

Den vita kubens levnad

- historia och nutid av konstupställningsformen den vita kuben ur ett museologiskt utställningsdesigns- och besökarperspektiv

Therese Sjörén

Examensarbete (30 högskolepoäng) i museologi för masterexamen inom ABM-masterprogrammet vid Lunds universitet.

Handledare: Björn Magnusson Staaf

År: 2010

© Therese Sjörén

Title

The white cube - history and current time of the art exhibition form the white cube from a museological exhibition design- and visitor perspective.

Abstract

The exhibition form "the white cube" has become a convention in the design of art exhibitions, which has its foundation in the modernism's ideal where the artwork was meant to speak for itself. The convention has become such as the information about the work of arts doesn't belong on the walls because it then might disrupt and take over the experience of the work of art's visual appearance. The aim of this thesis is to put light on this art exhibition form, through a museological art exhibition design and viewer perspective. The white cube's life will primarily be drawn from a present time perspective, using interviews with five visitors and two artists. The analysis will also be related to the white cube's historical context. As the aim says, this thesis won't result in clear answers. Instead I want to shed light upon the white cube and start a discussion of this convention within art museum, taking in account the visitors' experience of this lack of information in the form.

Master's thesis in museology, ALM-program at the University of Lund, Sweden.

Keywords

Master's thesis, the white cube, art exhibition, exhibition design, museology, museum, Luc Tuymans, Moderna museet, Malmö Konstmuseum, ALM, ABM, museologi

Innehållsförteckning

Inledning	4
Problematik	4
Den vita kubens bakgrundshistoria.....	5
Frågeställning och syfte	9
Tidigare forskning	9
Metodik	14
Intervjuer	16
Undersökningsutställningar	16
Första intrycket	19
Rum.....	21
Information.....	27
Utställningen och rummet.....	31
Avslutande diskussion.....	34
Källförteckning	37
Bildförteckning	38

Inledning

Vad är “den vita kuben”? Inom konstsammanhang är det ett tämligen bekant och använt begrepp men det har varit svårt att konkret finna en professionell definition. I denna uppsats avser jag de utställningar som har vita bara väggar, ibland även tak och golv, samt sparsamt med kontext och information om verken i själva utställningen, oftast endast en etikett med titel, konstnär och år på väggen bredvid verket. Jag har inte funnit någon klar information exakt hur denna utställningsform har uppstått samt när och var, men det verkar däremot som att den används som ett självklart sätt att ställa ut konstverk på. Uppsatsen utgår från en vilja att undersöka det ur min egen förståelse om den vita kubens otillräcklighet vid vissa tillfällen i och med den sparsamma information som erbjuds.

Problematik

Utställningsformen den vita kuben har kommit att bli en konvention inom formgivningen av konstutställningar, som har sitt ursprung i modernismens ideal där konstverket skulle tala för sig själv. Konventionen har blivit att informationen om verken inte hör hemma på väggarna eftersom det då kan störa och ta över upplevelsen från verkens visuella uttryck. Oftast finns istället information att fås exv. genom kompletterande texthäften, audioguiden, guide visningar, vilka dock ofta inte utnyttjas av besökare. Jag anser inte att denna utställningsform är “fel”, men bristen ligger i att det blivit “elitistiskt” i det att den knapphändiga informationen inte säger så mycket för alla. Dvs. att alla inte får ut lika mycket av konstutställningen som de kunde ha fått ut om man gett mer information eller kontext. Att låta konstverket tala för sig själv kan vara aktuellt för samtidskonst där verkets kontext är nutida. Den vita kuben används dock även för äldre konst, allt från antikt till 1800-tal där verkets kontext onekligen inte är nutida.

Infallsvinklar och inspiration till uppsatsen har kommit ur Pierre Bourdieu och Alain Darbels text *Museerna och deras publik* (Bourdieu & Darbel, 1970) om de sociala gruppindelningar som de finner sker på museers utställningar. I deras text, som presenteras närmare i uppsatsen under rubriken *Tidigare forskning*, finns en kritisk teori som jag delar. En utställning kan vara exkluderande och generera skillnader i receptionen av innehållet för olika sociala grupper.

Museer talar ofta om viljan att vara en mötesplats, vilket sammantaget handlar om att skapa tillgänglighet. Viljan att tillgängliggöra kan i vissa fall riskera att trivialisera konsten. Det handlar om balansen mellan abstrakta konstvetenskapliga beskrivningar, och förenklingar av texter för att tillgängliggöra. Det är att museet ställer krav på besökarna, vad som krävs i förkunskaper eller att de ska veta att de behöver tolka konstverken själva. Frågar sig museer vilka krav man ställer och huruvida man utesluter vissa när man gör det? Jag anser att museer idag har en outnyttjad resurs i den expertis och trivia om konstverk och konstnärer personalen ofta besitter. En avskalad utställningsform som den vita kuben begränsar denna resurs. Den vita kuben har blivit en form som tagits för given att gestalta konst i, vilket riskerar att reducera den lika mycket som en ”förenkling” skulle kunna göra.

Jag utgår med bakgrund från två teoretiska synvinklar, en från konstvetenskap kontra en från museologi. Dels har jag som uppfattning att besökaren ska ha tolkningsfrihet - att konstverket ska få tala för sig själv - där konstnärsavsikt, kontextbyggnad etc. förmodas styra besökarens tolkning. Dels har jag en bakgrund från kulturhistoriska museers levandegörande av föremål och miljöer, dvs. en besökarbetoning. Det är här frågan om hur man som museum vill se på verken, som konstverk (sakrala och statiska) eller som museiföremål (kulturhistoriskt kontextrika).

Den vita kubens bakgrundshistoria

För att läsaren ska förstå uppsatsens frågeställning och syfte kommer jag i följande avsnitt att ge en kort beskrivning av den vita kubens historia. I detta avsnitt har jag utgått från *Utställningsrum* av Lennart Palmquist, *Inside the White Cube* av Brian O'Doherty, samt *On display* av Margaret Hall. Jag kommer dock även att ge vissa uttryck för synpunkter där min egen tolkning avviker från Palmquist, O'Doherty och Hall.

Synen på konstföremål förändrades betydligt efter franska revolutionen när de första offentliga museerna utvecklades. För att fungera i en nationalistisk offentligt undervisande kontext var konsten tvungen att få en ny mening. Från att ha förknippats med dess ägares makt, rikedom eller vishet, till att bli konsthistoriska föremål. De var nu "konsthistoriskt värdefulla som förvaltare av andlig rikedom, historiska produkter av individuella och nationella genier." (Palmqvist, 2005, s 91) Museerna kom att bli studiekamrar som en del av akademikomplexet, ett redskap för konsthistoriker. Under 1800-talet blev det dock allt viktigare med den sinnesstämning och känsloeffekt museerna skulle frambringa i besökaren för att tillgodose sig innehållet, dvs. det andliga välståndet, oavsett om besökaren var konsthistoriker eller inte. Detta synsätt kom i sin tur ur en önskan att överbrygga skillnader i utbildningsbakgrund och social ställning. Målet med exemplet att utforma museerna att skapa sinnesstämning hos alla människor som kom inom deras närhet, var en påbörjad vilja till att reducera klasskillnader. (Palmqvist, 2005, s 108f)

I början av 1900-talet skedde en övergång från kvantitativa utställningar till kvalitativa, en utveckling som betonade det individuella arbetet med noggrannare urval i motvikt till masskonsumtionens framväxt. 1800-talets vetenskaplighet i utställningar fick ge vika för den artistiska utställningsdesignen där konstnären ofta var med i arbetet och utställningar som självständiga konstverk, likt installationer. Det är vid denna tid den vita kuben dyker upp. (Palmqvist, 2005, s 141f)

Impressionismens första betraktare måste ha haft problem med att se bilden, menar Brian O'Doherty. Bilden var nu inte längre ett passivt objekt utan gav instruktioner. Betraktare började yttra sina första missnöjen med "Vad är det meningen att vara?" och "Vad betyder det?", men även "Var är det meningen att jag ska stå?" Modernismen understryker det faktum att "identitet" på 1900-talet är centrerat kring perception, likt *system* var 1800-talets besatthet var *perception* 1900-talets. Perceptionen medlar mellan objekt och idé och inkluderar båda. Detta, menar O'Doherty, är förspelet till definitionen av att en målning kan vara ett självförsörjande objekt, dvs. en innehållare av illusionistisk fakta, ett objekt som själv är sin egen

sanning. (O'Doherty, 1999, s 22ff)

I Berlin 1923 erbjöds arkitekten, målaren och teoretikern El Lissitzky en möjlighet att ställa ut sina verk *Prouns*. Hans *Prounsrum* var ett vitmålat kubiskt rum med en komposition av verk i geometriska monokromer uppsatta på väggar och tak som reliefer. Där var rum, yta, vägg och bild inte längre skilda delar. Målning och arkitektur fick en samarbetsmöjlighet genom Lissitzkys verk och det var medvetet tänkt att de via betraktaren blev sammanbundna till en dynamisk helhet. Dynamisk i det avseende att det var betraktarens position i rummet som avgjorde vad som upplevdes och hur det upplevdes. 1929 skrev Lissitzky att den enkla, bara väggen var den ideala grundformen. Lennart Palmqvist skriver att hans ”puristiska form är upphov till den vita kubens, ett modernistiskt ideal för ett utställningsrum där kontemplerationen är central och vilken lever än idag.” Samtida med och även influerat av Lissitzky uppstod tankar om besökarens ökade möjlighet till interaktion på museum. Lissitzky bekräftade nämligen närvaron av den bredvidstående vilken nu blev en involverad betraktare. Han var, menar O'Doherty, troligen den förste utställningsdesignern och utställningsproducenten i det han inte endast uppfann den moderna utställningen, utan även var den förste som gjorde ett seriöst försök att påverka den kontext där konsten och betraktaren möttes. Exempelvis, för att få plats med många verk på liten yta placerade Lissitzky verken på kassetter från tak till golv som besökarna kunde dra fram och tillbaka och således skapa sina egna kombinationer. (Palmqvist, 2005, s 146ff; O'Doherty, 1999, s 86)

MOMA i New York, med dess då nya (1939) modernistiska stramt rätvinkliga vita byggnad, kom att bli kanon för efterföljande museer av modern konst inte endast gällande dess helhetskoncept. Den nya byggnaden förvandlade även “museets interiör till antiseptiska, laboratorieliknande rum, åtskilda, isolerade, artificiellt upplysta, och tydligt neutrala miljöer”, skriver Palmqvist. Enligt Palmqvist kunde betraktaren där “studera konstverken utställda som isolerade exemplar med utopisk aura i en modernistisk helgedom.” Den tolkning Palmqvist gör här i sin text är att denna interiör skapade intimitet, när han citerar uppfattningar av sagda intimitet. Begreppet “intimitet” är inte helt okomplicerat i detta sammanhang. Jag blir konfunderad av användandet av begreppet här eftersom jag, personligen, snarare skulle uppfatta ett laboratorium så långt ifrån intimt som det går att komma. Möjligtvis åsyftas, som jag vill se det, att närstudierna i dessa neutrala laboratorier, endast innebar närvaron av verket och betraktaren, alltså att betraktaren endast kan förstå verket genom sig själv och sitt inre. Det är även möjligt att en sådan intimitet kan innebära att det skapar en sakral upplevelse och utställningen tas mer på allvar. Palmqvist fortsätter nämligen med att denna intimitet “bidrog till ett estetiserande som även omfattade betraktaren, denne övertalades att se på konstverken med ett närmast vetenskapligt intresse.” (Palmqvist, 2005, s 156)

Margaret Hall skriver att i återuppbyggandets tid efter andra världskriget, utvecklades en utställningsdesign influerad av en italiensk ren estetik som menade, till skillnad från före kriget, att objekten var där för att underhålla snarare än att undervisa. Denna rena italienska estetiken som Hall skriver om här, benämns visserligen inte som en vit kub av henne men jag tror det är det hon åsyftar eftersom det mycket väl går att relatera till den vita kubens koncept. Objekten var så få som möjligt och placerades individuellt separerade med så lite information som möjligt, dvs. objektet skulle tala för sig själv. (Hall, 1987, s 18ff) Denna utställningsstil kallar Hall för “estetisk” - här

talar varje objekt för sig själv, text och display finns som komplement men är underordnad den estetiska och visuella upplevelsen. En utställningsstil som nästan är raka motsatsen är den stil Hall kallar "didaktisk" - som liknats vid en uppslagsbok på väggen. Huvudsakligen ska denna utställning förmedla information. (Hall, 1987, s 29)

Den vita kuben har dock inte stått utan kritik. Surrealisterna reagerade starkt mot den vita kuben och gjorde istället utställningar som skapade en "teatralisk upplevelse" för besökaren. En utställningsstil i denna riktning, kallar Hall för "evocative" - suggestiv - där exv. en era, tidsperiod eller konststil speglas genom iscensättning i en teatralisk karaktär, exv. i levandegjorda miljöer. Beträktaren ska här förstå utställningen genom suggestion och associationer, att leva sig in i både utställning och konstverk vilket inte nödvändigtvis sker genom informationstexter. Det är upplevelsen som är viktigast. (Hall, 1987, s 29)

Med skissen för ett rum, *Salon de Madame B. à Dresden*, föreslog Piet Mondrian redan 1926 ett alternativ till den vita kuben som modernismen dock ignorerade, menar O'Doherty. Han citerar Mondrian i sin text: "Genom förenandet av arkitektur, skulptur och målning, blir en ny plastisk verklighet skapad. Målning och skulptur kommer inte att manifesteras sig själv som separata objekt [...] utan genom att vara purt konstruktiv kommer hjälpa skapandet av en omgivning".¹ Skissen blev inte genomförd och utställd förrän 1970. (O'Doherty, 1999, s 83ff)

Med sina ready mades och "bärbara museer" bidrog även Marcel Duchamp (1887-1968) till att hjälpa utställningsdesignen till en frigörelse från en tvångsmässig bindning till det unika konstverket, och gjorde museet till ett laboratorium för en konst där konstnärens roll som medium kunde definieras. Konstbegreppet kom genom detta förfarande att utvidgas till att innefatta utställningen som helhet, dvs. från en tjänande funktion till ett verk i sig själv, och det ställde även nya krav på besökaren som medaktör i en skapande process. (Palmqvist, 2005, s 150ff)

