

11 January 2019

# INUTI DEN SVARTA AMORFEN

Tankeexperiment för ett animerande utställningsrum i  
samtiden



Författare: Gustaf Adolfsson

Konst- och Bildvetenskap

Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs Universitet  
KV4001, 30hp, Kandidatuppsats, Ventileringsstermin HT 2018

Handledare: Astrid von Rosen

# Abstract

## Inuti den Svarta Amorfen

*Tankeexperiment för ett animerande utställningsrum i samtiden*

ÄMNE: Konst- och bildvetenskap  
INSTITUTION: Institutionen för Kulturvetenskaper, Göteborgs Universitet  
ADRESS: Box 200, 405 30 Göteborg  
TELE: 031-786 0000 (vx)

HANDLEDARE: Astrid von Rosen  
TITEL: Inuti den Svarta Amorfen: Tankeexperiment för ett animerande utställningsrum i samtiden

FÖRFATTARE: Gustaf Adolfsson  
ADRESS: Robin Granes väg 14, 541 53 Skövde  
E-MAIL: gustaf@gustafelias.com / gusadogu@student.gu.se

KURSKOD: KV4001, 30 hp, Konst- och bildvetenskap, Fördjupningskurs  
UPPSATS: Kandidatuppsats (c), 15 hp, ventileringsstermin HT 2018

This essay essentially place itself within the recent and contemporary field of study, namely the sensory turn, when it sets out to theoretically synthesise and reason an exhibition room of today and tomorrow, the authors creation “the black amorphis” (den svarta amorfen). The goal is to elaborate on one way of how an exhibition room could be configured in order to transform the self experienced and observed “insecure spectator”, often featured in the so called “white cube”, into the “enthralled visitor”. Thus illuminating key elements an engaging, inviting, animated, and popularised exhibition room should account for. Some of the most prominent elements discussed being lighting situation, sound usage as well as creation of soundscapes, and room layout.

The features of this imagined exhibition room will further be developed on in a field study in the Swedish museum Fotografiska, showing many of the black amorphis characteristics, in order to see how they potentially could be implemented in reality. The essay will inevitably also have to engage in the recent discussion about the future of museum rooms and their role in society. Since this essay’s topic in many senses take on a discursive field, and discourses as such rarely admit clear answers, this study should in whole be seen as a pre-study for something bigger, or food for thoughts.

KEYWORDS: Exhibition, Gallery room, White Cube Aesthetics, Sensory Turn, Museum, Fotografiska

# Inuti den Svarta Amorfen

*Tankeexperiment för ett animerande utställningsrum i samtiden*

---

## *Innehåll*

---

Inledning	1
Ämnet, syftet, utgångspunkter	1
<i>Forskarreflexivitet</i>	1
<i>Frågeställning</i>	2
Teori och metod	2
<i>Tankeexperimentet 'Den Svarta Amorfen'</i>	2
<i>Metodologiskt angreppssätt</i>	3
Forskningsöversikt	3
Empiri	5
Förtydligande av begrepp	6
Avgränsning och disposition	6
Utställningsrummet som fenomen	7
Museets ursprung och framväxt	7
Varför Vita Kubens-estetik?	9
Den Svarta Amorfen	11
Centrala aspekter för animerande utställningsrum	13
<i>Ljus</i>	13
<i>Färg</i>	14
<i>Ljud</i>	14
<i>Rumslighet och hierarkiska ytor</i>	15
<i>Platsers ökande flexibilitet och funktionsförskjutningar</i>	15
<i>Interaktivitet och responsivitet</i>	16
<i>'Inverse White Cube Effect'</i>	16
Fallstudie	17
Fotografiska Stockholm	17
<i>Analys av bilden av Fotografiska</i>	17
<i>Analys och utvärdering av utställningsrummet</i>	18
Rum för förändring	21
Kritisk diskussion	21
<i>Potential</i>	21

<i>Kritiska element</i>	22
<i>Problematik</i>	24
Sammanfattande ord	27
Uppslag för fortsatt forskning	28
Käll- och litteraturförteckning	28
Källor	28
Litteratur	29
Bildförteckning	30
Bilaga I: Refererade bilder	1

# Inledning

## Ämnet, syftet, utgångspunkter

“I can’t believe the news today. Oh, I can’t close my eyes and make it go away”.<sup>1</sup> Så inleder Bono en av 1900-talets mest ikoniska rocklåtar, U2:s *Sunday Bloody Sunday*. Föreställ dig att vi applicerar denna strof på ett utställningsrum i t.ex. ett museum. Ett utställningsrum som nu primärt inte längre bara visar upp, utan på ett övertygande skenbart verkligt vis bjuder in till en annan värld, en sinnlig och tankemässig resa i tid och rum, eller till och med bortom. Ett rum som i den mån det går, engagerar gemene besökare lite mer, eggas dess nyfikenhet på rummets innehåll lite mer, lockar fram ännu lite starkare upplevelser, än vad ett mer konventionellt utställningsrum gör. Ett rum där konstens framhävda egna värld, imaginära värld, eller spegling av verkligheten, blir än mer trovärdig, än mer levande, till den grad att det till slut inte räcker med att sluta ögonen för att intrycken ska försvinna. Hur skulle ett rum med denna karaktär kunna se ut, vilka är dess centrala aspekter?

Inspirationen till denna fråga är sprungen ur konstnären och författaren Brian O’Dohertys introducerande och resonerande kring den s.k. *the white cube*. Ett begrepp som kommenterar det generella konceptet eller fenomenet som tydligast kom att påverka utställningsrummet under 1900-talet. Den vita kubens rum har karaktär av en vitkalkad och steril, nästintill sakral kub. Liksom den finner sitt existensberättigande, bär den dock i mina ögon på en gäckande problematik. Nämligen den inneboende *osäkerhet* vilken smittar besökaren i rummet. Enligt O’Doherty emanerar denna osäkerhet ur impressionisternas sätt att måla.<sup>2</sup> Dess informella födelse är därmed daterbar till denna tid.

Föreliggande uppsats frågar sig om det initialt föreställda rum, det tankeexperiment som uppsatsen igenom kommer benämnas som den svarta amorfen, kan avvärja denna negativa sida av den vita kuben. Uppsatsen syftar alltså inte till att fullständigt avtäcka varifrån eller varför denna osäkerhet faktiskt kan uppstå, utan till att lyfta en tänkbar intervention för att möta den. Ett resonemang ämnas utvecklas och prövas för hur ett utställningsrums karaktär kan motverka eller avstyra nämnda osäkerhet för att istället leda och engagera betraktaren i ett animerande rum. Samtidigt som en prövning sker för hur detta nya utställningsrum kan berättigas i en samtid där museers roll och funktion av olika anledningar ifrågasätts.

### *Forskarreflexivitet*

Personligen har jag upplevt introducerad *osäkerhet* flertalet gånger i diverse utställningsrum, inte minst vid konfronterandet av modern eller samtida konst och framför allt video- eller installationskonst. Detta trots ett stort konstantintresse samt eget praktiserande som fotograf. Frågor som: Hur länge ska jag stå kvar framför detta verk? Vad borde jag se? Borde det säga mig något? Har jag tolkat det rätt? – infinner sig lätt hos den osäkra “spectatorn”, O’Dohertys benämningen på betraktaren av konst.<sup>3</sup>

Lägg här till att jag under det senaste året som publikvärd på Skövde Konstmuseum fått möjligheten att erfara denna osäkerhet hos andra besökare på nära håll. Hos dem som faktiskt kom. Detta var den andra observationen som gjordes. Förutom de skolklasser eller konstszällskap som emellanåt bevistade museet var antalet besökare eller szällskap som på eget

---

<sup>1</sup> Clayton, Adam, Evans, Dave, Mullen, Larry och Hewson, Paul, (U2). “Sunday Bloody Sunday”. På albumet *War*. © Universal Music Publishing Group. Label: Island Records, 1983. <https://www.u2.com/lyrics/127> (hämtad 2018-12-23).

<sup>2</sup> O’Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Expanded ed. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1999, 55,61.

<sup>3</sup> Ibid, 39.

bevåg bestämt sig för att besöka oss inte sällan räknade på händernas fingrar, eller möjligtvis med tillägg av tårna en bra dag.

### Frågeställning

Ur det självupplevda, styrkt delvis av O'Doherty, har uppsatsens frågeställningar utkristalliserats. Hur konstruerar vi ett utställningsrum där besökaren inte behöver känna sig obekvämt, inte behöver söka normer eller fundera över förhållningssätt i sitt tittande och upplevande? Skulle uppsatsens sökta utställningsrum rentav möjliggöra ett närmande av ett för vissa annars överväldigande och skrämmande rum, ibland dessutom med initialt alienerande och svårförstådd konst? Rentav kunna popularisera sig själv med sitt innehåll som attraktion för fler människor oavsett preferenser, på samma gång som dess existens berättigas?

Uppsatsen syftar till att utifrån denna bakgrund belysa aspekter som bör beaktas för ett inkluderande, engagerande och fångslande utställningsrum. Detta sätts i kontext med utställningsrummet som fenomen och koncept historiskt, den vita kuben, samt ett förändrat och fortsatt föränderligt samhälle med bl.a. tydligt påverkande teknologiska framsteg.

### Teori och metod

Uppsatsen finner en central utgångspunkt i redan nämnda O'Doherty och hans *Inside The White Cube*, ursprungligen publicerad 1976 som tre omvälvande essäer om det modernistiska och då – till viss del fortfarande – förhärskande utställningsrummets karaktär. O'Doherty lyfter flera intressanta aspekter. Däribland hur gallerirummet för de allra flesta sänder ut "negative vibrations when we wander in", samt hur många besökare i ett modernt museum inte ser konsten. O'Doherty menar lite kryptiskt, liksom poetiskt, att "we seem to have ended up with the wrong audience".<sup>4</sup> Centrala delar i O'Dohertys diskussion handlar precis som denna uppsats om vad utställningsrummet gör med betraktaren och konsten, liksom hur omvändning existerar, att betraktaren och konsten gör något med rummet.

Därtill spelar den s.k. "sensory turn" inom museiväsendet under det senaste decenniet en central roll för denna uppsats. Enligt Kali Tzortzi har den *sensuella vändningen* kommit att spela roll för museirummet arkitektoniska och designmässiga utformning. "Personal experience has become paramount", noterar Tzortzi inledningsvis i sin artikel om museiarkitektur för förkroppsligade upplevelser.<sup>5</sup> Denna uppsats studie grundar sig inte på någon specifik teoribildning per se, utan primärt på ett urval studier, vilka kan anses röra sig inom denna teoretiskt och aspektmässigt relativt allomfattande sensuella vändning. Urvalet studier utgör förankring och förklaring av relevanta aspekter hos utställningsrummet utifrån uppsatsens uppsatt syfte.

### Tankeexperimentet 'Den Svarta Amorfen'

Uppsatsens tankeexperiment för ett samtidsanpassat och animerande utställningsrum, det jag själv definierat och kallar "den svarta amorfen", är sprungen ur en slags omvändning av den vita kuben. Denna hypotes, om man så vill, kommer huvudsakligen att förankras och finna stöd i kontemporär forskning inom den sensuella vändningen. Här innefattar urvalet av litteratur bl.a. studier om hur interaktivt innehåll på museum ser ut och förändrats de senaste decennierna.<sup>6</sup> Hur användandet av ljud och ljudmiljöer i utställningsrum ser ut, samt vilken

---

<sup>4</sup> Ibid, 76, 82.

<sup>5</sup> Tzortzi, Kali. "Museum Architectures for Embodied Experience." *Museum Management and Curatorship*, vol. 32, no. 5 (2017): 491-508, 491.

<sup>6</sup> Bullivant, Lucy. "Playing with Art." *Architectural Design*, vol. 77, no. 4 (2007): 32-43.

potential ljud har som förmedlare av information och upplevelseförstärkare.<sup>7</sup> Hur planlösning, arkitektur och skapandet av rum med en viss karaktär i utställningslokalen kan påverka besöksmönster och upplevelsen av det utställda.<sup>8</sup>

För att fördjupa specifikt ljusets inverkan på den visuella upplevelsen av utställningsrummet kommer Rudolf Arnheims gestaltpsykologiska teorier om ljus framlagda i väletablerade *Art and Visual Perception* konsulteras. Arnheim menar att uttryck och upplevelser samspelar genom att de uttryck våra sinnen tar emot tolkas till vår bild av den yttre världen med hjälp av såväl medvetna som omedvetna krafter.<sup>9</sup> Denna typ av resonemang gör gestaltpsykologin till ett användbart teoretisk verktyg vid sidan av primärt användande av teoribildning inom den sensuella vändningen.

Till studiens resonemang i sin helhet knyts även senare års debatt kring museers roll och uppgift i samhället, samt framväxande idéer om hur museerna kan bekräfta sitt existensberättigande genom att syssla med s.k. "cultural education".<sup>10</sup> Detta kommer som naturlig följd, ty resonemanget i denna studie bygger i mångt och mycket på ett förändrat och därigenom potentiellt även "förbättrat" utställningsrum. Således blir frågor om museers och utställningsrums funktion, varande och blivande centrala i studiens kritiska diskussion.

### *Metodologiskt angreppssätt*

Metodmässigt består denna studie huvudsakligen av två delar. Först en litteraturbaserad del vilken utifrån ett bredare spektrum litteratur avser sammanställa en teoretisk konstruktion om mer engagerande, populariserade och samtidsanpassade utställningsrum. Därpå följer en empirisk del där uppsatsens fallstudie verkar likt en syntes av åskådliggjorda aspekter, för att proponera på hur ett utställningsrum i tiden skulle kunna te sig. Fallstudien ämnar systematiskt analysera de till utställningsrummet knutna aspekter vilka presenteras under avsnittet *Centrala aspekter för animerande utställningsrum*.

Eftersom uppsatsen ämnar analysera och kommentera samtidens utställningsrum och ge uppslag till utformning av morgondagens, har ansträngning gjorts att primärt konsultera forskning publicerad under det senaste decenniet. Då uppsatsens syftesformulering lätt leder till ett flertalet fält med relevanta anknytningar finns en problematik, tillika brist i denna studie, att omfånget konsulterad litteratur trots sin bredd är för snävt. Brett, ty det konsulterar flera områden och accepterad forskning inom flertalet aspekter rörande utställningsrum. Snävt, ty endast lite forskning inom respektive sub-område konsulteras. Häri anses denna studies kanske största brist ligga källkritiskt. En poäng som denna studie vill åt är helhetsupplevelsen och inte enbart en isolerad aspekt, varför den ej tillåts foga sig till endast en teoretisk aspekt.

### Forskningsöversikt

Eftersom denna uppsats tar sin utgångspunkt i den vita kubens-estetik, bör initialt frågan ställas hur välutvecklad forskning kring denna estetik är. O'Dohertys essäer kom efter sin publicering 1976 att bli väl refererade och tycks fortsatt vara så. "The White Cube" är ett väletablerat begrepp inom konstvärden, tillika återkommande begrepp och fenomen i studier rörande utställningsrum, vare sig de ämnar efterforska den vita kubens roll och inverkan, dess

---

<sup>7</sup> Bubaris, Nikos. "Sound in Museums – Museums in Sound." *Museum Management and Curatorship*, vol. 29, no. 4 (2014): 391-402.

<sup>8</sup> Tzortzi, 2017.

<sup>9</sup> Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. New version. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1974, 461.

<sup>10</sup> Earle, Wendy. "Cultural Education: Redefining the Role of Museums in the 21st Century." *Sociology Compass*, vol. 7, no. 7 (2013): 533-546.

karaktäristiska per se, eller gå bortom den. Begreppet kan ses ha inspirerat liknande begrepp och framförallt sätt att tänka kring utställningsrum. Som exempel kan nämnas Paul Gladston och Lynne Howarth-Gladston artikel "Inside the Yellow Box" från 2017, i vilken den i Kina s.k. "Yellow Box" diskuteras. En form av utställningsrum med i stora delar helt omvända utgångspunkter kontra den vita kuben.<sup>11</sup> Artikelnamnet i sig alluderar tydligt till O'Dohertys begrepp, liksom artikeln innehåller en pregnant bakgrund till den vita kuben. Ett annat begrepp sprunget ur den vita kuben är den s.k. "Black Box", vilket bl.a. berör hur videokonst kan ackommoderas inom den vita kubens ramar.<sup>12</sup> Konceptet används även i vidare betydelse, som i Kali Tzortzis fall, där det i viss mån får beteckna former av upplevt isolerade utställningsrum inom samma byggnad vilka länkas samman av s.k. cirkulations-tytor.<sup>13</sup>

Andra forskningsfrågor inom fältet, kopplade till studieområden som museologi och kuratorskap etc., är graden av interaktivitet hos dagens museer. Som Bullivant redogör för i en artikel från 2007, behandlandes primärt den brittiska museisfären, har det sedan 1990-talet skett en ökning av interaktivt material och interaktiva utställningar i och med museernas omfamning av ny digital teknik.<sup>14</sup> Anknyter hit gör även den forskning som berör ljud, vilket är en alltmer utforskad aspekt av konsten och dess kontext idag. Däribland hur s.k. "audio guides" kan inkluderas som kommunikativa hjälpmedel i utställningar. Nikos Bubaris, som bl.a. tar upp detta, skriver i en artikel från 2014 att ljud blir en alltmer organisk del av utställningar idag, bl.a. för att uppmuntra deltagande och interaktion i utställningarna.<sup>15</sup> Ljud och s.k. "soundscapes" spelar även roll i den forskning som berör konst i relation till plats och platsspecificitet.

