spille? Er det et firma i den pænere ende af den generelle oplevelsesøkonomi, eller er det en kritisk institusjon? Er det et reservat for æstetisk oplevelser, et sted, der afspejler en realitet et andet sted, kunsten ude i samfundet? Eller er der et sted som producerer realitet? Hvis det sidste er tilfældet, er det vigtigt, ville Eliasson sige, at museet står ved dette i sin relation til publikum, så mennesker ikke deponerer deres tillid i museets selvbestaltede autoritet, men derimot deltager i selve produktionen av indhold, altså nedbryder grænsene mellom museet og omverdenen.»<sup>418</sup>

Målet var at overgangene mellom ute og inne, mellom kultur og iscenesatt natur, skulle brytes ned.<sup>419</sup> Det store landskapet kan sees som både et inngrep, angrep og en dialog med museets uttrykk og verdier.<sup>420</sup>

---

<sup>418</sup> Holm, M. J. *Louisiana Revy*, «Olafur Eliasson *Riverbed*», 55. Årgang, nr. 1 2014. s. 8

<sup>419</sup> Holm, s. 9.

<sup>420</sup> *Ibid.*, s. 8-9.



Museet sier i sin introduksjon til utstillingen at selv om verket er en stor test av deres fysiske kapasitet, symboliserer det også museets egen grunntanke om at man skal utsette seg selv og de besøkende for noe som utfordrer og setter de dagligdagse forventningene til museet i perspektiv. Kunstneren ønsket å peke på museets tette bånd til sine omgivelser både fysisk, arkitektonisk og institusjonelt, og trekker frem kontakten med landskapet rundt som museets viktigste kjennetrekke.<sup>421</sup>

Eliassons verker står, ifølge Louisiana, langt fra modernismens tanke om at verket skal snakke for seg selv. Verkene suppleres og kontekstualiseres av tekster og essays forfattet av kunstneren, som redegjør for verkenes betydning og mulige fortolkningsrammer.<sup>422</sup>

### **Kritikk av institusjonskritikken**

«Det er svært at vise noget, der er grimt på Louisiana. For stedet har det med at forvandle tingene og gøre dem pæne og smukke.»<sup>423</sup> - Mads Damsbo

Utstillingen utløste en kortlivet debatt i dansk presse om Eliassons kunst og Louisiana som kunstinstitusjon for moderne kunst. Louisiana ble anklaget for kuratorisk opportuniste, og Eliasson for å hausse opp sitt eget kunstprosjekt til diskurskritiske og retoriske høyder som han, i følge kritikerne, ikke kunne innfri.<sup>424</sup>

Poul Erik Tøjner, direktør for Louisiana, hevder i katalogens forord at utstillingen er en «pensumfri sone», at det ikke forventes noe av oss i utstillingen, og at det ikke gir mening å diskutere smak og behag basert på Eliassons installasjon. «*Kan De lide stenenes farve, hvad synes De om vand? – Nej vel.*»<sup>425</sup> Dette fremstår for meg som et litt flåsete utsagn om et verk som først og fremst defineres som institusjonskritisk og dessuten har røtter i tidligere kunstretningers kritikk av gallerirom og museum. Eliassons verk defineres som «*en generationstypisk form for institutionskritik: den kritisk meddelagtige, som den blev døbt af teoretikeren Joshua Decker i starten af 90erne. Ikke grænsesøgende og konfronterende, men infiltrerende og lettere satirisk.*»<sup>426</sup> Den samme måten å forholde seg til kunst- og museumsinstitusjonene på finner man igjen i Elmgreen og Dragsets arbeidsmetode og kuratoriske grep. Om dette grepet og denne formen for kunstnerisk praksis er nytt og unikt i

---

<sup>421</sup> Ibid. Laurberg, s. 12.

<sup>422</sup> Laurberg, s. 32.

<sup>423</sup> Emil Berglöv, og Kjeld Hybel, «Selv det grimteste bliver smukt på Louisiana», Poltikken.dk, <http://politikken.dk/magasinet/feature/ECE2371249/selv-det-grimmeste-bli-ver-smukt-paa-louisiana/> (publisert 20.08.2014)

<sup>424</sup> Cecilie Høgsbro Østergaard, «Stenenes gråspurv», Kunstkritikk.no, <http://www.kunstkritikk.no/wp-content/themes/KK/ajax/general/print.php?id=56840&r=0.4470152063295245> (publisert 11.09.2014).

<sup>425</sup> Poul Erik Tøjner sitert i Holm, s. 9

<sup>426</sup> Østergaard.

en museal og kunsthistorisk sammenheng, det er en annen diskusjon.

Kunstutstillingen og kunstmuseene er tett knyttet sammen med, og på mange måter utledet fra, tanken om «å gå».<sup>427</sup> Publikums bevegelse er det som settes fokus på i Eliassons installasjon.

«Normalsituationen for at gå på kunstmuseum er jo, at man går ind, og så er der en genstand på gulvet, det kalder vi en skulptur, eller en genstand på væggen, det kalder vi et billede. Og så går man hen til den, og står lidt og forhandler med det her objekt, og det kan være nogle tekster, man skal læse eller et eller andet, man skal have i øret .... Og så går man igen. Hovedudfordringen på et museum er hele tiden at arbejde med den relation.»<sup>428</sup>

Utstillingen har potensiale til å utfordre publikums begrep om å bevege seg i en utstilling. Tøjner nevner at *Riverbed* ikke tvinger publikum inn i en bestemt rute eller et fokuspunkt.<sup>429</sup> Det at utstillingen kun har én inngang, gir derimot inntrykk av at installasjonen er lineær, dette til tross for at de besøkende kan hoppe så mange ganger over bekken som de selv måtte ønske, før de tar turen nedover langs elveleiet og tilbake til resten av museet.

Deler av debatten omhandlet påstanden om at det tas for få sjanser på Louisiana med tanke på museets utstillingsprogram<sup>430</sup>. Mikkel Bogh, direktør ved Statens Museum for Kunst, kaller *Riverbed* (og lignende typer kunstinstallasjoner) for veletablerte eksperimenter som på ingen måte er banebrytende. Tøjner er uenig i denne kritikken, og mener *Riverbed* sprenger rammene for den gjengse museumsopplevelse, samtidig som det ikke handler om å si at Eliasson er den første som arbeider med det å forholde seg til rommet på en «utradisjonell» måte. «En gang imellem er det vigtigt at få presset grænserne lidt for en institution, også indefra.»<sup>431</sup> sier Poul Erik Tøjner.

Noen kritikere sammenligner verket med naturen og stranden utenfor museet hvor den kompliserte hydroteknikken i utstillingen blekner i forhold.<sup>432</sup> Det vil for mange være et naturlig sammenligningsgrunnlag, men allikevel fånyttet da naturen i Humlebæk og *Riverbed* stiller i to ulike kategorier. Steinene i *Riverbed* er kunst i kraft av at verket eksisterer i kuben, og videre med at kunstneren valgte materialene og plasserte det i kuben. Kan det sees som

---

<sup>427</sup> Laurberg, s. 14.

