

# Gjenbruk av bygg i utstillingspraksis

”The architect and user both produce architecture, the former by design the latter by use”

Tina Holtan Vassøy



Masteroppgave ved Instituttet for kulturstudier og  
orientalske språk ved det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

01.06-15



© Tina Holtan Vassøy

2015

Gjenbruk av bygg i utstillingspraksis

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

Trykk: Allkopi, Oslo



# Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg utstillingspraksis i bygg som ikke opprinnelig er laget for å være museer. Oppgaven studerer forskjellige typer museumsbygg og hvordan fagpersoner bruker disse utstillingsbyggene på ulike måter. Mitt hovedspørsmål er hvordan byggene utfordrer og hva som fungerer i utstillingspraksisene? Hvordan vil et bygg som ikke opprinnelig er bygget for å være et museum, fungere som en utstillingsarena?

For å besvare disse spørsmålene har jeg samlet inn kildemateriale i form av kvalitative intervjuer med fagpersoner på fire museer, som alle jobber med utstillingsproduksjon i denne typen bygg. Hvordan opplever disse fagpersonene byggene som arenaer for å kommunisere med publikum? Bygget og arkitekturen vil alltid legge noen føringer for hvordan samlingen blir vist frem, hvilke deler som kan vises frem, og legge premisser for opplevelsen av utstillingene. Hvordan opplever fagpersoner at arkitekturen legger føringer for deres arbeid?

Min oppgave består, i tillegg til intervjumaterialet, også av en analyse av mitt kildemateriale. Ved hjelp av ulike teoretiske perspektiv og begreper lånt fra Hillier og Tzortzi, MacLeod og Solhjell, behandler jeg mine empiriske funn. Jeg trekker dette opp mot den pågående debatten rundt museumsarkitektur: Hvilken rolle skal arkitekturen ha?

Jeg håper at oppgaven er med og bidrar til å belyse det som fagpersoner opplever og vurderer, knyttet til det ideale utstillingsrommet og de ulike kriterier museumsarkitekturen bør oppfylle. Resultatene av min studie vil selvsagt også variere med og være betinget av de forskjellige typer museum. Jeg har altså valgt meg ut fire museer med fire svært forskjellige samlinger, Preus museum, Nasjonalmuseet- Arkitektur, KODE kunstmuseene i Bergen- KODE4 og Oslo museum- Interkulturelt museum. Jeg har funnet ut, gjennom arbeidet med denne oppgaven, at det ikke finnes noe enkelt svar. Selv fagpersoner på disse museene, har ikke noen fasit på hva som fungerer eller ikke.







# Forord

Her vil jeg gjerne benytte muligheten til å takke min veileder Brita Brenna, som har latt meg bli kjent med, gitt meg kunnskap om og lært meg hvordan man anvender museologisk teori. Takk for all god peptalk, inspirasjon og motiverende hjelp med min oppgave dette året.

Jeg vil også takke min tidligere lærer Anders Bettum som alltid hadde tro på og interesse for min oppgave, tross mine oppturer og nedturer.

I den anledning vil jeg takke mine informanter for den dyrebare tiden de satte av til meg og min oppgave. Alle var imøtekommende og hjalp til å bidra med all sin kunnskap.

En takk går til min familie som har vært svært tålmodige med meg i denne perioden. Og mine medstudenter, som har gitt meg inspirasjon og motivasjon, samt gode venninner. En helt spesiell takk går også til tidligere medstudent Susanne for både språkvask og verdifulle råd.

Jeg sender også en ekstra hilsen til min mormor. Hun hadde alltid hadde troen på meg og min skriving. Jeg vet hun kikker ned på meg fra det hinsidige og er stolt av mitt arbeid.

Oslo, 25.05-15

Tina Holtan Vassøy



# Innholdsfortegnelse

• Kapittel 1.....	1
Innledning.....	1
Tidligere forskning.....	3
Oppsummering.....	9
• Kapittel 2.....	10
Bakgrunn og historie.....	10
Interkulturelt museum.....	11
Nasjonalmuseet- Arkitektur.....	12
Preus museum.....	13
KODE museene- KODE 4.....	15
Oppsummering.....	16
• Kapittel 3.....	17
Museumsarkitektur, historie og teori.....	18
Fra kuriøs til klassifiserende.....	19
Museet som instrument.....	21
Det funksjonelle museum.....	21
Den hvite kuben versus den svarte boksen.....	23
Ekspressiv arkitektur.....	24
Oppsummering.....	29
• Kapittel 4.....	30
Metode.....	30
• Kapittel 5.....	35
Gjennomgang av intervjuene.....	36
Interkulturelt museum.....	36
Layout.....	36
tekniske og praktiske hensyn.....	39
Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon.....	40
Det ideale utstillingsrommet.....	43
Nasjonalmuseet- Arkitektur.....	44
Tekniske og praktiske hensyn.....	44

Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon.....	45
Det ideale utstillingsrommet.....	46
Preus museum.....	47
Layout.....	47
Tekniske og praktiske hensyn.....	48
Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon.....	49
Det ideale utstillingsrommet.....	52
KODE museene- KODE 4.....	52
Layout.....	52
Tekniske og praktiske hensyn.....	53
Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon.....	53
Det ideale utstillingsrommet.....	55
• Kapittel 6.....	56
En analyse.....	57
Layout.....	57
Tekniske og praktiske hensyn.....	61
Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon.....	63
Det ideale utstillingsrommet.....	66
En sammenligning.....	71
Layout.....	71
Tekniske og praktiske hensyn.....	72
Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon.....	73
Det ideale utstillingsrommet.....	74
Oppsummering.....	75
• Kapittel 7.....	77
Konklusjon.....	78
• Litteraturliste.....	81
• Informanter/Lenker.....	83
• Vedlegg.....	84





# Kapittel 1. innledning

I denne oppgaven vil jeg undersøke hvordan et utvalg av fagpersoner forholder seg til utvalgte byggverk som ikke er bygget for å være et museum, men som brukes til det i dag.

Opgaven handler om bygg som tidligere har vært brukt som bankhvelv, marinelager eller politihus. Hvordan påvirker denne gjenbruk av bygg utstillingspraksis og utstillingsteknikk, ifølge fagpersoner som jobber på museet? Hvordan fungerer bygget som utstillingslokaler for publikum, ifølge disse fagpersonene? Er bygget publikumsvennlig, har det et utstillingsvennlig uttrykk, og er bygget tilpasset godt nok for utstillingspraksis? Trenger man å tilpasse bygget for nytt formål, for at det skal fungere på en god måte? Hva er et bygg med godt utgangspunkt for å skape en utstilling?

Fra jeg begynte å studere museologi og var i praksis på Interkulturelt Museum på Grønland i Oslo, har jeg vært interessert i utstillingspraksis. Jeg har opplevd Interkulturelt museum, ved hvert besøk som et problematisk bygg å lage utstillinger i, både med sine karakteristiske fengselsceller og på mange måter, lite tradisjonelle museumsarkitektur.

Jeg har alltid interessert meg for museumsarkitektur. Allerede før jeg søkte meg inn på masterstudiet i museologi, visste jeg at dette var noe jeg ville arbeide videre med. I forbindelse med studiene har jeg funnet ut at det finnes en rekke ulike bygningstyper, som brukes som museum i dag, men som opprinnelig var bygget med et annet formål. Et spørsmål jeg ønsket å stille var, hva legger føringene for denne praksisen og på hvilken måte kan man si at den fungerer godt eller dårlig?