Via forskning berörande interaktivitet leds man lätt mot det besläktade fält som berör relationell estetik. Här blir Nicolas Bourriauds *Relational Aesthetics* ett nyckelverk.<sup>16</sup> Det relationella kan såklart förstås som en viktig aspekt för denna uppsats syfte. Men då den relationella estetik Bourriaud utforskar handlar om att förnya vår förståelse av den samtida konsten, dess utveckling, blottlägga dess principer och åskådliga vårt möte liksom samspel med den, blir detta forskningsfält inte lika givande i föreliggande fall. Detta eftersom denna uppsats inte intresserar sig specifikt för konsten eller innehållet i utställningsrummet, utan snarare hur rummet framhäver liksom påverkar mötet med konsten.

En forskningsfråga vilken är tydligt empiriskt betingad till sin karaktär och som berör en relation mer relevanta för denna uppsats, är hur upplevelsen av konst relateras och beror på fysisk kontext samt äkthet. David Brieber et al. har utfört en studie på detta tema som delvis går på tvärs med tidigare forskning i frågan, även den egna.<sup>17</sup> Studien refererar bl.a. till den vita kubens effekter på konsten däri, vilket visar på forskningsfrågans relevans i detta sammanhang samt dess närhet till övrig forskning inom denna uppsats forskningsfält.

Ljus som aspekt i utställningsrummet behandlas i denna uppsats teoretiskt utifrån Rudolf Arnheims gestaltpsykologiska teoribildning.<sup>18</sup> Inom detta intressanta men inte lika fullt utvecklade fält som andra, kan dock även läsning av Scott Palmer rekommenderas.<sup>19</sup>

Eftersom denna uppsats ämnar se till potentiell utveckling av samtidens utställningsrum bör hänsyn tas till museers och museirummens historia och tidigare utvecklingsfaser för att

---

<sup>11</sup> Gladston, Paul och Howarth-Gladston, Lynne. "Inside the Yellow Box: Cultural Exceptionalism and the Ideology of the Gallery Space." *Journal of Curatorial Studies*, vol. 6, no. 2 (2017): 194-211.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Tzortzi, 2017, 497.

<sup>14</sup> Bullivant, 2007, 33.

<sup>15</sup> Bubaris, 2014, 391.

<sup>16</sup> Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Presses du réel, 2002.

<sup>17</sup> Brieber, David et al. "The Experience of Art in Museums: An Attempt to Dissociate the Role of Physical Context and Genuineness." *Empirical Studies of the Arts*, vol. 33, no. 1 (2015): 95-105.

<sup>18</sup> Arnheim, 1974.

<sup>19</sup> Palmer, Scott. *Light*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.



förstå varifrån eftersökt utvecklingen stammar. Här finns mycket forskning och litteratur att ta del av. Lennart Palmqvists gedigna översikt *Utställningsrum* erbjuder en god ingång till utställningsrummets historik från antiken fram till och med 1900-talet.<sup>20</sup> För en introduktion av de senaste decenniernas utställningsrum föreslår Palmqvist själv vidare läsning hos författare som James Steel, Victoria Newhouse och Gerhard Mack.<sup>21</sup> De två senare erbjuder litteratur om utställningsrum och museiarkitektur efter millennieskiftet.

Teoretiskt kommer stor vikt läggas vid den forskning som bedrivs inom den sentida s.k. "sensory turn". Denna vändning kan ses sprungen ur museums fokus att på senare år engagemang att med förkroppsligade, sinnliga, emotionella och upplevelse-baserade sätt att få besökarna att inhämta kunskap. Begrepp som "embodied understanding", "pedagogy of feeling", samt affective history", hör denna vändning till.<sup>22</sup> Inom denna vändning kan ovan uppmärksammas forskning om interaktivitet och ljud också anses höra hemma. Enligt Tzortzi följer den sensuella vändningen på en samtida vändning inom humaniora mot att vilja förstå sinnenas roll i mänskliga upplevelser, beskriven i Witcomb samt Levent och Pascual-Leones forskning.<sup>23</sup> Tzortzi lyfter vidare forskning inom den sensuella vändningen av bl.a. Mark Johnson, som menar att mänsklig förståelse är grundligt sammankopplat med förkroppsligande, samt Lisa Roberts som menar att museibesök först och främst är fysiska möten.<sup>24</sup>

Det är inom det växande forskningsfältet knutet till den sensuella vändningen som denna uppsats finner sin plats. Ty som noterats skrivs och finns mycket skrivet om utställningsrummet i den sensuella vändningen, vilket berör centrala aspekter för denna uppsats. Dock är denna uppsats inriktning mot att samla flera sinnliga aspekter i en syntetiserande analys inkluderande en bredare målgrupp inte lika vanligt förekommande. Andra studier med liknande syfte som denna, tenderar att fokusera på mer specifika målgrupper, t.ex barn som i Bells et al. artikel om barns upplevelse av kontemporär konst.<sup>25</sup> Eller Fletcher et.al. som i en artikel utforskar hur s.k. "sensory guides" kan hjälpa barn med autism eller "sensory processing disorders" till en förbättrad upplevelse på museet.<sup>26</sup>

## Empiri

Uppsatsen innefattar en fallstudie på Fotografiska i Stockholm. Fallstudien anses vara av vikt för studiens helhet då den ämnar åskådliggöra hur nedan utvecklade karakteristika för den svarta amorfen potentiellt kan implementeras i verkligheten. Härigenom ämnas även relevansen och potentialen i den svarta amorfens karaktäristika blottläggas på ett överskådligt vis för läsaren. Eftersom urvalet av empiri är begränsat till strängt taget en utställningslokal kommer genom denna studie inget att kunna sägas om det generella utställningsrummet i Sverige idag, eller i vilken grad den typ av utställningsrum som Fotografiska utgör representeras i landet i stort. Då detta ehuru inte är en central poäng i studiens helhet eller påverkar dess syfte, anses det inte heller vara en större brist i sammanhanget, men faktum bör likväl påpekas.

---

<sup>20</sup> Palmqvist, Lennart. *Utställningsrum*. Skrifter utgivna av Rådet för Museivetenskaplig Forskning vol. 5. Saltsjöbaden: Akantus, 2005.

<sup>21</sup> Ibid, 10.

<sup>22</sup> Tzortzi, 2017, 491.

<sup>23</sup> Ibid, 491.

<sup>24</sup> Ibid, 491.

<sup>25</sup> Bell, David et al. "Young Children's Experiences with Contemporary Art." *International Journal of Education Through Art* 14, no. 2 (2018): 145-59.

<sup>26</sup> Fletcher, Tina S. et al. "Can Sensory Gallery Guides for Children with Sensory Processing Challenges Improve Their Museum Experience?" *Journal of Museum Education* 43, no. 1 (2018): 66-77.

Valet av Fotografiska som studieobjekt och dess relevans i sammanhanget motiveras genom att det dels, som framgår i fallstudien, på flera sätt inkorporerar många av de aspekter gällande ett utställningsrum som denna uppsats intresserar sig för. Det är dessutom en privatägd utställningslokal vilket kommer fylla en funktion i senare diskussion angående museums roll i samhället idag. Vidare uttrycker sig organisationen själv vara mer av en "internationell mötesplats" än ett "vanligt museum", även om ordet "museum" bl.a. ingår i deras engelska titel.<sup>27</sup> Distinktionen och betecknandet av utställningslokaler är på inget vis icke-relevant, då betecknandet i sig kan antas uppställa förväntningar på aktuell lokal. Därtill har Fotografiska som namnet skvallrar om specificerat sig på att visa fotografi, vilket i dagsläget är en populariserad konst- och uttrycksform som finner breda sympatier. Museet är slutligen ett välbesökt och mycket populärt besöksmål.<sup>28</sup> Detta är sammantaget varför Fotografiska anses som en god utgångspunkt för uppsatsens resonering.

### Förtydligande av begrepp

Ordet *utställningsrum* kan ha differentierade betydelser. I denna uppsats används ordet i en utvidgad mer öppen betydelse. Det innefattar primärt de fysiska rum våra sinnen och kroppar befinner sig i då vi besöker ett museum, galleri eller liknande lokal. Till detta bör läggas aspekten av hur detta rum kan betraktas som ett fenomen. I viss mån åsyftas även en mer imaginär aspekt av detta rum vilken endast nås med tankens föreställande kraft. Primärt är det dock rummet med sin planlösning samt aspekter som bl.a. ljus och ljud som uppsatsens frågeställning berör. Dvs. rummets faktiska innehåll är i sammanhanget ej lika intressant, även om det antagen som en påverkande aspekt ej kan bortses ifrån helt. Vad uppsatsen vill komma åt är emellertid samspelet mellan utställningsrummet självt, dess besökare och på vilket vis rummets innehåll presenteras och framhävs. Ett innehåll vilket såklart försvårande nog skiftar i många utställningsrum, eftersom hysta utställningarna oftast är tidsbegränsade i någon mån.

Begreppet utställningslokal är i denna uppsatt inte synonymt med utställningsrum, utan åsyftar där det används den större rymd, eller byggnad om man så vill, vilken innesluter ett eller flera utställningsrum, således med en eller flera utställningar. Förtydligas bör även att begreppet "utställningsrum" för den skull *inte* behöver innebära endast *ett* rum fysiskt, arkitektoniskt eller sett till planritning. Det kan i denna uppsats skrivning utgöra såväl tänkta delar av det arkitektoniska rummet som sammansättning av utrymmen vilka på en planskiss mycket väl hade kunnat betecknats som flera fysiska rum.

Begreppet *den svarta amorfen* placeras sig inom den s.k. sensuella vändningen och syftar till det tankeexperiment som inspirerats av problematiska aspekter av den vita kuben. Dess teori kan ses som en utveckling av Tzortzis formulerade teoribildning i artikeln *Museum Architectures for Embodied Experiences*.<sup>29</sup> I avslutande diskussion används begreppet även som en samlingsterm för den typ av nya utställningsrum vilka denna uppsatts propagerar för.

### Avgränsning och disposition

Uppsatsen avgränsas, och till viss del begränsas, genom att endast behandla en fallstudie, om än vald med stor omsorg. Ytterligare avgränsning sker genom att mycket liten hänsyn tas till konstnärligt innehåll i såväl både teoretiserat som empiriskt studerat utställningsrum. Detta bör inte tolkas som att innehåll skulle sakna relevans i sammanhanget,

---

<sup>27</sup> Fotografiska. *Utställningar Fotografiska*. Folder, utställningskatalog/informationsbroschyr för besökare, svenska/engelska, hösten 2018.

<sup>28</sup> Fotografiska. Om Fotografiska. 2018. <https://www.fotografiska.com/sto/om-fotografiska/> (hämtad 2018-11-28).

<sup>29</sup> Tzortzi, 2017.

utan som att denna aspekt som redan framgått ej valts att prioriteras i uppsatsen. Som helhet betraktas uppsatsen med fördel likt en förstudie. Dvs. den ämnar utgöra en ingång till framlagt syfte och gör således inga anspråk på att vara heltäckande i spektrat av relevanta aspekter för eftersökt utställningsrum eller uttömning av samtliga filosofiska kvaliteter. Denna studie bör således betraktas som utgångspunkt för vidare kontemplation och studium av vad jag skulle kalla problematik kring dagens utställningsrum, dess varande och tillika blivande.

Vidare avgränsas uppsatsen till att diskutera framlagd frågeställning primärt genom aspekter belysta teoretiskt inom den s.k. sensuella vändningen. Således ämnas fallstudie och diskussion i detta fall ej vidgas mot bakgrund av teoretiska fält inom expanderad scenografi, även om detta i lämpligt forum anses vara en möjlig och potentiellt givande utvidgning.

Uppsatsen är disponerad i fyra större avsnitt. Efter *Inledningen* med uppsatsens bakgrund följer *Utställningsrummet som fenomen*, där utställningsrummets historia, premisserna kring den svarta amorfen, samt centrala aspekter för eftersökta utställningsrum utvecklas. Den s.k. "vita kubens-estetik" har varit förhärskande i utställningsrummen i väst under stora delar 1900-talet.<sup>30</sup> Därtill väckt denna uppsats initiala frågor. Därav avsätts ett sub-avsnitt till att utveckla och diskutera den vita kubens utveckling, inverkan och efterverkningar på utställningsrummet som fenomen. *Fallstudien* analyserar en i många stycken lyckad implementering av en slags svart amorf, i fallet *Fotografiska* i Stockholm. I avsnittet *Kritisk diskussion* behandlas i tre steg den svarta amorfs potential, kritiska element, samt framkommen problematik.

## Utställningsrummet som fenomen

### Museets ursprung och framväxt

De utställningsrum denna uppsats fokuserar på återfinns främst på museum och i gallerier. Därav är det för uppsatsens fortsatta resonemang viktigt att ha en grundläggande förståelse för museets ursprung och framväxt. Lennart Palmqvist uttömmande verk *Utställningsrum* behandlar detta rums historia genom att i stor utsträckning tala om museirum, varför vi kan se en tydlig koppling mellan dessa begrepp. Dock behandlas även rymder som bl.a. romerska atrium, torg, och termer, samt lokaler knutna till världsutställningar under 1800- och 1900-talen som utställningsrum i Palmqvists exposé.<sup>31</sup> Eftersom begreppet utställningsrum erbjuder rum knutna till många olika slag av institutioner, byggnader eller lokaler, men även funktioner historiskt sett, kommer denna uppsats i avslutande diskussion kommentera varför åtskillnad mellan museum och i andra sammanhang implementerade utställningsrum kan spela roll. Detta även om begreppen i flera sammanhang kan tänkas sammanfalla.

Ordet museum kommer via latinet från grekiskans *Mouseion*, ungefärligt översatt i betydelsen, "helgedom åt muserna". Mouseion var ursprungligen en institution grundad av Ptolemaios I Soter i Alexandria omkring år 290 f.kr. Anläggningen kan betraktas ha fungerat ungefär som en slags forskningsstation eller forskningscentrum, där man erbjöd den tidens stora tänkare rum för bl.a. bostad, gemensam matsal, arbetsrum och bibliotek. Lika viktigt och nytt för tiden var att tänkarna där erbjöds anställning av kungen med goda löne- och arbetsvillkor.<sup>32</sup>

Museum som vi känner dem är en relativt sen företeelse, egentligen först uppenbarade under 1700-talets upplysningstid. Därefter med en stark utvecklingsfas och breddning i innehåll under 1800-talet, från att tidigare endast innefatta konst- och kuriosasamlingar.

---

<sup>30</sup> Gladston & Howarth-Gladston, 2017.

<sup>31</sup> Palmqvist, 2005.

<sup>32</sup> Blomqvist, Jerker. Mouseion. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/mouseion> (hämtad 2018-11-22).

British Museum öppnat 1753 räknas ofta som det första museet i modern mening.<sup>33</sup> I det antika Grekland kunde konstföremål beskådas i s.k. *pinakotek* och *kalkotek* i anslutning till helgedomar. Liknande var förhållandena i det romerska riket, där templer ofta innehöll votivskatter för beskådning samtidigt som man även byggde privata gallerier eller trädgårdsarrangemang för att inhysa konst.<sup>34</sup> I det romerska imperiet kom flera offentliga byggnader att utvecklas till ett slags "museum", även om detta aldrig var ett aktuellt eller ens passande begrepp. Termerna, ett slags badhus, kunde smyckas med skulpturer och likaså torgen. T.ex. kom *Augustus Forum* att smyckas till vad Palmqvist benämner ett "nationellt porträttgalleri".<sup>35</sup> På så vis kom konsten att fungera såväl som utsmyckning som propaganda.