<sup>428</sup> Poul Erik Tøjner sitert i Bergløv og Hybel.

<sup>429</sup> Østergaard.

<sup>430</sup> Bergløv og Hybel.

<sup>431</sup> Poul Erik Tøjner sitert i Bergløv og Hybel

<sup>432</sup> Simen Joachim Helsvig, «Topografiske karikaturer», *Kunstkritikk.no*, publisert 25.08.2014, <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/topografiske-karikaturer/?d=no> Østergaard.

landskapsarkitektur? Arkitektur ansees i dag som en kunstart i sin egen rett. Eliassons landskap er jo ikke lenger natur da det er flyttet inn i kuben. Hvis Eliassons verk holdes opp mot Krauss' Klein-gruppe ville jeg ha plassert *Riverbed* mellom *merkede steder* og *skulptur*. Disse to definisjonene er i utgangspunktet to mellomkategorier i Klein-gruppen. Mellom disse definisjonene finnes én av de fire hovedkategoriene: *ikkelandskap*. Ut ifra denne logikken er det eneste man med sikkerhet kan slå fast at *Riverbed* ikke er natur, det er kunst.

Til tross for 180 tonn basalstein<sup>433</sup> og sin høye prislapp, er verket også anklaget for å ikke fremstå som overveldende nok.<sup>434</sup> De positive omtalene av *Riverbed* la opp til en sublim kontemplasjon og sterke sanseopplevelser i utstillingen. Østergaard hevder på den annen side at det ikke finnes noe sublimt over materialene ved at Eliasson har benyttet seg av «*verdens mest ydmyke stein*».<sup>435</sup>

Installasjonen var plassert inn i en ren hvit kube-estetikk, totalt isolert fra omverdenen. Denne måten å vise kunst i den hvite kuben på, og det å gjøre hele utstillingen om til et totalkunstverk eller en stor rominstallasjon, er ikke lenger å anse som eksperimentelt. Hvis derimot kurator eller kunstner, som også i *Riverbed* handler innenfor rammene av den hvite kubens, tar i bruk veldig eksperimentelle grep ved bruk av rom og utforming av scenografi osv., og med det endrer utstillingsrommet radikalt, burde man reflektere rundt hvorvidt rommet fortsatt kan karakteriseres som en hvit kube.



**Figur 26** *Riverbed* (2014), Olafur Eliasson. Louisiana Museum of Modern Art  
Foto: Susanne Grina Lange

<sup>433</sup> Benjamin Secher, “*Riverbed* by Olafur Eliasson, Louisiana Museum of Modern Art” i The Telegraph, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/11055034/Riverbed-by-Olafur-Eliasson-Louisiana-Museum-of-Modern-Art.html> (Publisert 28.08.2014).

<sup>434</sup> Østergaard.

<sup>435</sup> Ibid.

## **Eksempelstudien: kunne utvalget av utstillingsrom vært annerledes?**

Det var viktig å finne en balanse i utvalg av utstillingssteder som eksempler i oppgaven. Når det kommer til antall eksempler mener jeg at jeg har holdt meg på håndterlig antall utstillingsrom, noe som har gitt meg muligheten til å redegjøre for hvert utstillingssted grundig nok til at eksempelutvalget ikke fremstår som forenklet eller for overfladisk. For og kunne inkluderes i oppgaven måtte gallerirommene være viktige i sin egen samtid og fortsatt eksisterende i dag. Det var også et vesenspoeng at de skulle kunne peke på, og illustrere, at en endring hadde funne sted i gallerirommets utforming.

Noen rom, institusjoner og geografiske områder er nødvendigvis utelatt i mitt utvalg, da det å inkludere samtlige norske utstillingsrom hadde blitt et for omfattende prosjekt. Blant de utstillingsrommene som var aktuelle for oppgaven er flere oppført i perioden frem til 1930. Kunsthall Stavanger (tidligere Stavanger kunstforening) fra 1925 og Trondheim kunstmuseum (tidligere Trønderlang kunstgalleri) oppført i 1930 ble valgt bort til fordel for andre utstillingsrom fra samme år og periode. Munchmuseet på Tøyen fra 1963 kunne potensielt sett bidratt til å illustrere museumslandskapet på 60-tallet i samstilling med Henie Onstad kunstsenter. Munchmuseet hadde også kunnet vist seg å være interessant i en sammenligning med planlagte Lambda. Tromsø kunstforening, som siden 1981 har holdt til i Tromsø museums gamle bygning fra 1894, ble valgt bort nettopp fordi det er en moderne hvit kube estetikk som nå er inkorporert i et eldre museumsbygg. Lillehammer kunstmuseum fra 1994 ble på sin side valgt bort da Stenersenmuseet ble oppført samme år. Avslutningsvis kan Kode 4, Lysverket tegnet i 1938 og omgjort til museum i 2003, nevnes som et potensielt studieeksempel fra 2000-tallet. Kode 4 ble ikke omtalt i oppgaven da jeg ved å se på to planlagte byggeprosjekter i Oslo, Lambda og Forum Artis, syntes det ble mer naturlig å sammenligne med Astrup Fearnley på Tjuvholmen da alle tre museer er eller er planlagt oppført i Oslos havneområde.

Utstillingsrommene omtalt i oppgaven står som et representativt utvalg av utstillingsrom fra perioden 1914-2012. Jeg ser det som lite sannsynlig at et annet, eller utvidet, utvalg hadde gitt et ekstremt avvikende resultat. En diskusjon og eventuell bekreftelse eller avkreftelse av denne hypotesen peker seg ut som et mulig tema for videre forskning. Å se nærmere på utstillingsrom som ikke er omtalt i denne oppgaven kan være et potensielt startpunkt for videre utredning av gallerirommets arkitektoniske stilutvikling.

## **ANT: et nyttig verktøy?**

Det kan bli en utfordring for fremtidig forskning og forsøke å gi en total og dyptgående redegjørelse for nettverket knyttet til den hvite kuben. Med en større forståelse for nettverket kan man potensielt si noe om hvilken vei gallerirommet utvikler seg videre. ANT kan i den sammenhengen vise seg å være et nyttig analytisk verktøy ved å skape en større forståelse for de ulike nivåene av påvirkning de forskjellige aktantene gir eller mottar i nettverket. Ved hjelp av ANT kan man videre forklare hvordan noen aktanter, eller en tendens, kan være mer eller mindre viktige enn andre aktanter gjennom mediator og intermediasor-begrepet.

Faren ved å bruke ANT til kartlegging av nettverket vil være at i øyeblikket en (sosial) relasjon er identifisert, vil den per ANTs egen definisjon være statisk og utdatert. En forståelse av en dynamisk utvikling som statisk er hva ANT streber etter å unngå, da dette gir et feilaktig og kunstig inntrykk av de faktiske forholdene. ANT kan derfor sies å fungere bedre på historiske undersøkelser når det kommer til total kartlegging av nettverk. Når det kommer til samtidige undersøkelser vil ANT muligens ha størst gjennomslagskraft ved undersøkelser av påvirkning aktantene i mellom, og inskripsjonen aktantene innehar.