Etter at jeg begynte å jobbe med dette materialet, har jeg besøkt en rekke ulike museer og også blitt kjent med flere av fagpersonene tilknyttet museene jeg undersøker. Jeg har med oppgaven fått innsikt i hvordan utstillingsproduksjon på museene fungerer og hvordan arkitekturen legger noen føringer for den type praksis: som å sette opp, endre, bygge om og skifte scenografi og utstillingsteknikk. Studien undersøker både aspekter som man som en besøkende kan oppleve, og problemstillinger knyttet til de skjulte sidene ved utstillingspraksis.

Det jeg ønsker å svare på i denne oppgaven er om de ulike byggene som i dag brukes som utstillingsrom, svarer til de kravene de utvalgte fagpersonene på museene anser som elementære forutsetninger for en slik type musealt arbeid.

I oppgavens første kapittel vil jeg presentere mitt grunnlag for valg av oppgave, problemstilling og hvordan oppgaven er strukturert og delt opp. Deretter vil gå inn på en del av den tidligere forskning, som jeg ser som relevant for oppgaven.

I neste kapittel vil jeg diskutere mitt valg av informanter og museer. Her vil jeg også drøfte de forskjellige byggene med et historisk blikk, redegjøre for deres opprinnelige formål og hvilket formål de har i dag.

Deretter vil jeg se på museumsarkitektur i et teoretisk og historisk perspektiv. Her vil jeg forsøke å trekke frem noen vesentlig aspekter og føringer for hva museumsarkitektur sies å ha vært og hvordan den bør være. Dette er knyttet til debatten om signaturbygg versus det nøytrale museumsbygg men også andre aspekter, som byggets fleksible bruk, utstillingenes opplevelse, tekniske forhold knyttet til bevaring og samtidens reguleringer.

Omgående vil jeg redegjøre for og begrunne valg av metode. Hvordan har jeg anvendt materialet jeg har samlet inn? Hvordan har jeg gått fram, hvilke metoder har jeg benyttet? Er det noen etiske problemstillinger å forholde seg til? Her vil jeg begrunne mitt valg av informanter, valg av intervjuform, intervjuenes oppbygging, som jeg anser som relevante aspekter for prosessen.

Senere drøfter jeg min empiri, gjennomgår de kvalitative intervjuer med fagpersoner og vil med dette forsøke å svare på hvordan et utvalg av fagpersoner, fra utstilling til utstilling, anvender arkitekturen i bygget. Her er det mange ulike problemstillinger knyttet til de spesifikke byggene og hvordan de brukes som utstillingsarenaer for både kunst og arkitektur. Disse problemstillingene vil jeg redegjøre for i kapitlet.

Avslutningsvis vil jeg diskutere mine funn på bakgrunn av et utvalg av teori og metode. Deretter trekker jeg frem det jeg anser som de mest verdifulle aspektene, for så å foreta en analyse og sammenligning og diskutere de elementene, som fremgår av forrige kapittel.

Her vil jeg også konkludere og oppsummere funnene jeg har gjort i min studie, og med det svare på min problemstilling. Deretter vil jeg begrunne mine synspunkter og vurderinger av denne studien og eksemplifisere funnene, med et utvalg av teori og metode.



## Tidligere forskning

I det videre vil jeg ta for meg ulike teorier knyttet til den pågående debatten om hva museumsarkitektur er eller bør være. Denne debatten sentrerer seg rundt hva museumsbygg bør oppfylle av krav i dag og hvilken form den bør ha for å fungere på best mulig måte og tilrettelegges for museenes mål og mening. Grunnen til at jeg ønsker å trekke debatten inn i oppgaven, er at jeg ser den som betydningsfull for min forskning: både for studiet av nytegnede museumsbygg og eldre museumsbygg, men også for brukervennligheten for de ansatte og i tillegg for publikum i bygg som ikke opprinnelig var bygget som museer. Min utvalgte bibliografi er bare en liten del av en svært omfattende forskningen på museumsarkitektur.

Studiet av museumsarkitekturen knyttes også til det moderne utstillingsrommet, det mange forbinder med idealet om *den hvite kubens eller svarte boksen*. Der den hvite kubens ideal er det nøytrale rommet med de lyse vegger, er idealet om den svarte boksen å eksperimentere med utstillingsrommet med teatraliske uttrykk: i form av et mørklagt interiør. Begge er avstengt fra virkeligheten uten innsyn og uten vinduer. Den omfattende forskningen omkring det ideale utstillingsrommet, vil ikke være helt dekkende for min oppgave. Oppgaven omhandler bruken av ikke opprinnelige museumsbygg og det mange forbinder med gjenbruk. I denne oppgaven vektlegges gjenbruk av arkitektur for utstillingspraksis.

Museolog og arkeolog Suzanne McLeod understreker at behovene og målene for museet har blitt lagt til side av arkitekter og i diverse byggeplaner, for et sterkere ønske om å skape signaturbygget. Bygningene kan fungere bra som ikoner og kulturelle landemerker, uten å oppnå noen form for bruksverdi og relevans, verken for den besøkende eller museets ansatte. MacLeod belyser at personlige agendaer og mål ofte er mikset med institusjonelle ambisjoner og verdisyn, økonomiske byggeplaner og forventningene om museets rolle i samfunnet.<sup>1</sup>

Her vil jeg belyse hvilke teoretikere jeg vil benytte meg av, for å lese mitt kildemateriale og å redegjøre for mine funn, på en hensiktsmessig måte. Dette vil jeg gjøre ved utvalg av tidligere forskning.

---

<sup>1</sup> Suzanne MacLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, (London: Routledge, 2005) 10-20.

Å forme arkitektur består i stor grad av å involvere en stor gruppe mennesker, fra ulike felt og med svært ulik praksis, med svært ulikt språk, mål, prioriteringer, verdier og syn. Ulike behov knyttet til arkitektur kan gjøre det vanskelig, om ikke umulig, å forenes om en felles målsetting. Ulike synspunkt om hva museumsarkitektur er eller bør være, avslører også dens kompleksitet. Her er personlige agendaer og mål mikset med institusjonelle ambisjoner og visjoner, og økonomiske vurderinger. Dette impliseres her i to svært ulike synspunkt på kunstgalleriet i Walsall: både i form av bruksverdien og ved formspråket.<sup>2</sup>

If you could distil the essence of our modern architecture, and remove all traces of the usual compromises and cut corners and clumsy details and flash populist movies, then you would get a strange, unsettling, austere, but rather beautiful building. Such an absolute purity is of course impossible to achieve. But the New Art Gallery in Walsall comes closer than any new cultural landmark built in Britain for years. It's both extraordinary and extraordinarily good. It repays attention. This is emphatically not a one linear building.<sup>3</sup>

Mens Hugh Pearman, som sitert over, ser et arkitektonisk mesterverk, eksemplifiserer Stewart Young hvordan arkitektene har valgt å utelate det mest åpenbare av de arkitektoniske elementene, helt avgjørende for et museum, som for eksempel steder å sitte. MacLeod drøfter hvordan disse ulike synspunktene rettet til museumsarkitektur peker mot problemstillingen rundt de ulike behovene som bør ivaretas i et museumsbygg. Debatten har blitt synlig i kjølvannet av den omforming som har skjedd i en stor skala av nye og fornyede museer.<sup>4</sup>

Buildings build for people to experience art? Not in my book. This is in an architectural indulgence which allows enthusiasts to experience an impressive building but nowhere near has enough thought been put into how wider public will use that building. It is a traditional gallery into new clothes. It gets nowhere close to the essential feel good relaxing atmosphere needed to make people love it. Why are there no production facilities, no crafts, and no film? There aren't even areas to sit.<sup>5</sup>

MacLeod understreker at arkitektur må ses i tråd med fornyelser i samt endringer tett knyttet til dens behov. Forståelsen av arkitekturens endringer knyttet til produksjon og bruksformål,

---

<sup>2</sup> Suzanne MacLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, (London: Routledge, 2005) 10-20. 9-11.