Det första rum som gestaltats och konstruerats i syfte att visa konst skulle enligt Palmqvist kunna anses vara det av Giorgio Vasari omgestaltade rummet *La Tribuna* i Uffizierna från 1584. Dvs. först under renässansen finner vi ett utställningsrum i mer modern betydelse. I rummet kom man dessutom att visa konsten på ett systematiserat vis. Vasari menade att det fanns ett konsthistorisk intresse i en konstsamling förutom det estetiska värdet, vilket får anses ha varit det primära tidigare. Musealiseringen var enligt Vasari nödvändig för en förståelse av samtidskonsten.<sup>36</sup>

Fortsatt in på 1700-talet kom skulptur i mångt och mycket att huvudsakligen integreras i arkitekturen i något slags vidare sammanhang.<sup>37</sup> Konsten skulle alltså fram till dess kunna betraktas primärt ha fyllt en mer estetisk dimension i såväl den privata som offentliga sfären, mer eller mindre som utsmyckning eller liknande. Synen på konst och därigenom de rum i vilka den bör visas kom att förändras i och med upplysningen och dess efterverkningar under andra halvan av 1700-talet och början på 1800-talet. Palmqvist noterar Diderots tanke om konstens centrala roll i samhället, vid sidan av undervisning och lagstiftning. Detta samtidigt som undervisning liksom kulturliv spreds till fler samhällsskikt och en vitalisering skedde inom forskning kring konst och historia.<sup>38</sup>

Tankar och oro blandades kring hur skulptur borde visas i allt mer populariserade och besöksorienterade offentliga gallerier, t.ex. som i fallet med debatten 1815 i samband projekteringen av glyptoteket i München. En av debattörerna, Wagner, menade att utställningsrummet ej borde vara alltför dekorerat ty det då eventuellt skulle distrahera besökaren. Arkitekten Klenze opponerade sig och menade att rumsmiljön ej fick bli för dyster ty utställningsrummet var ämnat att tilltala en bredare publik.<sup>39</sup> Winckelmann, känd – och delvis ökad – som en av de centrala förespråkarna för klassicismen och framskrivare av dess stilideal, hade möjligen haft en tredje ståndpunkt i denna debatt. Under 1700-talet hade han talat i takt med tiden om konstens kvalitet att fördjupa vår förmåga till perception och förståelse. Men han uttryckte även, i Palmqvist framställning, att "möten med estetiska fenomen" inte behöver organiseras på ett särskilt vis, då upplevelsen äger rum mellan ett konstverk och betraktaren.<sup>40</sup> Denna uppsats ämnar tro att rummet dock spelar roll för i vilken utsträckning denna upplevelse tillåter infinna sig.

Under 1800-talet kom muserna att spela en central roll i den uppväckta bildningskulturen, med Tyskland som ursprungsland, liksom inom det växande intresset för

---

<sup>33</sup> Björnstad, Arne, Swahn, Jan-Öjvind och Reimers, Pontus. Museum. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/museum> (hämtad 2018-11-22).

<sup>34</sup> Ibid; Palmqvist, 2005, 17.

<sup>35</sup> Palmqvist, 2005, 18.

<sup>36</sup> Ibid, 45f.

<sup>37</sup> Ibid, 55.

<sup>38</sup> Ibid, 80.

<sup>39</sup> Ibid, 74.

<sup>40</sup> Ibid, 68.

nationalism, där museerna blev vitala inslag i “den egna nationens anda och utveckling”.<sup>41</sup> Schinkels *Altes Museum* kom och att bli en viktig inspirationskälla och förebild, liksom Louvren sedan tidigare varit och fortsatte att vara, för många museer under 1800-talet och in på 1900-talet. Första planen lämnades in 1823 och det var inte utan debatt och motsättningar som museet färdigställdes. Schinkel utgick från ett klassiskt stilval men anpassade det till dåtidens moderna krav och ville skapa ett museum som “väckte” besökaren.<sup>42</sup>

En väsentlig del i utställningsrummets historia är även 1800-talets stora intresse för världsutställningar. Amatörarkitekten Paxtons *Chrystal Palace*, byggt 1850 i Hyde Park i London för att härbärgera den första världsutställningen, var enligt Palmqvist en viktig faktor i den succéartade utställningen. En utställning som i sin tur kom att påverka utställningsverksamheten i Europa och hela världen. Storheten i Paxtons arkitektur “skapade en ny upplevelse av egenartad karaktär”.<sup>43</sup>

Museiutvecklingen under 1800-talet medförde även andra fenomen inom ramen för utställningsrum, så som konsthallar för temporära utställningar, specialmuseer för konsthantverk, s.k. “halls of fame” etc.<sup>44</sup> Om 1800-talet bar på omvälvningar, stod 1900-talet genom avantgardets första våg för en riktigt revolution sett till utställningsrummet som fenomen. Som Palmqvist påpekar har varje epok haft sina kanoniserande utställningsrum, men 1900-talet innebär en “ohyggligt dynamisk utveckling”.<sup>45</sup> Pretentionen från 1800-talet på vetenskaplighet i utställningar övergavs åtminstone delvis på flera museum redan tidigt på 1900-talet och de s.k. Futuristerna, vilka i sitt manifest uttryckt att man ville förstöra museerna, talade om hur betraktaren skulle sättas mitt i bilden. Dvs. hur betraktaren skulle bli en aktiv deltagare. Många är konstnärerna, kollektiven och grupperingarna som under 1900-talet utforskat utställningsrummet och hur utställningen själv blir konstverk.<sup>46</sup>

De ryske avantgarde-konstnären El Lissitzky är en av de som kom att bli inflytelserik i utvecklingen av utställningsrummet; filosofiskt, teoretiskt och fenomenologiskt betraktat. Lissitzkys s.k. *Prounrum*, visat på en större konstutställning i Berlin 1923, var en sammansmältning av rum, yta, vägg och bild. Sammanbundet i en dynamisk enhet med betraktaren. Vi är härmed framme vid den faktiska vita kuben, ty Lissitzkys verk var ett vitmålat kubistiskt fysiskt rum.<sup>47</sup>

Sammanfattningsvis framgår av denna översikt flera aspekter som kommer att återknytas till nedan. Bl.a. hur utställningsrummet som just ett sådant, ett rum för att primärt och, eller, endast visa upp konst, existerat under relativt kort tid. Samt hur kanoniska föreställningar varit gällande under sina respektive tidsrymder. Samtidigt som omvärdering av vad ett utställningsrum är och hur det bäst ska gestaltas nästan alltid varit aktuellt, genom debatter och nytänkare etc. Detta dessutom med accelererande hastighet efter sekelskiftet 1900, vilket gör studiefältet relativt dynamiskt, även historiskt betraktat.

## Varför Vita Kubens-estetik?

Som Thomas McEvelley öppnar med i förordet till O’Doherty’s *Inside the White Cube* i utvidgad edition, vill O’Doherty utreda vad den kraftfulla vändningen mot kontext gör eller gjorde med konsten under 1900-talet. I denna utredning blir den kontrollerade kontext det modernistiska gallerirummet utgör, det rum vilket O’Doherty syftar till som den vita kuben,

---

<sup>41</sup> Ibid, 89.

<sup>42</sup> Ibid, 98f, 103, 106.

<sup>43</sup> Ibid, 120ff.

<sup>44</sup> Ibid, 130.

<sup>45</sup> Ibid, 141.

<sup>46</sup> Ibid, 142, 144, 167.

<sup>47</sup> Ibid, 146f.

en huvudaktör.<sup>48</sup> I ett avseende söker O'Doherty alltså förklaringsmodeller för den moderna konsten. Men vad som är mer relevant för denna uppsats är den ingång med vilken O'Doherty företar sig detta sökande, nämligen med den att konsten både påverkar och påverkas av utställningsrummet i ett symbiotiskt förhållande. Även om *mutuallt* säkert skulle användas av många som beskrivning för detta förhållande, är *symbiotiskt* ett bättre ord då det uppenbart går att diskutera huruvida detta förhållande är gynnsamt för någon, båda eller ingen av de inblandade parter. Eftersom O'Dohertys inriktning och målsättning stämmer väl överens med denna uppsats föresats, samt att han som McEvelley påstår kanske är den förste att utreda detta samband, framstår O'Dohertys verk som en självklar utgångspunkt i denna uppsats.

Hur skulle då den vita kuben kunna beskrivas eller förstås? O'Doherty uttrycker det:

A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. [...] The art is free, as the saying used to go, "to take on its own life".<sup>49</sup>

Utifrån detta citat framgår att den vita kuben är ett fysiskt rum med vissa karakteristika; enkelt uttryckt ett vitkalkat kubistiskt rum med total avsaknad av ornamentik, avskuret från omvärlden och med ljussättning från taket. Men förutom denna fysiska karakteristika kan den vita kuben i hög grad även förstås som en idé, eller koncept, rotat i medvetandet hos såväl konstnärer och curatorer, som besökare eller köpare av konst. I begreppet ligger alltså även vår upplevelse och perception av rummet vilket såklart får konsekvenser. Vissa av dem rentav ödesdigra; t.ex. i form av att rummet gärna förknippas med social elitism, exklusivitet, att konst är svårt, eller att rummet gör så att "esthetics are turned into commerce".<sup>50</sup>

O'Doherty menar att "problems of deportment are intrinsic to modernism", inte minst förklarligt genom att gallerirummet och konsten tvingar fram en separation och senare eventuell konflikt mellan ögat och spectatorn.<sup>51</sup> "Spectatorn" är O'Dohertys ord för betraktaren, besökaren, åskådaren eller liknande. Notera ordvalet, kopplat till "spectrum", alltså något form av spöke – i det modernistiska gallerirummet nästan ett hinder eller problem – som besökaren och dess kropp blir i rummet. Enligt O'Doherty uppmuntra ögat kroppen att röra sig i rummet för att förse det med information, samt att ett möte med ett konstverk innebär att vi själva fråntas till förmån för ögat och spectatorn, som rapporterar till oss vad vi hade sett och upplevt vore vi där.<sup>52</sup>

Intressant blir härnäst varför den vita kuben uppstår, inte minst då den till viss del ställer till besvär? Såklart kan tänkas att en ny gestaltning av utställningsrum låg i tiden. Palmqvist beskriver MoMa i New York så här: "Med sin strama rätvinkliga, vita byggnadskropp framträdde MoMa som en högmodern, funktionalistisk och revolutionerande nyinterpretation av ett museum. Även dess placering infogad i en kvartersstruktur med ett mycket levande urbant stadsrum var något nytt".<sup>53</sup> O'Doherty å sin sida utvecklar det i sin essä som att grunden går att finna redan hos impressionisterna men framför allt i den moderna konsten, där man steg för steg gick mot vad O'Doherty benämner en "literalization of the picture plane".<sup>54</sup> De tidigare kraftiga ramarna, vilka fungerat som "oxygen tanks" när

---

<sup>48</sup> O'Doherty, 1999, 7.

<sup>49</sup> Ibid, 15.

<sup>50</sup> Ibid, 76.

<sup>51</sup> Ibid, 50, 61.

<sup>52</sup> Ibid, 52, 55.

<sup>53</sup> Palmqvist, 2005, 156.

<sup>54</sup> O'Doherty, 1999, 21.

ögat skickats iväg som en sond för att utforska den artikulerade rymden och djupet i bilden, försvann successivt när bildplanet i modernismen alltmer blev ett sidledes utsträckt membran utan djup.<sup>55</sup>

Denna ytmässighet i konsten förändrar såväl utställningsrummet som betraktarens status. Rummet, vilket tidigare definierats av eller i bilderna, definierades nu även av utställningsrummets rymd och spectatorn eller betraktaren blev en vandrande fantom. På ett vis var konsten alltså genom detta resonemang drivande i framväxten av den vita kubens estetik, konsten tarvade helt enkelt detta rum. Galleriet och dess utställningsrum kom i och med postmodernismen att inkluderas i diskursen tillsammans med bildplanet. Enligt O'Doherty är energiflödet mellan koncepten av rymd artikulerat av konstverket och den rymd vi själva ockuperar, intrinsikala aspekter av modern konst, men likväl en av de minst utforskade krafterna.<sup>56</sup>

Den vita kuben kan som framgått argumenteras för ha sina uppenbara brister. Som Gladston och Howarth-Gladston påpekar angående O'Doherty's essä, lyfter O'Doherty den vita kubens problematik och förespråkar en kritisk omarbetning av relationen mellan modern eller kontemporär konst och dess mest dominerande sätt att visas på, för att på så vis utmana ideologiska förhållningssätt gällande modern estetik, social ojämlikhet och kapitalism.<sup>57</sup> O'Doherty talar själv t.ex. om hur galleriväggen genom postmodernismen inte längre är "neutral" utan ett membran genom vilket estetiska och kommersiella värderingar finner ett osmotiskt utbyte. Kontext står för en betydande del av den moderna konstens innehåll menar han, vilket var 70-talets konsts stora problem, styrka och svaghet.<sup>58</sup>

I viss mån kanske den vita kubens roll och funktion, mer än som ett historiskt faktum, bör ses som överspelad idag. Varje tid och varje sorts konst kräver måhända sitt specifika rum. Här kan som exempel nämnas nyligen renoverade och nyöppnade Nationalmuseum i Stockholm, där man medvetet reflekterat över den vita kubens estetik. Under 1900-talets renoveringar hade denna estetik inkorporerats i byggnaden, medan man har valt att frångå den i de nya utställningsrummen. I renoveringsarbetet har man istället valt att i stora delar hämta inspiration från Stülers originalritningar och skisser, men anpassat museets design och teknik till den nya tiden.<sup>59</sup> Jämför här med ovan nämnda Altes Museum, där Schinkel inspirerades av klassiska stilideal, men anpassade dem till de krav ett museum i tiden ställde.<sup>60</sup>

## Den Svarta Amorfen

Som konstaterats bär den vita kuben på en inneboende problematik. Den svarta amorfen är ett tankeexperiment utvecklat i och med denna uppsats. Den ämnar genom en syntes av utvalda aspekter rörande utställningsrummet – kopplade till emotion, perception, upplevelse och i större eller lägre utsträckning hänförliga till den sensuella vändningen – vara ett slags svar på och i stora delar en omvändning av den vita kuben. O'Doherty skriver att: "Most of the people who look at art now are not looking at art; they are looking at the idea of "art" they carry in their minds. [...] the educational fallacy. We seem to have ended up with the wrong audience."<sup>61</sup> Det är denna missriktade effekt av den vita kuben som leder oss hit och som den svarta amorfen önskar avstyra genom att rikta om kursen. Den svarta amorfen

---

<sup>55</sup> Ibid, 18, 23f.

<sup>56</sup> Ibid, 38f.

<sup>57</sup> Gladston & Howarth-Gladston, 2017, 198f.

<sup>58</sup> O'Doherty, 1999, 79.

<sup>59</sup> Kåberg, Helena. Ledamot i Forskningrådet, Intendent, Curator, Nationalmuseum. Studiebesök och Föreläsning, Nationalmuseum, Stockholm, 2018-11-28.

<sup>60</sup> Palmqvist, 2005, 103

<sup>61</sup> O'Doherty, 1999, 82.

är ett tankeexperiment vilket önskar råda bot på nämnda symptom av “educational fallacy” liksom “wrong audinece”, för att presentera en idé om ett populariserat, intuitivt, upplevelse-fokuserat, emotions-förhöjande, utställningsrum.

Den ursprungliga visionen till detta tankeexperimentets rum, hämtades primärt genom inspiration av biografen och dess salong. I biosalongen råder mycket sällan osäkerhet i hur man ska bete sig, hur man ska positionera eller orientera sig i lokalen, hur länge man bör stanna, eller åt vilket håll man ska rikta sin uppmärksamhet. Att ens tänka i dessa banor, eller att dessa frågors svar om hur, var, när, inte skulle vara nästan axiomatiskt givna framstår nästan absurt. En biosalong framstår genom sin gestaltning som ett imperativ, i stil med “gör så här”. Utställningsrummet saknar ofta detta imperativ. Säger det något är det snarare, “jag vill vara neutral för konstens skull”, vilket O’Doherty visat fastmer givit totalt motsatt effekt.

Letar man igenom konsthistorien och inom konstvetenskapen finner man två andra inspirationskällor, eller vad man möjligen skulle kunna kalla “förlagor”, till den svarta amorfen. Den första är konstnären Lucio Fontanas utställningen *Ambiente spaziale a luce nera* (“Rumslig miljö i svart ljus), i Milano 1949. Ett rum mer eller mindre utformat som en svart låda med tryckande mörker och i taket abstrakta papper-maché former i fosforiserande färger belysta med uv-ljus. Detta kan ses som en utveckling av det s.k. “förrum”, *Ambiente nero*, som Fontana skapade till den sjätte triennalen i Milano 1936. Skapat mot bakgrund av konstnärens idé om att konsten väcks till liv genom betraktaren och att förrummet skär av förbindelsen till verkligheten, liksom till tid och rum.<sup>62</sup> Detta är samma koncept som den svarta amorfen grundar sig på. Schinkel sades vid gestaltandet av nämnda *Altes Museum* vilja “väcka” besökaren.<sup>63</sup> På samma sätt vill den svarta amorfen väcka besökaren och framför allt likt Fontanas förrum erbjuda en öppning till den andra värld där konsten väckts till liv.