Allteftersom modernismen åldrades blev kontext innehåll. Ett galleri, menar O'Doherty, är konstruerat enligt lagar lika principfasta som de för byggandet av en kyrka var under medeltiden. Den yttre omgivande världen får inte komma in vilket ofta gör att fönster är avskärmade, och konsten är där inuti fri att ta över sitt eget liv eller så att säga tala för sig själv. Från 1920-talet till 1970-talet växte ett nytt, enhetligt och utbrett använt rum fram. Rummet började försiktigt experimentera med den omgivande box som inneslöt det. Så småningom blev gallerirummet infiltrerat av medvetenhet, skriver O'Doherty. Den vita kuben blev möjlig konst, dvs. dess instängda miljö blev ett alkemistiskt medium för och att visa konsten i. (O'Doherty, 1999, s 15ff)

Estetiken för att hänga tavlor utvecklas enligt egna vanor vilka blir konventioner som blir lagar, menar O'Doherty. På femtio- och sextiotalen talades det om hur mycket rum ett konstverk behövde och skulle ha. Rummet sågs som en medverkare snarare än ett passivt stöd till konstverk. Nu blev väggen platsen för kämpande ideologier. All

¹ Original citat: "By the unification of architecture, sculpture and painting, a new plastic reality will be created. Painting and sculpture will not manifest themselves as separate objects, nor as 'mural art' which destroys architecture itself, nor as 'applied' art, but by *being purely constructive* will aid the creation of a surrounding not merely utilitarian or rational but also pure and complete in its beauty." (O'Doherty, 1999, s 85)

denna ideologiska trafik över väggen gjorde den till en långt ifrån neutral zon. O'Doherty skriver att det finns en viss obehaglighet i att se ett konstverk försöka skapa sig ett territorium men inte en plats i kontexten av det platslösa moderna galleriet. (O'Doherty, 1999, s 27f)

På 1960-talet kom Fluxusrörelsen, en form av neodadaism, som vände sig mot traditionen, mot marknaden och mot glorifieringen av konstnären. Samtidigt med expansionen av konstnärligt material så upplöstes också skillnaden mellan konstnär och publik, i exv. happenings och performance. Publiken blev själv en artefakt och genom att inte kunna betrakta något utanför sig, var publiken tvungen att vända tillbaka till sig själv för att försöka utveckla sitt eget innehåll. Man experimenterade nu med konstgalleriernas rum, med den vita kuben och besökarens roll i relation till den. Förut var detta rum istället ansett som neutralt. Det handlade inte så mycket om att lära ut utan om att skaka om medvetandet för att försöka komma ur den vanemässiga dvalan av invanda förhållningssätt och tankemönster. Det fastslogs att varje verk som i en "bestämd historisk kontext skapats av en konstnär som konstverk, skulle uppfattas som en produkt av sin sociala och kulturella omvärld." (Palmqvist, 2005, s 163ff; O'Doherty, 1999, s 97)

Troligtvis den yttersta varianten av den vita kuben och minimalism, kom genom Yves Kleins *Le Vide*.² På Galerie Colette Allendy i Paris år 1957 lämnade Klein ett rum bart för att, som O'Doherty citerar Klein, vittna om närvaron av bildformlig känslighet i ett tillstånd av stor vikt.³ Där hade Klein dock fortfarande ställt ut verk i monokromer. Med *Le Vide*, på Galerie Iris Clert i Paris år 1958, hade han avlägsnat allt möblemang i rummet, målat väggarna vita och placerat en vit monter vilken inte innehöll något (se bild). Det var som ett brott mot det konventionella där värdet inte utgick från objekten utan målet var att nå ett utvidgat medvetande om verkligheten. Det var återigen upplevelsen som var i centrum. Utställningen som konstverk med besökaren i centrum och avståndstagandet från den vetenskapsbaserade didaktiken, ledde till att "det traditionella utställningsspråket" utvecklades och omformades. (Palmqvist, 2005, s 168ff; O'Doherty, 1999, s 88f; <http://radicalart.info/nothing/space/vide/room.html> 2010-06-05, 14:14)

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Under modernismen var galleriets rum inte uppfattat som något problem. Men, menar O'Doherty, kontext är svår att läsa när man befinner sig i den. Med postmodernismen är galleriets rum inte längre neutralt. Väggen blir ett membran där estiska och kommersiella värden kan utbytas igenom. När den här molekylära rysningen i de vita väggarna blir synbar kan det bli en fortsatt infiltrering av kontext. Kontext tillhandahåller en stor del av sen modern och postmodern konsts innehåll. (O'Doherty, 1999, s 79ff)

Från 1970-talet har dessa trender alltmer sammanförts och kanoniserats. Konkurrens

² På engelska: *The Void*, på svenska ca *Tomrummet* eller *Vakuumet*

³ Original citat: "Les surfaces et blocs de sensibilité picturale invisible"

(<http://radicalart.info/nothing/space/vide/room.html> 2010-06-05, 14:14). O'Dohertys översättning: "testify to the presence of pictorial sensitivity in a state of primary matter." (O'Doherty, 1999, s 88)

från stora vandringsutställningar utmanar museets status som en självklar plats med en permanent samling. Men även konkurrens från övriga nöjessamhället har påverkat museers roll, museum behöver likt många andra rörelser sticka ut för att synas. På 1990-talet ansågs till slut (likt under Fluxusrörelsen) "att urvalsprinciperna inte var neutrala eller givna" utan var "ett uttryck för en viss epoks världsuppfattning." (Palmqvist, 2005, s 168ff)

Det är här museerna står idag: med hela historien i bakfickan, som ger erfarenhet att utveckla en ny tillfredsställande museiutställning? Behövs det en ny?

Frågeställning och syfte

Hur ser den vita kubens levnad ut i dagens muséer? Hur uppfattas den idag av museibesökare respektive av yrkesverksamma?

Syftet med uppsatsen är att belysa konstutställningsformen *den vita kub*, ur ett museologiskt utställningsdesign- och besökarperspektiv. Den vita kubens levnad kommer i denna uppsats primärt att belysas ur ett samtidsperspektiv genom att främst jämföra fem intervjupersoners uppfattningar av deras besök på två olika utställningar, kompletterade med intervjuer med två yrkesverksamma konstnärer. Denna komparativa analys kommer parallellt att relateras till den vita kubens historiska sammanhang.

Tidigare forskning – Den vita kub och publiken

Bourdieu och Darbel

Infallsvinklar och inspiration till uppsatsen har som tidigare nämnts, kommit ur Pierre Bourdieu och Alain Darbels text *Museerna och deras publik* från 1970, som grundar sig i en publikundersökning de genomförde på 1960-talet runt om på olika franska museer. De skriver om de sociala gruppindelningar som de genom denna omfattande undersökning, finner sker på museers utställningar. Dvs. att en utställning kan vara exkluderande och generera skillnader i receptionen av innehållet för olika sociala grupper.

Bourdieu och Darbel skriver att "budskapet" ett konstverk ska förmedla egentligen är outtömligt, det är istället en fråga hur mycket av det som betraktaren förmår tillgodogöra sig. De menar att tolkningen alltid är beroende av en förmåga att kunna känna igen konstverket, dvs. att kunna relatera till något man själv förstår, samt av de erfarenheter man fått från att ha existerat, dvs. den allmänna kunskapsnivån som finns hos den person som ska tyda budskapet. När det kommer till att "upptäcka betydelsen" av det man ser kan endast våra sedan innan och på litterär väg erhållna kunskaper hjälpa oss att förstå innehållet. Om betraktaren saknar de kategorier som kan informera denne, innebär det att denne överväldigas i det att det överstiger betraktarens förmåga att tolka den information som konstverket erbjuder. Genom detta kommer Bourdieu och Darbels slutsats: det förefaller betraktaren att verket saknar innebörd eftersom denne inte kan tolka det, dvs. återföra det till en form som denne förstår. För att förstå "överför den mindre bildade besökaren [...] sin egen

kulturs kategorier och de värderingar som är utmärkande för hans socialgrupp”. Aspekter som konstverkets kvalitet, kvantitet och respekten betraktaren får för konstnärens kunnande, får här istället träda in för den annars förväntade beundrande aspekten av de estetiska kvaliteterna. (Bourdieu & Darbel, 1970, s 74ff)

I Bourdieu och Darbels text visar sig kataloger och vägledningar främst köpas av de redan “kunniga” besökarna. Nu är deras text skriven och baserad på undersökningar gjorda för mer än 40 år sedan, så det behöver inte vara så fortfarande. Men det är en intressant tanke, att vägledningarnas målgrupp, den breda allmänheten, exkluderas. Besökare som föredrar att komma i grupper gör det därför att de i gruppen finner ett medel att motverka sin känsla av obehag, och för att inte känna sig ensamma och utelämnade, samt för att kunna diskutera det man ser, menar Bourdieu och Darbel. Bourdieu och Darbel skriver även om hur arkitekturen påverkar, att kolonnader, monumentaltrappor och stora salar “förråder den bildade klassens verkliga tanke om sin kulturs innebörd och funktioner; att hos den ena parten förstärka känslan av invigdhet, hos den andra av utestängdhet.” (Bourdieu & Darbel, 1970, s 75ff)

Utställningsdesignsteori

Precis som bilder av helgon, som Carol Duncan tar som exempel, var menade att väcka en påbörjad resa för spirituellt överlägsenhet, är konstobjekt i museum menade att fokusera och organisera betraktarens uppmärksamhet och genom dess själva form aktivera en inre spirituellt eller imaginär handling. Museets kontext, fläckfritt vitt och avskalat från alla distraherande ornament, förespråkar en intensiv koncentration. Allt beror dock på om besökaren har lärt sig att använda dessa verk välinformerat som rituella artefakter; om besökarna kan identifiera sig med konstnärens högtidliga spirituella kamp genom verket och dess yta, komposition, symboler eller andra liknande uttryck från konstnärens sida. Konstobjektet tillhandahåller sålunda både innehållet och strukturen av det rituella utförandet. Genom dessa spelar betraktaren ut ett drama av upplysning i vilken spirituellt frihet är vunnen genom att gång på gång överkomma och röra sig bortom den synliga materiella världen. I konstmuseet kan även reproduktioner av ölburkar eller soppkonserver åstadkomma denna mening likt andra verk som är avhängiga non-art objekt för dess form. Konstnärer, menar Duncan, må ha en sådan intention med deras verk eller inte, men det hon skriver om här är inte deras intentioner utan om den användning som dessa verk tjänar i konstmuseers utställningar. Duncan menar att man kan ta detta argument ännu längre: i museets rum kan allt och vad som helst bli konst, inkluderande brandsläckare, termostater eller fuktreglage vilka, isolerade på en vägg och betraktade genom den estetiska linsen museets rum skapar, kan uppfattas lika intressant som några av de som är avsedda som konstverk utställda i samma rum, om än endast av misstag. (Duncan, 1995, s 20ff)

Hall skriver i *On Display* att väggar är det vanligaste underlaget att exponera målningar på. Om utställningar ofta förändras eller byts ut kan kostnader och praktiska omständigheter begränsa museets valfrihet när det kommer till bakgrundsmaterial och -utseende. Fördelen med den vita kuben är då att som en neutral bakgrund är den intetsägande och lätt att underhålla och omdekorerat. (Hall, 1987, s 189) En annan syn på den vita kuben är att enligt ett traditionellt perspektiv ska en utställningsform, likt den vita kuben, skapa en “sakral” plats där kontemplation av objekt ska ske. Således ska denna vara som en blank yta eftersom objekten är det viktiga. (Paul, 2008, s 56) Det visuella, dvs. blicken, anses vara den viktigaste

infallsporten vid förmedlandet av en sådan upplevelse, oavsett om det så är "stenåldersyxor eller avantgardkonst" som visas. (Brenna & Bugge Amundsen, 2003, s 19)

Halls *On display* innehåller många praktiska tips för utställningsdesigners, exv. att besökare kan bli trötta i en måleriutställning lika mycket som i andra museisamlingsutställningar, och att man därför som designer behöver planera in några tomma ytor för att besökaren ska kunna återhämta sig och vila blicken. (Hall, 1987, s 189) Likaså är uppfattningen av besöket på museet inte enbart koncentrerat till tolkningen av utställningarna eller de utställda föremålen. En god upplevelse i caféet eller informationsdisken kan också komma att påverka uppfattningen av artefakterna. (Hooper-Greenhill, 1991, s 59)

Föremålskontext

Duncan skriver att redan från 1800-talet fanns det observatörer som var intresserade av hur kontexten på museet kunde ändra ett objekts mening, omdefiniera dem som konstverk. Enligt Benjamin Ives Gilman i *Museum Ideals of purpose and Method* från 1918, som Duncan citerar, existerar konstverk endast av orsaken att de placeras i museum, dvs. att de blir betraktade som vackra ting. Den främsta skyldighet ett museum har är att presentera konstverk som just detta, objekt värda estetisk kontemplation och inte som något att illustrera historisk eller arkeologisk information. (Duncan, 1995, s 15-16)

Även om moden inom väggfärger, takhöjder, belysning och andra liknande detaljer, har varierat över åren med olika museologiska trender, har utställningsdesign konsekvent och progressivt sökt att isolera objekt för att koncentrera blicken och att trycka ner andra meningar som ett objekt kan ha, som irrelevanta. Att smalna av deras inflytande endast genom att avlägsna dem från deras original omgivning och gör deras förra användning otydlig. Önskan att än mer minska avståndet i mötet med konst, har gradvis gjort gallerier mer intima, dvs. ökat mängden tom väggyta mellan verken, placerats närmare ögonhöjd och därmed gjort att de blir belysta individuellt. Utvecklingen i denna riktning har gradvis fyllt MOMAs byggnadskomplex (som nämnts ovan i *Den vita kubens bakgrundshistoria*) med "vita väggar och salar med en doktrinär auktoritet, präglad av masskommunikation av etablerade sanningar". Detta görs med förhoppningen om att skapa en statisk och neutral omgivning för modern konst. (Sørensen, 2003, s 197; Duncan, 1995, s 17)

Det finns de som har sett och ser ett konstverks estetiska värde oavhängigt av verkets plats. Något som är mycket möjligt att göra, möjligtvis dock främst om man har "förtrogenhet" med konsten, som Bourdieu och Darbel skulle säga. Tidigare var upplevelsen av konst förenad med upplevelsen av konstens plats, tempel, katedral eller slottsanläggning. (Schmedling, 2003, s 210f) Vi är, menar Hall, nu vana vid att se konst "som platslös och funktionslös." En konsthall, ett galleri eller, som i detta fallet, ett konstmuseum anses vara en naturlig plats att se konst på, något som dock förut var avsedd som dekoration hos någon rikeman eller inom en religiös byggnad. De verksamma konstnärerna idag är en av de första generationerna i historien som först och främst avser att visa sina verk på en konstinstitution. Många av verken som hamnat på ett museum har varit med om mycket och rest en lång väg från sin originalkontext. Hall menar att utställningsdesignerns jobb är att hänga verket på ett sådant sätt att dess integritet bibehålls, och att ett problem med att bibehålla denna

integritet kan uppstå när verket blandas med andra föremål i en miljö för att belysa en stilepok eller tidsperiod. (Hall, 1987, s 182) Halls främsta oro inför detta potentiella problem är att verkets estetiska värden riskerar att förloras. Detta resonemang verkar motsägelsefullt eftersom hon tidigare i texten påpekar att konst oftast kommer från en annan plats som inte har mycket gemensamt med den kontext den befinner sig i, dvs. i konstmuseet.