<sup>3</sup> Hugh Pearman sitert av, Suzanne MacLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, (London: Routledge, 2005) 9.

<sup>4</sup> MacLeod, 10-20.

<sup>5</sup> Stewart Young sitert av, Suzanne MacLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, (London: Routledge, 2005) 9.

er tett koblet opp mot samfunnets sosiale behov og derav konstant i endring. Dette får sitt uttrykk i arkitektur, og derav også museumsarkitekturen. Produksjonen av arkitektur må bli forstått ut fra et individuelt nivå og er tett koblet til utvekslingen av makt, både mellom arkitekter, designere, prosjektledere, direktører, kuratorer, brukere og alle andre involverte i produksjonen av museumsarkitektur. Denne formen for produksjon stopper heller ikke når en ny bygning er utredet og ferdigstilt, understreker MacLeod. Den er kontinuerlig og gjennomgående produsert, både ved okkupasjon og ved bruk. Besøkeren kan dermed påvirke gjennomgangen og opplevelsen av utstillingsrommet. Suzanne MacLeod siterer blant annet en engelsk arkitekt ved navn Jonathan Hill, arkitektur forstått som et sosial og kulturelt produkt, kontinuerlig reproduisert gjennom både okkupasjons og bruksverdien av bygget.

”The architect and user both produce architecture, the former by design the latter by use. As architecture is experienced, it is made by the user as much as the architect. They exist within each other. Just as the architect is also a user, the user can be an illegal architect”.<sup>6</sup>

MacLeod drøfter hvordan nye byggverk vil bli produsert, som følge av nye ønsker. Lignende vil arkitekturen, den fysiske strukturen av byggverket og bruken endres over tid. McLeod belyser at en slik endring i den fysiske strukturen og bruken i arkitekturen, er en naturlig følge av at ønsker og behov endrer seg i takt med at samfunnet endres. Hun hevder at mye forskning gjenstår, for å kunne si noe om hvordan disse byggverkene bør utformes. Nye bygningsformer formes som følge av at nye behov og prioriteringer vektlegges; som et fysisk produkt der arkitekten har liten kontroll.<sup>7</sup>

Andre begreper jeg vil anvende for å studere mitt kildemateriale, er et teoretisk rammeverk utviklet av Dag Solhjell. Som anerkjent kunstsosiolog, kritiker og skribent, presenterer Solhjell, et teoretisk rammeverk for hva kunstformidling kan sies å være. Dette er en teori om kunstformidlingen i praksis, kunnskap om hvordan man opplever kunst. Han drøfter at paratekstene i en utstilling anvendes i kunstformidlingen på en bevisst måte. Kunstformidlingen har to aspekter: det teoretiske og det metodiske, understreker Solhjell. Teorien redegjør for hva kunstformidling er, hvordan den utøves, hvilke elementer den består av og hvordan dette aspektet søker å usynliggjøre seg selv, slik at vi bare ser kunstverkene og ikke formidlingen i seg selv. Solhjell hevder at kunstformidlingen skaper objektive og

---

<sup>6</sup> Sharon MacDonald, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, kap.17, Huang H: 2001, “the spatialization of knowledge and social relationships. In proceedings of the third international space syntax symposium”, pp43.1-43.14 McLeod, 9-11

<sup>7</sup> MacLeod, 1-13 og 10-20.

objektiverende strukturer, som innrammer subjektive erfaringer og handlinger. Kunstformidlere er derfor ikke nøytrale mellomledd mellom utstillingsobjektene og publikum, men også med på å påvirke det kunstbegrepet som anvendes og skapes.<sup>8</sup>

Gjennom formidlende handlinger skapes sammenhenger og referanser, som gir objekter og hendelser mening som kunstverk, hevder Solhjell. Formidlere blir selv en del av denne forståelsesrammen som kunstverkene formidles i. Det å formidle noe i en utstilling blir på den måten også, selv formidlet. Kunstformidlingen beskrives her som en formidlingsbegivenhet, i form av tekstlig materiale, konteksten, eller paratekstene i en utstilling. Paratekstene er kun referanser eller pekere, men ikke en del av kunstverket.

Likevel kan de leses som en del av kunstformidlingen. Modellen betegnes i form av en figur der formidleren peker mot paratekster, samtidig som formidleren taler til publikum gjennom disse paratekstene. Publikum leser paratekstene opp mot kunstverkene eller utstillingsobjektene som vises frem. Formidleren lager retoriske paratekster i utstillingen som skaper kontekster hos betrakteren.<sup>9</sup>

Paratekstene kan dermed betraktes som utstillingsformidlingens former og teknikker. Kunstformidlingen blir til ved hjelp av utstillingenes retorikk. Her kommer scenografi- og regidelen av utstillingen inn, fordelt og montert på en systematisk og representativ måte, i utstillingsrommet. Paratekstene minner også betrakteren om utstillingen for ettertiden, slik at den huskes bedre. Utstillingen monteres slik at kunstverkene kan ta seg godt ut og slik at de tiltalende paratekstene får en grafisk formgivning. Det legges videre vekt på verdien av at omvisningene er pedagogisk lagt opp. Disse aspektene, påpeker Solhjell, er vesentlige elementer i utstillingsformidlingen. Her er alt fra materialer, belysning og farger, vinduer, scenografi og bygget i seg selv, formidlerens interne paratekster. Disse paratekstene påvirker opplevelsen av en utstillingsformidling.<sup>10</sup>

Arkitekturen i seg selv kan leses som et paratekstlig element, ettersom det har blitt lagt stor vekt på utstillingsbyggets symbolske karakter fra 1800 tallets klassiske templer til postmodernismen. Den storslagne trappen nevnes som obligatorisk, i tillegg til den tunge inngangsdøren. Hallen innenfor og interiøret innbyr til et utstillingsbesøk av en seremoniell

---

<sup>8</sup> Dag Solhjell, *Formidler og formidlet, en teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007. side 14-41 og 99-130.

<sup>9</sup> Solhjell, *Formidler og formidlet*, side 14-41 og 99-130.

<sup>10</sup> Solhjell, side 14-41 og 99-130.

karakter og kan leses som paratekstlig materiale. Disse elementene er med på å påvirke opplevelsen, av utstillingsformidlingen. Paratekstene som en del av formidlingen vil jeg komme tilbake til og senere anvende for å studere mitt kildemateriale, i senere kapitler.