Den andra förlagan är mer av ett koncept eller begrepp, vilket figurerar i tal om utställningsrum, nämligen en s.k. “black box”. Det är ett begrepp som bl.a. kan användas för att beskriva hur videokonst kan ställas ut inom formatet för den vita kub.<sup>64</sup> Tzortzi använder det bl.a. i sin beskrivning av en utställning på National Gallery i London 2015, där utvalda verk ur samlingarna komplementerades med specialskrivna musik och visades individuellt i mörklagda rum, vilka var sammanbundna med mörka korridorer.<sup>65</sup>

Futuristerna ville, som ovan noterats, sätta betraktaren mitt i bilden.<sup>66</sup> Detta är det som den svarta amorfen också ämnar göra. Öppna upp för konstens egna värld primärt genom rumslig gestaltning, användande av ljud och ljus samt en viss typ av planmässig design. Tankeexperimentets namn åsyftar dels omvändningen av den vita kub. Men därtill även specifikt ljusets betydelsefulla inverkan – genom dels sin frånvaro, dels sin välplanerade närvaro. Samt inverkan av en mer oberäknelig rumsform, liksom sammansättningen av flera olika rumstyper genom en viss typ av struktur för planritningen med a-, b-, c-, och d-spaces, utvecklat teoretiskt i nästa avsnitt.

Ett utkristalliserandes grundelement för den svarta amorfen blir slutligen vad som benämns “display narrative”. Dvs. hur utställningens innehåll presenteras sett som ett narrativ. Tzortzi använder detta begrepp för att utförligt beskriva det danska *Moesgaard Museums* upplägg av vad som visas i respektive rum, på vilket sätt och i vilken ordning såväl föremål som rummen i sig arrangeras inbördes.<sup>67</sup> Den svarta amorfen bör drivas av ett tydligt narrativ, på samma vis som de allra flesta filmer har ett narrativ som leder besökaren genom

---

<sup>62</sup> Palmqvist, 2005, 166f.

<sup>63</sup> Ibid, 106.

<sup>64</sup> Gladston & Howarth-Gladston, 2017.

<sup>65</sup> Tzortzi, 2017, 496f.

<sup>66</sup> Palmqvist, 2005, 144.

<sup>67</sup> Tzortzi, 2017, 499ff.



upplevelsen i biosalongen – återigen en i biosalongens kontext så uppenbar aspekt att bara tanken på den framsår absurd.

Den vita kuben kan anses sakna denna narrativ-aspekt, varför osäkerhet tenderar uppstå. Ett tämligen motsatt sätt att hänga konst kontra den vita kuben, är den klassiska formen av s.k. “gallerihängning”, sedd t.ex. i Vettiernas hus i Pompeji. Ett hus som enligt Palmqvist är ett “exempel på en relativt välbevarad totalinstallation, som kan få ett modernt museum för samtidskonst att blekna”.<sup>68</sup> Gallerihängningen skulle trots detta även den kunna anklagas för att sämre utförd sakna eftersökt narrativ-aspekt, vilken för gallerihängningen inte är en immanent egenskap. O’Doherty exemplifierar gallerihängningen genom F.B. Morse bild, *Exhibition Gallery at the Louvre* (fig. 1) och menar i nästa andetag att denna “barbarity” berättigas genom att varje verk sågs som en egen entitet med sin egen självuppburna rymd, avskild från resten genom sin kraftiga s.k. beaux-art-ram.<sup>69</sup> Även om O’Doherty påpekar att hängningen utfördes efter ett visst system – taxonomiskt, geografiskt etc. – beroende på rummets funktion och tidsandan, bör åter noteras att detta likväl inte fullt ut är den typ av narrativ som den svarta amorfen eftersöker.

## Centrala aspekter för animerande utställningsrum

För att nå fram till den svarta amorfen och det i uppsatsens syfte eftersökta utställningsrummet, framstår vissa aspekter som centrala element att ta hänsyn till eller implementera på ett givande vis. Dessa aspekter återfinns till stor del inom forskning berörandes den sensuella vändningen. De ämnas presenteras nedan och kommer återknytas till i fallstudiens analys.

### *Ljus*

Ljus är som Rudolf Arnheim elegant uttrycker det “the first cause of visual perception” och därför ganska logiskt det första som bör behandlas när visuell perception ska diskuteras.<sup>70</sup> Detta kan således även anses vara en grundläggande aspekt när utställningsrums gestaltning diskuteras. Ljus och ljud är som Tzortzi skriver fram det nyckelelement för hur utställningsrummets “atmosfär” ter sig, då de kan intensifiera den sensuella upplevelsen. Ett mörklagt rum med direkt spotlight-belysta objekt kan skapa upplevelsen av en illuminerad intim rymd för varje verk. Dessutom hjälper denna belysningsmiljö till att dels förstärka besökarens egna föreställande kraft och dels till att fokusera besökarens känsla för verklighet mot den imaginära värld som verket står för.<sup>71</sup> Dessa tankar kan styrkas av Arnheims gestaltpsykologi, ty enligt Arnheim tenderar människors upplevelse av ljus att utgå från att ljus gärna ses som en inneboende egenskap hos föremålen i sig. Vi har generellt svårt att skilja mellan *luminans* och *illuminans*.<sup>72</sup> Där det förra betecknar ljus som reflekteras från ett föremål, dvs. i någon mån hur ljust ett objekt ter sig (definierat fysikaliskt som candela, ljusstyrka eller ljusintensitet, per kvadratmeter). Medan det senare snarare betecknar hur något belyses, dvs. faktisk ljuskälla finns med i åtanke (definierat fysikalisk som ljusflöde per kvadratmeter och således beroende på bl.a. avståndet till ljuskällan).<sup>73</sup>

En intressant poäng som Arnheim lyfter är hur ljus gärna ses om det livgivande och hur en ljuskälla som lokaliseras inuti bilden utgör dess centrum. En upplevelse tillåts uppstå av att

---

<sup>68</sup> Palmqvist, 2005, 21.

<sup>69</sup> O’Doherty, 1999, 16ff.

<sup>70</sup> Arnheim, 1974, 303.

<sup>71</sup> Tzortzi, 2017, 502.

<sup>72</sup> Arnheim, 1974, 303ff.

<sup>73</sup> Fuxén, Anna Maria och Fagrell, Maria. *Ljusdesign: ljussättning, inredning, arkitektur & belysning*. Billdal: FuxenFagrell, 2015, 31.

ingenting existerar utanför bildens kanter dit ljuset precis når.<sup>74</sup> När verk i ett utställningsrum således spotlight-belyses i ett mörkt rum kan dessa effekter antas samverka på så vis att vi har svårt att uppfatta ljuskällan utan istället ser verket i sig som ljuskälla, vilket därigenom blir centrum i sin egna värld. Arnheim menar även att ljus kan fungera didaktiskt i den mån att det leder uppmärksamheten selektivt.<sup>75</sup> En egenskap som bör kunna utnyttjas i den svarta amorfen. Jämför t.ex. med ovan beskrivna rum gestaltat av konstnären Fontana. Jämför även med den vita kuben, vilken ofta är kraftigt upplyst och i O'Dohertys beskrivning har sin enda källa av ljus från taket.

### *Färg*

Färg ligger nära ljus som aspekt, inte minst eftersom det är en inneboende egenskap i ljuset. Färg kan precis som ljus argumenteras för vara en påtaglig faktor i upplevelsen av något visuellt och därmed även ett utställningsrum. Färg kan kopplas till hur emotion och uttryck förmedlas visuellt, något som bl.a. Arnheim diskuterar ingående.<sup>76</sup> Men lika överens som de flesta är om att färg påverkar är det ett fält där åsikterna om vad en specifik färg exempelvis anses representera spretar, vilket framgår i t.ex. Bia Mankells diskussion om färg och materialitet.<sup>77</sup>

Den egenartade danske 1800-tals-arkitekten Gottlieb Bindesbøll fick 1839 uppdraget att rita ett museum åt den nyklassicistiska konstnären Bertel Thorvaldsen, vilket kom att bli utmanade i sin tid genom sina färgval och färgrikedom. Så till den grad att Thorvaldsen strax före sin död uttryckte att det var mer Bindesbølls museum än hans. Bindesbøll hade bl.a. inspirerats av bilder mot monokroma väggar i diverse kulörer i utgrävningar i Pompeji, däribland redan nämnda Vettiernas hus. Slutresultatet blev i romantisk anda ett totalkonstverk, likt Vettiernas hus benämns av Palmqvist, eller s.k. *musée d'atuer* där arkitektur och konstnärligt innehåll konkurrerar om uppmärksamheten.<sup>78</sup> I ett mer sentida exempel kan noteras att man under de senaste årens renovering av Nationalmuseum i Stockholm frångått den vita kubens kliniska estetik och med stor omsorg valt ut vilka färger väggarna ska ha. Man har inspirerats av arkitekten Friedrich August Stülers färgval i originalritningar och -akvareller, men uppdaterat paletten för samtiden. Färgerna är valda för att på ett harmoniserande vis kontrastera och lyfta konstverken.<sup>79</sup>

### *Ljud*

Ljud har redan konstaterats vara ett nyckelelement för lokalens atmosfär. Som Bubaris ehuru noterar, i en slags motsats till detta faktum, har det länge rått en slags tystnadskultur inom museivärlden. Det finns en rotad idé om museet som en ställe för tyst kontemplation av det man ser. Ljudet som ofrånkomligt är en del av verkligheten och mänsklig närvaro blir i denna idé betraktad som "noise" eller brus. Bubaris menar att denna idé kan anses gå tillbaka på huvudsakligen två förståelser. Dels att museet betraktas som en helig plats i en slags quasi-'teologisk' kultur, där tystnad krävs för komma åt den outtalade sanningen i konsten. Dels den moderna praktik av kunskapsproduktion och förmedling där "subvocalisation" är norm. Enkelt uttryckt att tyst läsning är överenskommet som högsta formen av tillgodogörande av kunskap. En norm vilken museum som institutioner för kulturell

---

<sup>74</sup> Arnheim, 2017, 325.

<sup>75</sup> Arnheim, 1974, 326.

<sup>76</sup> Ibid, 368.

<sup>77</sup> Mankell, Bia. *Bild och materialitet: Om föreställningar, synsätt, material och uttryck i måleri, teckning och fotografi*. Lund: Studentlitteratur, 2013, 75ff.

<sup>78</sup> Palmqvist, 2005, 115ff.

<sup>79</sup> Kåberg, 2018-11-28.

kommunikation enligt Bubaris tycks anammat.<sup>80</sup> Notera hur den quasi-‘teologiska’ kulturen korresponderar väl med O’Dohertys beskrivning av den vita kuben, liksom det går stick i stäv med tankeexperimentet den svarta amorfen.

Det bruk av ljud som den svarta amorfen söker finner stöd hos både Tzortzi och Bubaris. De argumentera för och visar genom exempel på hur ljud som planerats och implementerats väl i ett utställningsrum kan bidra till att bl.a.: “energise and orient the visitors”, leda betraktaren i rummet och genom dess narrativ, ge liv åt utställningen, uppmuntra till utforskande i mötet med det utställda, minska avståndet mellan betraktare och utställningens innehåll, samt erbjuder en mer kinestetisk kunskapsproduktion tillika förmedling. Notervärt är även, som Bubaris poängterar, att ljud är skapat av rörelse liksom ljud skapar rörelse. Samt att ljud, enligt Tzortzi, excellerar som medium i att intensifiera en upplevelse av att omfamnas av omgivningen eller rummet genom s.k. “soundscapes”.<sup>81</sup>

För ljud finns ytterligare två begrepp som genom fallstudien kommer visas vara centrala för den framskrivna svarta amorfen. Det första är *acousmatic*, dvs. som hörs men ej ses. Det andra är *diegetiska* kontra *icke-diegetiska ljud*, där diegetiska ljud är de som hör till den värld vilken presenteras.<sup>82</sup>

#### *Rumslighet och hierarkiska ytor*

Tzortzi använder sig av ett system med fyra kategorier av rumslighet kopplade i en viss hierarki för att konstruera schematiska kartor från planskisser över undersökta museum. Kategorierna är: *a-spaces*, definierat som återvändsgränder; *b-spaces*, vilka kontrollerar tillträdet till *a-spaces*; *c-spaces*, s.k. cirkulationsytor som alltid erbjuder en alternativ väg tillbaka; *d-spaces*, vilka erbjuder mer än en alternativväg och således är ytor där “rutt” kan väljas.<sup>83</sup> Varje “space”, eller vad som nedan kommer benämnas *yta*, har alltså en viss karaktär och även en slags funktion kopplad till sig, samtidigt som de följer en viss hierarkisk sammansättning. Denna hierarki kan tänkas minska osäkerheten i utställningsrummet genom att vägleda besökaren samt eventuellt verka som det imperativ biosalongen har och som eftersöks för den svarta amorfen.

Utställningsrum som alltmer frångått en konceptuell meningsbildning, vilket vita kuben får anses besitta, mot mer spatial och förkroppsligad meningsbyggnad, har även alltmer frångått sekventiella c-ytor till förmån för fler a-ytor. Till detta kan knytas användandet av s.k. *parataxis* inom den sensuella vändningen. Dvs. en form av juxta-positionering av objekt på så sätt att innehåll tillåts uppträda i tomrummen mellan dem och i slutändan att upplevelser prioriteras framför förnuftigt resonerande. Begreppet kommer från litteraturen och åsyftar satser som placeras intill varandra utan konjunktioner.<sup>84</sup> Begreppets implementering för utställningsrummet framstår relativt filosofiskt lagt och något luddigt, men en användbar poäng är återigen att upplevelsen prioriteras.

#### *Platsers ökande flexibilitet och funktionsförskjutningar*

I en artikel i *Design Week* från 2011 uppmärksammas hur offentliga platsers flexibilitet ökar drastiskt i vår tid och därigenom utmanar våra föreställningar om en viss platstyp. Som exempel nämns hur holländska Rijksmuseum samarbetar med en av Amsterdams flygplatser för att öppna världens första permanenta utställningslokal i en flygplatsterminal.<sup>85</sup> Inom

<sup>80</sup> Bubaris, 2014, 391f.

<sup>81</sup> Bubaris, 2014, 395ff; Tzortzi, 2017, 496f.

<sup>82</sup> Bubaris, 2014, 394.

<sup>83</sup> Tzortzi, 2017, 493.

<sup>84</sup> Ibid, 493, 495.

<sup>85</sup> Insight: “Making Space for a Unique Experience.” *Design Week*, (London), vol. 26, no. 23 (2011). <https://search-proquest-com.ezproxy.ub.gu.se/docview/871172572?accountid=11162> (hämtad 2018-11-22).

samma utvecklingsfas ryms trenden med museums ökad fokus på event. Vilken kan exemplifieras genom allt fler s.k. “one-night-only installations”, Victoria and Albert Museum i Londons satsning 2003 på s.k. “Friday Late Events”, eller Londons naturhistoriska museums “Late-Night Friday”-events med flödande alkohol i utställningssalarna.<sup>86</sup> Museisfären håller alltså på att förändras, ses som ett led i en anpassning till samtiden och vad folket eller marknaden vill ha. Den svarta amorfen bör placeras inom denna förändringsvåg, då den i viss mån uppmuntrar en ny syn på musei- och utställningsrummet i stort. Den ingår i idén om att göra “the location a destination, a social space”.<sup>87</sup>

Harald Szeemann curerade 1967 utställningen *Science Fiction* och skisserade i samband med den på vad han kallade “The Museum of Today”. Även om denna utställning och Szeemanns tankar har 50 år på nacken poängterar de i ett diagram, förvisso enigmatiskt, på några centrala förskjutningar som kan anses vara giltiga även idag och för den svarta amorfen. Nämligen: Film → Fashion show; Theatre → Living; Audience → Insider; Collector → New Creation. Diagrammet skulle ehuru även kunna tolkas som en slags planskiss för den specifika utställningen.<sup>88</sup> Rubriken ovanför detta diagram lyder “Maison de la Culture”, vilket kan översättas som *kulturhus*. Oavsett vad Szeemann åsyftar i detalj, visar digram på att en omvärdering av museirummets gestaltning och funktion varit aktuell under längre tid, liksom diagrammet kan ge oss inspiration till nya uppslag för denna omgestaltning.