Museer understryker ”konstverkens upprinnande kontext”. De vittnar om neutraliseringen av kulturen, dvs. neutralisering sker när konstobjektet inte längre har en kontext. När ett objekt tas från sin kulturella användning och placeras i ett museum förlorar den sin kontext, även om den istället får en privilegierad ny roll. (Schmedling, 2003, s 211; Lichty, 2008, s 167) Bortrivandet från konstverkets ursprungliga plats och sedan utställandet på museet, bidrar till ett fokus på konstverkens egenvärde. Detta var även en förutsättning för att museet kom att uppfattas som sakralt i sin roll som ”konstens hus”. Konst kom samtidigt att förknippas med närmast heliga värden, vilket gjorde att de betraktades som skilda från andra historiska föremål. (Schmedling, 2003, s 210) Att konsten fått en sådan sakral betydelse och exklusivt värde, höjde statusen således även för konstmuseet och hävde dem över andra museityper som en plats för de särskilt unika upplevelserna. För museiarkitekturen ledde denna erkännelse till två alternativ: antingen skulle byggnaden omsluta konsten som ett neutralt ”skal” (som en vit kub) för att inte konkurrera med konsten, eller så fick arkitekturen framstå som konst i sig själv vilken refererade till konstverken inuti. (Sørensen, 2003, s 196) Konstmuseer har ofta blivit jämförda med äldre ceremoniella monument som palats och tempel. Från 1700- till mitten av 1900-talet var de medvetet designade till att likna dem. (Duncan, 1995, s 7) I en postkristen tidsålder har detta inneburit att konst och kultur övertagit religionens roll och museernas lokaler blivit sakrala lokaler för meditation över konstverk. Uttryck som ”profan helgedom” och ”kapitalismens kvasireligiösa högborg” används idag lika mycket av forskare som politiker och krönikörer. (Schmedling, 2003, s 209)

På 1970-talet kom trenden med ekomuseer att användas som ett sätt att avinstitutionalisera museerna på. Man började anse att även museerna var förankrade i ideologier, politiska praktiker och hierarkier av värderingar och positioner. Museerna sågs inte längre som isolerade fenomen och institutioner, som objektiva uppslagsböcker som Hall liknat den didaktiska utställningsstilen vid. Museerna kunde studeras även i förhållande till andra fenomen, institutioner eller processer. ”Vad museerna berättar kan aldrig bli neutralt, och en berättelse handlar inte om ‘hur det verkligen var’”. (Brenna & Bugge Amundsen, 2003, s 16ff) Det har erkänts sedan länge bland arkitekter och planläggare att det inte finns något neutralt rum eller en neutral arkitektur att placera konst i. Istället har ”högprofilerad” museiarkitektur blivit ett allt mer viktigt medel för museiinstitutioner att tilldra sig resurser och allmänhetens uppmärksamhet. ”Den genomgående hållningen till byggandet är att ju större volymer, ju flera upplevelsemöjligheter.” (Sørensen, 2003, s 201)

Konstmuseernas principer för att samla, vårda och visa konst har alltså även ändrat sig parallellt med en skiftande konstkanon. Vilken konst som anses vara värd att samla på har skiftat från att ha varit didaktisk konst, något som skulle förmedla specifika värden, till att vara konst för konstens egenvärde. Museernas innehåll, konsten själv, har på detta sätt ändrat sig parallellt med museernas utseende. Från att vara utformade med tempelliknande fasader vilka skulle inge vördnad hos betraktaren samtidigt som

de skapade distans för de icke-insatta, till att vara spektakulära byggnationer som snarare bjuder in till underhållning och förlustelse. (Schmedling, 2003, s 212)

Information

“Enligt den internationellt erkända definitionen är museer permanenta, icke-kommersiella institutioner som samlar, bevarar, forskar och förmedlar.” (Brenna & Bugge Amundsen, 2003, s 9) Teorier om konstmuseer tenderar att presentera dem antingen som samlingar av ting eller som en särskilt specifik arkitektur. Talesmän från konstmuseer menar att de är ett av två ideal. Det finns enligt detta sätt att se antingen det undervisande museet eller det estetiska museet, inte både och. I den undervisande modellen är konstverken inramade i en historisk kontext eller sedda som konsthistoriska objekt. I den estetiska modellen är det konstverkens unika och andliga kvaliteter som är den huvudsakliga inriktningen. Museernas rum förväntas i denna modell erbjuda en helgedom för kontemplation av konstverk, en glänta i djungeln, och således anses de vara elitiska, även av sina talesmän. Den undervisande modellen anses i motsats vara mer demokratisk och populär. Det skiljer sig således även i synen på konst/artefakt, konst/kulturhistoria, mellan discipliner som antropologi på ena sidan och historia och kritik på andra. (Brenna & Bugge Amundsen, 2003, s 9; Duncan, 1995, s 1ff)

Duncan skriver att museets kontext inte endast är en struktur, utan att den även konstruerar de som ska använda det. Dessa individer är idealiskt sett perfekt förberedda att socialt, psykologiskt och kulturellt interagera med museet. Enligt museets talesmän är det meningen att museibesökare ska lämna museet med en känsla av upplysning eller av att ha fått själslig näring. Att föra konstverk samman på en offentlig plats är till för att producera en sorts exalterad glädje i besökaren. I verkligheten händer det dock hela tiden att människor missförstår eller motsätter sig vad museet vill förmedla. Eller, menar Duncan, liksom Bourdieu och Darbel, så skapar besökaren medvetet eller omedvetet egna ordningar för att förstå, vilket dock i sin tur troligen är gällande för vilken annan situation som helst där en kulturell produkt blir framförd eller tolkad. (Duncan, 1995, s 13)

Att erbjuda demokratisk tillgång till kunskap och upplysning har varit centralt för museernas verksamhet. En förmedlingsverksamhet som först och främst varit knutet till tingen och tingen har accepterats att vara kunskap, autentiska föremål som blivit objektivt insamlat och förvärvat. Museerna har i denna inriktning själva blivit sedda som objektiva inlärningscentrer. De är i centrum av den process där det förflutna interagerar med framtiden likaväl som nutiden, en plats där kunskap, värderingar och identitet har kunnat bildas och formas för såväl samhällen som individer. Genom detta anses automatiskt texterna på ett museum likaså representera sanning. Men ingen text kan egentligen vara sanning och helt objektiv, eftersom det är en del av sin kontext och samhället i stort, och onekligen alltid färgat av sin omgivning. Något man som författare av museitexter bör vara medveten om vid valet av kommunikationsspråk. Norman Fairclough skriver i sin bok *Language and Power*:

”We ought to be concerned with the processes of producing and interpreting text, and with how these cognitive processes are socially shaped and relative to social conventions, not just with the texts themselves.”

(Coxall, 1991, s 87)

Den självklarhet som museerna har varit och till viss del fortfarande är omgivna av

blir på detta sätt hela tiden problematiserad. (Brenna & Bugge Amundsen, 2003, s 10ff; Coxall, 1991, s 93; Duncan, 1995, s 133f)

Hall skriver mest om etiketter och kataloger när det kommer till information i utställningar. Utöver det kan en utställning av målningar ha informationspaneler för introduktioner till varje avdelning, audiovisuella program för att skapa en introduktion och bakgrund för mindre informerade besökare, medan katalogen då kan erbjuda kompletterande information och djupgående tolkningar för fortsatta studier. (Hall, 1987, s 189) Det är intressant att på detta sätt få Halls uppfattning på hur och av vem dessa olika informationskällor ska användas.

Etiketter är den vanligaste informationskällan men har haft dåligt rykte och många underskattar deras betydelse och relevans för besökaren. Etiketten är som en ställföreträdare för utställningens ansvariga och språket är här, lika mycket som i de andra informationskällorna, nyckeln för besökaren att förstå utställningen. Således är det viktigt att de som arbetar med utställningars kommunikation anstränger sig att göra så att besökare kan förstå utställningen, och inte förlora sig i fascinerande och bländande utställningseffekter, och därmed glömma bort syftet med utställningen, dvs. förmedlingen till besökaren. (M. McManus, 1991, s 39ff)

Gör museerna något för att ge de "knap så vidende" en ny insikt eller måste man som oerfaren besökare låta viss information gå en över huvudet? Traditionen på konstmuseerna är i stort: är man med så är man med - antingen är man innanför eller så är man utanför. Denna in- och exkluderande "mekanism" är nog så effektiv till att hålla en hög smakdiskurs. Det den oerfarne besökaren får göra istället är att ta till sina egna erfarenheter och sin vardag, för att finna ett sätt att skapa förståelse och värde i ett konstverk. Att inte behöva bevisa om man har konsthistoriska kunskaper eller inte, utan får lov att uppleva och använda verket hur man vill, är tämligen viktigt i denna situation. I en diskurs där detta inte är "tillåtet" distanserar det istället besökaren och dennes uppfattning av både verket, utställningen och museet. (Ingemann, 2006, s 101f)

Metodik

Frågeställningen i denna syntes relaterar till den problematik rörande estetiska och didaktiska utställningsmodeller som tagits upp av bl. a. Duncan. (Duncan, 1995) För att få fördjupad förståelse för denna problematik har jag valt att göra empiriska publikundersökningar. Till dessa undersökningar har jag valt två kvalitativa metoder som arbetsredskap, vilka urskiljs i två steg (se nedan). Fördelar med en kvalitativ metod är att det erbjuder en djuplodad studie av enskilda personers uppfattningar. (Gillham, 2005, s 25) Valet av metod och tillvägagångssätt för undersökningen baserar sig på filosofisk-teoretiska infallsvinklar inspirerade av Bourdieu och Darbels text.

Steg 1: Kvalitativa intervjuer med 5 personer, dvs. 5 representanter av olika grupper, som har valts ut att få se två typer av utställningar (se nedan). Intervjupersonerna besökte dessa museer tillsammans med mig, dvs. jag valde ut museerna samt utställningarna de skulle besöka och tog därmed aktivt del. Utställningarna var från min sida medvetet utvalda utifrån att de skiljde sig i exponeringsform. De fick se

utställningarna var för sig vid skilda tillfällen, i enskildhet utan särskild tidsbegränsning, medan jag väntade utanför. Därefter satte vi oss ner och tillsammans med ett mindre frågeformulär, som i stort innehöll samma frågor för båda utställningarna, utfördes en djupare semistrukturerad intervju. Frågeformuläret utformade och planerade jag in för att likvärdiga ämnen skulle komma att tas upp och därmed möjliggöra den efterföljande komparativa analysen. Formuläret fungerade som ett stöd för mig att inte glömma någon fråga, medan respondenternas svar spelades in muntligt genom en diktafon. Med hjälp av detta formulär var intervjuens struktur öppen i sina frågor, kompletterade med sonderande frågor från min sida för att hjälpa respondenten att bygga ut, förtydliga och utveckla sina resonemang. Det var viktigt att denna form av intervju skedde direkt efter utställningsbesöken för att behålla uppfattningar och intryck färskt i minnet. (Gillham, 2005, s 57ff) Intervjuerna skedde därmed direkt efter utställningsbesöket, på plats i museet eller strax utanför.

Det anses allmänt att alla ska kunna avnjuta de skatter som museerna ställer ut, i vart fall i teorin. Bourdieu och Darbel menar att det i praktiken dock är väldigt få som har den konkreta möjligheten att *tillgodogöra* sig det som ställs ut. Detta menar Bourdieu och Darbel endast går att få genom en lång förtrogenhet med konstverken, som främst uppstår genom uppfostran eller deltagandet i någon sorts relevant undervisning. Dvs. möjligheten att förstå konstutställningar är avhängigt kulturella och sociala villkor. (Bourdieu & Darbel, 1970, s 73ff) Urvalet av intervjupersoner kommer ur denna förförståelse, att den knapphändiga informationen i den vita kubens inte är tillfredställande för alla besökare. Besökarrespondenterna har valts ut ur mitt kontaktnät, beroende av deras sociala och åldersmässiga tillhörighet. Främst fokuserades urvalet på deras vana respektive ovana att besöka konstmuseer. Att få en uppfattning om respondentens relation till undersökta teman ger en förståelse för respondentens värden och erfarenheter.

De fem intervjutillfällena av besökare var uppdelade enligt följande:

- 1) Intervju med Desirée, 27, konstvetenskaplig student, master i Visual Culture vid Lunds universitet, van museibesökare.
- 2) Intervju med Charles, 25, datateknisk student, master som utbyte vid Lunds universitet, ovan museibesökare.
- 3) Intervju med Gunni, 67, pensionär, f d kommunalanställd inom skola, ovan museibesökare.
- 4) Intervju med Tobias, 23, civilingenjörs student, fysik vid Lunds Tekniska Högskola, ovan museibesökare.
- 5) Intervju med Dan, 52, begravningsentreprenör, egen företagare, van museibesökare.

Steg 2: Kvalitativa intervjuer: sex yrkesverksamma har getts en semistrukturerad intervju via e-post. Urvalet av dessa respondenter innefattar europeiskt verksamma intendent, museichefer och konstnärer. De har ombetts beskriva deras uppfattning om och användning av den vita kubens. Hur tänker dessa yrkesverksamma kring denna utställningsform och hur använder de den i sitt arbete? Tänker man på den eller handlar man efter vana? Detta görs för att få förståelse för den vita kubens användning inom museer idag.