## Konklusjon og drøfting

**Hvilken betydning har endringer i arkitektur og kunst hatt for fremveksten av den hvite kuben i Norge, og har det ene betydd mer enn det andre?**

Utstillingsrommet er uløselig knyttet til kunsten, og endringer i rommet speiler derfor endringer i kunsten. Det kan diskuteres hvor vidt det er kunstnerens kunstproduksjon som påvirkes av den hvite kuben og hva slags kunst som skal stilles ut i den, eller om det er kubens som formes av kunsten kunstnerne produserer. Flere ulike kunstbevegelser har søkt etter å kritisere, eller bryte med den hvite kubens regime. I denne oppgaven skildres forholdet mellom minimalismen, den hvite kubens regime og landarten. Landart viste seg å ikke være det bruddet med kubens regime den søkte etter å være, hvor dokumentasjon eller tekst, og gjerne den kunstnerforfattede teksten, fortsatte å være uløselig knyttet til verket og kunstformidlingen. Rommet med de hvite veggene er så sterkt knyttet til kunsten og dens utvikling at man ikke lenger kan se den ene isolert fra den andre.

Som illustrert i denne oppgaven med installasjonen *Riverbed* er selv kunst som i dag inntar en posisjon som institusjonskritikk bundet til, og fullt integrert i, den hvite kubens regime. Elmgreen og Dragset håndterer dette ved å holde en kritisk-ironisk distanse til museet og den hvite kubens regime. Så lenge ikke kunsten utfordrer rommets rammer vil vi heller ikke se noen endring av arkitekturen. Kanskje vitner *Riverbed* og *Biography* om at kunstens rolle som pådriver til fysisk endring i gallerirommet er over? For og engang å kunne forsøke å si noe om rommets videre utvikling, må vi se på hvilken retning kunsten beveger seg i og hva som er status quo i kunstverdenen.

Kunsten eller arkitekturen? Det blir for meg problematisk og løfte frem den ene fremfor den andre som viktigere for gallerirommets utvikling. Overgangen fra nyklassisismen til funksjonalismen med fokus på at rommets utforming skal tilpasses funksjon, kan sies å være vell så viktig for utviklingen av den hvite kubens regime som endringer i kunsten. Enkelhet og rene linjer og målsetningen om god formgivning sammenfalt godt med målene satt for den hvite kubens regime som «ideelt rom».

Selv om kunsten ikke lenger kan sies å være den største pådriveren til endringer i gallerirommet kan man si at arkitekturen, og gjerne enkeltarkitekter, er dominerende i utforming av museumsarkitektur og utstillingsrom. Astrup Fearnley, Munchmuseet i Bjørvika og Nasjonalmuseet på Vestbanen er alle norske eksempler på en tendens i arkitekturen

generelt og museumsarkitekturen spesielt, som ser museum som synonymt med et signalbygg.

De planlagte utstillingsrommene i Bjørvika og på Vestbanen skriver seg inn i den nå veletablerte tradisjonen om hvitmalte utstillingsrom. Dette gjelder spesielt det nye Munchmuseet som, til tross for en visjon om et moderne og unikt museum, er bestående av totale hvite kuber. Lambda bryter derfor med de siste års trend hvor den hvite kubens brytes opp av vinduer som slipper dagslys inn i utstillingen. Nasjonalmuseet på Vestbanen har et større spenn i samlingen hva kommer til alder på verkene og kunstnerisk stil, og sikter mot en mer variert sammensetning av utstillingsrom av ulik størrelse og oppbygning.

### **Hvordan kan endringer i lysforhold sees i sammenheng med gallerirommets øvrige utvikling mot den hvite kubens og videre frem til i dag?**

Jakten på det man har ansett som de beste forholdene for visning av kunst har på mange måter blitt styrt av lysforholdet. Rettere sagt har utviklingen vist seg å handle like mye om det vekslende forholdet mellom dagslyset og det elektriske lyset, som en stilisering av gallerirommet og en fetisering av de hvite veggene. Overlyset ser alltid ut til å ha blitt foretrukket, eller vertfall ansett som ideelt, i gallerirommet.

Den hvite kubens strebet etter total kontroll på lysforhold. De fleste utstillingsrom nevnt i oppgaven hadde opprinnelig overlys basert på dagslys i en eller annen form. I Blomqvist og Kunstnerforbundet slipper glasstakene inn delvis filtrert dagslys, mens lanterninene i Liljevalchs konsthall og Kunstnerens hus slipper inn dagslyset fra siden. Også i Bergen konsthall var overlyset opprinnelig basert på dagslysinlipp fra siden av bygget, inn i en tom «overlysetasje», som så filtrerte lyset ned i utstillingsrommene. Kunsthallen har gjennomgått en rekke utbedringer, inkludert utbyggingen av hele den tomme overetasjen til kontorlokaler, og overlyset består i dag av elektrisk lys bak det opake glasstaket. Dette sikrer den totale kontrollen over rommet, og fjerner variablene innlemmet i bruk av dagslys. Det er, blant eksemplene i denne oppgaven, Stenersenmuseet som først oppfyller alle de øvrige kravene til kubens, inkludert bruk av elektrisk lys. Stenersen må i denne oppgaven betraktes med et lite forbehold, da det opprinnelig ikke var bygget med det formål å være utstillingsrom.

Dagslysets «kamp» for å slippe inn igjen i gallerirommet kan sies å ha kulminerte i «glassboksen» som utstillingsrom slik vi finner den i Neue Nationalgalerie i Berlin, eller i Sverre Fehns utstillingspaviljong på Arkitekturmuseet. Dette er en type utstillingsrom som har

pekt seg ut for meg som den hvite kubens motsats. En glass boks har tilsvarende sterkt skript som den hvite kuben, men setter helt andre premisser for kurator (og konservator) når det kommer til utstilling av verkene. Publikums skript i kuben og glassboksen kan sies å være identiske.

### **Er den hvite kuben slik den vokste frem på 1900-tallet, den samme hvite kuben vi har i dag?**

Den største endringen i gallerirommet etter den totale hvite kuben er at dagslyset på ny slippes inn i utstillingsrommet. Det er gått hull på den stilistisk, strenge hvite kuben og vinduer er blitt en integrert del av museumsarkitekturen. Dette kan sees som et slags kompromiss mellom den hvite kuben og glassboksen, den hvite kubens motsats. Den hullede kubens representeres i eksempelstudien ved Renzo Pianos Astrup Fearnley på Tjuvholmen. Den hvite kubens i dag er med andre ord ikke den samme totale kubens vi kjenner i fra O'Dohertys teoretiseringer.

I tidligere tider kan man si at gallerirommet ble tilpasset kunsten som skulle vises der. Foruten en tilbakevending til den monumentale arkitekturen (med vinduer) er det lite som har skjedd med museenes innside. Unntaket er tilpassingen av «nye medier» i kubens. Den hvite kubens status som universell kan til dels begrunnes i hvor lett rommet lot seg tilpasse til flere ulike kunstarter. Inntoget av de nye mediene som for eksempel film i gallerirommet lot seg overraskende lett tilpasse gjennom å male veggene sorte.