#### *Interaktivitet och responsivitet*

Bullivant poängterar hur den statiska informationen är död i en artikel som belyser hur ny teknologi och interaktiva element i utställningar under det senaste halvannat decenniet befriat museiinstitutionerna och konsten från fysiska begränsningar. Bullivant tar även upp att interaktiva element bidrar starkt till att uppleva utställningar som s.k. “kinespheres” och att interaktivitet bidrar till “stealth learning”, ett mer lekfullt och omedvetet sätt att lära sig, vilket lär vara mer effektivt än mer traditionell guidning. En viktig poäng i sammanhanget är skillnaden mellan *interaktivitet* och *responsivitet*. Där responsivitet är en slags utvecklad interaktivitet som syftar till att besökaren inte behöver förstå tekniken för att bli en interaktiv del. Det interaktiva bör vara integrerat snarare än vara adderat eller fungera som tillägg.<sup>89</sup>

#### *Inverse White Cube Effect*

Brieber et al. undersöker i en artikel från 2015 hur upplevelsen av konst beror dels på fysisk kontext, mer klassisk museimiljö kontra “laboratoriemiljö”, samt dels konstens äkthet. I diskussionen kring resultatet, vilket oavsett parameter beaktat visade på liten skillnad i upplevelse i kontrast mot tidigare studiers hävdande, lyfts som en orsak att konsten och dess innehåll högst troligen kräver en personlig och relevant koppling till betraktaren för att någon påtaglig effekt ska uppnås.<sup>90</sup> Artikelns diskussion lyfter även möjligheten att vad man kallar en “inverse white cube effect” existerar. Med denna effekt menas att även omvändningen av O’Dohertys påstådda effekt att galleriet höjer konstens status, “the artistic nature of works [of art] might also enhance the artistic status of the physical context in which they are placed.”<sup>91</sup>

Detta medför således två faktum för den svarta amorfen. För det första måste konsten troligen fylla en relevant funktion eller erbjuda en relevant koppling till besökaren för att den svarta amorfen ska kunna lyckas fullt ut med sitt uppdrag, att popularisera och göra

<sup>86</sup> Brieber et al., 2015, 35; Insight, 2011.

<sup>87</sup> Insight, 2011.

<sup>88</sup> Muller, Lizzie. “‘The Museum of Today’: Harald Szeemann’s Science Fiction.” *Journal of Curatorial Studies*, vol. 7, no. 1 (2018): 76-95, 77, 91f.

<sup>89</sup> Bullivant, 2007, 37f.

<sup>90</sup> Brieber et al., 2015, 102f.

<sup>91</sup> Ibid, 103.

utställningsrummet mer engagerande. Å andra sidan och för det andra, eftersom utställningsrummet och konsten står varandra nära i ett ömsesidigt symbiotiskt förhållande, bör den svarta amorfen eventuellt kunna bidra till att göra konsten mer relevant för betraktaren.

## Fallstudie

Nedan följer fallstudien av Fotografiska i Stockholm, som på flera punkter kan anses inneha flera egenskaper uppmärksammade för såväl det samtida utställningsrummet som den svarta amorfen. Detta avsnitts funktion i uppsatsen är således att genom ett svenskt exempel visa på hur uppsatsens eftersökta utställningsrum potentiellt kan implementeras i verkligheten. Fallstudien börjar med en analyserande och kommenterande presentation av museet samt den bild man vill förmedla om sig själva. Därpå följer en kombinerad analys och utvärdering av dess utställningsrum utifrån tankeexperimentet, den svarta amorfen. Dessvärre har inga namn på designers, scenografer eller liknande för analyserade utställningsrum kunnat erhållas, varför sådan kreditering uteblivit. Analysen kommer använda sig av begrepp och teori presenterad i föregående avsnitt.

### Fotografiska Stockholm

Fotografiska är ett Museum på Södermalm i Stockholm, inhyst i en gammal renoverad magasinslokal på kajen en stenkast från tunnelbanestationen Slussen. Man fokuserar på att endast visa upp fotografi och fotokonst från och av allehanda disciplin och slag. Museet är mycket populärt och enligt egen besöksstatistik lockar man årligen över 500 000 besökare.<sup>92</sup> Vilket motsvara mer än 1300 besökare per dag.

#### *Analys av bilden av Fotografiska*

På sin hemsida skriver Fotografiska: "Vår vision är ständigt att 'Inspiring a more conscious world' och vi bidrar till samhällsdebatten genom att ställa ut fotografi som skapar engagemang och riktar fokus mot viktiga frågor som behöver lyftas." Man skriver även att Fotografiska inte är något vanligt museum utan "en internationell mötesplats för kunskap och upplevelser [...]", samtidigt som man framhåller att utställningarna ändå är grunden i Fotografiska.<sup>93</sup> Utställningskatalogen för hösten 2018 tillägger att man öppnade 2010 med målet att "skapa en autentisk, inkluderande och innovativ plattform för fotografi".<sup>94</sup>

Av denna beskrivning från Fotografiska själv framkommer att man inte bara ser sig som ett museum, utan också ett i takt med tiden. Detta bl.a. genom att man fokuserar på upplevelser och ser potential för en mer flexibel definition av sig själv och sina lokaler, vilket knyter an väl till vad som sagts ovan om utvecklingen av samtida utställningsrum. Samma bild förstärks även av utställningskatalogen som lyfter att Fotografiska erbjuder live-event med diverse kulturellt innehåll, att man har en fashionabel restaurang med mat i tidens anda, samt att man kan hysa event och konferenser. Denna inriktning syns även på de specifika hemsidorna inför nästa års öppnande av New York- respektive London-filialen, där man trycker på hur man kombinerar fotografi i världsklass med; "exceptional dining experience, and cultural enriching programming", respektive "avant-garde restaurant with a buzzing scene, learning academy and modern conversation hub".<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Fotografiska. Om Fotografiska. 2018. [web] (hämtad 2018-11-28).

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Fotografiska. *Utställningar Fotografiska*. 2018 .

<sup>95</sup> Fotografiska. Fotografiska New York. 2018. <https://www.fotografiska.com/ny/> (hämtad 2018-11-28); Fotografiska. Fotografiska London. 2018. <https://www.fotografiska.com/london/> (hämtad 2018-11-28).

Placerar man Fotografiska i Szeemans digram ses att man har anammat flera av hans förskjutningar; som besökare blir man en *insider* och museet fokuserar snarare på *new creation* än att vara *collector*. Enligt deras egen bild kan Fotografiska anses vara det Szeemann i sitt digram betecknar “temple to the place of happenings”, från det statiska till det dynamiska.<sup>96</sup> Ett nyckelord som går att utvinna ur museets beskrivning av sig själva är “möte”; möte med sig själv, möte med konsten. Detta ligger, liksom övrig profilering, i linje med vad som sagts ovan om det samtida utställningsrummet. Liksom det korrelerar med den svarta amorfens mål att minska osäkerheten i just mötet med utställningsrummet och dess innehåll.

För senare kritiska diskussion om museums varande, kvarvarande och blivande i vår samtid bör noteras Fotografiskas tal om att man har ett “uppdrag”; nämligen att visa de stora fotografierna och de nya namnen.<sup>97</sup> I detta uppdrag tycks även en utökad tillgänglighet ingå, kontra ett mer traditionellt museum, då öppettiderna för Fotografiska är anmärkningsvärt utvidgade. Söndag till onsdag, 9:00 till 23:00; torsdag till lördag, 9:00 till 01:00. Dessa långa öppettider går även hand i hand med det samtida fokus hos museum, uppmärksammat av Bullivant, att öka tillgänglighet, satsa på live event, ökad interaktivitet och inkludering av besökaren etc.<sup>98</sup> Liksom det även kan ses relatera till ett mer flexibelt utnyttjande av lokalen i stort.<sup>99</sup> Att betrakta lokalen som något annat än specifikt eller enbart ett museum och därtill förse den med okonventionella öppettider skapar nya förutsättningar och kan tolkas som att vi kommit framtidens museum ett steg närmare.

#### *Analys och utvärdering av utställningsrummet*

Två stycken utställningsrum med varsina utställningar analyserades på Fotografiska efter ett besök den 5:e december 2018. De båda utställningarna ingår i den s.k. plattformen *Fotografiska for Life*, vilken ämnar uppmärksamma sociala frågor, skapa debatt och påverkan.<sup>100</sup> Den ena utställningen var ett samarbete med organisationen *Operation Smile* och hette *Smile – And the Rest Will Follow* (nedan enbart “Smile”), i vilken fotografen Jörgen Hildebrandt dokumenterat organisationens arbete under ett år.<sup>101</sup> Den andra av fotografen Paul Hansen, med bidrag av Åsa Sjöström, hette *Hand to Hand* (nedan enbart “Hand”) och behandlade frågor om behovet samt tillgången till vatten och hygien i fattigare delar av världen.<sup>102</sup>

I båda utställningsrummen har man med olika metoder varit mån om att skapa mindre sammanlänkade rymder. Detta genererar förutom mer väggyta att exponera konst på, även sammanlänkade a-tytor, istället för större salar av karaktären c-yta. A-tytor ger enligt Tzortzi en “step-by-step”-progression genom utställningsrummet vilket bland annat bidrar till att besökaren gradvis tillåts konstruera utställningens narrativ i sin egen takt. Därtill skapas en intimitet när besökaren oftare behöver ta sig närmare verken för inspektion och därigenom sänks även besökarens rytm. Ett nyckelbegrepp här är “refocus”, dvs. att besökaren genom varierande utrymmen och att innehåll delvis döljs bakom nästa vägg, i nästa lilla utrymme, ständigt behöver fokusera om sin uppmärksamhet.<sup>103</sup> Fotografiskas rumsplaner fungerar på detta vis. Som besökare blir man aktiv i narrativet som utvecklas desto längre in i

---

<sup>96</sup> Muller, 2018, 91.

<sup>97</sup> <https://www.fotografiska.com/sto/om-fotografiska/> 2018-11-28

<sup>98</sup> Bullivant, 2007, 35.

<sup>99</sup> Mer flexibelt utnyttjande av lokaler liksom uppluckrande av tydliga skiljelinjer mellan olika aktiviteter och funktioner kopplade till de samma är en trend i samtiden. Se: Insight: “Making Space for a Unique Experience.” *Design Week*. 2011.

<sup>100</sup> Fotografiska, utställningskatalog.

<sup>101</sup> Fotografiska. Om Fotografiska. 2018. [web] (hämtad 2018-11-28); Fotografiska. Utställningar, Smile and the rest will follow. 2018. <https://www.fotografiska.com/sto/utställningar/smile-and-the-rest-will-follow/> (hämtad 2018-12-27).

<sup>102</sup> Fotografiska. *Utställningar Fotografiska*. 2018 .

<sup>103</sup> Tzortzi, 2017, 505.

utställningsrummet man tar sig. En större sal ger i detta avseende omvänt en större osäkerhet, då man som besökare ej vet vart man först skall rikta sin blick eller styra sina steg. Med rumsplaner likt Fotografiskas kan mycket av denna osäkerhet avlägsnas.

I utställningen "Smile" är utställningsrummet i grunden konstruerat likt ett L med ett litet extra kvadratisk U-format utrymme påhängt i L:ets mitt (fig. 2). Utställningsrummets ytterväggar har sammantaget en oregelbunden form med flertalet hörn och kortare väggar. Den längsta väggen tillika siktlinjen mäter uppskattningsvis knappa 20 meter. Geometriskt skulle dock lokalen kunna delas upp i mindre rektangulära enheter, vilket också gjorts genom att dessa tänkta enheter färgsatts olika. Av en större lokal har således mindre utrymmen eller "falsa kabinett" skapats, vilka inte är slutna utan saknar en vägg och därmed är helt öppna åt minst ett håll. Färgsättningen skapar dock rumslighet och verkar sammanhållande. Detta sammantaget bidrar till den positiva ständiga omfokuseringen hos besökaren.

Det andra utställningsrummet, vilket hyser "Hand", har i grunden en rektangulär plan. Här har dock de mindre utrymmena och kabinetten skapats av att mellanväggar satts in. Utställningsrummet "Hands" längsta siktlinje är dock betydligt längre än "Smiles", ty detta utställningsrum ligger i fil med ytterligare ett utställningsrum, avskilt med glasdörrar och för tillfället hysades en annan utställning. Siktlinjen bryts ehuru delvis eller störs av mot siktlinjen ortogonalt framskjutande mellanväggar, vilket gör siktlinjen smal (fig. 3). Denna siktlinjes konstruktion gör att den fungerar enligt vad Tzortzi kallar en "optical guide", utan att för den skull avslöja innehållet i utställningsrummet. Det finns en spänning mellan synlighet och tillgänglighet, vilket passar väl in i karaktären för utställningsrum inom den sensuella vändningen, där variation är en nyckel.<sup>104</sup>

Även i utställningsrummet "Hands" särskiljs och till viss del skapas de olika mindre utrymmena genom differentierad färgsättning på vägarna. Primärt används a-ytor och c-ytor, liksom c-ytor vilka först framsår som a-ytor (fig. 4). Dessa ytor ter sig som återvändsgränder då de äntras, likt tidigare beskrivna U-formade utrymme. De är dock c-ytor då de erbjuder en andra väg vidare till nästa c-yta. Den andra vägen döljs delvis genom att ansluta ortogonal i ett av U:ets nedre hörn, vilket gör att uppbrottet i väggen inte nödvändigtvis uppfattas omedelbart. Utrymmet tycks således slutet när ryggen vänds mot U:ets öppning. Själva planskissen påminner till viss del om hur Camillo Sitte beskriver, med flertalet klassiska historiska exempel, att torg optimalt bör konstrueras som "closed entities".<sup>105</sup> Genom att få c-ytor att framstå nästan som a-ytor generas de positiva effekter en a-yta medför. Effekter som att besökaren saktas ned i sin rytm och tillåts komma närmare konsten. Det är besökaren och konsten med sin värld som möts tryggt och ostört i ett mindre rum där uppmärksamheten inte behöver fördelas på alltför många verk. Samtidigt finns en alternativväg ut vilken lockar till nyfikenhet att utforska vad nästa rum kan tänkas hålla. Intimitet, fokusering och ledning kombineras således genom olika kombinationer av dessa typer av ytor. Tzortzi implementerar två matematiska begrepp på utställningsrummet, *redundans* i motsats till *information*.<sup>106</sup> Ett rum med hög redundans är lätt att överblicka och förstå, men blir också fort tråkigt. Ett utställningsrum likt Fotografiskas, präglad av variation och oförutsägbarhet, har istället en hög grad av information; således svårare att intellektuellt överblicka men lockandes till utforskning.

Eventuella d-ytor är i egentlig mening få och är om sådana finns (förutom i huvudentré, trapphall och mellanrum mellan olika utställningar) situerade där huvudtexten om respektive utställningen återfinns (fig. 5). Huvudtexten är dessutom ofta lokaliserad en liten bit in i varje

---

<sup>104</sup> Ibid, 503ff.

<sup>105</sup> Collins, George R., Sitte, Camillo och Collins, Christiane Crasemann. *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning*. Dover ed. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2006[1986], 170-176.

<sup>106</sup> Tzortzi, 2017, 507.

utställningsrum. I övrigt finns kortare texter med berättelser eller fakta utspridda mellan fotografierna i utställningsrummet, vilka hjälper besökaren lite på traven med narrativet. Dock är många av dem relativt eller t.o.m. mycket korta vilket gör att man snabbt kan återgå till att betrakta fotografierna igen utan att hinna ryckas bort från deras värld (fig. 6).

Ljussättningen är en stor del av upplevelsen på Fotografiska. I omvändning till den vita kuben, vilken konstaterats ha sin ljuskälla från taket, är det på Fotografiska fotografierna i sig själva som visuellt uppfattas som ljuskällor, i enlighet med Arnheims resonemang ovan. De faktiska ljuskällorna är spotlights vilka förvisso sitter i taket, men i den i övrigt mörkklagda lokalen kommer det enda ljuset från reflektionen i fotografierna, vilka därmed visuellt upplevs belysa lokalen (fig. 7). Denna ljussättning kommer som diskuterats ovan ge ett ökat fokus på bilderna i sig och deras världar. I någon mån blir fotografierna än mer levande och som besökare blir det lättare att kliva in i bildernas värld vilken öppnar upp sig genom denna ljussättning. Lägg därtill kommenterade väggfärger, som förutom funktionen att dela in utställningsrummet i mindre enheter, dessutom harmonierar med fotografierna och därigenom på ett visuellt behagligt vis lyfter fram verken.