Sentrale begreper jeg også vil anvende i oppgaven er betegnelsen *den hvite kube eller den svarte boksen*, som anvendes på utstillingsrommet. Begrepet *den svarte boksen* i kunstmuseet anvendes som og sikter til den typen av kunstmuseum som er arkitektonisk utformet eller renoverert med tanke på de spesielle behovene til kunst, installasjonskunst og videokunst. Utviklingen av *den svarte boksen* i kunstmuseer stammer fra et behov for å imøtekomme disse arbeidene på en bedre måte enn før i tidligere kunstmuseer i klassisk stil, som Louvre i Paris.<sup>11</sup>

*Den hvite kub*en representerer et ideal om å skape det nøytrale rommet, og består som oftest av det søylefrie rom med kassett-tak med et jevnt lys over rommet. Den motsatte løsningen blir å skape mindre rom, innenfor et stort rom. Med video og installasjoner anvendes ofte dette. Rommene blir ytre rammer som peker mot dens innhold. Utstillingsrommene fremtrer som scener.<sup>12</sup>

I denne oppgaven vil jeg også benytte meg av museologiske verktøy fra Bill Hillier og Kali Tzortzi. Space Syntax, er et teoretisk, analytisk og beskrivende bidrag for å analysere representasjonen av rom i bygninger og byer. Denne metoden for å lese utstillingsrommet på, anvendes for å drive utstillingspraksis i utvalgte museer og gallerier. Hillier og Tzortzi spør seg om romlighet og organisering av rommets design får noe innvirkning på hvordan tilskuere beveger seg gjennom rommets design og representasjon? Der utstillingens design oftest er *kuratorisk intensjon*, er byggets opprinnelige form *arkitektens intensjon*. De vil ikke alltid jobbe sammen mot det samme målet. I historiske bygninger nevnes det at dette former en bakgrunn til for det komplekse i en utstilling, ved det innvendige utstillingsrommet.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Giebelhausen, Michaela. *The Architecture of the museum: Symbolic structures, urban contexts*. kapittel 17, Hillier Tzortzi, "Space Syntax: The language of Museum Space", *A Companion to Museum Studies*, Sharon Mac Donald (red), Blackwell Publishing, kapittel 17, 282-283. MacLeod, 10-20. Solhjell, side 14-41 og 99-130.

<sup>12</sup> Sharon Mac Donald (red), Blackwell Publishing, kapittel 17, 282-283. MacLeod, 10-20. Solhjell, side 14-41 og 99-130.

<sup>13</sup> Giebelhausen, Michaela. *The Architecture of the museum: Symbolic structures, urban contexts*. kapittel 17, Hillier og Tzortzi, "Space Syntax: The language of Museum Space", *A Companion to Museum Studies*, Sharon Mac Donald (red), Blackwell Publishing, kapittel 17, 282-283.

Både Hillier og Tzortzi, understreker at kuratorisk intensjon har fått et langt større fokus de senere årene og med dette skapt nye perspektiv i museologiske studier.

Den arkitektoniske intensjonen har fått langt mindre fokus, til tross for sin økende grad av realisering gjennom innovative arkitektoniske stjerneprosjekter. I slike prosjekter påpeker Hillier og Tzortzi at det likevel er lagt til rette for at romløsningen er med på å påvirke betrakterens erfaring av utstillingsrommet. Hillier og Tzortzi ønsker med sine studier å vise til de varierte og strukturelle likheter i rommets oppdeling, i både gallerier, utstillingsrom og lignende. Space Syntax som studiefelt vil opplyse om nye ideer og teknikker som har brakt studiet av *arkitektonisk og kuratorisk intensjon* nærmere hverandre.<sup>14</sup>

Hillier og Tzortzi kartlegger to hovedtyper ved romstrukturen i museer og gallerier. En med varierte potensialer, som et narrativt og pedagogisk verktøy, for å veilede og lede publikum gjennom utstillingsrommet. Den fungerer som en modell av utstillingsrommet, der kun en eller to mulige veier, danner en lagt passasje. En annen modell er også mange ulike mulige valgte veier gjennom utstillingsrommet. Dette er ikke for å lede, eller overføre noen form for narrativ fortelling, men for å la publikum skape en selv. Jo flere mulige passasjer, jo mer møter publikum hverandre igjen, i ulike ledd av utstillingen. Dette skaper også større rom for sosialisering i utstillingsrommene, understreker Hillier og Tzortzi.<sup>15</sup>

Hillier og Tzortzi henviser til forskeren Huang. Huang kartlegger to nøkkelbegreper i forståelsen og studiet av bruken i utstillingsrommet: *organisert bevegelse* og *integrering av betrakter*. Den første består av å organisere utstillingsrommet til begrensede områder, for å utøve kunnskap. Den andre manifesterer ved å samle betrakteren i utvalgte områder og integrere betrakteren i soner. Dette er det Hillier og Tzortzi betegner som en konstruert representasjonen av utstillingsrommet. Disse begrepene vil jeg anvende for å belyse det som informantene nevner som rommenes struktur, samt problemstillinger i forhold til dette, som en elementær del av en utstillingspraksis.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Huang H: 2001, "The spatialization of knowledge and social relationships", pp43.1-43.14, McLeod, 9-11.

<sup>15</sup> Giebelhausen, Michaela. *The Architecture of the museum: Symbolic structures, urban contexts*. kapittel 17, Hillier og Tzortzi, "Space Syntax: The language of Museum Space", *A Companion to Museum Studies*, Sharon Mac Donald (red), Blackwell Publishing, kapittel 17, 282-283.

<sup>16</sup> Huang H: 2001, "The spatialization of knowledge and social relationships", pp43.1-43.14

## Oppsummering

Oppgaven omhandler bruken av ikke opprinnelige museumsbygg og det mange forbinder med gjenbruk. I denne oppgaven vektlegges gjenbruk av arkitektur for utstillingspraksis. Studiet av museumsarkitekturen knyttes også til det moderne utstillingsrommet, det mange forbinder med idealet om *den hvite kubens eller svarte boksen*. Der den hvite kubens ideal er det nøytrale rommet med de lyse veggene er idealet om den svarte boksen å eksperimentere med utstillingsrommet, i form av et mørklagt interiør. Begge er avstengt fra virkeligheten uten innsyn og uten vinduer. Den omfattende forskningen omkring det ideale utstillingsrommet, vil dog ikke være helt dekkende for min oppgave.

Museolog og arkeolog, Suzanne McLeod understreker at behovene og målene for museet har blitt lagt til side av arkitekter og i diverse byggeplaner, for et sterkere ønske om å skape signaturbygget. Bygningene kan fungere bra som ikoner og kulturelle landemerker uten å oppnå noen form for bruksverdi og relevans verken for den besøkende eller for museets ansatte. MacLeod belyser at personlige agendaer og mål ofte er mikset med institusjonelle ambisjoner og verdisyn, økonomiske byggeplaner, forventningene om museets rolle i samfunnet. Hun understreker at arkitektur må ses i tråd med fornyelser i samt endringer tett knyttet til dens behov. Forståelsen av arkitekturens endringer knyttet til produksjon og bruksformål, er tett koblet opp mot samfunnets sosiale behov og derav konstant i endring.

Begreper jeg vil anvende i oppgaven er som sådan, *paratekstene i kunstformidlingen og kuratorisk versus arkitektonisk intensjon*. Som anerkjent kunstsosiolog, kritiker og skribent, har Solhjell dog presentert et teoretisk rammeverk for hva kunstformidling kan sies å være både innad og utad. Solhjell understreker at paratekstene i en utstilling anvendes i kunstformidlingen på en bevisst måte. Kunstformidlere er derfor ikke nøytrale mellomledd mellom utstillingsobjektene og publikum men også med på å påvirke det kunstbegrepet som anvendes og skapes. Space Syntax er et teoretisk, analytisk og beskrivende bidrag. Får romlighet og organisering av rommets design får noe innvirkning på hvordan tilskuere beveger seg gjennom rommets design og representasjon? Der utstillingens design oftest er *kuratorisk intensjon* er byggets opprinnelige form *arkitektens intensjon*. De vil ikke alltid Både Hillier og Tzortzi begrunner at kuratorisk intensjon har fått et større fokus og skapt nye perspektiv i museologiske studier de senere årene.