### **Fremsto den hvite kubens i Norge plutselig, ferdig utviklet, eller utviklet den seg over tid?**

Med bakgrunn i den observasjonsbaserte undersøkelsen av utstillingsrom fra 1914-1994 kan utviklingen av den hvite kubens sees som en gradvis stilisering av gallerisrommet. Utviklingen kan derfor sies å sammenfalle med den gradvise stiliseringen på vei mot full abstraksjon i kunsten, slik den fortonet seg på først halvdel av 1900-tallet. Først forvant det tette opphenget som vokste frem i akademiene. Senere nærmet man seg en lineær hengning av verkene gjennom en overgang til utstilling av verker i dekorative og visuelt tilfredsstillende harmoniske grupperinger. Samtidig som hengingen av verkene ble mer luftig, forsvant noen av rommets arkitektoniske dekorelementer. Møbler og draperier forsvant sammen med andre deler av inventaret som man mente ville dra fokuset bort fra selve kunstopplevelsen. Dette er



symptomatisk på hvordan forholdet til verk og verkets rolle i utstillingen endret seg i denne perioden.

Endringen var altså ikke plutselige, men kan sies å ha skutt fart rundt 1930 da funksjonalismen for alvor hadde etablert seg som arkitektonisk stil. Kunstnernes hus er en god representant på et tidlig moderne utstillingsrom i Norge. Det er allikevel Bergen kunsthall som i denne oppgaven peker seg ut som det tidligste eksemplet på en total hvit kube, i alle fall slik kunsthallen fremstår i dag med elektrisk belysning.

**Hva slags inskripsjon og skript har den hvite kuberen, og er det sterkt eller svakt?**

**Hvordan påvirker skript og inskripsjon verkene og brukerne av kuberen?**

Den hvite kuberen er et krevende utstillingsrom. Det vil si den krever forhåndskunnskaper av sine brukere, som er publikum, kurator og kunstner. Kuratoren kuraterer utstillinger, det vil si det etableres et skript som kan sees som en tilrettelegging av utstillingen for publikum.

Publikum tar i bruk dette skriptet i den grad de selv ønsker, og de kan ha en sterk eller svak inskripsjon av kurators skript.

Skriptet, slik det legger opp til publikums bevegelser og lesning av utstillingen, er svakt da den hvite kuberen generelt legger opp til en veldig åpen fortolkningsramme.

Kunstutstillingen i den hvite kuberen har ingen fast rute og ofte ingen kronologi slik som for eksempel Nasjonalgalleriet legger opp til. Publikum må derfor ha kjennskap til hvordan man leser, eller bruker, en kunstutstilling.

Både Kurator og publikum handler i det begrensede handlingsrommet som er etablert for dem av kuberen. Det vil si at kurator og kurators skript har en sterk inskripsjon av den hvite kuberen. Det begrensede handlingsrommet i den hvite kuberen kan anses som svært begrenset.

**Er den hvite kuberen nøytral?**

Oppfatningen av hva som menes med «nøytral» og hvilke farger som regnes som «nøytrale» har endret seg over tid. Grønt og rødt ble en tid ansett som de beste nøytrale bakgrunnsfargene for kunsten. Med dette mente man de farger som best ville ramme inn verkene og fremheve koloritten i maleriene. Den røde fargen, mente man, egnest seg best til å fremheve de forgylte billeddrammene som før kunstverkene ble autonome hadde en mer

fremtredende rolle i utstillingsrommet. Da billedrammen forsvant fra verket, og veggen påtok seg rollen som verkenes avgrensning og innrammende element, utviklet veggen seg til å bli en sterkt estetisk kraft i sin egen rett. Denne kraften er så sterk at den innehar makten til å transformere selv de enkleste hverdagsgjenstander til kunst. Veggenes har en sterk inskripsjon av den hvite kubens, og de oppretter et sterkt skript for verkene som henges på dem. Dette kan sies å redegjøre for og forklarer de hvite veggens «magiske» transformerende egenskap og gjør det umulig for den hvite kubens å være nøytral. Kuben kan derfor betraktes som en veldig sterk mediator i nettverket som er formidling av kunst, og persepsjonen og bruken av kunstutstillingen.

Kritikk er blitt rettet mot kubens med tanke på rollen veggens estetiske kraft spiller. Det vil si at det påstås at kubens inskripsjon er så sterk at den setter et for stort preg på verkene som stilles ut. Det stilles derfor spørsmålsteget ved hvor universell den egentlig er.

Hvitfargen viste seg altså å ikke være så nøytrale som man først hadde håpet. O'Doherty hevder at de fleste, vertfall aktører i kunstmiljøet, er klar over kubens historie og har godtatt nøytraliteten som en umulighet. Det er i denne sammenheng interessant å lese i skisseprosjektbeskrivelsen av planlagte Lambda at premissene for utstillingssalene vil være å søke etter «en nøytralitet som kan gi all oppmerksomhet til de utstilte kunstverkene».<sup>436</sup> Lambda kan kategoriseres som en serie, totale hvite kuber.

Foruten å være en fortelling om gallerirommets utvikling over tid og endring av lysforhold, har denne oppgaven vært en redegjørelse av endringer i gallerirommets, og den hvite kubens, inskripsjon. Den hvite kubens inskripsjon er så sterk, og den skript har potensiale til å være så svakt, at den akkommoderer et tilsynelatende ubegrenset antall kunstformer. Kunsten har vist seg og trives i den hvite kubens og utfordrer derfor ikke kubens eller kunstinstitusjonen, men nøyter seg med en slags pseudoreflekterende, distansert avhengighetsforhold til den. Den hvite kubens både i sin opprinnelige og modererte form, er blitt det universelle utstillingsrommet for kunst, og slik vil det nok forbli en god stund fremover.

---

<sup>436</sup> «Nytt Munch-museum»