Av de sex respondenter som fått denna förfrågan om medverkan via e-post, har följande två svarat:

I) Carl Boutard, konstnär f. 1975 i Kiruna, verksam runt om i Europa samt New York. Boutard jobbar med olika material och metoder, installationer, mixed media, akvarell, skulptur etc. Centralt är många gånger återskapandet av något dött, till något nytt vilket ofta får en förtydligad abstrakthet i sin nya form. (<http://www.boutard.se/default.asp?p=start> 2010-05-31, 18:53)

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

II) Fredrik Norén, konstnär f. 1979 i Lund, verksam runt om i Europa samt New York. Norén jobbar även han med olika metoder och material men med ett annorlunda angreppssätt. Ofta är det en lek med ögat i hans konstnärskap, illusioner och allusioner alltid med en underfundig knorr på konventioner. (<http://www.fredriknoren.com/pages/2008cv2.html> 2010-05-31, 18:53)

Intervjuer

Syftet med intervjuerna var att skapa en diskussion och få andra perspektiv än det jag själv lägger märke till. Medvetet valde jag personer med olika bakgrund och förkunskaper. Anledning till detta var att få en spridning på uppfattningarna av utställningarna. Dvs. så att resultatet kan komma att representera museers divergerande besökarskara. Museer har inte en typ av besökare och det är sannolikt att alla uppfattar en utställning på olika sätt. Så museerna har en förväntan på sig att tillgodose en stor variation av besökare och besökarbeteende. (M. McManus, 1991, s 38)

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Undersökningsutställningar

Undersökningen utgår ifrån två utställningar på två olika museum i Malmö. Först fick respondenterna göra ett besök i den permanenta utställningen *Från 1500 till nu* på Malmö Konstmuseum, inhyst på Malmöhus slott sedan 1937 som en del av Malmö museer. Sedan fick de göra ett besök i den tillfälliga utställningen *Mot dagen* med 20 nya verk av den belgiske konstnären Luc Tuymans, på det nyöppnade (2009) Moderna museet Malmö (se bild).

Byggnaden inhysande Moderna museet Malmö har ursprungligen varit ett elverk, men inrymde därefter konsthallen Rooseum mellan 1988 till 2006. 2008 övertog Moderna museet byggnaden och blev därmed det första statliga museet i Malmö. Byggnaden byggdes till viss del om, samt fick en ny orange tillbyggnad (se bild) ritad av arkitektfirman Tham & Videgård Hansson Arkitekter AB,

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

känd bl.a. för att ha ritat Kalmar konstmuseums svartlaserade träkub i fyra våningar. (<http://www.kalmarkonstmuseum.se/index.php?pageid=6> 2010-05-27 16:58)

Mot dagen, utställningen i sig, är den sista och avslutande serien i en tredelad utställningsföljetong Tuymans gjort. Moderna museet Malmö's museichef, Magnus Jensner, skriver i det tillhörande utställningshäftet att Tuymans har ett drag av berättande i en utställning som *Mot dagen*. Isolerade ger verken betraktaren inte mer än enstaka ledtrådar och kan verka slutna eller svårtillgängliga. Jensner menar att det är just samlade i en utställning och i relation till varandra, som verken kan erbjuda en betydelse. Denna nya serie behandlar den virtuella värld av bilder genererad genom olika medier, immateriella fenomen som reality-TV, digitala foto och dataskärmar, som omger oss idag. Det som idag blivit vardagliga företeelser får en särskild laddning när de genom Tuymans målningar får en abstraktion trots sitt figurativa utseende. (Jensner, 2009)

Den lokal *Mot dagen* visas i är före detta turbinhallen och den största lokalen i museet. Den är invändigt ombyggd till att få dagens utseende i form av tre rum, avdelade med glasdörrar som öppnas automatiskt vid tryck mot dörrhandtagen. Två av dessa rum innehåller *Mot dagen*, det största rummet och ett av de två flygelrummen, där den gamla kranen fortfarande syns i taket. Det tredje rummet, det andra av de två flygelrummen, där den gamla turbinen fortfarande står kvar i mitten, innehåller en verkstad för barnaktiviteter. De två flygelrummen på vardera sida om det största rummet i mitten, har utformats som så att väggarna på yttre långsidan har restaurerats men inte målats vita eller byggts över med en vit vägg, som de andra väggarna i den gamla turbinhallen har byggts över. Dvs. här syns den gamla tegelväggen samt fönsterna och den stora portarna som leder ut mot gatan utanför. Denna tillfälliga utställning ser ut som ett mycket tydligt exempel på en vit kub, vita väggar med små etiketter innehållande titel och

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

är som komplement till verken. Dock finns även en kompletterande audioguide tillgänglig på svenska och engelska. Den engelska versionen är en inspelning där konstnären själv talar om sina verk, var och ett för sig. Den svenska versionen är en direktöversättning av denna inspelning, uppläst av en museitjänsteman. Audioguiden, en så kallad Pickup^{TM,4} (se bild) är en trådlös apparat som riktas mot en sändare på väggen intill ett eller flera konstverk, och med ett tryck sätts den inspelade passagen av information igång eller stängs av. Här på Moderna museet Malmö medföljer hörlurar men apparaten har även en högtalare inbyggd som möjliggör att flera kan lyssnas samtidigt på samma passage. Respondenterna fick först gå i utställningen en gång utan en sådan audioguide och sedan en gång till med audioguide för att se hur de upplevde skillnaden.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Det finns visserligen inte så mycket skriven information i Malmö Konstmuseums utställning heller. Utöver verkens tillhörande etiketter finns några häften med en övergripande text om de olika stilepoker som utställningen behandlar. Det finns ingen rubrikskylt eller inledande text i utställningens början utan först i efterhand har jag förstått att utställningen heter *Från 1500 till nu*. Det som gör att jag valt denna utställning som kontrast till den vita kuban, som *Mot dagen* här representerar, är det sätt på vilket man ställt ut konstverken. Konstverken och föremålen har satts in i en miljö, en kontext som kan liknas vid dess ursprungliga kontext. De två utställningarna skiljer sig även när det kommer till synen på användningen av konstföremålen. Som tidigare nämnts under *Tidigare forskning* har konstmuseernas principer för att samla, vårda och visa konst ändrat sig parallellt med en skiftande konstkanon. Vilken konst som anses vara värd att samla på har skiftat från att ha varit didaktisk konst, något som skulle förmedla specifika värde, till att vara konst för konstens egenvärde. Det skiljer sig således även i synen på konst/artefakt och konst/kulturhistoria. *Mot dagen* rubriceras som en konstutställning medan *Från 1500 till nu* rubriceras som en kulturhistorisk utställning, trots att de båda innehåller konst på taveldukar.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Utställningen *Från 1500 till nu* speglar inte endast stilepoker från renässansen till idag, utan även synen på konst. I renässansens avdelning finns religiösa bilder och högre stånds inredning. Sedan stiger man in i en period där konsten var tänkt att säga något om sin ägare, att denne hade makt, vishet, rikedom exv. Ju längre fram i tiden man kommer allt rikare blir utställningen i föremål. Inredningar i fiktiva miljöer sätter in föremålen i ett sammanhang som kan spegla sin tids användning av konstverk, dvs. som dekoration och välståndssymboler. I mitten av utställningen visas till slut även de

⁴ Moderna museet samarbetar med Dataton, <https://www.dataton.com/#/pickup/>

lägre ståndens inredning och dekoration i allmogemiljöer, med en för mig spännande dimension att konstverken var gjorda av ägaren själv. I återstående delen av utställningen, från ca 1800-tal fram till idag, förändras synen på konst igen. Konstverk får, om inte en allt högre status, så i vart fall en förändrad synvinkel, ett värde i sig och inte endast som dekoration. Utställningen speglar detta i sättet att ställa ut, miljöerna med inredningar minskar i antal och den vita väggen blir allt mer synlig. I modernismens avdelning är miljön en vit kub, en konsthall och inte längre en inredning. Konstverk ser man nu främst på museum och konstgallerier eftersom dess värde och status har ökat till en form av sekulariserad materiell dyrkan. Användningen av konstföremålen har förändrats från en fysisk till en psykisk.

För att komma till *Från 1500 till nu* finns två ingångar att välja på, och båda ingångarna leder inte direkt in till utställningen. På båda sidorna, dvs. innanför varje ingång, finns tillfälliga utställningar. De första gångerna jag besökte *Från 1500 till nu*, både i rekognoseringsstadiet samt vid den första intervjun, pågick någon aktivitet i det rum som leder in till den del av *Från 1500 till nu* som börjar med renässans. Därav valde jag dessa gånger att börja från andra hållet, dvs. den del av *Från 1500 till nu* som börjar i nutid och modernism. För att vara konsekvent i alla intervjuer fick därmed även de efterföljande respondenterna också se utställningen tidsmässigt baklänges. Men eftersom det inte finns någon inledande text till utställningen vid någon av ingångarna, finns det därför heller ingen självklar början och vägledning in till rätt håll att börja utställningen på.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Första intrycket

Inledning

Inom detta tema fick respondenterna följande frågor: ”Vad var det första du lade märke till? Vad var det första du såg? Förändrades din uppfattning av utställningen i slutet jämfört med din uppfattning i början?” Skillnaden på den första frågan i jämförelse med den andra är att den första efterfrågar den allra första känslan när respondenten kom in i respektive utställning, medan den andra efterfrågar vad ögonen såg. Skillnaden här är att den första efterfrågar vilket sinne som aktiverades först hos respondenten, medan den andra endast efterfrågar synen.

Intervjuerna

Malmö Konstmuseum

Det respondenterna först lade märke till var enskilda företeelser som ett verk eller ljudet från ett videoverk i en utställning i rummet intill. På frågan om vad de såg först var det antingen de olika

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

stolarna eller den stora tavlan med den fiolspelande flickan (se bilder).

På frågan om huruvida respondentens uppfattning förändrades eller inte, svarade Desirée att hennes uppfattning skiftade, hon gillade mest när hon blev integrerad i rummet och det fanns ställen hon kände sig distanserad på grund av en avspärning. I början tyckte Charles att det var lite tråkigt eftersom det inte var så mycket saker och på grund av att han inte tyckte sig ha någon kunskap om modern konst. Längre in fann han däremot mer och mer intressanta saker. Första delen uppfattade Tobias det som att det “i princip var helt vitt” med endast några tavlor och stolar man inte kunde sitta på, vilket var negativt. Men “sen så var det ju saker överallt” och det gillade han bättre, “när det fanns många detaljer i rummet, inte bara i tavlorna i sig”. Dan menade att inget var mindre givande än något annat, han gillade utställningen och gjorde även det de föregående gångerna han var där.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Moderna museet Malmö

Här var det rummet, dess storlek och utseende, som respondenterna främst lade märke till när de kom in. Reaktionen var till hälften positiva och till hälften negativa: “det var som en sluten box runt omkring en verkligheten. Kompakt. Häftig känsla.” (1) eller “En tom, stor, kall lokal.” (5). Det var även främst rummet och helheten som respondenterna först såg. Gunni (3) nämnde att när hon först såg “tavlan rakt bort” så var det inte en positiv upplevelse i och med rummets storleks inverkan, utan det blev bättre med audioguiden då både koncentrationen hamnade på verket och det blev förklarat vad det handlade om.

På frågan om huruvida respondentens uppfattning förändrades eller inte, menade Desirée att i den stora salen var rummet hela tiden med vid betraktandet av konstverken. Det tillhörande flygelrummet uppfattade hon däremot som rörigt och att det såg provisoriskt ut vilket i sin tur tog fokus ifrån verken, eftersom det första hon såg där också var rummet. Charles menade att han inte förstod utställningens exakta mening först utan audioguiden, men att han ändå förstod den övergripande avsikten i början med det som stod på verkens tillhörande etiketter. Han menade att det gick från mindre positivt utan audioguiden till mer positivt med audioguiden. Gunni hade likaså svårt att ta tag i utställningen, först med audioguiden blev det mer förklarat vad det var.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

För Tobias var det “ingenting” i början. Sedan med audioguiden blev det dock inte lika tomt och han tänkte inte längre på omgivningen utan endast på tavlan och ljudet. Dan svarade att hans uppfattning inte förändrades från det första intrycket han fått,

dvs. en tom kall lokal: ”Jag skulle ha gjort det på ett helt annat vis om jag hade haft en sån lokal ju.”

Sammanfattning

I den del respondenterna började sitt besök i, behandlar *Från 1500 till nu* på Malmö Konstmuseum nutida konst samt modernism. Det är sparsamt med möblerade miljöer i jämförelse med senare i utställningen, till stor del består verken av tavlor på väggarna. Denna avskalade utställningsform återspeglas i respondenternas svar. Fokus ligger främst på verken eftersom själva rummet inte innebär stora visuella element. Rummet innesluter inte besökaren i en viss stämning, det respondenterna främst lägger märke till är enskilda företeelser, som ett verk eller ljudet från ett videoverk i en utställning i rummet intill. Första delen i *Från 1500 till nu* kan också ses som en vit kub (se *Undersökningsutställningar*) men det respondenterna där främst lägger märke till är inte rummets storlek som på Moderna museet Malmö, utan istället rummets innehåll. Dvs. att det är tomt och vitt i början men att det ”en liten bit in” börjar ”hända saker” och att det därmed blir ”fullt med saker överallt” (4). Eller att där är så mycket intressanta saker att titta på att man riskerar att missa något (2).