## Kapittel 2. Bakgrunn og historie

I dette kapittelet skal jeg ta for meg de forskjellige byggene jeg har valgt som utgangspunkt for mine kvalitative intervjuer. Jeg har valgt fire ulike bygg. De oppfyller på hver sin måte de kriteriene jeg var ute etter, ettersom de alle er bygg som ikke var opprinnelig ment for å være museum. Det var heller ikke tilfeldig at jeg valgte flere typer museer, og ikke bare kunstmuseer. Kunstmuseer vil som regel, men ikke alltid, møte på svært mye like problemstillinger knyttet til utstilling av kunst. Det som kan ses som en ulempe i et bygg, kan være en fordel i et annet. Her vil jeg gå inn på museenes funksjon, utad i forhold til hvordan de fremtrer for publikum, men også innad i forhold til utstillingspraksis i bygget og de behov, bygget bør fylle. Dette var utgangspunktet som jeg la til grunn før jeg tok kontakt med informantene. På den måten ville jeg også møte på flere ulike enn like problemstillinger.

De fire ulike byggene fungerer alle som utstillingsarenaer, men er opprinnelig bygget for å være noe annet. Dette kan skape hodebry både for publikum og for fagpersoner på museene. Eksempler på slik hodebry kan være at byggene ikke vekker de samme assosiasjoner, som et opprinnelig museumsbygg burde. De er alle bygg som ikke er blitt bygget for å være museer og har derfor en annen verdi. Denne verdien ønsker jeg å belyse, ved å si litt om deres bakgrunn.

Jeg vil i dette kapittelet trekke frem museenes rolle i samfunnet før og i dag. Hvordan oppleves disse rent konkret utad for publikum, i opplevelsen av bygget og ved samlingen som vises frem her? Er det både faste og temporære utstillinger? Hva består samlingene av, og hvor er samlingene plassert? Hvordan oppleves tilgangen til utstillingene og til museet? Hvilke assosiasjoner vekker disse byggene hos en besøkende?

Byggene gir tydelige indikasjoner på å være noe annet enn det de opprinnelig var bygget for, ettersom de vekker assosiasjoner med sin fasade, inngangsparti, romstruktur, materialbruk og lignende elementære aspekter, i en utstillingspraksis. Her vil jeg forsøke å belyse hva det er disse byggene har til felles og om det finnes noen generelle sammenlignende analyser allerede i betraktningen av dem. Jeg vil med dette trekke frem mine observasjoner av byggene og hvordan arkitekturens opprinnelige funksjon virker inn på opplevelsen av samlingen, og om bygget i seg selv eventuelt undergraver eller opphøyer den.



## Interkulturelt museum

Den gamle politistasjon på Grønland huser i dag Interkulturelt museum, IKM. Bygget ble tegnet av arkitekt Baltazar Lange og oppført i 1900–1902, og hadde sitt virke som politistasjon frem til 1978, da under navnet Bækkegaten politistasjon og deretter Grønland politistasjon. I 1999 flyttet Interkulturelt Museum inn i de gamle fengselscellene og lokalene ble bygget om for å brukes som et museum. Bygget består av et kunstgalleri, et konsertlokale, seminarrom med mer. IKM ble opprettet av Bente Guro Møller, som arbeidet med å fremme forståelse og respekt for kulturelt mangfold. I cellefløyen i første etasje viser museet i perioden jeg gjør observasjon, utstillingen *Norvegiska Roma: Ett folk, mange stemmer* – om norske sigøynere. (Figur 1, 2 og 3) Den viser bruddstykker fra norske Roma sin historie, kultur, tradisjon og liv i dagens Norge gjennom film, fotografi, intervjuer, avisutklipp, tekst, gjenstander og andre kilder. Den bygger på et flerårig innsamlingsprosjekt i regi av Interkulturelt Museum og i samarbeid med det norske rom-miljøet, samt med støtte fra Norsk kulturråd, Oslo kommune og Fritt Ord siden 2010. Kunstgalleriet i første etasje til høyre ved inngangen presenterer et utvalg av skiftende utstillinger med ulike verk fra kunstnere med innvandrerbakgrunn.

Interkulturelt museum ligger skjult i en sidegate ved Grønland Basar. Det er lite som minner om et museum. Likevel vekker inngangspartiet med bred trapp og tung inngangsdør en form for autoritær verdi. Bygget bærer likevel preg av å være et utstillingsrom, ved å være høyt under taket. De gamle fengselscellene er malt helt hvite og vekker noen assosiasjoner til den hvite kuben. Det er et skilt ved siden av døren og et flagg som flagrer i vinden over inngangspartiet, det eneste som indikerer at det er et museum innenfor. Oslo museum står det først, deretter IKM Interkulturelt Museum og så gatenavnet. Man går opp trappen og inn i inngangen til museet. På venstre side er Galleri IKM, opp en etasje til høyre er kontorene og til høyre oppbevaringsrom. Rett frem er en disk for informasjon til besøkende. Videre inn i lokalet er utstillingsrommene, tidligere kjent som fengselscellene. Cellene utgjør de tematiske bolkene i utstillingen *Norvegiska Roma*. Cellene i annen etasje brukes vanligvis til den faste utstillingen, men står nå tomme. IKM ble slått sammen med Oslo Bymuseum og Teatermuseet i 2006. Museet har til enhver tid flere vandreutstillinger rundt om i landet. Det ble tildelt prisen for *Årets Museum* i 2006 av Norges Museumsforbund.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> [https://snl.no/Oslo\\_Museum](https://snl.no/Oslo_Museum), 03.01.15.

## Nasjonalmuseet- Arkitektur

Nasjonalmuseet- Arkitektur ble opprettet av Norske Arkitekters Landsforbund i 1975 og ble i 1998 en egen stiftelse og museum. I juli 2003 ble museet en del av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og skiftet derav navn til Arkitekturmuseet. Museet har status som en nasjonal institusjon. Museet skal drive publikumsrettet informasjon om norsk arkitektur i fortid og nåtid, ved hjelp av kontinuerlige utstillinger. Samlingen til museet omfatter tegninger, fotografi, modeller og gjenstander, og arkitekturutstillingen Byggekunst. Arkitektursamlingen fra 1830 til i dag viser hvordan tanker omkring arkitekturen har utviklet seg de siste to hundre årene; hvordan arbeidsmetoder og uttrykksformer til arkitekter har preget og endret den arkitektoniske kulturen og historien, og rommer over 300 000 tegninger og gjenstander fra 1830 til nåtid. Bygget ble overtatt av riksarkivet og de utvidet anlegget med en magasinbygning over fire etasjer. Siden 1990 har bygningene stått tomme. De bærer preg av flere uheldige ombygginger og mangel på vedlikehold. Bygningsmassen er fredet.<sup>18</sup>

I 2001 sendte museet et forslag til kulturdepartementet om flytting av museet til Bankplassen 3. Forslaget fikk støtte i media og i april samme år ga regjeringen sin tilslutning til forslaget. Prosjektet ble videreført etter at Arkitekturmuseet i 2003 ble en del av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og ferdigstilt i januar 2008. Museet kunne i 2007 flytte inn i tidligere Norges Banks bygning ved bankplassen i Oslo, tegnet av Christian H. Grosch. Det ble senere ombygd og tilføyd ny utstilling, i form av glasspaviljongen. Den opprinnelige Norges Bank-filialen, nå nasjonalmuseet Arkitektur, består av tre bygninger.<sup>19</sup>