# Litteraturliste

- Ananth, D. «Frames within frames: On Matisse and The Orient» I Duro, P. (red).  
*The rhetoric of the frame: Essays on the Boundaries of the artwork*. Cambridge:  
Cambridge University press, 1996, side 153-177.
- Aftenposten morgen, «Et nytt moderne kunstlokale: en utstilling av Henrik Lund»,  
11. november 1914, side 4. [http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_aftenposten\\_null\\_null\\_19141111\\_55\\_572\\_1](http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenposten_null_null_19141111_55_572_1)
- Aftenposten, 13.03.1914, side 1.
- \_\_\_\_\_, 11.11.1914. side 4.
- Arkivet etter arkitekt Ole Landmark, BBA-0406, Bergen Byarkiv, «Rasmus Meyers Samling,  
Schema av gesimser», Bergen 1. oktober 1921, X7224:406:53.
- \_\_\_\_\_, «Bergen kunstforening: Forandringer i 1. etasje», september 1950, BBA-0406,  
Bergen byarkiv, X7224:406:50
- \_\_\_\_\_, «Bergen kunstforening: Overlysplan», juni 1934, BBA-0406, Bergen byarkiv,  
X7224:406:50
- \_\_\_\_\_, «Bergen kunstforening, Plan», februar 1934, BBA-0406, Bergen byarkiv,  
X7224:406:50
- Astrup Fearnley Museet, «Om Museet» på [afmuseet.no](http://afmuseet.no), 2012.  
<http://afmuseet.no/om-museet/om-astруп-fearnley-museet> (besøkt 28.08.14).
- B. «Det nye Blomqvist», Morgenbladet, 12. november 1914, s. 4.
- Bahr, O. «Halvhjertet kunstnerbiografi», s. 54-55, Dagsavisen 22. mars 2014. Tilgjengelig fra  
Astrup Fearnleys nettside: <http://afmuseet.no/utstillinger/2014/elmgreen-dragset/presseomtale>
- «Bergen Kunstforening» (2012, 2. mai). I *Store norske leksikon*. Hentet 5. mai 2014 fra  
[http://snl.no/Bergens\\_Kunstforening](http://snl.no/Bergens_Kunstforening)
- Bergløy, E. og Hybel, K. «Selv det grimmeste bliver smukt på Louisiana», Politiken.dk,  
<http://politiken.dk/magasinet/feature/ECE2371249/selv-det-grimmeste-bliver-smukt-paa-louisiana/> (publisert 20.08.2014)
- Bjerkek, O. P. (2009, 13. februar). «Ole Landmark» i *Norsk biografisk leksikon*. Hentet  
5. mai 2014 fra [http://nbl.snl.no/Ole\\_Landmark](http://nbl.snl.no/Ole_Landmark).
- \_\_\_\_\_, (2009, 31. august). «Ole Døsen Landmark». I *Store norske leksikon*. Hentet 5. mai  
2014 fra [http://snl.no/Ole\\_D%C3%B8sen\\_Landmark](http://snl.no/Ole_D%C3%B8sen_Landmark).
- Blomqvist.no, «Historie», <https://www.blomqvist.no/Om-Blomqvist/Historie>  
(tilgang 07.04.2014)

- Bordo, J. «The witness in contemporary art» i Duro.
- Brun, H-J. *Kunstnerforbundets første 100 år*. Oslo: Kunstnerforbundet AS, 2011.
- Callon, M og Latour, B. «Unscrewing the big Leviathan: How Actors Macro-Structure Reality and How Sociologists Help Them to Do So» (1981) i Sidorova, A. og Sarker, S. «Unearthing Some Causes of BPR Failure: An Actor-Network Theory Perspective», 2000, *AMCIS 2000 Proceedings*. Paper 400  
<http://aisel.aisnet.org/amcis2000/400>
- Chilvers, I. og Graves-Smith, J. *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*, andre utgave, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Christiansen, A. «Nytt nasjonalmuseum bankes gjennom torsdag kveld» i Aftenposten 06.06.2013. [http://www.aftenposten.no/kultur/Nytt-nasjonalmuseum-bankes-gjennom-torsdag-kveld-7222265.html#.U75h7Pl\\_uo0](http://www.aftenposten.no/kultur/Nytt-nasjonalmuseum-bankes-gjennom-torsdag-kveld-7222265.html#.U75h7Pl_uo0) (besøkt 18.08.2014)
- Crow, T. *The Rise of the sixties*, London: Laurence King Publishing, 2004.
- Dunker, J.G. «Funksjonalismens gjennombrudd» i Lundahl, G. *Nordisk funksjonalism* Nyhavn: Arkitekten förlag AB, 1980. s. 102-103.
- Duro, P. (red). *The rhetoric of the frame: Essays on the Boundaries of the artwork*. Cambridge: Cambridge university press, 1996.
- de Duve, T. D. «The readymade and the tube of paint» i *Kant after Duchamp*. Cambridge MA, MIT Press, 1996.
- Eckhoff, A. og Stein Olav Henrichsen (red), Jubileumsmagasin, Munch 150. Oslo, 2012. Tilgjengelig fra  
<http://www.norway.org.uk/Documents/Much%20150%20Magazine.pdf>
- Elle, L. A. *Nettsider som kommunikasjon: praksis og endring ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design*, Masteroppgave, Oslo: Universitetet i Oslo, 2012.  
<http://urn.nb.no/URN:NBN:no-31483>
- Elton, L. «En tidkapsel i nytt lys» i Bergens tidende, 14.mai. 2013 Tilgjengelig fra;  
<http://www.bt.no/meninger/En-tidskapsel-i-nytt-lys-2896399.html>
- Ernst, W. «Framing the fragment: Archeology, Art, Museum», I Duro side 111-135.
- Falch, F. «En stil til opplevelse» i Lerberg. E.J. (red) *Kunst og Kultur* nr.2, 2004, årgang 87, s. 94-106.
- Faltin, T. «Alt for kunsten» i *Dagbladet* 10. april 2011.  
<http://www.dagbladet.no/2011/04/10/magasinet/sondag/arkitekter/arkitektur/byutvikling/16141981/> (besøkt 20.08.14)
- Finborud, L. M. *Mot det totale museum: Henie Onstad kunstsenter og tidsbasert kunst 1961-2011*, Oslo: Forlaget Press, 2012.
- \_\_\_\_\_, og Hoegsberg, M. (red), *Bauhaus på norsk*, Oslo: Orpheus Publishing, 2014

- Frampton, K. *Modern architecture: a critical theory*, 3. utgave 1992. London: Thames and Hudson, 1980.
- Giebelhausen, Michaela. "Museum architecture: a brief history" i Macdonald, S. (red.) *A Companion to Museums Studies*, s.223-244. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.
- Gjessing, S. m.fl., *Kunstnernes Hus: 1930-1980*. Oslo: Kunstnernes Hus, 1980.
- Glabek, I. «Kunstnernes Hus og dets plass i Norsk Arkitekturhistorie» i Gjessing, 1980.
- \_\_\_\_\_, Funksjonalismens gjennombrudd i Norge: debatt og ideologisk bakgrunn, magistergrad i kunsthistorie, Oslo: Universitetet i Oslo, 1970.
- Gulstad, H.C. «Kunstnerduoen» i Kunstforum, nr. 1, 2014, 6. årgang. S.20-25.
- Grønvold, U. «Sverre Fehn» i Norsk biografleksikon (5. mars 2009). Hentet 12. november 2014. [https://nbl.snl.no/Sverre\\_Fehn](https://nbl.snl.no/Sverre_Fehn)
- Hafnor, H. «Aktor-nettverk teori som teoretisk rammeverk og praktisk verktøy for å analysere informasjonsstrukturer i et Nbf», FFI/Rapport- 2004/00223, Kjeller: Forsvarets forskningsinstitutt. Tilgjengelig fra <http://www.ffi.no/no/Rapporter/04-00223.pdf>
- Hammerstrøm, J.L. «Besøkssvikt for Astrup Fearnley», DN.no, publisert 03.08.2014, <http://www.dn.no/etterBors/2014/08/03/2059/Kunst/besokssvikt-for-astrup-fearnley>
- Harrison, C. og Wood, P. (red.), *Art in Theory 1900-2000: An anthology of Changing Ideas*, Malden: Blackwell publishing, 2003.
- Heiberg, B. «1930» i Lundahl, 1980, s. 104-105.
- Hellandsjø, K. "The Henie Onstad Art Centre: The Art of Tomorrow Today: The Collection by Torino", 2008. <http://www.hok.no/arkitekturen.178159.no.html>
- Helsvig, S. J. «Topografiske karikaturer», Kunstkritikk.no, publisert 25.08.2014, <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/topografiske-karikaturer/?d=no>
- Herreros Architectos, LPO, Oslo Kommune, film: «2019 New Location: Bjørvika»  
Filmen er tilgjengelig fra nrk.no: Finstad, A. og Aune, O. «Se det nye Munchmuseet fra innsiden», <http://www.nrk.no/kultur/se-det-nye-Munchmuseet-innenfra-1.11612078>
- Hoem, J. (redaksjonelt ansvarlig). «Nasjonalmuseet: Tre vinnere» fra arkitektturnytt.no. <http://www.arkitektturnytt.no/2010/04/Nasjonalmuseet-tre-vinnere.html#sthash.Q3uh4tE9.dpbs>
- Holm, M. J. (red.) «Olafur Eliasson *Riverbed*», *Louisiana Revy*, 55. Årgang, nr. 1, 2014.
- Horvei, M. «Kunsten og tenke stort». Dagens Næringsliv, 01.08.12, s 36-37.
- Hovland, K. «Pianos bygg matcher vår samling» i VG, 17.09.12, s 36-37.