Som nämnt ovan så menar jag att skillnaden mellan de två första frågorna är att den första efterfrågar vilket sinne som aktiverades först hos respondenten, medan den andra endast efterfrågar synen. Som jag tog upp i *Tidigare forskning* anses blicken vara den viktigaste infallsporten vid förmedlandet av en utställning där kontemplation ska ske. Vanligtvis kompletteras inte konstutställningar med ljud. I de fall det finns ett påtagligt ljud så kommer det troligtvis från konstnärens verk, alternativt biljud från byggnaden, andra besökare eller personal. Vid kontemplation av ett objekt ska alltså inte de andra sinnena behövas. Hall menar att utställningsdesignern har som jobb att hänga verket på ett sådant sätt att dess integritet bibehålls, och att ett problem med att bibehålla denna integritet kan uppstå när verket blandas med annat material i en miljö för att belysa en stilepok eller tidsperiod. (Hall, 1987, s 182) Detta problem Hall skriver om är dock beroende på hur museet har valt att se på konstverket. Dvs. som nämnt i *Inledning* hur man som museum vill se på verken, som konstverk (sakrala och statiska) eller som museiföremål (användbara och kontextrika). I *Från 1500 till nu* använder utställningen både tavlor och föremål som ett sätt att bilda en kontext om en tidsperiod. Detta anser jag inte betyder att verken ställts ut på ett sådant sätt att de förlorat sin integritet, snarare har det förstärkt den då känslan för kontext finns i andra omgivande föremål från samma tidsperiod. I jämförelse har verkens integritet bibehållits och förstärkts i *Mot dagen* möjligtvis eftersom det inte finns något annat att se i lokalen. Konstverkens kontext, som i *Mot dagen* är nutida, är istället menad att komma in i lokalen med besökaren.

Rum

Inledning

Inom detta tema fick respondenterna följande frågor: ”Hur var lokalen? Kall eller varm? Tom eller full? Tyst eller ekande? Mörk eller ljus? Känslan för rummet?” Detta tema innefattar även svar från yrkesverksamma. Fredrik Norén svarar på frågorna: ”Hur man ser på den vita kuben, med utgångspunkt från din erfarenhet? Hur mycket tänker man på användandet av den vita kuben, om man tänker på utställningsdesignens konsekvenser?”

Intervjuerna

Desirée på Malmö Konstmuseum

På vissa ställen var det stora tomma ytor och på andra ställen var det smala gångar, menade Desirée. Samtidigt tyckte hon att det inte kunde ha varit mer fyllt, att det genom detta inte var några tråkiga, ointressanta avsnitt. Hon tyckte det var ett ”ospännande golv”, att den heltäckande mattan dämpade så “att det hela kändes lite öde”. Det var dock positivt menade hon att det var tyst eftersom hon då tog det mer på allvar än om “en massa ungar sprungit” runt i utställningen. Det var även positivt att ljudet i början av utställningen inverkar på synen av verken. Dvs. att ljudet från videoverket i utställningen i rummet intill, först fick spela in på upplevelsen. När Desirée sedan klev in i den kub av glasmontrar i mitten av *Från 1500 till nu* försvann ljudet och den förändringen gillade hon, att det nästan blev en sakral upplevelse (se bild). Att det även, som exv. i denna kub av glasmontrar, skedde förändringar i ljussättningen, tyckte hon var positivt. Positivt var också att det inte var glasväggar framför miljöerna. De slutna glaskuberna av montrar i mitten av utställningen var roligt att titta på men hon kände samtidigt att hon inte riktigt kunde ta del av det, att det kändes lite ogästvänligt. Utställningen hade en bra variationen mellan detaljerade och öppna ytor, och det var positivt att faktafoldrarna var valfria vid sidan om. Desirée tyckte det var ett artificiellt ljus, ett konstigt gult ljus, och vissa gånger var det inte genomtänkt riktat, exv. hamnade strålkastarljuset ibland inte på hela tavlan utan endast på en del. Det var dessutom negativt att det var kallt i lokalen även med jackan på.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Desirée på Moderna museet Malmö

Desirée menade att det var varmare i lokalen på Moderna museet Malmö än i utställningen *Från 1500 till nu* på Malmö Konstmuseum, och att det piggade upp att det var så ljusst. Hon fick en positiv fysisk känsla av rummet, hon sade att hon trivdes där och hade kontroll. Liksom det var lagom temperatur så rörde sig luften därinne på ett bra sätt och ljudet var behagligt. Sammantaget var det en fysiskt bra miljö. Det kändes fullt i *Mot dagen* för Desirée, möjligtvis på grund av att det var mer folk än i *Från 1500 till nu*, men att hon ändå tyckte verken fyllde väggarna. Verken framträdde mot det vita, även om de själva var ljusa. Desirée tyckte även att det här var ett mer naturligt ljus i jämförelse med *Från 1500 till nu*. Överlag tyckte hon det var en väldigt positiv upplevelse att vara i *Mot dagen*. “Det var inte alls som man tänker sig en traditionell vit kub på ett museum där man kan känna sig lite, som en alien”. Desirée skiljde dock på de två rummen, i det att det största rummet av den gamla turbinhallen hade mycket biljud som ekade på ett “häftigt sätt, inte alls störigt.” Medan hennes steg i flygelrummet hördes tydligt, ”och det var kompakt tystnad på ett obehagligt sätt nästan.” Det var det mindre rummet hon tyckte var negativt, att det kändes konstigt och att det gjorde att hon också upplevde konstverken där annorlunda. Negativt var även konstverken i sig, vilka hon tyckte kändes ”väldigt nedstämda och den värsta var den med *Office*.”

Charles på Malmö Konstmuseum

Charles svarade att det var så pass fullt att det var möjligt att man missade något, det var bra att det var så många intressanta ting. Det ekade inte men på grund av pratande personal var det inte heller tyst. Han menade att han nämligen fått uppfattningen och lärt sig att museum ska vara tysta som bibliotek. Ljuset var bra så på dagtid, dvs. han kunde se alla detaljer han ville. Det var intressanta, sällsynta och tillfredsställande mycket med föremål. Omgivningen var positiv och utställningen speglade en rik kultur och vilken betydelse föremålen har haft för sin omgivning. Men inte alla miljöer gav det intryck det ville att betraktaren skulle få. Det mest negativa med utställningen var att det inte var på engelska. Därutöver uppfattade han föremålen som för tätt placerade samt för många etiketter placerade tillsammans som gjorde det svårt att se vilken etikett som hörde till vilket föremål. Utställningens rum gav Charles en känsla av den rikedom av kultur som skandinaviska folk hade förr. Särskilt de fiktiva rummen var rikt utställda med föremål som han fann gav många budskap och det var han nöjd med. Han menade att detta var ett fantasirikt sätt att ställa ut på, med föremål som relaterar till varandra i ett sammanhang istället för separata i montrar. Men som sagt var det inte alla dessa rum som lyckades förmedla det som de hade som avsikt att förmedla, tyckte han.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Charles på Moderna museet Malmö

Charles menade att "Of course its empty." Men utställningen var ingen negativ upplevelse, det var tyst och det ekade inte; det var perfekt ljus; bra förklaring till alla utställda verk; bra personal; samt bra omgivning. Det enda han kunde nämna som negativt var dock omgivningen igen, dvs. att det var lite för stort och att det skapade en lite obehaglig känsla. Charles menade att utställningen var en positiv upplevelse, men när det kom till rummet uppfattade han det som "kind of haunting". Detta på grund av det stora rummet med verk endast på kanterna och inte en enda stol i rummet. Han menade att det inte riktigt var obehagligt men att det samtidigt inte kändes normalt. Det var inte bara stort, det var så väldigt stort med knappt ens tio verk utställda, och han kunde inte riktigt se en anledning för det att vara så. I *Från 1500 till nu* var tanken istället upptagen, han tänkte inte på rummet i den meningen.

Gunni på Malmö Konstmuseum

På grund av tekniska missöden har intervjun med Gunni på Malmö Konstmuseum fallit bort.

Gunni på Moderna museet Malmö

Gunni svarade att det var kallt och att det ekade på det hårda golvet eftersom rummet var så stort. Det var tomt men samtidigt menade hon att "detta kan inte vara för plottrigt heller klart ju". Hon tyckte att det var öppet och trevligt i entrén. Det var även positivt att det var ljus i utställningsrummen, samt att audioguiden var tillgänglig. Det negativa var i jämförelse just att det inte fanns någon information att få vid första besöket i utställningen utan audioguiden. Det var negativt att det var stort och tomt, dvs. att det inte var lika välkomnande som i *Från 1500 till nu*. Gunni

menade att ”visst det ser man ju i såna lokaler”. Även om hon menade att dessa tavlor krävde den där rymden, att man skulle se dem på håll, tyckte hon samtidigt att det kunde ha varit någonting mitt på golvet. Verkens innehåll menade hon att ”det var ju sån teknik också som han tog upp som man inte, ja, man förstod det ju inte riktigt, vad det är för nånting riktigt.” På grund av detta, tyckte Gunni att det även var svårt att fråga personalen för ”då ska man vara kunnig” och förstå vad det handlade om för att veta vad man skulle fråga om. *Mot dagen* var dock ändå spännande att titta på, tyckte hon, eftersom hon inte hade varit på något liknande tidigare, ”Att de kan göra konst av såna grejer också.”

Tobias på Malmö Konstmuseum

I *Från 1500 till nu* tyckte Tobias att det var lite tomt först men att det sen blev mer föremål. Och då var det föremål överallt. Han tyckte det lät som att det ekade men det var inget han tänkte på särskilt. Trots att det var vita väggar så tyckte han inte det var så ljust. Däremot om det hade varit ljusare hade det blivit ”jobbigt”, så det fungerade som det var. Det var ett behagligt ljus. Tobias tyckte det var positivt att det var tyst och lite med folk, vilket gav tid att läsa och stanna till. Miljöerna gav en känsla av hemtrevlighet, han tyckte det var trevligt att gå runt och hitta mönster i konstiga saker. Det var också positivt att golvet var mjukt, att där var så mycket föremål och att det var variation utan att det blev för mycket. Tobias hade gärna velat ha något han kunde läsa i början så att han visste vad han hade att förvänta sig. Han menade att det var mycket möjligt att han inte skulle läsa det men just för de besökare som var intresserade hade det nog varit bra. Det fanns många konstverk som Tobias tyckte om i utställningen. Han tyckte att i jämförelse med Mjellby konstmuseet i Halmstad (det första konstmuseet han varit på, där Malmö Konstmuseum är det andra) som han tyckte var stor och kal, var detta en trevlig lokal med alla möbler vilka bidrog till en ”hemma-aktig känsla”

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Tobias på Moderna museet Malmö

Tobias svarade att rummet var tomt och att det ekade. Det var positivt att man kunde se verken från riktigt långt håll, eftersom han menade att ”Vissa saker kanske man vill se från jättelångt avstånd”. Han tyckte att som helhet var utställningen ”väl okej”. Det mest positiva var audioguiden. Tobias menade att det inte var obehagligt att gå där men att det var mer behagligt med hörlurarna på, för då kopplade han bort allt annat än tavlorna. Eftersom han gick själv sade han att det troligtvis varit skillnad om han gått med någon annan.

Dan på Malmö Konstmuseum

Dan, som menade sig vara hemmavan på Malmö Konstmuseum, svarade att det var varmt och mysigt. Det var positivt att det var tämligen fullt överallt och att det således inte var en ”massa tomma ytor” som kan kännas ogästvänligt i hans mening. Han menade att det var tyst på ett bra sätt, att mellanväggarna och den låga takhöjden gjorde att det inte ekade. För han sade att när han ska ”titta på sånt här” så tycker han bättre om när det är tystare. Dan tyckte att det var ett bra ljusinsläpp med de ljusa

gardinerna, precis lagom eftersom det inte bör vara direkt solljus i lokaler med gamla föremål. Han tyckte det var en bra atmosfär med väl sammansatta föremål och att det var en väl fungerande utställning tidsmässigt. Det enda han kunde nämna som negativt var att han inte fick sitta i möblerna och prova dem, men det sade han mest på skämt. Dan menade att han är så hemmavan på Malmö Konstmuseum att det var svårt att nämna något negativt. Han gillade lokalerna och att museet, med så mycket föremål på liten yta, har fått det att vara mer kompakt än i jämförelse med många andra museum, där det kan vara "att det är så där jättestort". Den kompaktheten gav honom en intim och mysig känsla.

Dan på Moderna museet Malmö

Dan anser rummet som *Mot dagen* är utställt i, vara kallt, stort, tomt och öde. Han ansåg dock audioguiden som något mycket positivt och han gillade målningarna och utställningen i sig. Det negativa var istället att det var så stort och att tavlorna således försvann i de stora väggarna. Han ansåg rummet opersonligt, tråkigt och sterilt. Det var stökigt och ekande med mycket folk i rörelse. Dan menade också att upplägget var förvirrande, dvs. att det inte gavs någon information om var man skulle börja.

Yrkesverksamma

Fredrik Norén menade att synen på den vita kuben är helt subjektiv, enligt hans mening. Allt handlar om personlig smak, hur konstnären vill att dennes verk ska framstå och vilken kontext de behöver för att komma till sin rätt. Norén har själv alltid föredragit den vita kuben i utställningssammanhang, då hans verk tenderar att träda fram mer. Många konstnärer arbetar mer teatraliskt, skrev han, på gränsen till dramaturgi, vilket då gör att det krävs mer av rummet än enbart visuell neutralitet. Han är inte helt insatt i vad jag menar med 'utställningsdesignens konsekvenser', men han menade att han träffar folk som läser in väldigt mycket i den vita kuben, både ur ett konsthistoriskt perspektiv och ur ett samtida. "De flesta ser det dock så förenklat som en fungerande plattform för konst, varför tankar kring designinriktade paralleller kan te sig onödiga att räkna med i ekvationen."

Sammanfattning

I de här två-alternativsfrågorna kan jag se ett mönster för respondenternas respektive inställning till de två utställningarna. Jag har därför valt här att jämföra de två uppfattningarna av en person istället för att enbart jämföra utställningarna var för sig.

Det är intressant här att Desirée inte gillade konstverken i *Mot dagen*. De tyckte hon kändes "väldigt nedstämda och den värsta var den med *Office*." Det är således rummet och inte utställningen i sig hon är positivt inställd till, i motsats till många av de andra respondenterna. "Det var inte alls som man tänker sig en traditionell vit kub på ett museum där man kan känna sig lite, som en alien". Dan i sin tur representerar en motsatt uppfattning i det han är positivt inställd till utställningens konstverk. Det är utformningen och användandet av lokalens utrymme som han är tämligen mycket negativ till. Han sade redan i föregående tema just att "Jag skulle ha gjort det på ett helt annat vis om jag hade haft en sådan lokal ju."