Ljud har behandlats som en annan central aspekt i den svarta amorfen. På Fotografiska används ljud på ett intressant vis genom film som medium. Både "Smile" och "Hands" hade varsin film knuten till respektive utställning. Filmerna innehöll intervjuer med bl.a. fotografen och porträtterade människor kombinerat med dokumenterat material relaterat till stillbilderna. Filmerna hade även musikspår, vars karaktär kunde relateras till sinnesstämningar på fotografierna i utställningen. Filmerna projicerades på väggar i a-tyor centralt placerade i utställningsrummet och initialt dolda för besökaren. Ljudet från filmerna tilläts dock sprida sig i hela utställningsrummet och skapade således ett soundscape till utställningen. Detta soundscape bidrar liksom ljuset till att animera fotografierna. Filmerna och inte minst ljudet fyllde därmed alltså tre funktioner. För det första ledde de besökaren vidare i rummet, på en slags upptäcktsfärd efter filmen. För det andra fungerade de som ett *icke-diegetiskt* ljudelement, jämförbart med en slags audio-guide med curators-kommentarer introducerandes och förklarandes utställningen. För det tredje fungerade ljudet utan filmen *acoustically* som ett *diegetiskt* ljud då det animerade och ljudsatte stillbilderna, vilka alltså egentligen inte hade en direkt koppling till detta specifika ljud.

En inte alltför långsökt parallell, trots det långa tidsavståndet, kan göras med det soundscape Peter Gillgren skriver fram för Michelangelos fresk *The Last Judgement* i Sixtinska Kapellet. Gillgren visar hur freskens diegetiska soundscape, fysikaliskt tyst men hörd mentalt genom synintrycken, sammanvävs till en helhet i rummet vid förrättandet under påsken av den historiskt antika ljusceremonin *Tenebrae*. En ceremoni där rummet mörkklagts och ljus på ett särskilt vis lyser upp fresken ackompanjerat av traditionell körsång. Genom att Gillgren citerar ur 1800-tals-skalden Gunnar Wennerbergs reseanteckningar får läsaren ta del av hur omvälvande denna helkroppsliga multisinnes-upplevelse tedde sig.<sup>107</sup> Ett väl implementerat soundscape, i stil med det på Fotografiska, kan alltså i högsta grad verka för en närmare och mer allomfattande upplevelse av utställningsrummets innehåll. I detta fall tillåter det verkens värld att öppna upp sig för oss så att vi kan kliva in och ta del.

Några konkreta interaktiva moment saknas i utställningarna. "Smile" har en slags fotoautomat där en touch-skärm med kamera omsluts av en slags ringblix (fig. 8). När man ler tar kameran automatiskt en bild som kommer upp på skärmen. Via ett swish-nummer kan man sedan skänka pengar till organisationen. Två saker är främst intressanta med denna installation i sammanhanget. För det första är det interaktiva momentet delvis responsivt; vi behöver inte förstå tekniken, utan bara le så tas en bild. Dock kan detta interaktiva inslag inte

---

<sup>107</sup> Gillgren, Peter. *Siting Michelangelo: Spectatorship, Site Specificity and Soundscape*. Lund: Nordic Academic Press, 2017, 140, 144-148.



ses som en fullt ut integrerad del av utställningen, vilken hade fungerat även utan denna installation. För det andra påminner ringblixten om en operationslampa, liksom den sjukhusinspirerade blågröna färgen på denna a-ytas kringgårdande väggar påminner vagt om en operationssal. I kombination med att det är på denna a-yta som utställningens film rullar med berättelser om lyckosamt opererade barn, skapas en slags iscensättning som förstärker filmens innehåll.

I övrigt skulle det interaktiva kunna argumenteras för finnas på en mer abstrakt nivå, i likhet med den vaga iscensättningen av operationssalen. Ty genom ljus, ljud och rumsplanerna öppnar som sagt världen inom fotografierna och utställningens narrativ upp sig. När vi tar del av denna värld blir vi *insiders* snarare än publik och således kan hela utställningen anses vara responsiv på ett högre mer abstrakt plan. På samma vis kan en utvärdering av Fotografiskas utställningsrum bocka av fler av Szeemanns ovan presenterade förskjutningar. Att utställningsrummet går från en teater mot något mer "levande" är tydligt, liksom det inte handlar lika mycket om en samling som av att vara *new creation*. Det sistnämnda kan ses för både utställningarna som Fotografiska som koncept i stort. Att man rör sig från något statiskt till något av mer dynamisk karaktär blir påtagligt i utställningsrummen.

Observera att det med denna skrivning *inte* menas att publik ej kan vara en slags insiders, eller att teater för den skull ej är något levande. Emfas bör här läggas på ordet *förskjutning*. Där vi som publik förskjuts mot att metaforiskt talat inte längre vara blott åskådare bänkade i en teatersalong. Utan en publik som äntrat skådespelet på teaterscenen, där den imaginära värld vilken sammanhanget försöker uppbåda nästintill blir fullt trovärdig och verklig. Med andra ord identifierar vi oss inte längre som en publik på en teater, utan som *insiders* i en *levande* värld vars illusion vi har mycket svårare att genomskåda.

## Rum för förändring

### Kritisk diskussion

Som synes av analys och utvärdering ovan av Fotografiska och dess utställningsrum bär det på många av den svarta amorfens karaktärsdrag. Fotografiska är dock endast representant för en viss genre museum med relativt specifikt och i vår tid redan populariserat innehåll. Frågan infinner sig följaktligen huruvida den svarta amorfens aspekter eller hela koncept är möjligt att implementera för andra utställningsrum? Vad kan ses som dess kritisk element, dess huvudsakliga förtjänster tillika brister? Nedan följer en kritisk diskussion kring detta.

#### *Potential*

Två faktum har ovan kristalliserat sig. Det första att innehållet i utställningsrummet behöver fylla en relevant funktion, alternativt erbjuda relevant koppling till betraktaren. Detta antogs rentav kunna vara en förutsättning för att den svarta amorfen överhuvudtaget skulle uppnå givande effekt. Då en av uppsatsens premisser var att svårbegriplig konst genom den svarta amorfen eventuellt skulle bli mer intressant för gemene besökare, tycks konstaterat faktum förgöra hoppet om den svarta amorfens möjligheter till sådant utfall. Hur långt kommer man i så fall med den svarta amorfen? På sin höjd bör den åtminstone kunna minska eventuell osäkerhet vad gäller orientering i lokalen, möjliggöra tydligare ledning för betraktaren, liksom mer riktad uppmärksamhet.

Tidigare kristalliserat faktum nummer två antyder dock en större potential för den svarta amorfen. Som redan konstaterats av O'Dohertys resonemang sammantaget liksom av Briebers et al. studie, står utställningsrummet och dess innehåll i ett symbiotiskt förhållande

till varandra, inte minst genom eventuell s.k. *inverse white cube effect*.<sup>108</sup> Antar man att noterad symbios mellan innehåll och rum är mutualistisk öppnar sig möjligheter. Om den svarta amorfen blir en attraktion i sig, dvs. kan ingå i sentida idéer om ökad flexibilitet för rum liksom nämnd transformeringen av “the location [to] a destination, a social space”, skulle utställningsrummets attraktion genom nämnd symbios kunna tänkas spilla över till rummets innehåll. Därigenom torde intresset kunna öka för konsten, vare sig redan inom betraktarens referensramar, uppfattad som spännande, sevärt, svårtydd, eller ej. Dvs. utställningsrummet, utformat som den svarta amorfen skulle ha potential till att bredda våra preferenser. Jämförbart med den upplevelse vilken jag säkert delar med fler; att musik upplevs som bättre live, liksom film upplevs starkare i en biosalong.

I efterverkningarna av detta resonemang kan hävdas att ju mer konceptuell konsten är, desto mer krävs rentav den svarta amorfen. Som redan citerade studie av Brierber et al. konstaterar har gemene man svårare att relatera till och finna mening i konceptuell konst kontra mer traditionell, liksom då tydlig “curational thesis” eller enklare teman relaterandes till mer sociala och generella frågor saknas.<sup>109</sup> En slags *svarta amorfens effekt* sprunget ur ovanstående resonemang skulle till synes kunna vara ett hjälpsamt *preferens-vidgande* verktyg.

Att utställningsrummet blir eller tolkas som en attraktion är således en central del för den svarta amorfens funktion, men även en potential i sig genom att utställningsrummet kan bli en levande social hub. Vilket förvisso även utgör en latent problematik som utvecklas i senare avsnitt. Enligt Palmqvist framstod MoMa i New York vid sitt öppnande 1939 som en högmodern nyinterpretation av ett museum och “Även dess placering infogad i en kvartersstruktur med ett mycket levande urbant stadsrum var något nytt.”<sup>110</sup> MoMa var förvisso vid tiden en vita kubens högborg, men fasta bör tas på infogandet i ett levande stadsrum. För det första finns något positivt att inspireras av från den vita kubens, vilken på inga vis bör förkastas helt, allra minst som historiskt dokument. Men framför allt kan man ta MoMa:s infogande ett steg längre. Palmqvist citat säger inget om huruvida MoMa i sig var ett socialt levande rum, något som den svarta amorfen emellertid bör eftersträva. Att utställningsrummet inte bara inkluderas i ett levande stadsrum utan rent av konstituerar en av dess medelpunkter. Ett exempel kan tas från Skövde Konstmuseum, som förvisso åtnjuter knapra besöksiffror samt trots exceptionell arkitektur förevisar ett i sammanhanget relativt dåligt utställningsrum med tydliga influenser av vita kubens estetik. Här finns likväl en konsertflygel till allmänhetens förfogande, samt en myshörna med saccosäckar, vilken lockar ungdomar under och efter skoltid (fig. 9). Trots att konsten inte är deras motiverande orsak till besöket får det ändå ses som en framgång att överhuvudtaget lyckas locka målgruppen till lokalen.

### *Kritiska element*

Som framgått av den teoretiska diskussionen liksom fallstudien förutsätter den svarta amorfen nästan ett slags “Gesamtkunstwerk”, samtidigt som den tillsammans med sitt innehåll skapar ett Gesamtkunstwerk. En sorts totalinstallation med Bindesbølls Thorvaldsenskamuseum, eller än mer Fontanas *Ambiente Nero*, som en slags prototyper, där utställningsrummet utgör en del av konsten.<sup>111</sup> Ett kritiskt element för om den svarta amorfens kvaliteter ska få effekt, är hur väl rummet lyckas bli ett “imperativ” likt det skapat av det fysiska rummet tillsammans med den utvidgade världen inuti biosalongen. Den svarta amorfen bygger på att där finns ett narrativ som gradvis åskådliggörs i en för besökaren optimal rytm. Detta narrativ

---

<sup>108</sup> O’Doherty, 1999; Brierber et al., 2015, 103.

<sup>109</sup> Brierber et al., 2015, 102.

<sup>110</sup> Palmqvist, 2005, 156.

<sup>111</sup> Ibid, 117, 167.

behöver nödvändigtvis inte vara en berättelse, utan likaväl ett budskap, en avsedd upplevelse, framställandet av en värld, en kronologi, eller blott en systematiserad exponering. På samma sätt som biografen genom dess film introducerar, utvecklar och avslutar ett narrativ genom att förse betraktaren med diverse sammankopplade scener, gör den svarta amorfen detta genom att stegvis förflytta besökaren mellan narrativets tillika utställningsrummets olika rymder eller ytor. Härigenom kan troligen stora delar av upplevd osäkerhet i utställningsrummet avstyras.

Vad som än mer än dess vikt gör totalinstallationen till ett kritiskt element, är att rummet likväl ej får ta över konsten. Det krävs ett totalkonstverk i harmoni. O'Doherty skriver fram genom diverse exempel på uttryck i den vita kuben att de; "recognize the gallery as an emptiness gravid with the content art once had. Coping with an idealized place that had preempted art's transforming graces gave rise to a variety of strategies."<sup>112</sup> Dvs. även om en ny form av utställningsrum kommer bjuda in till nya gestaltningsmöjligheter och strategier, bör varnas för att utställningsrummet i sig, likt den vita kuben, kan ta över som meningsbärare. Det är inte den svarta amorfens mål, då den tvärtom vill framhäva och lägga emfas på konsten som det meningsbärande.

Från narrativets roll följer nästa kritiska element. Nämligen ledning av betraktaren såväl fysiskt, sinnligt, som intellektuellt genom utställningsrummet och dess narrativ. Denna ledning sker genom totalkonstverket, innefattandes utställningens innehåll, samt rummet med dess aspekter som ljud, ljus, färg, sekvenser av a-, b-, c-, d-ytor och rumslighet. Att leda betraktaren är centralt om den sammans fokus ska kunna upprättas och bibehållas på rätt saker och på rätt sätt. Ett utställningsrum som likt den svarta amorfen aktivt och responsivt önskar rikta samt upprätthålla besökarens uppmärksam, ej nödvändigtvis med den sammans medvetenhet om förfarandet, har mycket vunnit. Överst på en 1600-tals-karta över Visby, publicerad 1924 på första sidan i band åtta av bokserien *Gamla Svenska Städer*, författad av namn med digra bakgrunder, står det på latin: "Curiosus circumspetus disipat sensus". Vad författaren till detta band, Nils Lithberg, professor i folklivsforskning vid Nordiska Museet, vill säga med kartan är oklart.<sup>113</sup> Översatt lyder det ungefär; nyfiket kringflackande blickar förleder sinnena. Kanske ska det tas som en lätt komiskt introduktion till bilden av Visby, eller så finns det mer bakom kartan och inskriften. Mot bakgrund av diskussionen ovan gällande utställningsrum skulle denna latinska inskription läsas som en devis. En svarta amorfens maxim.

Det tredje kritiska elementet är tätt sammanknutet med tidigare och kan läsas som sammanfattande. I grund och botten går det an på att ett utställningsrum realiserat som en svart amorf har två premisser. Det kräver ny gestaltning samt omvärdering av funktion i en allomfattande mening. För att styrka den egna argumenteringen om hur ett uppdaterat utställningsrum kan se ut, har denna uppsats bl.a. lutat sig mot forskning inom den s.k. sensuella vändningen. Forskning som huvudsakligen utvärderar hur utställningsrum kan utformas för att levandegöras samt engagera fler sinnen i en helkroppsupplevelse. Den svarta amorfens syfte är emellertid lite annorlunda vinklat, då den frågar sig hur *konstens värld* kan levandegöras, hur betraktaren kommer närmare konsten fysiskt men framför allt mentalt, samt hur utställningsrummet som lokal, attraktion och mötesplats kan populariseras.

Aktivering av fler sinnen är därmed nödvändigtvis inte den enda lösningen här, men den som den svarta amorfen i stort har anammat. Detta tillsammans med specifik rumsutformning och planlösning, vilken bör vara just amorf (dvs. här i betydelsen utan intellektuellt omedelbar överskådlig form). Variation i upplevelsen, fler aktiva sinnen, samt intellektuellt utmanande miljöer som också vänligt leder dig, är alla faktorer som genom att spinna på den mänskliga nyfikenhet bör mana till upptäckarlust.

---

<sup>112</sup> O'Doherty, 1999, 107.

<sup>113</sup> Johansson, Carina. *Visby visuellt: Föreställningar om en plats med utgångspunkt i bilder och kulturarv*. Klintehamn: Gotlandica förlag, 2009, 97.

*Variation* är nyckelordet här. Kanske på fler plan än först menat. Ty eventuellt krävs liksom en ökad flexibilitet i utställningsrummets funktion, som social hub etc., även variation av dess gestaltning beroende på situation och primär funktion. Detta kan exemplifieras med den s.k. *Yellow Box*. Ett koncept för utställningsrum myntat av kinesiske curatorn Chang Tsong-Zung för att hysa en viss typ av traditionell kinesisk konst på ett passande och av samma tradition inspirerat sätt. Anmärkningsvärt är hur socialt betingad, liksom omvänd vita kubens estetik, denna form av att beskåda konst är.<sup>114</sup> Den svarta amorfen är alltså inte tänkt som det enda konceptet för utställningsrum, utan här krävs troligen viss anpassning till aktuell kultur och kontext. Gemensamt för tänkbara koncept är likväl att de behöver förhålla sig till flexibla plastutnyttjande samt anpassas till en social varelse i en social samtid. Därtill kommer ekonomiska diskussioner om produktgörandet av platser även beröra utställningsrum.<sup>115</sup> Detta leder oss vidare till problematiken för denna uppsats deklarerade utställningsrum.