Den nye glasspaviljongen. (figur 4 og 5), fra 2008, er tegnet av arkitekt Sverre Fehn. Bygningen er fra 1828. Magasinet er fra 1911 og tegnet av Arkitekt Heinrich Bucher, men senere omprosjektert av Sverre Fehns arkitektkontor. Utstillingspaviljongen har eikegulv og glassvegger med liggende lameller, som hindrer lyset i å skinne direkte inn. Idéen bak paviljongen har vært å skape et introvert utstillingsrom, der dagslyset og omkringliggende elementer er en del av opplevelsen av rommet. Fasaden er av glass som et transparent skjold,

---

<sup>18</sup> <https://snl.no/Arkitekturmuseet>, <http://www.groschcafe.no>. 03.01-15

<sup>19</sup> Marianne Yvenes (red) og Eva Madshus, Arkitekt Sverre Fehn, intuisjon, refleksjon- konstruksjon, utstilling Nasjonalmuseet- Arkitektur (07.03.-03.08.2008) Oslo, Zoom grafisk AS, 2008, side 139-140. <https://snl.no/Arkitekturmuseet>, <http://www.groschcafe.no>. 03.01-15.

mellom ute og inne. Paviljongen omkranses av utenforliggende betongmur og de transparente veggene utvider utstillingsrommet. 20

Fasaden gir et inntrykk av å være en bank eller en form for autoritært bygg med mye verdi. Det er flagg og plakater som gir signal om at det her er *Nasjonalmuseet- Arkitektur*. Bygget bærer også preg av at det er noe verdifullt og betydningsfullt innenfor veggene. Det første man møter i inngangen, er to smale trapper på hver side opp til kontorlokalene til museets ansatte. Inngangspartiet er et kjennemerke på den klassiske offentlige bygning og museumsarkitektur; den spesifikke monumentalarkitekturen som også ved Nasjonalgalleriet, i Oslo og Altes Museum, i Berlin. Bygget bærer preg av en klassisk arkitektur, som den eldre museumsarkitektur, ofte gjør. Innenfor kan man velge å gå til høyre side der resepsjonen er, eller venstre til restaurantlokalet. Det første utstillingsrommet du kommer til, er paviljongen rett frem, med et uslipt betonggulv og glassvegger. Utenfor er det en plattform, for å stille ut skulpturer eller gjenstander, som eventuelt tåler vær og vind. Til høyre for inngangen finnes enda et utstillingsrom i det gamle bankhvelvet, (figur 7 og 8). Her er interiøret tilpasset av Sverre Fehn, for et museumsformål. Rommet er godt sikret, som et bankhvelv bør være. Alle tegninger, bilder og videoer som vises her, bærer preg av å være verdifullt og utilgjengelig. Dette utstillingsrommet rommer lite og kan være problematisk i forhold til omvisninger. Det siste utstillingsrommet Bucherfløyen, (figur 9 og 10), er siste utstillingsrommet, i første etasje. Rommet har blitt tilpasset ved heving av taket. Her vises de temporære utstillingene.

## **Preus museum**

Preus Museum ligger i Horten i Vestfold og er det nasjonale museet for fotografi i Norge. Museet ble åpnet av Leif Preus i 1976. Den norske staten kjøpte samlingene i 1995 og flyttet i 2001 til det bygget, som i dag huser museet. Preus Museum ligger i fjerde etasje, kjent som Magasin A. Bygget ble tegnet av Kaptein Poul Lemvig Thrane (1814–1892). Bygningen er eid av forsvarsmuseet, og Marinemuseet befinner seg i første etasje. Museets samlinger

---

<sup>20</sup> Marianne Yvenes (red) og Eva Madshus, Arkitekt Sverre Fehn, intuisjon, refleksjon- konstruksjon, utstilling Nasjonalmuseet- Arkitektur (07.03.-03.08.2008) Oslo, Zoom grafisk AS, 2008, side 139-140. <https://snl.no/Arkitekturmuseet>, <http://www.groschcafe.no>. 03.01-15.

består i dag av en rekke norske og internasjonale fotografi, fotoalbum og andre former for bilder, samt kameraer og ulikt teknisk utstyr.<sup>21</sup>

Preus Nasjonalt Foto Museum står det på et flagg, som flagrer i vinden. Dette er den eneste indikasjonen på at det finnes et museum her, utenom skilting langs veien og ved inngangen. Etter å ha entret museet, kommer man inn i en hall. Her kan publikum vandre opp i etasjene oppover trappene eller ta heisen rett opp til fjerde etasje.

I fjerde etasje kan man gå enten til høyre eller venstre. Til høyre ligger billettluke, utstillingslokalene og museumskafeen. Til venstre er toalettene, deretter biblioteket og så kontorlokalene til museets ansatte. Museet rommer per dags dato, en fast kamerautstilling, galleri for skiftende fotoutstillinger, kafé, bibliotek og administrasjon. Videre huser det et kjølelager for museets samlinger og tekniske rom. Kanaler er boret gjennom hvelv og skjuler det tekniske anlegget, tegnet av arkitekt Sverre Fehn. Gulvet er massivt eik og er foret opp for å gi varme og elektriske føringer. I galleriene for skiftende utstillinger, galleri to og tre har rommene fristilte pilerer, som skaper større åpenhet og fleksibilitet. Veggene er hvitkalket, ”for å danne en mer nøytral bakgrunn for fotografiene.”<sup>22</sup>

I utstillingslokalene, (figur 11,12, 13 og 14), kan man se Sverre Fehns grep i form av glassmontere, lyskinner med flyttbare spotter. Det går fra glassmontere fra gulv til tak og frittstående, i dette første galleriet. Galleri nummer en brukes til å vise frem Preus’ samling av kjente fotoapparater fra tidligmoderne til dagens kameraer. Der taket er høyest, er plassen utnyttet optimalt, der taket er lavest, er det tilpasset for andre type utstillinger. Videre er det et nytt lokale. Galleri nummer to er høyere under taket og vekker assosiasjoner til den svarte boksen, med hvite skillevegger i midten. Veggene er hvite og resten av interiøret er svart, gulvet er fortsatt treverk. I disse galleriene stiller man ut alt fra bilder til apparater. Vekselvis er det i galleri nummer tre, en tematisk oppdeling av fotografi. Veggene er malt i blått, gult, rødt, hvitt, svart og rosa, som en del av utstillingens ulike tema. *Synsmaskiner til Instagram* er museets jubileumsutstilling, i anledning at de feirer 20 år i 2015. Her kan man se den tekniske samlingen fra camera obskura, fotografiets og animasjonens begynnelse, frem til I-Phone.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> <http://www.preusmuseum.no/Utforsk-museet/Museet-foer-og-naa/Historien-om-bygningen>, [https://snl.no/Preus\\_museum](https://snl.no/Preus_museum), 03.01-15.

<sup>22</sup> Marianne Yvenes (red) og Eva Madshus, Arkitekt Sverre Fehn, intuisjon, refleksjon- konstuksjon, utstilling Nasjonalmuseet- Arkitektur (07.03.-03.08.2008) Oslo, Zoom grafisk AS, 2008, side 124.

<sup>23</sup> <http://www.preusmuseum.no/Utforsk-museet/Museet-foer-og-naa/Historien-om-bygningen>, [https://snl.no/Preus\\_museum](https://snl.no/Preus_museum), 03.01-15.