Gunni tyckte att en av de företeelser hon ansåg positiv var att det var så öppet och trevligt i entrén på Moderna museet Malmö med sin kombinerade reception, museibutik och café. Som tidigare nämnt under *Tidigare forskning* så är uppfattningen av besöket på museet inte enbart koncentrerat till tolkningen av utställningarna eller

de utställda föremålen. En god upplevelse i caféet eller informationsdisken kan också komma att påverka uppfattningen av artefakterna, då denna upplevelse sätter besökaren i en positiv inställning till museet i sig. (Hooper-Greenhill, 1991, s 59) Gunni sade även att hon inte förstod konstverkens innehåll och kom därmed inte ut ur utställningen med en klar uppfattning om hon gillade konstverken eller ej. Det var spännande att se utställningen, att se ”Att de kan göra konst av såna grejer också.” Men hon sade även att ”Ja, ja det var ju sån teknik också som han tog upp som man inte, ja, man förstod det ju inte riktigt, vad det är för nånting riktigt.” Som tidigare nämnts menar Bourdieu och Darbel att ”budskapet” egentligen är outtömligt, det är istället en fråga hur mycket av det som betraktaren förmår tillgodogöra sig. Jag delar denna mening just i fråga om att budskapet egentligen är outtömligt, när jag relaterar till vad Gunni tyckte om konstverken. Min mening är att man inte behöver ”förstå” konstverken, dvs. om man inte förstår, att man då känner att det är tillåtet att tolka verken precis hur man vill och hur mycket man än vill. Att utställningen inger en frihet att låta verket leka med betraktarens tankar. Att man som betraktare inte förmår tillgodogöra sig budskapet behöver inte betyda att man inte kan tolka det på sina egna premisser, man kan tillgodogöra sig en utställning utan att ”förstå” just konstnärens budskap.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Som nämnts ovan i *Tidigare forskning* så är det en utbredd mening att museibesökare ska lämna museet med en känsla av upplysning eller av att ha fått själslig näring. Att föra konstverk samman på en offentlig plats är till för att producera en sorts exalterad glädje i besökaren. Detta återknyter även till Bourdieu och Darbels resonemang att alla ska kunna avnjuta de skatter som museerna ställer ut, men att det dock är väldigt få som har den möjligheten att *tillgodogöra* sig det som ställs ut. På detta sätt kan en utställning vara exkluderande och generera skillnader i receptionen av innehållet för olika sociala grupper med olika utbildningsbakgrund och erfarenheter. I jämförelse med Gunni är Desirée väl påläst genom sin konstvetenskapliga bakgrund och omfattande vana av att gå på museum lika väl som på konstmuseum. Hon finner konstverken i *Mot dagen* deprimerande och tvekar inte med att säga det. Tolkningarna hon gör, menar hon skiljde sig från konstnärens berättelser i audioguiden, samt att hon dessutom tyckte bättre om sin egen tolkningar än konstnärens, som konventionellt sett sitter inne med den sanna tolkningen. Det är som att Desirées tidigare erfarenhet och konstvetenskapliga utbildning låter henne frigöra sig från en sorts rädsla för att tolka fel. Hon låter inte den stora vita kuben i Moderna museet Malmö skrämna henne från att trivas och använda utställningen som hon vill, dvs. för att ”förlusta” sig. Skillnaden mellan Desirée och Gunni kan även vara deras åldersskillnader. Gunni menar på att Tuymans tog upp sådan teknik, dvs. digitalfoton, reality-TV och liknande, som hon inte riktigt förstod sig på. Samtidigt äger hon både digitalkamera, TV och dator.

Som tidigare nämnts skriver Hall i *On display* att man som designer behöver planera in några tomma ytor för att besökaren ska kunna återhämta sig. (Hall, 1987, s 189) På

Malmö Konstmuseum uppfattas detta av respondenterna, att även om det är mycket att titta på så är det avvägt "så att det fungerar som utställning". Alla är eniga om att Moderna museet Malmös lokal är ljus på ett bra sätt, i övrigt differera svaren.

Tobias gick själv i *Mot dagen* (likt de andra respondenterna också gjorde). Han menade att det troligtvis varit skillnad på hans uppfattning av konstverken lika väl som utställningslokalen, om han gått med någon annan. Besökare som föredrar att komma i grupper, skriver Bourdieu och Darbel, är "därför att de i gruppen finner ett medel att besvärja sin känsla av obehag". (Bourdieu & Darbel, 1970, s 80) Det är något likt detta som jag tror Tobias åsyftar när han nämner att det hade varit skillnad om han inte gått själv, att man då kan diskutera vad man ser och inte behöver känna sig så ensam i sin förvirring.

Information

Inledning

Inom detta tema fick respondenterna följande frågor: "Läste du någon av utställningstexterna?" (Specifik fråga för *Från 1500 till nu*) "Skillnaderna jämfört med och utan audioguiden - nämn två positiva respektive negativa intryck." (Specifik fråga för *Mot dagen*) "Fann du all information du ville ha? Vilken information fann du inte som du ville ha?" Detta tema innefattar även svar från yrkesverksamma. Carl Boutard och Fredrik Norén diskuterar båda om didaktiska verktyg utifrån frågorna: "Hur mycket ska man "förklara" konstverk, dvs. en bakgrundsförståelse? Hur mycket information ska museet ge om ett konstverk?"

Intervjuerna

Malmö Konstmuseum

Desirée bläddrade i alla häften med utställningstext och tyckte det var bra att man fick välja att läsa dem, så att det inte stod "plottrigt" i montrarna eller vid verken. Tobias såg att det fanns sådana häften men menade att han inte var tillräckligt intresserad för att läsa dem. Dan läste lite i dem och tog med sig en hem, men han tyckte att "antingen så läser man den efteråt eller så läser man den innan", inte medan man går i utställningen. Etiketerna vid verken innehöll den information han behövde. Dan menade att "för mycket information läser man inte". Eftersom både häftena och etiketterna endast var på svenska så hade Charles inte hjälp av dem. Charles var således den ende av respondenterna som inte hittade den information han ville ha. Han var mycket intresserad av utställningens innehåll men dels fanns det inte information på engelska och dels satt etiketterna för tätt så att det var svårt att veta vilken som tillhörde vilket föremål. Han menade att det hade varit den bästa utställningen i hans mening, om det hade getts information på engelska också. Då hade han troligen läst varenda etikett. Charles menade att han tog upp avsaknaden av information på andra språk inte endast för att han inte kan svenska, utan även i det att Malmö besöks av många turister och utbytesstudenter. De andra respondenterna nämner endast vid enstaka tillfällen eller föremål då de ville veta mer, samtidigt som de menar att det inte behövs mer information. Möjligtvis en inledande text för att ge en uppfattning om vad som väntar (4).

Moderna museet Malmö

Desirée menade att "skillnaden med och utan audioguide var ju helt enorm, faktiskt."

Utan audioguiden tyckte hon det var positivt då hon kunde göra en egen tolkning av konstverken, men med audioguiden fick hon en djupare mening och konstverken blev lite ljusare än hon först fått intrycket av att de var. Med audioguiden var det positivt också att hon kände sig isolerad i sig själv och inte längre såg de andra. Något som dock även hade en negativ aspekt eftersom “man var ju inte i rummet på samma sätt längre”. Audioguiden gav en frihet att välja hur länge och hur mycket man ville höra om varje verk. Samtidigt blev hon irriterad när konstnären genom audioguiden berättade vad hon “skulle tycka om verken” eftersom hon redan gjort en tolkning först och att hennes tolkningar ändå var “parallella med hans”. Om hon hade fått välja igen hade hon valt att vara utan audioguiden men menade också att det kan skilja sig mycket från utställning till utställning och att en audioguide många gånger kan vara bra.

Charles menade att han förstod den övergripande meningen med utställningen men att audioguiden kunde ge mer detaljer och förklara verken. Han ansåg den som en perfekt guide för de som inte kan något om modern konst. Dessutom att man kunde lyssna hur många gånger man ville på varje passage var bra. Han kunde inte se några negativa aspekter med audioguiden. Utan audioguiden förstod Gunni inte “från början vad det handlade om för konst” utan det var först när audioguiden och konstnären berättade vad det var och vad verken föreställde, som hon förstod lite mer. Men fortfarande fanns det en del konstverk som hon ändå inte förstod. Tobias tyckte det var positivt att konstnären kunde påpeka detaljer som han inte lagt märke till själv, och att han fick förklarat vissa verk. Han kunde tänka sig att det kan vara en nackdel att audioguiden styr vad betraktaren ska tänka. Om han fått gå en gång till så hade han först kollat på tavlan och tänkt själv, innan han kört igång audioguiden. Positivt var just denna valfrihet eftersom vissa verk kunde han verkligen inte förstå något av på egen hand. Dan visar återigen att han gillar konstverken i *Mot dagen* men inte lokalen den är utställd i. Han var mycket positiv till audioguiden eftersom han där fick mer information, och det var intressant att “höra utifrån konstnärens intryck och varför”. Men det förändrade inte hans “inställning till lokaliteterna”, menade han, och utan audioguiden var det endast en tråkig och stimmig lokal. Det var inte den lugna atmosfär som han förväntar sig att ha vid besök av en utställning.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av
upphovsrättsliga skäl.

Desirée menade att med audioguiden fick hon ut mer information än vad hon egentligen ville. Hon sade här att hon generellt trivdes bäst att gå själv för att uppfatta verken på ett eget sätt. Likt Tobias ansåg hon dock att till vissa verk kunde audioguiden upplysa om detaljer hon själv inte lagt märke till innan, och ge förklaringar till dessa detaljer. Charles fick här ut allt han ville ha och det mesta fanns uteslutande i audioguiden. Som ovan menade Gunni att audioguiden fick henne att förstå verken som inte etiketterna bredvid kunde. Tobias menade att utan audioguide fanns det “typ ingenting alls” i informationsväg, i stort sett endast namnet på verket. Även han tyckte det var bra med valfriheten det gav, att kunna stänga av när han tyckte informationen var ointressant. Dan var nöjd med den information han fick i

audioguiden eftersom det inte fanns någon annan information att få i själva utställningen. Om personalen inte upplyser om tillgången till den, så ansåg han att det skulle vara katastrof. Med den blev det också lite tystare och han kom in "i en egen värld".

Desirée nämnde att det inte fanns någon information "om konstnären där i rummet" och att det var konstigt att introduktionen till utställningen i audioguiden, dvs. sändaren på väggen till att sätta igång introduktionen till utställningen, fanns i "andra änden av lokalen" mittemot ingången. Något som även Dan ansåg felplacerat. Men Desirée tyckte det ändå var spännande i det hon därmed kunde göra konstnären till den hon ville, innan hon fick audioguiden trodde hon nämligen konstnären var en kvinna. Charles var nöjd med den information som fanns tillgänglig, allt gavs av konstnären i audioguiden. Gunni talar även hon om den frihet audioguiden ger, att kunna gå i sin egen takt och därmed inte behöver följa en viss ordning.

Yrkesverksamma

Carl Boutard menade att generellt inom det område av samtidskonst som han verkar är det tabu att kommunicera med ett överskott av information, dvs. så kallade "didaktiska översvämningar". "Man vill att verken ska tala för sig själv, att man inte skall skriva besökaren på näsan vad de skall tänka om ett verk." Boutard skrev att hans "problem med detta är att det lätt gör verken otillgängliga och slutna, svårbegripliga även då det faktiskt finns något att förstå" och där information kunde ha underlättat läsningen av verket för en besökare. Men han vet samtidigt att det finns många olika konstnärskap och att alla har sina egna preferenser.

På frågan om hur mycket man som museum ska "förklara" konstverk, dvs. hur mycket information och bakgrundsförståelse museet ska ge om ett konstverk, svarade Fredrik Norén att detta är helt beroende på konstnärens egna preferenser och utformning av konstnärskap, samt museets egen profilering. Allt spelar in som beroendefaktorer. Personligen ansåg Norén att det är viktigt att undgå att skriva betraktaren på näsan och därmed vara övertydlig. Han menade att man sannolikt bör erbjuda så mycket information att utställningen ger något tillbaka, men inte mer.

Sammanfattning

En av de viktigaste passagerna som dykt upp i mitt sökande genom tidigare forskning, summerar min uppfattning om vad som är viktigt i utställningsarbetet mycket väl. Det är att när besökaren först möter en utställning så vill denne veta vad den utställningsansvarige vill få fram med utställningen, samt att tidigt få en generell uppfattning om i vilken riktning den utställningsansvarige tar upp det den vill få fram med utställningen. Om besökaren inte ges referens och kan orientera sig i utställningens ämne, blir denne irriterad eller förvirrad, vilket i sin tur påverkar vad denne har för inställning till resten av utställningen. (M. McManus, 1991, s 44) Båda undersökningsutställningarna i uppsatsen saknar inledningstext. Men i *Från 1500 till nu* på Malmö Konstmuseum ses inte detta som ett problem av respondenterna, möjligtvis för att där finns så mycket att se och föremålen har en viss igenkänningsmöjlighet, dvs. det går att relatera till dem eftersom många av föremålen är möblemang. Båda yrkesverksamma nämner att det är viktigt att undgå skriva betraktaren på näsan. Som Norén skriver är det beroende på konstnärens preferenser och utformning av dennes konstnärskap, samt museets profilering. Norén menade att man sannolikt bör erbjuda så mycket information att utställningen ger något tillbaka,

men inte mer. Problemet blir alltså att det i en utställning som *Mot dagen* är flera inblandade som ska avgöra vad som är tillräckligt med information för att utställningen ska ge något tillbaka.

I ett verk som *Monument över bortglömda själar* från 2007 och verk i utställningen på Angelika Knäpper Galleri (se bilder), använder Boutard en metod där material hämtas ur en kontext, i detta fall växter från exv. kyrkogård, trädgård eller torgmarknad, och återvinns till något nytt som dock likväl bibehåller den ursprungliga kontextens inflytande, vilket i och med detta ger en djupare kontext till det ”nyttillverkade” konstverket. Jag tror att om betraktaren inte får ta del av den metodprocess Boutards konstverk gått igenom, går denna djupare kontext förlorad. Det är som både Boutard och Norén svarade, beroende av konstnärens preferenser och vad och hur mycket information verken behöver för att komma till sin rätt. I vissa fall kan konstverk mycket väl tala för sig själv. Problemet är troligen att veta när det gör det. I aktuella utställningar kan konstnären underlätta utställningsarbetet då dennes preferenser troligen får stort utrymme. När det i motsats kommer till de konstnärer som inte lever är det museet som avgör hur mycket information dennes verk behöver. Som nämnt i inledningen anser jag att museum inte utnyttjar den trivia om konstverk dess personal ofta besitter. Konstnärens bakgrund, uppväxt, utbildning, och liknande, kan ge en inblick i verkets original kontext och vara som verktyg att ta sig an att tolka vad konstnären avsåg med verket (eller göra sin egen tolkning) när man står framför det idag.