Kalleklev, K. og Opstad, L. «Forenings Brukskunst» (30. april 2014) i Store norske leksikon, hentet 26.10.2014 fra [https://snl.no/Foreningen\\_Brukskunst](https://snl.no/Foreningen_Brukskunst)

Kartvedt, P. «Arven etter funksjonalismen» i *Nordisk funksjonalism*.

Klonk, C. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven: Yale University Press, 2009.

KODE Bergen, Utstillingstekst (introduksjon til utstillingen) Rasmus Meyers samling. Lest 21.01.2014.

\_\_\_\_\_, «De tre store», Utstillingstekst Rasmus Meyers samling. Lest 21.01.2014.

\_\_\_\_\_, «Samlingene» på kode.no, <http://kodebergen.no/samlingene>

\_\_\_\_\_, «Meyer og Munch» på kode.no, <http://kodebergen.no/utstillinger/meyer-og-munch>

\_\_\_\_\_, «Museets historie», <http://kodebergen.no/museets-historie>

«Konstnærforbundet», (2009, 14. februar). I Store norske leksikon. Hentet 7. april 2014 fra <http://snl.no/Konstn%C3%A4rsf%C3%B6rbundet>

Krauss, R. "Sculpture in the Expanded Field", *October*, Vol. 8, s. 30-44. Cambridge Ma: MIT Press, 1979. URL: <http://www.jstor.org/stable/778224>

Kultur- og kirke departementet, «Fakta ark» vedlegg til «Staten vurderer et samlet nybygg for Nasjonalmuseet på vestbanen», Pressemelding nr. 67/08, 28.05.2008. [http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/kkd/Nyheter-og-pressemeldinger/pressemeldinger/2008/staten-vurderer-et-samlet-nybygg-for-nas.html?regj\\_oss=1&id=513805](http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/kkd/Nyheter-og-pressemeldinger/pressemeldinger/2008/staten-vurderer-et-samlet-nybygg-for-nas.html?regj_oss=1&id=513805) (besøkt 18.08.2014).

\_\_\_\_\_, «Samlet nybygg for Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design», PowerPoint som vedlegg til Pressemelding nr. 67/08, 28.05.2008. [http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/kkd/Nyheter-og-pressemeldinger/pressemeldinger/2008/staten-vurderer-et-samlet-nybygg-for-nas.html?regj\\_oss=1&id=513805](http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/kkd/Nyheter-og-pressemeldinger/pressemeldinger/2008/staten-vurderer-et-samlet-nybygg-for-nas.html?regj_oss=1&id=513805) (besøkt 18.08.2014).

Kulturrådet (www.kulturradet.no), Museumsstatistikk 2013, «Museumsbesøk 2005-2013: Samlinger utstillinger og årsverk 2013. Tabell 7» Tilgjengelig fra: <http://kulturradet.no/documents/10157/f970f5f6-8516-417c-a7a8-491de4e2363a>

Kunsthall.no, «Historikk», <http://www.kunsthall.no/default.asp?k=11&id=87&a1=Informasjon&a2=Historikk#.Ute5efTuKSo>

Kunstnerforbundet.no, <http://www.kunstnerforbundet.no/pages/nor/1-kunstnerforbundet>

Kunstnernes hus.no, «Historikk», <http://www.kunstnerneshus.no/kunst/historikk/>

Kritikerlaget.no, Referat fra Kritikersalongen, «Et kritisk blikk på utstillingen Munch 150 i Nasjonalgalleriet og Munchmuseet i 2013» [http://www.kritikerlaget.no/nor/pages/939-referat\\_fra\\_kritikersalongen\\_et\\_kritisk\\_blikk\\_p\\_utstillingen\\_munch\\_150\\_i\\_nasjonalgalleriet\\_og\\_munchmuseet\\_i\\_2013](http://www.kritikerlaget.no/nor/pages/939-referat_fra_kritikersalongen_et_kritisk_blikk_p_utstillingen_munch_150_i_nasjonalgalleriet_og_munchmuseet_i_2013)

Kvaran, G. B. «Hvem sin biografi? Intervju med Ingar Dragset og Michael Elmgreen» i *Biography: Elmgreen og Dragset*, utstillingsguide, Astrup Fearnley Museet, 2014.

Lampugnani, V. M. "Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums", s. 245-262 i Macdonald, S. (red.) *A Companion to Museums Studies*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.

Latour, B. "Technology is society made durable" i Law, J. (red.), *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, London: Routledge, 1991. S. 103-31. Tilgjengelig fra: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/46-TECHNOLOGY-DURABLE-GBpdf.pdf>

\_\_\_\_\_, "On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications" (1996), <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf>

\_\_\_\_\_, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

Laurberg, M. "At gå på museum: Olafur Eliasson på Louisiana" i M. J. (red.) *Louisiana Revy*, «Olafur Eliasson *Riverbed*», 55. årgang, nr. 1, 2014. S. 10-46.

Law, J. (red.), *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, London: Routledge, 1991. Side 103-131. Tilgjengelig fra: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/46-TECHNOLOGY-DURABLE-GBpdf.pdf>

Liljevalchs.se, «Liljevalchs nu & då», <http://www.liljevalchs.se/om/liljevalchs-nu-o-da/> (besøkt: 03.03.14)

\_\_\_\_\_, «Carl Fredrik Liljevalch Jr.», <http://www.liljevalchs.se/om/carl-fredrik/> (besøkt: 03.03.14)

\_\_\_\_\_, «Arkitektur», <http://www.liljevalchs.se/om/arkitektur/> (besøkt: 03.03.14)

Little, S. *...isms: Understanding Art*, London: Herbert Press, 2004.