## KODE museene – KODE 4

KODE- museene Bergen, består av flere bygg. KODE 1 som er det Permanente Vestlandske Kunstindustrimuseum, KODE 2 Stenersen, som rommer Stenersen-samlingen, og KODE 3 som er Rasmus Meyers Samlinger.<sup>24</sup> Gamle Bergen Lysverk har fått betegnelsen KODE 4. I andre etasje i KODE 4, kan du se verkene som er kjernen av museets samlinger. Den spenner seg fra russiske og greske ikoner og nordisk gullalder-kunst, til norsk og internasjonal modernisme. En egen avdeling er viet J.C. Dahl og hans elever. Med en samling på over 1100 verk har museet en sentral rolle i formidlingen av denne kunstneren og hans betydning for den norske og den vestnorske identitet og naturoppfatning. Flere av verkene som er utstilt, er Stenersen-samlingen. Disse ble overdratt av Finansmannen Stenersen til Bergen kommune i 1971. Fjerde etasje rommer biblioteket og administrasjonen til Bergen Kunstmuseum.<sup>25</sup>

Bygget er tegnet av arkitektene Fredrik Arnesen (1879–1963) og Arthur Darre Kaarbø (1881–1948). Opprinnelig var dette en administrasjonsbygning for gamle Bergen Lysverk. Arkitektene har tegnet en rekke bygninger i Bergen, og bygningene markerer et skille mellom klassisme og funksjonalisme. Bystyret i Bergen vedtok i 1999 at bygningene skulle inngå i Bergen kunstmuseum. Etter en kort ombygningsperiode, fra januar til mai 2000, åpnet museet sin første utstilling med verker fra museets samlinger. Bygningen ble stengt igjen høsten 2001 for ombygging og åpnet igjen i mai 2003. Ole Hilmar Iversen i Bergen Kommunale Bygg (BKB) var ansvarlig for ombyggingen. Bygget er vendt mot Lille Lungegårdsvann.<sup>26</sup>

Utstillingsrommene, (figur 15, 16, 17, 18 og 19), bærer spor av den tidligere kontorarkitekturen ved trange, separate rom. Dette setter sitt preg på opplevelsen av samlingen, og rommene føles mer intime og er et resultat av den lave takhøyden. De små rommene påvirker igjen hvilken type kunst, som kan stilles ut her. Her er det kun plass til formater, fra den historiske kunsten. Det er heller ikke plass til mange mennesker i utstillingsrommene samtidig. Etersom *KODE*- har flere utstillingslokaler å benytte seg av, vises oftest de større formatene, som samtidskunsten bærer preg av, frem i de andre disponible byggene.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> <http://kodebergen.no/finn-oss/kode-4>, 03.01-15.

<sup>25</sup> <http://kodebergen.no/finn-oss/kode-4>, 03.01-15.

<sup>26</sup> <http://kodebergen.no/finn-oss/kode-4>, 03.01-15.

<sup>27</sup> [https://snl.no/Bergen\\_Kunstmuseum](https://snl.no/Bergen_Kunstmuseum), [https://snl.no/Bergen\\_Lysverker](https://snl.no/Bergen_Lysverker), 03.01-15.

## Oppsummering

De fire ulike byggene jeg vil ta for meg for å studere utstillingspraksisene i, er som sådan:

Interkulturelt museum, IKM er plassert i den gamle politistasjon på Grønland. Bygget ble tegnet av arkitekt Baltazar Lange og oppført i 1900–1902, og hadde sitt virke som politistasjon frem til 1978, da under navnet Bækkegaten politistasjon og deretter Grønland politistasjon. I 1999 flyttet Interkulturelt Museum inn i de gamle fengselscellene, og lokalene ble bygget om, for å benyttes som et museum. IKM ble opprettet av Bente Guro Møller, som arbeidet med å fremme forståelse og respekt for kulturelt mangfold.

Nasjonalmuseet- Arkitektur ble opprettet av Norske Arkitekters Landsforbund i 1975 og ble i 1998 en egen stiftelse og museum. I juli 2003 ble museet en del av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og skiftet derav navn til *Arkitekturmuseet*. Samlingen til museet omfatter tegninger, fotografi, modeller og gjenstander, og arkitekturutstillingen Byggekunst. Bygningsmassen er fredet. Museet kunne i 2007 flytte inn i tidligere Norges Banks bygning ved bankplassen i Oslo, tegnet av Christian H. Grosch. Det ble senere ombygget og tilføyd ny utstilling, i form av glasspaviljongen og består per dags dato av tre bygninger.

Preus Museum ligger i Horten i Vestfold og er det nasjonale museet for fotografi i Norge. Museet ble åpnet av Leif Preus i 1976. Den norske staten kjøpte samlingene i 1995 og flyttet i 2001 til det bygget; som i dag huser museet. Bygget ble tegnet av Kaptein Poul Lemvig Thrane. Bygningen er eid av forsvarsmuseet, og Marinemuseet befinner seg i første etasjen. Museets samlinger består i dag av en rekke norske og internasjonale fotografi, fotoalbum og andre former for bilder, samt kameraer og ulikt teknisk utstyr.

KODE- museene Bergen, består av flere bygg. KODE 1 som er det Permanente Vestlandske Kunstindustrimuseum, KODE 2 Stenersen, som rommer Stenersen-samlingen og KODE 3 som er Rasmus Meyers Samlinger. Tidligere administrasjonsbygning, Bergen Lysverk har fått betegnelsen KODE 4. Samlingen som vises frem i dette bygget, spenner seg fra russiske og greske ikoner via gamle mestere og nordisk gullalder-kunst, til norsk og internasjonal modernisme. Bygget er tegnet av arkitektene Fredrik Arnesen og Arthur Darre Kaarbø. Bystyret i Bergen vedtok i 1999 at bygningene skulle inngå i Bergen kunstmuseum. Bygningen ble stengt igjen høsten 2001 for ombygging og åpnet igjen i mai 2003. Ole Hilmar Iversen i Bergen Kommunale Bygg, var ansvarlig for ombyggingen.

# Kapittel 3. museumsarkitektur: historie og teori.

I dette kapittelet vil jeg ta for meg museer og utstillinger i et historisk perspektiv fra 1600-tallets kuriosakabinetter og wunderkammer, frem til det vi betegner som museumsarkitektur i dag. En offentliggjøring av disse samlingene ble åpnet opp for folk i form av Louvre, eller at samlingen ble plassert på et museum, som ved British Museum. Ringvirkningene av dette bidro til en gradvis offentliggjøring av kunst og samlingsobjekter, til mye av det vi kjenner i dag som museets rolle: å vise frem, fortelle, klassifisere, beundre og oppdage.<sup>28</sup>

Museumsarkitektur er mye påvirket av et skille mellom byggets bruksverdi og tanken om byggets funksjon som et monument og hovedattraksjon i byplanen. Louvre var ikke opprinnelig bygget for å være et museum, men som et kongelig palass. Mange vil si at bygget fungerer godt som utstillingsarena for kunst, ettersom bygget i seg selv også formidler en historie som er viktig å vise frem.