Som nämntes i *Inledning* utgår uppsatsen från en vilja att undersöka det ur min egen förförståelse om den vita kubens otillräcklighet vid vissa tillfällen i och med den sparsamma information som erbjuds, dvs. att den vita kubens knappa information inte ger lika mycket till alla. En viktig aspekt för många av respondenterna att ”förstå” och ta sig an konstverken i *Mot dagen* är audioguiden. Troligtvis är den så pass viktig eftersom det inte finns någon annan lika utförlig information i utställningen. Som nämnt under *Tidigare forskning* är etiketten som en ställföreträdare för utställningens ansvariga och språket är här, lika mycket som i de andra informationskällorna, nyckeln för besökaren att förstå utställningen. Etiketterna är tillräckligt för respondenterna i *Från 1500 till nu*, i vart fall för de som kan läsa svenska. I *Mot dagen* kan den information som finns på etiketterna ge en ingång till en tolkning av verken, men detta gäller främst Desirée med sin konstvetenskapliga bakgrund. De andra respondenterna föredrar att ha audioguiden till hands.

Audioguiden är även ett hjälpmedel för att hålla information i form av text på exv. skyltar, till ett minimum i utställningen. Den vita kubens är en sparsmakad form att

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

ställa ut konst i och text uppsatta på väggen kan anses ”störa” konstverkens uttryck. Som nämns i *Inledning* har konventionen blivit att informationen om verken inte hör hemma på väggarna eftersom det då kan ta över upplevelsen från verkens visuella uttryck. Som nämnt under *Tidigare forskning* är traditionen på konstmuseerna i stort: är man med så är man med - antingen är man innanför eller så är man utanför. Denna in- och exkluderande ”mekanism” är nog så effektiv till att hålla en hög smakdiskurs. Det den oerfarne besökaren får göra istället är att ta till sina egna erfarenheter och sin vardag, för att finna ett sätt att skapa förståelse och värde i ett konstverk. Att inte behöva bevisa om man har konsthistoriska kunskaper eller inte, utan får lov att uppleva och använda verket hur man vill, är tämligen viktigt i denna situation. I en diskurs där detta inte är ”tillåtet” distanserar det istället besökaren och dennes uppfattning av både verket, utställningen och museet. (Ingemann, 2006, s 101f) Med respondenternas svar i åtanke, menar jag att för att alla ska få ut något av en konstutställning i en vit kub, bör valfria informationshjälpmedel så som exv. audioguiden i *Mot dagen*, erbjudas.

Utställningen och rummet

Inledning

Inom detta tema fick respondenterna följande fråga: ”Har du något annat att tillägga som du särskilt tänkte på?”

Intervjuerna

Malmö Konstmuseum

Desirée gjorde en jämförelse mellan *Från 1500 till nu* och andra liknande utställningar hon besökt, och menar att denna var lite mer öde. Hon kände inte att hon riktigt kom in, dvs. att hon varit på konstutställningar som varit mer tillgängliga och med mer spännande rum. Hon menade att det var lite 1970-taliskt och önskade mer integration mellan henne och verken, inte bara uppradat. Så de gångerna när hon kände att hon var i miljön, där ”vaknade” hon till och ansåg även det vara det bästa med utställningen, för då lade hon mer märke till verken i och med att de då stack ut mer.

Moderna museet

Charles tyckte att det var en trevlig upplevelse, som helhet en välorganiserad utställning. Han hade varit på andra museum likt Malmö Konstmuseum innan men inte på ett museum för modern konst likt Moderna museet Malmö. På frågan om vad han tyckte om den vita lokalen i jämförelse till entréns orangea respektive kapprummets gula färger, menade Charles att han tror det finns en grundläggande anledning till att de har vitt överallt där de ställer ut. Nämligen att vid användandet av exv. orange eller gult kan det helt dämpa den riktiga effekten av de utställda verken, särskilt i modern konst. Den helt vita omgivningen störde inte kontexten av motivet och distraherade inte heller honom från att se den riktiga bilden som museet ville att han skulle se. Kanske, menade han, hade det blivit distraherande med orange, gul eller någon annan färg.

Som nämnt ovan under temat *Rum*, var det Tobias’ andra besök till ett konstmuseum i och med Malmö Konstmuseum, och därmed blev det tredje på Moderna museet Malmö. Första besöket var på Mjellby konstmuseum i Halmstad, en vit kub. Med

detta i åtanke menade Tobias att hans syn på en utställning likt *Mot dagen*, är påverkad av det han sett innan och därmed kunde han inte föreställa sig något annat än detta sätt att ställa ut en sådan utställning på. På frågan om utställningen kunde ha innehållit mer svarade han att den bild han fått just var att ”det ska se ut så här och det såg ut så här också och då är det rätt, ja.” Han gillade utställningen som helhet, även om det var lite många tavlor som inte sade han något. Detta inte på grund av att det var för abstrakt eller för att han inte fick tillräckligt med information, utan att det var en bild på något helt vanligt och så var det inget mer. Tobias fortsatte denna uppfattningen med att poängtera att ”om man kunnat mer om konst saker [...] så hade man kanske kunnat läsa ut saker ur det också”. I introduktion i audioguiden tyckte han konstnären sade rätt mycket av det han behövde veta. På frågan om det kunde ha varit mer information svarade han att det kanske hade varit bra med något mer, exv. några texter på väggarna. På detta sade jag, intervjuaren, att utställningen ju inte bara är till för konsthistoriker utan för alla, och att frågan då är ”hur man ska göra för att alla ska få ut [...]”. Tobias avbröt och svarade att han skulle gissa på att ha mer tavlor. Han menade att det visserligen kan vara ”han här konstnären som är sån bara, så att det är svårt att förstå.” Men Tobias tyckte det var monotomt, att alla verken var i samma stil. Han hade gärna sett mer variation, exv. fler serier av Tuymans eller blandat med andra konstnärer.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Dan sade, efter att ha sett Moderna museet Malmös utställningslokal, att museerna kanske vill ha det så i utställningshallar när det kommer till konstutställningar, dvs. högt i tak, opersonligt, tråkigt och sterilt, att utställningen kanske därmed får en bättre effekt då. Han hade däremot velat ha en sorts markör i golvet som man fick följa genom utställningen så att han visste vart han skulle gå. Om man så hade satt upp skärmväggar osystematiskt som han förelår, så hade man ändå haft markören i golvet som hänvisning. Han hade även velat installera taksänkningar, plattor nedsänkta i linor, för att få ner ekoeffekten. Både dessa takplattor och skärmväggarna anser han hade dämpat ljudnivån och fått ner stöket han upplevde.

Sammanfattning

Fördelen med den vita kuben är att som en neutral bakgrund är den intetsägande och lätt att underhålla och omdekorera. (Hall, 1987, s 189) Personligen återkommer min uppmärksamhet hela tiden till det faktum att en vit kub placerats inuti den här gamla fabrikslokalen, en redan befintlig konsthall. Moderna museet Malmö motiverar ombyggnaden av turbinhallen med att kunna uppfylla kraven för klimat och säkerhet av konstverken. (<http://www.modernamuseet.se/sv/Malmo/Byggnaden/2010-05-31,16:32>) Det anser jag är förståeligt, en 100-årig fabrikslokal har troligtvis inte den bästa sorten av klimat. Men jag undrar ändå varför man valde att bygga upp

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

de vita väggarna. I rummet intill den stora salen ser man när de vita väggarna tar slut och den underliggande tegelväggen får lov att synas, något som man som besökare lägger märke till. Det känns "separat" och "konstigt" menar respondenterna, och det är liknande funderingar som dyker upp för mig: varför man valt att dela av lokalen och ha utställningen i två rum.

Jag funderade på om tegelväggen bakom till och med hade kunnat hjälpa konstverken i den här utställningen att sticka ut eftersom verken är i en sådan ljus skala. Många konstverk kan samtidigt försvinna i en sådan färgmässigt mångfacetterad bakgrund som en tegelvägg och troligtvis är det enklare att ha en vit bakgrund för framtida utställningar. För denna utställning blir det dock mycket vitt. Jag tycker att man skulle kunna utnyttja lokalen mycket mer.

Två respondenter, Dan och Gunni, kom med förslag om en möjlig kompromiss. Något i mitten av lokalen, exv. skärmväggar som kan anpassas efter konstverken. Återigen, som Hall skriver är ett sådant material också enkelt att omdekorerat för nästa utställning. (Hall, 1987, s 189) Även om förslaget grundade sig på premisser av tveksamma självklarheter som "Konstverk ska ju ha enfärgad bakgrund", så är detta förslag ändå en enkel och ekonomiskt hållbar kompromiss. Dels finns det plats till mer föremål i utställningen, dels händer det även mer i utställningen i det man måste gå runt skärmväggarna för att komma till andra sidan samt att lokalens rymd och tegelväggarna syns om man ser upp. Upplevelsen av utställningen tror jag hade fått fler dimensioner än den uppfattning av vithet och storlek som respondenternas uppfattning blivit. Exempel (se bilder) för Hamburger Bahnhof i Berlin, konstmuseum inhytt i en ombyggd järnvägsstation; och Musée d'Orsay i Paris, en postmodern interiör inuti ett 1800-talsskal i form av en gammal stationsbyggnad. (Palmqvist, 2005, s 181)

För min del hade det varit spännande just på grund av att det skulle vara en förhållandevis annorlunda museiutställning. För Tobias hade det däremot "känts konstigt i alla fall, till en början", de två konstutställningar han nu sett har varit vita kuber. Det hade kanske "funkat" men han skulle behöva se det först för att uttala sig säkert. När vi diskuterade efter att ha besökt Moderna museet Malmös utställning menade han att "det ska se ut så" på konstutställningar som en vit kub gör. Det är möjligt att jag fortsatte pressa honom med frågor lite mer än de andra respondenterna, eftersom jag personligen

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

inte gillade det svaret. Jag tycker dock ändå att det resulterade i att jag till slut fick hans egna uppfattning. Tobias svarade tämligen säkert att han skulle gissa på att han gillat utställningen mer om det hade varit mer tavlor i utställningen än det var i *Mot dagen*. Han tyckte det var monotomt och han hade gärna sett mer variation, exv. fler serier av Tuymans eller blandat med andra konstnärer.

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av upphovsrättsliga skäl.

Avslutande diskussion

Eilean Hooper-Greenhill skriver om ett antal semiotiska analyser som behandlar museers verksamheter, som jag på vissa punkter kan relatera min uppsats till. Analyserna demonstrerar hur museum och gallerier har lika stor roll sin representation som andra sociala och kulturella institutioner, men att museernas representationer även har politiska och ideologiska funktioner. Analyserna synliggör problemområden för museum men de hjälper inte mycket i det praktiska arbetet. (Hooper-Greenhill, 1991, s 50f) Jag har i denna uppsats inte heller gett många praktiska hjälpmedel för professionen, men det underliggande arbetet, synliggörandet av teorin bakom utställningsformen, är minst lika viktig i min åsikt. Därmed ska jag nu återknyta till uppsatsens frågeställning och syfte för att försöka svara på de frågor jag hade som utgångspunkt för arbetet.

Den modernistiska traditionen, med dess rötter ner i 1800-talet, fortlever och i detta sammanhang använder jag begreppet *modernismen* i dess vida betydelse eftersom det är svårt att sätta ett datum för den vita kubens uppkomst. Den vita kuben i allra högsta grad är vid liv och används allt som oftast. Anledningen till den vita kubens fortsatta popularitet kan bero på att den blivit just en tradition eller självklarhet. Man ska heller inte bortse från den viktiga faktorn att den vita kuben ofta är en både tekniskt praktisk och ekonomisk utställning, exempelvis när tillfälliga utställningar avlöser varandra tätt.

En aspekt som påverkar den vita kubens fortlevnad är hur man som museum vill se på verken, som konstverk (sakrala och statiska) eller som museiföremål (användbara som komponenter i vidare kontexter tillsammans med andra objekt). Ett fokus på konstverkens egenvärde kom i och med det att de började tas ur sina ursprungliga sammanhang och blev utställda på museum. När ett objekt tas från sin kulturella användning och placeras i ett museum förlorar den sin kontext, den får dock istället en privilegierad ny roll. Konst anses i och med sin placering i museum innefatta ett heligt andligt värde som skiljer sig från andra historiska föremål. Det är härifrån tanken om kontemplation (meditation över konstverk) kommer. Den främsta skyldighet ett museum har är därmed att presentera konstverk som objekt värda estetisk kontemplation och inte som något att illustrera kulturhistoriska eller samhällshistoriska sammanhang.

Besökarna i den vita kuben är tänkta att i kontemplerationen identifiera sig med konstnärens högtidliga spirituella kamp genom verket och dess yta, komposition, symboler eller andra liknande uttryck. Det är denna vita kuben som menas att göra, dvs. skapa en "sakral" plats där kontempleration av objekt kan ske. Museets kontext, fläckfritt vitt och avskalat från all distraherande ornament, förespråkar en intensiv koncentration. För att skapa denna koncentration, anses det att väggen bakom ska vara som en blank yta eftersom objekten är det viktiga. Historiskt sett har mängden tom väggyta mellan verken därmed ökat, verken placerades närmare ögonhöjd vilket också gjorde att de blir belysta individuellt. Att se ett konstverks estetiska värde oavhängigt av verkets plats, på detta sätt, anser jag dock främst möjligt om man har "förtrogenhet" med konsten, som Bourdieu och Darbel skulle säga.