Lubow, A. «How Architecture Rediscovered The Future» i *The New York Times*, 18. Mai 2003. <http://www.nytimes.com/2003/05/18/magazine/how-architecture-rediscovered-the-future.html> (besøkt 251014).

Lundahl, G. (red.) *Nordisk funksjonalism*, Nyhavn: Arkitekten förlag AB, 1980.

\_\_\_\_\_, «Nordisk perspektiv» i Lundahl, 1980, s.4-21.

Lyotard, J.F. «What is Postmodernism?» i Harrison, Charles og Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000: An anthology of Changing Ideas*, s. 1131-1137. Malden: Blackwell publishing, 2003.

- Marin, L. «The Frame of Representation and Some of Its Figures» i *Duro* s. 79- 95.
- McClellan, A. 2008, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkley/Los Angeles.
- Macdonald, S. (red.) *A Companion to Museums Studies*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.
- Midthun, S. «Et museum i nordisk særklasse» i *Klassekampen*, 28.09.12, s 21.
- Moseng, M. «En Livsstilsencyklopedi», *Kunstkritikk*,  
<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/elmgreen-dragsets-livsstilsencyklopedi/> publisert 26.03.2014.
- Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. «Arkitektens egne ord»,  
[http://Nasjonalmuseet.no/no/om\\_Nasjonalmuseet/om\\_Nasjonalmuseet/det\\_nye\\_nasjonalmuseet/arkitektens\\_egne\\_ord/](http://Nasjonalmuseet.no/no/om_Nasjonalmuseet/om_Nasjonalmuseet/det_nye_nasjonalmuseet/arkitektens_egne_ord/) (besøkt 18.08.2014)
- \_\_\_\_\_. «Et åpent museum»,  
<http://Nasjonalmuseet.no/?module=Articles;action=Article.publicShow;ID=1534>  
 (besøkt 20.08.2014)
- \_\_\_\_\_, «Nasjonalmuseet på vestbanen», brosjyre.  
<http://www.statsbygg.no/files/prosjekter/nasjonalmuseumNytt/andreFiler/NasjMusBrosjyreOkt12.pdf> (besøkt 20.08.14).
- \_\_\_\_\_, «Nytt nasjonalmuseum på Vestbanen»  
[http://www.nasjonalmuseet.no/no/nasjonalmuseet/det\\_nye\\_nasjonalmuseet\\_pa\\_vestbanen/](http://www.nasjonalmuseet.no/no/nasjonalmuseet/det_nye_nasjonalmuseet_pa_vestbanen/) (besøkt 20.08.14).
- \_\_\_\_\_, «Årsmelding Nasjonalmuseet 2008»,  
[http://www.Nasjonalmuseet.no/filestore/Om\\_Nasjonalmuseet/Aarsmelding\\_2008.pdf](http://www.Nasjonalmuseet.no/filestore/Om_Nasjonalmuseet/Aarsmelding_2008.pdf)  
 (besøkt 18.08.14)
- \_\_\_\_\_, «Årsmelding Nasjonalmuseet 2009»,  
[http://www.Nasjonalmuseet.no/filestore/Om\\_Nasjonalmuseet/Aarsmelding\\_2009.pdf](http://www.Nasjonalmuseet.no/filestore/Om_Nasjonalmuseet/Aarsmelding_2009.pdf)  
 (besøkt 18.08.14)
- Nielsen, J. «Kunst», *Dagbladet* 17. november 1914, s.1.
- Norberg-Schultz, C. «Funksjonalismen i Norge» i *Lundahl*, s. 80-95.
- Norske kunstforeninger, «Bergen Kunstforening - Bergen Kunsthall»,  
<http://www.kunstforeninger.no/oversiktkunstforeninger4.cfm?FuseAction=OrgPres&pAction=View&pCompanyId=18289>
- \_\_\_\_\_, «En historie om kjærlighet til kunsten: framveksten av kunstforeningene i Norge»  
<http://www.norskekunstforeninger.no/historikk.cfm>
- O'Doherty, B. *Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space*, expanded edition, Berkley: University of California Press, 1986.
- Oftestad, E. «Når taket får bestemme» i *Vårt land*, 08.08.12, s 18-19.



Oslo Kommune, Kulturbyggene i Bjørvika, «Forprosjekt Nytt Munch-museum  
Bok 1 - Beskrivelse, 20.05.2014. Tilgjengelig fra [http://www.kulturbyggene-i-bjorvika.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturbyggene%20I%20Bj%C3%B8rvika%20\(KIB\)/Internett%20\(KIB\)/Dokumenter/Byr\\_0\\_VEDLEGG\\_2014019923-1290590.pdf](http://www.kulturbyggene-i-bjorvika.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturbyggene%20I%20Bj%C3%B8rvika%20(KIB)/Internett%20(KIB)/Dokumenter/Byr_0_VEDLEGG_2014019923-1290590.pdf)

\_\_\_\_\_, «Nytt Munch-museum – skisseprosjekt, Bok 1, Beskrivelse» 10.05.2011.  
[http://www.kulturbyggene-i-bjorvika.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturbyggene%20I%20Bj%C3%B8rvika%20%28KIB%29/Internett%20%28KIB%29/Dokumenter/Skisseprosjekt%20Munch%20Bok%201\\_KIB-1100-A-TR-007\\_x.pdf](http://www.kulturbyggene-i-bjorvika.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturbyggene%20I%20Bj%C3%B8rvika%20%28KIB%29/Internett%20%28KIB%29/Dokumenter/Skisseprosjekt%20Munch%20Bok%201_KIB-1100-A-TR-007_x.pdf) (08.11.13)

\_\_\_\_\_, «Avtale om salg av Vestbanetomten: fakta ark», publisert 26. april 2007.  
Tilgjengelig fra:  
[http://www.kulturetaten.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturetaten%20\(KUL\)/Internett%20\(KUL\)/Dokumenter/dokument/Faktaark.pdf](http://www.kulturetaten.oslo.kommune.no/getfile.php/Kulturetaten%20(KUL)/Internett%20(KUL)/Dokumenter/dokument/Faktaark.pdf)

Owens, C. «Earthwords», October, Vol. 10, s. 120-130. Cambridge Ma: MIT Press, 1979.  
<http://www.jstor.org/stable/778632>

\_\_\_\_\_, “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism”, i Harrison, C. og Wood, P. (red.), *Art in Theory 1900-2000: An anthology of Changing Ideas*, s. 1025-1032. Malden: Blackwell Publishing, 2003.

Pannaggi, I. «Bauhaus 50 år», *Kunst og kultur*, 51 årgang 1968, i Finborud og Hoegsberg, 2014, s. 112-137.

Pavia, L. og Ferrari, M. *Ludvig Mies van der Rohe Neue Nationalgalerie in Berlin 1962-1968*, Padova: Lago S.p.A, 2013.