### *Problematik*

Den huvudsakliga problematiken torde kunna samlas inom temat; dikotomin *bildning* kontra *underhållning*. Frågan är betydligt mer komplex och äldre än vad synes i förstone. Redan tidigare nämnda *Altes Museum* (1823) av Schinkel kritiserades av vissa som oförenligt med ett museums funktion som akademisk institution.<sup>116</sup> Diskussion kring utställningsrummets funktion är alltså inget nytt. Det utställningsrum vilket denna uppsats propagerar för, med den svarta amorfen som en slags modell tillika övergripande begrepp, omfamnar uppenbarligen en rad funktions- samt definitionsglidningar kontra det utställningsrum som i någon mening kan betecknas mer konventionellt eller traditionellt. Av uppsatsen givet tarvas dessa glidningar dels som en inneboende karaktär i det koncept för utställningsrum som här anses representeras av den svarta amorfen, liksom det delvis läses som en följd av samtiden. Den svarta amorfen tenderar gå mot ett underhållningsvärde, snarare än ett bildningsvärde, som sitt primärvärde. Detta skapar potentiellt en konflikt om framskrivet utställningsrum implementeras på ett museum, vilket som framgått av bakgrunden är en institution som traditionellt står för ett bildningsvärde. Denna värderingsgrund för museum är även ståndpunkten hos ena parten i en samtida debatt kring museernas varande och roll i samhället.<sup>117</sup> Museum är såklart inte den enda tänkbara plasten för implementering av en svart amorf, men en så pass central implementering att den kräver problematisering.

Det uppstår oundviklig en intressekonflikt mot bakgrund av sentida debatt kring museernas varande, funktion och roll i ett föränderligt och moderniserat samhälle. Ett samhälle genomsyrat av digital teknik i form av AI, AR, VR, social media, samt internets inflytande i alla och envars liv. Tänkbara glidningar i utställningsrummets gestaltning och funktion, i förhållande till nya mediala möjligheter, livsmönster, liksom ett förändrat samhället per se, kommer alltid att möta motstånd. Anpassningar av utställningsrummet kommer mer eller mindre alltid att kunna ställas mot bl.a. frågan huruvida dessa anpassningar påverkar ett museums möjlighet att kommunicera dess väsentliga mening, eller omförhandlar dess "genuina" funktion – om någon sådan ens skulle kunna isoleras.

Finns exempelvis en risk att ny teknik, nya visioner och ett populariserat utställningsrum med diverse alternativa aktiviteter, kan anses "leka bort" viktiga funktioner? Dvs. att museets tyngd som inlägg i historisk bildningskultur eller utställningsrummet som inlägg i samtida

---

<sup>114</sup> Gladston & Howarth-Gladston, 2017, 195f, 199.

<sup>115</sup> För exempel på diskussion se: Ek, Richard och Hultman, Johan. *Plats Som Produkt: Kommersialisering och Paketering*. Lund: Studentlitteratur, 2007, 13-35.

<sup>116</sup> Palmqvist, 2005, 108.

<sup>117</sup> Earle, 2013, 541f.

politisk debatt skulle föras genom förnyad mening. Dramatiskt uttryckt ställs man här vare sig roll i kontexten inför ett vägskeäl. Följa med tiden och dess nyckfulla vändningar, eller slå vakt om historiska ideal. Den mest produktiva frågan torde trots allt vara om det finns en medelväg mellan ytterligheterna. Vilka anpassningar och förändringar av utställningsrummet skulle kunna göra det mer tillgängligt, publikt, intressant och engagerande för fler, samtidigt som ideal likt de om bildning, minne, uttrycksfrihet, fri tolkning och forskning slås vakt om?

Carin Johansson avhandlar hur föreställningar om en plats skapas med utgångspunkt i bilder och kulturarv i fallet Visby. Angående föreställningar om värdet av kulturarv diskuterar Johansson en fyrfältsmodell av Svante Beckman, där samhällsvärde motställs individinriktat värde på y-axeln och resursvärde motställs egenvärde på x-axeln. Johansson visar hur synen på kulturarvs värde förskjutits i detta koordinatsystem under olika tider.<sup>118</sup> Diskrepansen mellan rollen som museum spelar kontra kulturarv är inte stor nog att utgöra ett hinder i diskussionen. Samma koordinatsystem kan således ge en bild av problematiken för diskuterade utställningsrum, där bildning och underhållning polariseras. Frågan som infinner sig är dock hur rigida detta koordinatsystems poler är? Metaforiskt talat söker vi hur detta koordinatsystems rum-tid kan deformeras till den grad att både bildning och underhållning erhålls utan att göra det på den andre faktorns bekostnad. Trivialt uttryckt: Kan bildning göras underhållande?

Wendy Earle lyfter i en artikel problematiken med att omdefiniera museums roll mot bakgrund av ett föränderligt samhälle, med utgångspunkt i England under 2000-talet. Där som på andra ställen har framförts argumentet att museums roll i "cultural education" ger dem existensberättigande. Det är dock av olika anledningar, som Earle redogör för, ett högst problematiskt argument, som rentav kan vändas mot museerna och istället riskerar underminera deras existens. Paradigmet av "cultural education" har som en del i problematiken, enligt Earle, skiftat emfas från *kunskap* till *narrativ*, där deltagande, personlig utveckling, liksom friare tolkningar av besökaren själv uppmuntrats. Därigenom menas museernas självförtroende i sin unika historiska roll ha förlorats, med tappad orientering och riktning som resultat.<sup>119</sup> Samtidens nya curatorsroll tillika röst, som är mer av en möjliggörare än auktoritär, enligt Bullivant, kan ses om en annan effekt av detta paradigm.<sup>120</sup> Vilket såklart inte tvunget behöver vara alltigenom förkastligt. Noteras bör även att begreppet narrativ i förskjutning av emfas inom detta paradigm förvisso används i viss snävare mening än presenterat i den svarta amorfen. Likväl uppenbaras detta framskrivna utställningsrums tydliga relation till denna samlade problematik härigenom.

Ett annat existensberättigande blir därmed eftertraktat. Ekonomi skulle kunna vara ett sådant. Fotografiska som en privat institution berättigas genom denna parameter, dvs. kommer fortsätta existera, exponera det man vill, ha de öppettider man vill och finna en roll, så länge man lyckas locka tillräckligt många för att generera vinst. En svart amorf finner sitt existensberättigande genom att den har potentialen att popularisera utställningsrummet som attraktion, vilket i förlängningen såklart kan kopplas till såväl ekonomiska motiv som möjligheten att nå ut med bildning och viktiga budskap till fler. Som Earle dock noterar, "In this view, the public value of museums in society depends on their social impact."<sup>121</sup> Den svarta amorfen vill popularisera utställningsrummet, men ej på bekostnad av bildningsidealet, häri ligger dess problematik i sammanhanget. Existensberättigande är en central problematik

---

<sup>118</sup> Johansson, 2009, 116.

<sup>119</sup> Earle, 2013, 541f.

<sup>120</sup> Bullivant, 2007, 34.

<sup>121</sup> Earle, 2013, 436.

men kanske ska försiktighet iakttagas då lösning på denna problematik sökes bortom det som gör utställningsrummet eller museerna unika, som Earle påpekar avslutningsvis.<sup>122</sup>

Som svar på varför Paris var först i Europa med ett museum för samtidskonst menar Palmqvist att en anledning var statens satsning i samtidskonsten. De såg kort sagt potentiella fördelar med den.<sup>123</sup> Detta exemplifierar hur man inte kan vara enkom rädd för nymodigheter eller funktionsglidningar. Samtidigt bör man ej gå så långt som Futuristerna vilka i sitt manifest vill göra upp med förflutet helt genom att bokstavligen bränna museerna.<sup>124</sup> Att hitta anpassning av värdefull tradition till dikterande samtid är nyckeln här.

Ovanstående diskussion kan ledas vidare och t.o.m. resumeras i en frågan om vilket *uppdrag* ett museum och i förlängningen utställningsrummet bör ha. Fotografiska uttryckte sitt uppdrag i form av att man ska visa de stora fotografierna och de nya namnen samt därtill etablera svensk fotokonst i världen liksom internationellt dito i Sverige.<sup>125</sup> Lägg därtill deras vision att bidra till samhällsdebatten. Det är för det första ambitiösa mål och ett tydligt ansvarstagande uppdrag. Att man från museets håll explicit trycker på dessa faktum, tyder dels på Fotografiskas förståelse för problematiken och behovet av legitimering av sig själva som ett nödvändigt museum. Dels att man ser dessa ambitioner som marknadsföringsargument vilka både positionerar och nischer liksom ger museet aktualitet mot bakgrund av diskuterad problematik.

Mycket av Fotografiskas egenhändigt formulerade uppdrag och visioner kan dock i stort ses relatera till paradigmet "cultural education". Mer traditionella element som bildning, institution, eller forskning uttrycks ej specifikt. Må vara att man inte heller kallar sig för ett "vanligt museum", eller att alla museum nödvändigtvis behöver ha samma sorts uppdrag. Det krävs emellertid att alla museiliknande institutioner inte faller för samma marknadsinriktade uppdragsformuleringar. Marknaden uttrycks ofta av de med mer liberal åskådning som att den alltid har rätt. Dock bör höras att den kanske inte alltid vet sitt eget bästa eller vad den verkligen behöver. Såvida och så länge ingen jämkning finnes mellan tidigare nämnda poler, bildning kontra underhållning, krävs eventuellt en distinktionen mellan två sorters uppdrag. Ett första kopplat till bildning, knutet till museerna och ett visst utställningsrum. Ett andra av mer underhållande karaktär med ett i vis mån annat utställningsrum knutet till sig. Jag är personligen öppen för en progressiv mer samtidsanpassad museiinstitution och därmed även utställningsrum. Men för den skull får vissa centrala element som bildningsideal ej försakats. De bör optimalt inkorporeras med inspirerande miljöer och utställningsrum. Den svarta amorfen anses finna en plats i denna medling.

Av denna diskussion kring uppenbarad problematik och mot bakgrund av utställningsrummets historia samt uppsatsens utvecklade teoretiska koncept med den svarta amorfen, infinner sig en tänkbar slutsats att ta till vidare prövning. Nämligen att varje tid kräver sitt eget utställningsrum. Så som historien visat att tiden delvis speglas i utställningsrummets gestaltning kanske ett utställningsrum kan sägas spegla tiden. Det kanske rentav är en nödvändighet, eller åtminstone ett av flera faktum att nödvändigt ta hänsyn till.

O'Doherty skriver att: "As modernism gets older, context becomes content. In a peculiar reversal, the object introduced into the gallery "frames" the gallery and its laws".<sup>126</sup> Detta citat sammanfattar denna diskussions slutsatser mycket väl. Dels påminns vi ånyo om samspelet mellan konsten och utställningsrummet. Dels sägs även att tiden genom konsten ramar in utställningsrummet och dess "lagar". Tid, konst och utställningsrum är en sorts

---

<sup>122</sup> Ibid, 543.

<sup>123</sup> Palmqvist, 2005, 130.

<sup>124</sup> Ibid, 142.

<sup>125</sup> Fotografiska. Om Fotografiska. 2018. [web] (hämtad 2018-11-28).

<sup>126</sup> O'Doherty, 1999, 15.

samkreeerande speglingar av varandra. Men som O’Doherty påstår gör tiden att kontext blir innehåll. Om varje tid kräver sitt utställningsrum, som är en spegling av sin tid, blir det då inte också ett uppdrag för museum att visa upp utställningsrummet i sig? En gång utgjorde det kontext, med tiden blir det innehåll. Detta skulle innebära att om ett museum vill värna om att visa upp tidigare aktuella uttrycksformer, värderingar, diskurser, förhållanden etc., blir även utställningsrummets gestaltning från samma tiden ett verktyg för att iscensätta detta uppvisande. Gör i så fall t.ex. Skövde Konstmuseum, som i sin samling nästan uteslutande visar 1900-tals konst, rätt när man visar denna konst i en kontext av den vita kubens, även om denna estetik som uppsatsen visat bär på en betydande problematik? Nationalmuseum kan sägas ha anammat denna idé då man t.ex. medvetet använder sig av den traditionella typen av gallerihängning i sitt 1600-tals-rum för att man på så sätt uttalat vill addera en extra dimension, bortom enkom tavlorna, i sitt uppdrag att visa konsthistoriska uttryck.<sup>127</sup>

### Sammanfattande ord

Denna uppsats tog sig an att utifrån teoribildning primärt hämtad inom den sentida s.k. sensuella vändningen inom museisfären, utveckla och pröva ett tankeexperiment om ett samtidsanpassat, engagerande, inbjudande och populariserat utställningsrum. Detta utifrån en slags omvändning av den vita kubens estetik, vars problematik kring framför allt uppenbarad osäkerhet hos betraktaren av konst i detta rum, inspirerat till problemformuleringen. En osäkerhet som både är självupplevd och finner stöd hos myntaren av begreppet “the white cube”, Brian O’Doherty. Det eftersöka var ett utställningsrum som i första hand kort sagt ämnade avstyra nämnda osäkerhet för att istället leda besökaren såväl fysiskt som intellektuellt och därigenom förvandla osäkra s.k. *spectators* till fångslade besökare.

Uppsatsens tankeexperiment sammanfattades i det egenuppfunna begreppet “den svarta amorfen”. Vilket är ett fiktivt utställningsrum med en specificerad karaktär utifrån ett antal aspekter rörande gestaltning av utställningsrum, som genom uppsatsens argumentation framhållits vara centrala för att skapa ett utställningsrum med eftersökt karaktär och effekt. Namnet anspelar på omvändningen av den vita kubens. Där svart lyfter en av de för detta rum centrala aspekterna, nämligen ljus kontra mörker, och amorf åsyftar rumsplanen, som ej bör vara lika förutsägbar som den vita kubens. Den svarta amorfen kom förutom att i uppsatsens beteckna ett specifikt fiktivt utställningsrum med viss karaktär, även att utgöra ett samlingsbegrepp för presumtiva utställningsrum med samma syfte, att avstyra osäkerhet och fångsla besökare, generera ett animerande rum etc. Dock med tänkbar annan specifik gestaltning eller medel för att uppnå önskad effekt.

Framlagda centrala aspekter för den ursprungliga svarta amorfen presenterad i denna uppsats är: ljussättning av lokal och verk; färgsättning av rummets väggar; aktivt användande av ljud (inte längre bara betraktat som “noise”) samt skapande av s.k. soundscapes; ett påtagligt och kommunicerat narrativ av något slag för hela utställningsrummet; konstruktion av rumsplaner genom användandet av fyra olika sorters rumsligheter eller ytor enligt en modell av Tzortzi.<sup>128</sup> Där framförallt begränsningen av alternativvägar genom utställningen samt integrationen av s.k. a-tytor (en slags kammare eller återvändsgränder sett till rumslighet) är betydelsefulla element. Dessa aspekter, som fallstudien av Fotografiska i Stockholm har visat, bidrar till ett mer animerat utställningsrum, där konstens värld tillåts bli både mer påtaglig, levande och tillgänglig.

Den svarta amorfen kan i en begränsad sammanfattning liknas vid ett utställningsrum som anammat element från en sammansmältning av biografialongen och rumsgestaltning i

---

<sup>127</sup> Kåberg, 2018-11-28.

<sup>128</sup> Tzortzi, 2017, 493.

attraktioner som välkända Madam Tussauds i London eller det typiska spökhuset i valfri nöjespark. Ett utställningsrum med visst förhöjt fokus på upplevelse, i ett rum där man antrar med förväntning och nyfikenhet, optimalt erbjuds en på samma gång underhållande och bildande resa, för att komma ut på andra sidan efter intryck som aktiverat flera sinnen.

“Katedraler för urban modernitet” är enligt Palmqvist en återkommande benämning, om än överdriven, i tal om 1800-talets museiboom.<sup>129</sup> Detta är eventuellt vad som uppsatsen eftersökt genom sitt resonerande kring den svarta amorfen. Som den kritiska diskussionen tagit upp bär denna typ av utställningsrum på en god potential, bland annat i samtidsanpassningen och populariseringen av utställningsrummet och därmed dess tillhörande institution som attraktion. Att bli en katedral för urban modernitet är dock inte helt oproblematiskt. Eventuella förändringar i såväl gestaltning som roll och funktion i samhället för utställningsrummet och därtill kopplade inrättning, försätter teorin i en diskussion inom uppmärksammat problematik samt pågående debatt rörande museers varande och blivande, liksom samhällsnytta.

Utmaningen i att lyckas förvandla samtida utställningsrum till katedraler för urban modernitet, är medlingen i den trivialt formulerade dikotomin *bildning* kontra *underhållning*. O’Doherty talade om en “educational fallacy”, att de som såg på konst i själva verket ej såg på konst, utan på deras idébild av konst, att gallerirummen hamnat med fel publik.<sup>130</sup> Denna fallering menas på kan avhjälpas med väl konstruerade och gestaltade utställningsrum. Där ett exempel är den presenterade svarta amorfen, vilken ämnar anamma viss anpassning till publiken för att den återigen ska bli “rätt” publik. Uppsatsens fallstudie har visat hur delar av den svarta amorfens karaktäristiska framgångsrikt kan implementeras i verkligheten. Kvarstår gör problematiken om och hur detta skulle kunna ske i större skala utan att framförallt museums bildningsideal liksom “det” som ger dem unicitet försakas.