Andra delen av uppsatsens frågeställning handlade om hur den vita kuben uppfattas av besökare samt yrkesverksamma idag. För att svara på det återgår jag till en annan fråga jag ställde i inledningen, dvs. om det behövs en ny utställningsform. Det är slående att en konstnär som O'Doherty menar att den vita kuben är stabil på grund av bristen på alternativ, att alternativen inte kan komma från dess form. (O'Doherty, 1999, s 80) Om inte teoretiker eller de verksamma inom museum kan tänka sig en konstutställning som inte är en vit kub, så tror jag risken finns att inte heller besökarna kan göra det. Museerna har fortfarande en status om att förmedla sann kunskap. Och att erbjuda demokratisk tillgång till kunskap och upplysning har varit centralt för museernas verksamhet. Denna förmedlingsverksamhet har främst varit knutet till tingen och tingen har accepterats att vara kunskap, autentiska föremål som blivit objektivt insamlat och förvärvat. Museerna har i denna riktning själv även blivit sedda som objektiva inlärningscentrer. De är där det förflutna interagerar med framtiden likaväl som nutiden, en länk till historien. Genom detta anses automatiskt texterna på ett museum likaså representera sanning. Detta påverkar även hur besökare uppfattar den vita kuben och dess innehåll. Den vita kuben är en auktoritet som skapar ett begränsat utrymme för att utvecklas som betraktare i och med dess knapphändiga information. Det behövs där en nyckel för de besökare som inte har verktygen den vita kuben kräver, exv. som den för respondenterna nödvändiga audioguiden i *Mot dagen*. Ingen text kan dock egentligen representera sanning och vara helt objektiv, eftersom det är en del av sin kontext och samhället i stort, onekligen färgad av sin omgivning. Information given på museum speglar likaså sin omgivning. "Vad museerna berättar kan aldrig bli neutralt, och en berättelse handlar inte om 'hur det verkligen var'". (Brenna & Bugge Amundsen, 2003, s 16ff)

Vid vissa tidpunkter ogillar jag den vita kuben, vid andra gör jag det inte. Den har som utställningsform både sina fördelar och nackdelar. Den ger frihet att tolka självständigt för den besökare som vill det, men den innehåller ingen information för den besökare som söker kunskaper om det utställda objektet. Jag vill gärna då och då se konstutställningar likt Luc Tuymans-utställningen *Mot dagen* på Moderna museet Malmö, där målningar är "självförsörjande" objekt, att verken talar för sig själv. (O'Doherty,

Bilden saknas i den elektroniska utgåvan av
upphovsrättsliga skäl.

1999, s 22) Jag får här möjlighet att tolka konstverken helt fritt och kan välja huruvida audioguiden hjälper denna tolkning eller ej. Men jag är också medveten om att detta kan bero på min bakgrund i konstvetenskapliga studier, och de förkunskaper jag därmed har. Vilket i sin tur leder till frågan om museet ska vara ett estetiskt museum eller ett undervisande museum. (Duncan, 1995, s 4)

Förhoppningsvis är besökare fortfarande intresserade av att gå på museum och att man uppfattar museum som en kontext för social avkoppling. (M. McManus, 1991, s 37) Det anser jag att museer bör vara i den rådande konkurrens nöjesindustrins närvaro skapar. Frågan är hur man som museum definierar sin roll när samhällets uppfattning av sagda roll skiftat. En del av besökarna ser fortfarande museum som en plats för upplysning och kunskap. En annan del vill som sagt bli underhållna. Moderna museet Malmö har utställningens information i en valfri audioguide som visat sig oundgänglig för en del av respondenterna, men oundgänglig för andra. Malmö Konstmuseum har underhållningen i myckenheten av föremål som låter museet skapa fiktiva miljöer att levandegöra föremålen med. Här saknas information för en del av respondenterna, men anses inte behövas av en del. Museer har en mycket divergerande besöksskara och har därmed en tämligen stor press att tillfredsställa "alla" i en utställning. Samtidigt som de ska försöka överleva i en konkurrenskraftig underhållningsindustri. I *Tidigare forskning* tog jag upp citatet "Enligt den internationellt erkända definitionen är museer permanenta, icke-kommersiella institutioner som samlar, bevarar, forskar och förmedlar." (Brenna & Bugge Amundsen, 2003, s 9) Det är frågan här om definitionen "icke-kommersiella" inte är i gungning. Museerna måste överleva på små och allt mindre bidrag, samtidigt som konkurrensen ökar från nöjesindustrin.

För att återkomma till en annan fråga jag ställde i inledningen av uppsatsen: Frågar sig museer vilka krav man ställer på besökarna och utesluter dessa kunskapskrav vissa kategorier av besökare? Det är inte något jag kan ge ett slutgiltigt svar på genom denna uppsats. Men det är ändå denna fråga som uppsatsen åter landar i efter undersökningen. Frågan är så viktig att man som yrkesverksam ständigt måste ställa den till sig själv då det gäller museets intentioner i arbetet vid utformandet av en utställning. Liksom Duncan skriver är inte min uppfattning att intendenten och kuratorer saknar intresset eller fantasin att göra något annorlunda, utan att de snarare är begränsade att ordna galleriet i en kulturell konstruktion. Det är inte något de själva är helt ansvariga för men ändå något de kommer att hållas som ansvariga för av museistyrelser och anslagsgivare, av andra professionella i konstvärlden och av den varierande insatta, ofta konservativa, publik de serverar. En publik vars förväntningar ofta inte är helt införstådda med det nya och reviderade konsthistoriska tänkandet. (Duncan, 1995, s 107)

Duncan riktar således en kritik mot en invand konvention hon ser i museers verksamhet. Det jag avser med problematiserandet av den vita kuben är att jag ser stora möjligheter med att frigöra sig från en invand konvention, i stora eller små format. Min uppsats' kontenta är, genom Duncans kritik, som ett förslag till museerna att tänka "outside the box" någon gång och se vart det kan leda.

Källförteckning

Bourdieu, P. & Darbel, A. (1970). Museerna och deras publik. I Sandström, S. (red.) *Konstsociologi*. Lund: CWK Gleerups bokförlag.

Boutard, C. (odaterad)

<http://www.boutard.se/default.asp?p=start> [2010-05-31]

Brenna, B. & Bugge Amundsen, A. (2003). Museer og museumkunnskap. Et innledende essay. I Bugge Amundsen, A., Rogan, B. & C. Stang, M. (red.) *Museer i fortid og nåtid - Essays i museumkunnskap*. Oslo: Novus förlag.

Coxall, H. (1991). How language means: an alternative view of museums text. I Kavanagh, G. (red.) *Museum Languages: Objects and Texts*. Leicester, London, New York: Leicester University Press.

Datatons Pickup™ (odaterad)

<https://www.dataton.com/#/pickup/> [2010-06-06]

Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: inside public art museums*. New York: Routledge.

Empty Rooms, Radical Art (odaterad)

<http://radicalart.info/nothing/space/vide/room.html> [2010-06-05]

Gillham, B. (2005). *Forskningsintervjun - tekniker och genomförande*. Malmö: Studentlitteratur.

Hall, M. (1987). *On display: a design grammar for museum exhibitions*. London: Lund Humphries.

Hooper-Greenhill, E. (1991). A new communication model for museums. I Kavanagh, G. (red.) *Museum Languages: Objects and Texts*. Leicester, London, New York: Leicester University Press.

Ingemann, B. (2006). Den besøgende: Social indentitet, læring og oplevelse – en metodisk diskussion. I Bodin, E. & Lassenius, J. (red.) *Udstillinger - mellem fokus og flimmer*. København: Multivers.

Jensner, M. (2009). *Luc Tuymans Mot dagen/Against the Day 26.12 2009-25.4 2010*. Moderna museet Malmö: Malmö.

Kalmar konstmuseum (odaterad)

<http://www.kalmarkonstmuseum.se/index.php?pageid=6> [2010-05-27]

Lichty, P. (2008). Reconfiguring Curation: Noninstitutional New Media Curating and the Politics of Cultural Production. I Paul, C. (red.) *New Media in the White Cube and Beyond - Curatorial Models for Digital Art*. Berkeley, Los Angeles, London:

University of California Press.

M. McManus, P. (1991). Making sense of exhibits. I Kavanagh, G. (red.) *Museum Languages: Objects and Texts*. Leicester, London, New York: Leicester University Press.

Moderna museet (odaterad)

<http://www.modernamuseet.se/sv/Malmo/Byggnaden/> [2010-05-31]

Norén, F. (odaterad)

<http://www.fredriknoren.com/pages/2008cv2.html> [2010-05-31]

O'Doherty, B. (1999). *Inside the White Cube - The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Palmqvist, L. (2005). *Utställningsrum*. Stockholm: Akantus Bokförlag.

Paul, C. (2008). Challenges for Ubiquitous Museum: From the White Cube to the Black Box and Beyond. I Paul, C (red.) *New Media in the White Cube and Beyond - Curatorial Models for Digital Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Schmedling, O. (2003). Kunstmuseer. I Bugge Amundsen, A., Rogan, B. & C. Stang, M. (red.) *Museer i fortid og nåtid - Essays i museumskunnskap*. Oslo: Novus förlag.

Sørensen, E. (2003). Templer for músene. Museumsarkitektur. I Bugge Amundsen, A., Rogan, B. & C. Stang, M. (red.) *Museer i fortid og nåtid - Essays i museumskunnskap*. Oslo: Novus förlag.

Bildförteckning

Sida 8

Detalj av *Le Vide*, 1958. Yves Klein,

<http://radicalart.info/nothing/space/klein/index.html>

Sida 16

Lasso, 2008. Trä, 63 x 42 x 26 cm. av Carl Boutard, vid en utställning på Angelika Knäpper Gallery,

<http://www.boutard.se/projects.asp?p=52&cat=8>

Layers, 2010. Quadruple canvas. av Fredrik Norén,

<http://www.gallerithomaswallner.se/exhibitions/fredrik-noren-8889137?lang=sv>

Fasad av kortsidan på Moderna museet Malmö,

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e7/Roseum,_Malm%C3%B6.jpg/789px-Roseum,_Malm%C3%B6.jpg

Sida 17

Moderna museet Malmö, entrén med den nya tillbyggnaden ritad av arkitektfirman Tham & Videgård Hansson Arkitekter AB,

<http://www.weheart.co.uk/2010/04/20/moderna-museet-malmo/>

Ögonblick, 2009. Olja på duk, 103,5 x 70 cm © Luc Tuymans

Övervakningskamera, 2009. Olja på duk, 99,5 x 79 cm © Luc Tuymans

<http://www.omkonst.com/10-tuymans-luc.shtml>

Gamla turbinhallens största rum utan utställning på Moderna museet Malmö,

http://www.e-flux.com/show_images/1261074445image_web.jpg

Gamla turbinhallens ena flygelrum med ett verk av Luc Tuymans ur utställningen *Mot dagen* på Moderna museet Malmö,

http://www.modernamuseet.se/imagemod/Global/Press/Malm%C3%B6%20pressbilder/%C3%85ke%20Eson%20Lindmans%20bilder/Turbinhallen%20verk%20av%20Luc%20Tuymans_resize_smax_550_410.jpg

Gamla turbinhallens andra flygelrum med turbinen i Moderna museet Malmös barnverkstad,

<http://www.weheart.co.uk/2010/04/20/moderna-museet-malmo/>

Sida 18

Audioguide, typ Pickup™ från Dataton,

<http://www.mirageassociates.co.uk/pickup.html>

Interiör i *Från 1500 till nu* på Malmö Konstmuseum,

<http://www.malmo.se/Medborgare/Kultur--noje/Konst--design/Malmo-Konstmuseum/Visningar-och-program/Boka-en-visning/Fran-1500-till-Nu.html>

Sida 19

Interiör i *Från 1500 till nu* på Malmö Konstmuseum. Bild tagen av uppsatsens författare.

Stol i *Från 1500 till nu* på Malmö Konstmuseum,

<http://www.malmo.se/Medborgare/Kultur--noje/Konst--design/Malmo-Konstmuseum/Visningar-och-program/Boka-en-visning.html>

Sida 20

Verk i *Från 1500 till nu* på Malmö Konstmuseum,

<http://bergmania.se/?m=200706&paged=2>

Luc Tuymans i gamla turbinhallens ena flygelrum med ett verk ur utställningen *Mot dagen* på Moderna museet Malmö,

http://www.sydsvenskan.se/kultur-och-nojen/konst_o_form/article617967/Skapan-det--inget-markvardigt.html

Sida 22

Interiör i *Från 1500 till nu* på Malmö konstmuseum,

<http://www.malmo.se/Medborgare/Kultur--noje/Konst--design/Malmo->

Konstmuseum/Visningar-och-program/Boka-en-visning.html

Sida 23

Interiör i *Från 1500 till nu* på Malmö Konstmuseum. Bild tagen av uppsatsens författare.

Sida 24

Interiör i *Från 1500 till nu* på Malmö Konstmuseum. Bild tagen av uppsatsens författare.

Sida 26

Gamla turbinhallens största rum med utställningen *Mot dagen*, på Moderna museet Malmö,

<http://www.weheart.co.uk/2010/04/20/moderna-museet-malmo/>

Sida 28

Audioguide, typ Pickup™ från Dataton,

<http://www.mirageassociates.co.uk/pickup.html>

Sida 30

Monument över bortglömda själar, 2007. Brons, solcell, LED-lampor, 12V batteri, skymningssensor. 60 x 40 x 120 cm. av Carl Boutard,

<http://www.boutard.se/projects.asp?p=37&cat=8>

Balloonframe, 2009. Brons. 59 x 42 x 25 cm. av Carl Boutard vid en utställning på Angelika Knäpper Gallery,

<http://www.boutard.se/projects.asp?p=42&cat=9>

Sida 32

Gamla turbinhallens största rum med besökare i utställningen *Mot dagen*, på Moderna museet Malmö,

<http://www.sydsvenskan.se/kultur-och-nojen/article616672/Valet-av-verk-visar-riktningen.html>

Turbinhallen i Moderna museet i Malmö – före ombyggnad,

http://www.eventnews.se/Bilder/modernamuseet_innestor.jpg

Sida 33

Turbinhallen i Moderna museet i Malmö – under ombyggnad,

<http://dyngan.se/redaktionen/files/2008/07/rebuiltrooseum.jpg>

Turbinhallen i Moderna museet i Malmö – efter ombyggnad,

http://www.e-flux.com/show_images/1261074445image_web.jpg

Musée D'Orsay,

<http://www.gothereguide.com/musee+dorsay+paris-place/>

Sida 34

Hamburger Bahnhof, Berlin. Bild tagen av uppsatsens författare, 2007.

Sida 35

Gamla turbinhallens största rum med besökare i utställningen *Mot dagen*, på Moderna museet Malmö,

<http://www.omkonst.com/Bilder10/Tuymans1.jpg>