Pedersen, H. M. «Tidlig landart og konseptuell kunst i Norge: ved Bård Breivik og Gerhard Stoltz» i *Kunst og Kultur*, nr. 1 2013. tilgjengelig fra  
[http://www.idunn.no/ts/kk/2013/01/tidlig\\_landart\\_og\\_konseptuell\\_kunst\\_i\\_norge\\_ved\\_brd\\_breiv](http://www.idunn.no/ts/kk/2013/01/tidlig_landart_og_konseptuell_kunst_i_norge_ved_brd_breiv)

P.H.J. «Blomqvists nye Utstillingslokaler», *Verdens Gang*, 12. november 1914, nr. 312.

Plaza, B. 2007, ”The Bilbao Effect”, *Museum News*, september/oktober 2007. Hentet fra *Scholars on bilbao.info* (06.12.12)  
[http://mpra.ub.uni-muenchen.de/12681/1/Bilbao\\_Effect.pdf](http://mpra.ub.uni-muenchen.de/12681/1/Bilbao_Effect.pdf)

Preziosi, D. “Brain of the Earth’s Body: Museums and the Framing of Modernity” I Duro, 1996, s. 96- 110

Renzo Piano Building Workshop architects, “Astrup Fearnley Museum of Modern Art Oslo, Norway: 2006-2012” rpbw.com. Tilgjengelig fra  
<http://www.rpbw.com/project/84/astруп-fearnley-museum-of-modern-art/>

Røed, K. «Inkluderende mysterier», *Aftenposten.no*,  
[http://www.osloby.no/oslopuls/kunst\\_og\\_scene/Inkluderende-mysterier-7511344.html#.U2dh6fl\\_uo2](http://www.osloby.no/oslopuls/kunst_og_scene/Inkluderende-mysterier-7511344.html#.U2dh6fl_uo2) Oppdatert: 21.mar. 2014

Salomonsen, K. R. «Kunsthåndtverket er den naturlige bru mellom kunst og produksjon» i Finborud og Hoegsberg s. 139-151.

Secher, B. “*Riverbed* by Olafur Eliasson, Louisiana Museum of Modern Art” I The Telegraph, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/11055034/Riverbed-by-Olafur-Eliasson-Louisiana-Museum-of-Modern-Art.html> (Publisert 28.08.2014).

Sidorova, A. og Sarker, S. “Unearthing Some Causes of BPR Failure: An Actor-Network Theory Perspective”, 2000, *AMCIS 2000 Proceedings*. Paper 400. <http://aisel.aisnet.org/amcis2000/400>

Smith, L. «Frank Gehry gives the finger to all new buildings (except his)» i *The Independent*, 24. oktober 2014, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/architecture/frank-gehry-gives-the-finger-to-all-new-buildings-except-his-9817073.html> (besøkt 251014)

Smithson, R. «Cultural Confinement» i Harrison, Charles og Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000: An anthology of Changing Ideas*, s. 970-971. Malden: Blackwell publishing, 2003.

\_\_\_\_\_, «An Sedimentation of the mind: earth Projects» i Harrison, Charles og Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000: An anthology of Changing Ideas*, s. 877-881. Malden: Blackwell Publishing, 2003.

Solhjell, D. *Dette er kunst*, Oslo: Universitetsforlaget, Utgis i 2015.

\_\_\_\_\_, «En kritisk vurdering av basisutstillinger i Nasjonalgalleriet innenfor en utvidet institusjonell ramme» i Lerberg, E.J. (red) *Kunst og Kultur* nr.2, 2004, årgang 87 s. 64-77.

\_\_\_\_\_, *Formidler og Formidlet: en teori om kunstformidlingens praksis*, Oslo: Universitetsforlaget, 2001.

Staatliche Museen zu Berlin. «Neue Nationalgalerie», <http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/neue-nationalgalerie/home.html> (besøkt 18.08.2014)

Statsbygg. *Nasjonalmuseet for arkitektur, Bankplassen 3: Rehabilitering, ombygging og nybygg*. Oslo: Statsbygg, 2008

Staude, T. og Berg, E. «Det minst transsynte stedet i byen», nrk.no, publisert 19.03.2013, <http://www.nrk.no/kultur/lager-film-om-club-7-1.10953923>

Stockholms byggnadsritningar, Plantegning av Liljevalchs konsthall, Carl G. Bergstens Arkitektkontor 26/2 1914.. Byggnadsnämndens expedition och stadsarkitektkontor, NS 37: A58633:170 <http://www.stockholmsbyggnadsritningar.se/liljevalchs-konsthall/> (tilgang; 03.02.14)

Stockholm stad, «Tilbyggnad till Liljevalchs konsthall i Stockholm: tävlingsprogram för arkitektävling mars 2013», Sveriges arkitekter, <http://www.arkitekt.se/s76925/f15977> (besøkt 04.03.14)

Stoltenberg, H. «Kunstbiografene» i *Aftenposten K*, s.22-30, mars 2014.

- Store norske leksikon, «Astrup Fearnley Museet» (27. mars 2014). Hentet 28. august 2014 fra [https://snl.no/Astrup\\_Fearnley\\_Museet](https://snl.no/Astrup_Fearnley_Museet)
- Strøm-Olsen, N. “Bilbaoeffekten i konservativt Spania”, KUNSTforum, 3. årgang, nr. 4/2012, s. 30-32
- Sørensen, G. «Stenersenmuseet i Oslo åpnet», <http://www.stenersenmuseet.no/Dokument/Stenersenmuseet-i-Oslo-aapnet> (besøkt 25.06.14.)
- Sørensen, B. (13.februar 2009) «Christian Langaard» i Norsk Biografisk leksikon. Hentet 15. september 2014. [https://nbl.snl.no/Christian\\_Langaard](https://nbl.snl.no/Christian_Langaard)
- Thorbjørnsen, R. (webmaster), [www.afmuseet.no](http://www.afmuseet.no), *Artists*, «Elmgreen og Dragset» <http://afmuseet.no/samlingen/utvalgte-kunstnere/e/elmgreen-dragset> (besøkt 040414).
- Ueland, H. B. «Videointervju med Renzo Piano», Tjuvholmen, september 2009, tilgjengelig fra <http://www.afmuseet.no/om-museet/bygningen>
- Ustvedt, Ø. «Kunstmuseets omgang med kunst. Noen organiseringsprinsipper», i Lerberg, E.J. (red) *Kunst og Kultur* nr.2, 2004, årgang 87 s. 55-63.
- Vandenberg, M. *New National Gallery: Ludwig Mies van der Rohe*. London: Phaidon Press, 1998
- Weibel, P. «Beyond the White Cube» i *Contemporary Art and the Museum: a Global Perspective* Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007.
- West, S. “Framing Hegemony: Economics, Luxury and Family Continuity in the Country House Portrait” *I Duro*, s. 63-78.
- Whitehead, Christopher. *Interpreting Art in Museums and Galleries*. London: Routledge, 2012.
- Yvenes, M. (red). *Arkitekt SVERRE FEHN, intuisjon - refleksjon – konstruksjon*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2008.
- Østergaard, C. H. «Stenenes gråspurv», *Kunstkritikk.no*, <http://www.kunstkritikk.no/wp-content/themes/KK/ajax/general/print.php?id=56840&r=0.4470152063295245> (publisert 11.09.2014).