## Uppslag för fortsatt forskning

Hur mycket detta ämne än skulle kunna vridas och vändas på inom akademiens ramar i teorin. Vore trots allt inte det mest effektiva upprättandet av en experimentell studie? Att konstruera utställningsrum efter drivna hypoteser för den svarta amorfen. Empiriskt samla in material och systematiskt granska resultaten. Jämför Kevin Lynchs utarbetande av modell för studie av invånarens bild av stadslandskap.<sup>131</sup> Även om detta innebär omfattande studier med flertalet testkörningar initialt för att framarbete en givande metod, torde det vara det säkraste sättet att utarbeta ett trovärdigt resultat och inte minst ett implementerbart utställningsrum. Därav bör denna studie betraktas som förstudie. Där hypoteser lagts fram och sedermera prövats teoretiskt. De som anses gångbara, möjligtvis efter vidare diskursiva stälbad, bör mer omfattande testas praktiskt. Låt detta bli fortsättningen.

## Käll- och litteraturförteckning

### Källor

Clayton, Adam, Evans, Dave, Mullen, Larry och Hewson, Paul, (U2). “Sunday Bloody Sunday”. På albumet *War*. © Universal Music Publishing Group. Label: Island Records, 1983. <https://www.u2.com/lyrics/127> (hämtad 2018-12-23).

Fotografiska. *Utställningar Fotografiska*. Folder, utställningskatalog/informationsbroschyr för besökare, svenska/engelska, hösten 2018.

---

<sup>129</sup> Palmqvist, 2005, 130.

<sup>130</sup> O’Doherty, 1999, 82.

<sup>131</sup> Lynch, Kevin. *The Image of the City*. New ed. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1964.



- Fotografiska. Om Fotografiska. 2018. <https://www.fotografiska.com/sto/om-fotografiska/> (hämtad 2018-11-28).
- Fotografiska. Utställningar, Smile and the rest will follow. 2018. <https://www.fotografiska.com/sto/utställningar/smile-and-the-rest-will-follow/> (hämtad 2018-12-27).
- Fotografiska. Fotografiska New York. 2018. <https://www.fotografiska.com/ny/> (hämtad 2018-11-28).
- Fotografiska. Fotografiska London. 2018. <https://www.fotografiska.com/london/> (hämtad 2018-11-28).
- Kåberg, Helena. Ledamot i Forskningsrådet, Intendent, Curator, Nationalmuseum. Studiebesök och Föreläsning, Nationalmuseum, Stockholm, 2018-11-28.

## Litteratur

- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. New version. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1974.
- Bell, David, Bell, Helen, Collins, Lyn och Spencer, Alicia. "Young Children's Experiences with Contemporary Art." *International Journal of Education Through Art* 14, no. 2 (2018): 145-59.
- Björnstad, Arne, Swahn, Jan-Öjvind och Reimers, Pontus. Museum. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/museum> (hämtad 2018-11-22)
- Blomqvist, Jerker. Mouseion. *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/mouseion> (hämtad 2018-11-22).
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Presses du réel, 2002.
- Brieber, David, Leder, Helmut och Nadal, Marcos. "The Experience of Art in Museums: An Attempt to Dissociate the Role of Physical Context and Genuineness." *Empirical Studies of the Arts*, vol. 33, no. 1 (2015): 95-105.
- Bubaris, Nikos. "Sound in Museums – Museums in Sound." *Museum Management and Curatorship*, vol. 29, no. 4 (2014): 391-402.
- Bullivant, Lucy. "Playing with Art." *Architectural Design*, vol. 77, no. 4 (2007): 32-43.
- Collins, George R., Sitte, Camillo och Collins, Christiane Crasemann. *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning*. Dover ed. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2006[1986].
- Earle, Wendy. "Cultural Education: Redefining the Role of Museums in the 21st Century." *Sociology Compass*, vol. 7, no. 7 (2013): 533-546.
- Ek, Richard och Hultman, Johan. *Plats Som Produkt: Kommersialisering och Paketering*. Lund: Studentlitteratur, 2007.
- Fletcher, Tina S., Blake, Amanda B. och Shelffo, Kathleen E. "Can Sensory Gallery Guides for Children with Sensory Processing Challenges Improve Their Museum Experience?" *Journal of Museum Education* 43, no. 1 (2018): 66-77.
- Fuxén, Anna Maria och Fagrell, Maria. *Ljusdesign: ljussättning, inredning, arkitektur & belysning*. Billdal: FuxenFagrell, 2015.
- Gillgren, Peter. *Siting Michelangelo: Spectatorship, Site Specificity and Soundscape*. Lund: Nordic Academic Press, 2017.
- Gladston, Paul och Howarth-Gladston, Lynne. "Inside the Yellow Box: Cultural Exceptionalism and the Ideology of the Gallery Space." *Journal of Curatorial Studies*, vol. 6, no. 2 (2017): 194-211.
- Insight: "Making Space for a Unique Experience." *Design Week*, (London), vol. 26, no. 23 (2011). <https://search-proquest-com.ezproxy.ub.gu.se/docview/871172572?accountid=11162> (hämtad 2018-11-22).
- Johansson, Carina. *Visby visuellt: Föreställningar om en plats med utgångspunkt i bilder och kulturarv*. Klintehamn: Gotlandica förlag, 2009.

- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. New ed. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1964.
- Mankell, Bia. *Bild och materialitet: Om föreställningar, synsätt, material och uttryck i måleri, teckning och fotografi*. Lund: Studentlitteratur, 2013.
- Muller, Lizzie. "The Museum of Today': Harald Szeemann's Science Fiction." *Journal of Curatorial Studies*, vol. 7, no. 1 (2018): 76-95.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Expanded ed. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1999.
- Palmer, Scott. *Light*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Palmqvist, Lennart. *Utställningsrum*. Skrifter utgivna av Rådet för Museivetenskaplig Forskning vol. 5. Saltsjöbaden: Akantus, 2005.
- Tzortzi, Kali. "Museum Architectures for Embodied Experience." *Museum Management and Curatorship*, vol. 32, no. 5 (2017): 491-508.

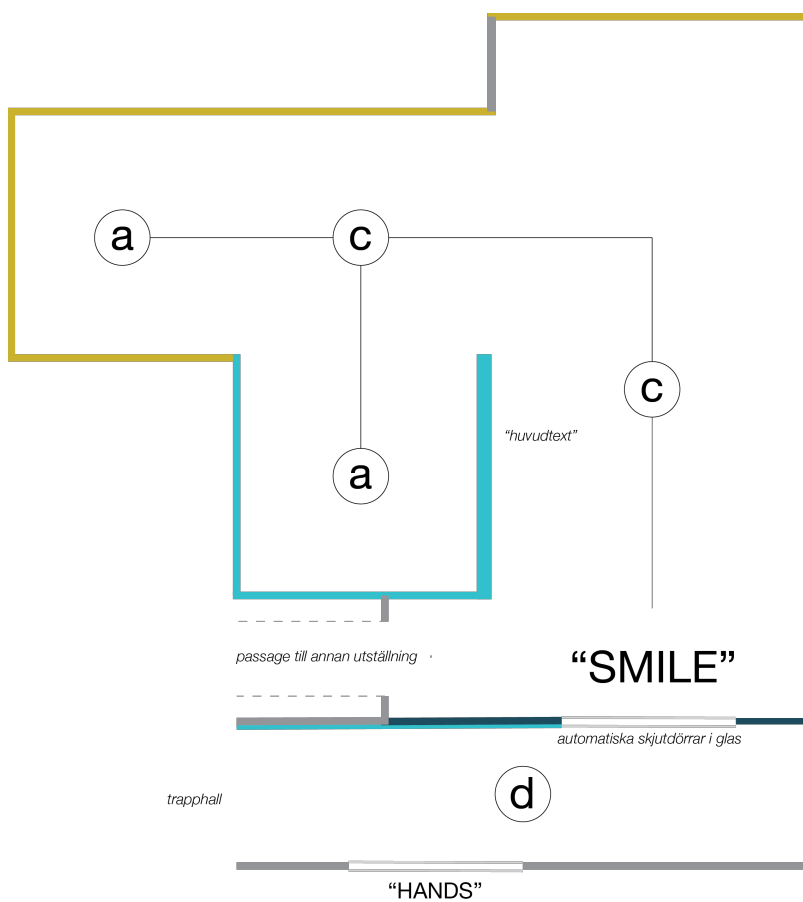
## Bildförteckning

- Morse, Samuel F. B., *Gallery of the Louvre, 1831-33*, olja på canvas, 187,3 x 274,3 cm. Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection. Photography © Terra Foundation for American Art, Chicago. <http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/morse> (hämtad 2018-12-20). Fig. 1, bilaga 1.
- Figur 2, bilaga 1: Planskiss av utställningsrummet "Smile" (ej skalenlig), Fotografiska Museet. Illustration: Författaren
- Figur 3, bilaga 1: Smal siktlinje i utställningsrummet "Hands", Fotografiska Museet, 2018-12-06. Foto: Författaren.
- Figur 4, bilaga 1: Planskiss av utställningsrummet "Hands" (ej skalenlig), Fotografiska Museet. Illustration: Författaren
- Figur 5, bilaga 1: Huvudtext introducerandes utställningen i utställningsrummet "Hands", Fotografiska Museet, 2018-12-06. Foto: Författaren
- Figur 6, bilaga 1: Mindre väggtexter placerade runt i utställningsrummet "Hands", Fotografiska Museet, 2018-12-06. Foto: Författaren
- Figur 7, bilaga 1: Ljussättning av fotografier och därigenom utställningsrummet, Fotografiska Museet, 2018-12-06. Foto: Författaren
- Figur 8, bilaga 1: Interaktivt moment i utställningsrummet "Smile", där bild tas automatiskt när man ler, Fotografiska Museet, 2018-12-06. Foto: Författaren
- Figur 9: Konstlab, Konstmuseet, Skövde Kulturhus, 2018-12-23. Foto: Författaren

## Bilaga I: Refererade bilder



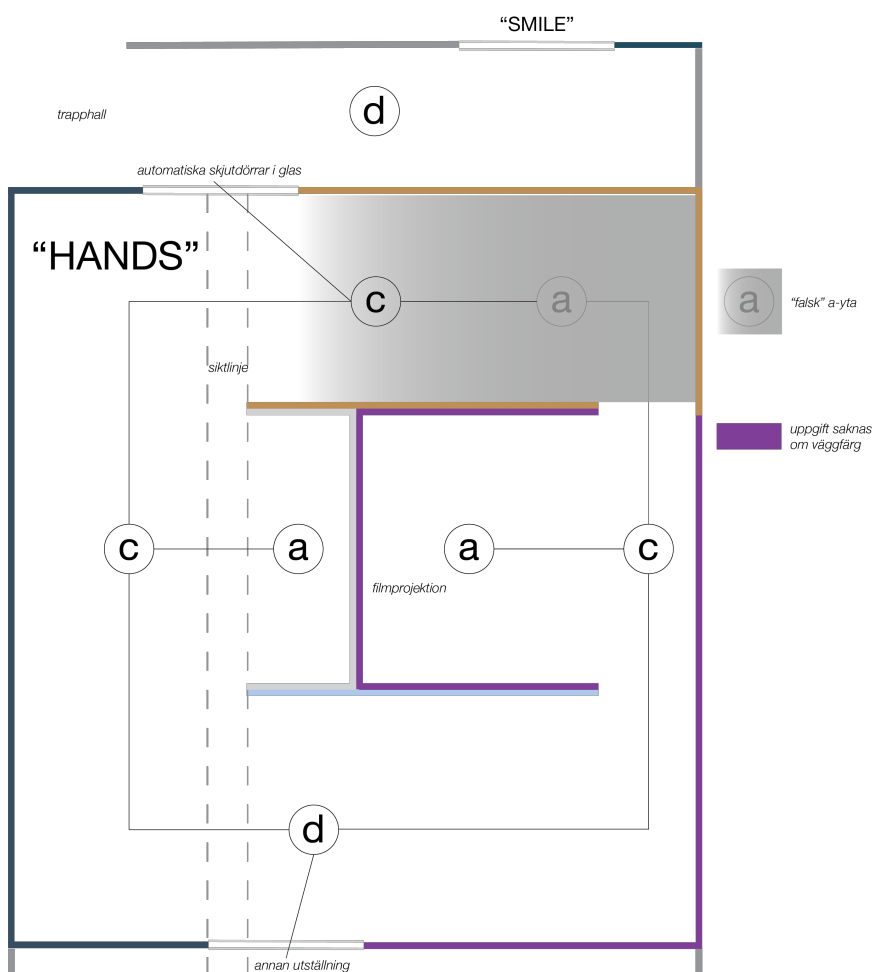
FIGUR 1: Morse, Samuel F. B., *Gallery of the Louvre*, 1831-33, olja på canvas, 187,3 x 274,3 cm. Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection. Photography © Terra Foundation for American Art, Chicago.



FIGUR 2: Planskiss av utställningsrummet "Smile" (ej skalenlig), Fotografiska Museet. Notera den oregelbundna formen med många väggar, hörn och tänkta rum. Illustration: Författaren



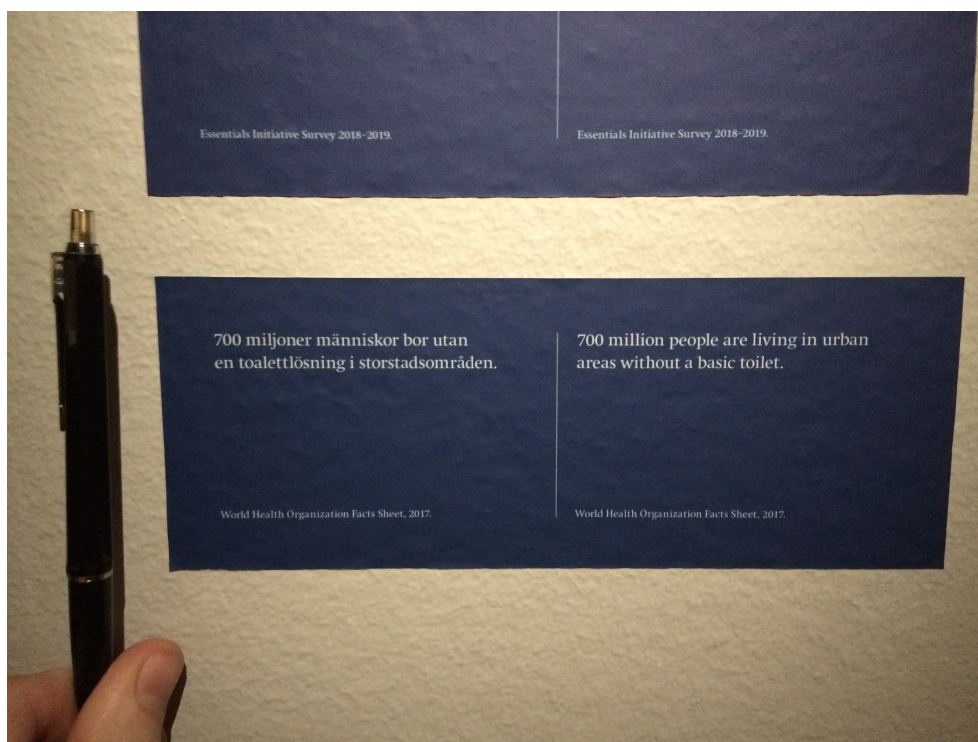
FIGUR 3: Smal siktlinje i utställningsrummet “Hands”, fungerande som “optical guide”, Fotografiska Museet, 2018-12-06. Foto: Författaren



FIGUR 4: Planskiss av utställningsrummet “Hands” (ej skalenlig), Fotografiska Museet. Notera användandet av a- och c-tytor. Illustration: Författaren



FIGUR 5: Huvudtext introducerandes utställningen i utställningsrummet “Hands”, Fotografiska Museet, 2018-12-06. Notera att detta är omvändningen av siktlinjen i fig. 3. Foto: Författaren



FIGUR 6: Mindre väggtexter placerade runtom i utställningsrummet “Hands”, Fotografiska Museet, 2018-12-06. Notera skalan given av pennen. Foto: Författaren



FIGUR 7: Ljussättning av fotografier och därigenom utställningsrummet, Fotografiska Museet, 2018-12-06. Foto: Författaren



FIGUR 8: Interaktivt moment i utställningsrummet “Smile”, där bild tas automatiskt när man ler, Fotografiska Museet, 2018-12-06. Notera ringblyxtens utformande som påminner om en operationslampa. Foto: Författaren



FIGUR 9: Konstlabbe, Konstmuseet, Skövde Kulturhus, 2018-12-23. Notera konsertflygeln i bakgrunden. Foto: Författaren