Den dag i dag, fungerer Louvre som en utstillingsarena. Museet er et av verdens mest besøkte og anerkjente museer, og det er ikke nødvendigvis på grunn av dets funksjon i bybildet. Det er i hovedsak på grunn av dets samlinger, men også byggets historiske verdi. Bygget bidrar også til publikumsinteresse som et tidligere bebodd kongelig palass.<sup>29</sup>

Jeg vil i dette kapittelet ta for meg deler av den historiske utviklingen i museumsarkitekturen og idealet om den hvite kuberen eller svarte boksen, for formidlingen i utstillingsrommene. Hvordan og hvorfor har museumsarkitekturen endret form, fra dens endringer i tid og i tråd med samfunnet, til hvilke behov den vektlegges at bør oppfylle i dag? Det bør være steder å henge på eller fra, som gjør det lettere å vise frem samlingen. Den betegnes for det meste enten som nøytral eller ekspressiv. Dess mer skulpturell og dramatisk form bygget opprinnelig har, dess vanskeligere er det for museets ansatte å jobbe med scenografi og eksperimentering av utstillingsrommet innad.

---

<sup>28</sup> Bjarne Rogan & Arne Bugge Amundsen (red.), Samling og museum. *Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. (Oslo: Novus Forlag) ISBN 978-82-7099-610-0, side 9-23 og 15.

<sup>29</sup> Rogan & Amundsen (red.), *Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, side 9-23 og 15.

## Fra kuriøs til klassifiserende

Kulturhistoriker Arne Bugge Amundsen og museolog Brita Brenna påpeker at den mest nærliggende museologiske tilnærmingen for mange er det historiske perspektivet på museene og deres virksomhet. Det grunnleggende kravet til et historisk perspektiv er at institusjonene plasseres inn i en tids- og prosessdimensjon, som en del av et større historisk forløp.<sup>30</sup>

Dette grunnleggende perspektivet plasserer ikke bare ting i sammenheng, men understreker også hvordan museene ikke bør ses som isolerte fenomener, eller institusjoner. De må studeres i forhold til andre fenomener, institusjoner eller prosesser, i fortid og samtid. Som en rekke andre kulturelle fenomener, er også museet en del av en historisk prosessutvikling. Arkitekturen endrer seg i tråd med sin rolle og bruksverdi. Denne formen for historiske perspektivet på og forståelsen av museene og museumsarkitektur, vil jeg forsøke å anvende i oppgaven.<sup>31</sup> Man har ikke alltid hatt museet med dets samlinger klassifisert og utstilt slik vi kjenner til det i dag. Samlingskulturen spredde seg i lang tid før man hadde bygg til å huse den i, og samlingene var heller aldri opprinnelig ment for å bli utstilt, på den måten. Museumsarkitekturen har endret seg fra det som på mange måter betegnes som starten på museene, samlingskulturen og kuriosakabinettene ved 15-1600-tallet. Selv om fokus på samling eksisterte før Wunderkammer /kuriosakabinettens tid, er dette en betegnelse samlingene har fått i senere tid. Kuriositetskabinettene på 1600-tallet var fylt av det kuriøse. Her kunne samlere vise frem sine gjenstander for verden. Dette var gjenstander som ikke var lett å få tak i og som bar preg av noe overnaturlig eller spennende, som et bilde på forholdet mellom menneske og natur. *British Museum* ble blant annet opprinnelig bygget for å vise frem en testamentarisk gave fra Hans Sloan. Gaven ble overtatt av nasjonen, med parlamentarisk godkjenning i 1753. Hvorvidt museet var åpent for alle, er usikkert. En måtte søke om lov lang tid i forveien, og ikke alle fikk innpass.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Amundsen, Arne Bugge & Brenna, Brita (2010). Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier, Bjarne Rogan & Arne Bugge Amundsen (red.), Samling og museum. *Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. (Oslo: Novus Forlag) ISBN 978-82-7099-610-0. 1. s 9 – 23, side 15.

<sup>31</sup> Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna, i Arne Bugge Amundsen og Bjarne Rogan, Samling og museum: kapitler av museenes historie, praksis og ideologi, *Museer, kritisk museologi og tverrfaglig museumsstudier, tid og historie*, Oslo: Novus forlag, 2010, side 15. Bjarne Rogan & Arne Bugge Amundsen (red.), Samling og museum. *Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. (Oslo: Novus Forlag) ISBN 978-82-7099-610, side 9-23 og side 15.

<sup>32</sup> Amundsen, Arne Bugge & Brenna, Brita (2010). Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier, Bjarne Rogan & Arne Bugge Amundsen (red.), Samling og museum. *Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*. (Oslo: Novus Forlag) ISBN 978-82-7099-610-0. 1. s 9 – 23, side 15.



## Museet som et instrument

Kunsthistoriker Michaela Giebelhausen understreker at det er det komplekse forholdet mellom innhold og betrakter som definerer arkitekturen til museet. Giebelhausen belyser at den tidligmoderne innsamlingspraksis var avgjørende, både i forhold til historien til museet og dens arkitektoniske form. Samlingen har en tendens til å forutsette visning av et slag, enten det er permanent eller midlertidig. I antikken var samlinger av verdifulle gjenstander forbeholdt hellige steder som templer, helligdommer og graver.<sup>33</sup>

I løpet av 1800-tallet åpnet de kongelige samlinger seg mer og mer opp for publikum. Giebelhausen trekker frem *Musée Français* i *Louvre*, som et tydelig eksempel på å åpne opp samlingene for et større publikum. Det tidligere anvendte kongelige palass åpnet sine dører i august 1793, det første jubileet for avskaffelsen av monarkiet, med en samling av ulike verk som tidligere hadde vært i kongefamiliens, kirkens og overklassens eie.<sup>34</sup>

Tanker om en enhetlig kultur skulle virke samlende. *Louvre* var først og fremst et palass med en kongelig samling. *Louvre* og dens samlinger åpnet opp for publikum som følge av et ønske om å være folkets skatter, en samling som alle skulle få tilgang til, som ikke lenger var forbeholdt den rike og velstående borgerklassen. Museet fikk et ansvar, et ansvar som lå i å opplyse folket, gi dem kunnskap og forståelse. Utover på 1800-tallet åpnet også flere andre samlinger opp for allmennheten i Europa.<sup>35</sup>

Den eldste delen av *Louvre*, som ble oppført av Filip August ca. år 1200, var et firkantet borganlegg omkring en lukket borggård, med et mektig forsvarstårn som sentrum. Nord for hovedtårnet lå kongeboligen, et gotisk palass. *Louvre* avløste senere det eldre slottet, og anlegget ble brukt både som kongebolig, statsfengsel og festning. Flere utvidelser av slottet er blitt gjort siden den gang, også under Napoleon. Ved raseringen av Tuileriene under Paris kommunen 1871, ble *Louvre* åpnet mot Place de la Concorde. Inngangspartiet, glasspyramiden i front, er tegnet av Ioh Ming Pei og åpnet i 1988.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> <https://snl.no/Louvre#menuitem0>, hentet den 10.03-15. Giebelhausen, Michaela. The Architecture of the museum, *Symbolic structures, urban contexts*. Manchester: Manchester University Press, 2003, side 223-231.

<sup>34</sup> <https://snl.no/Louvre#menuitem0>, hentet den 10.03-15. Giebelhausen, Michaela. The Architecture of the museum, *Symbolic structures, urban contexts*. Manchester: Manchester University Press, 2003, side 223-231.

<sup>35</sup> Einar Sørensen, Museumsarkitektur: Templer for musene, I Samling og Museum, Bjarne Rogan/Arne Bugge Amundsen. (Oslo: Novus forlag, 2010) 224-226) McClellan, Andrew: The Art Museum from Boullée to Bilbao. (Berkeley: University of California Press, 2008), 18-20.

<sup>36</sup> <https://snl.no/Louvre#menuitem0>, hentet den 10.03-15.

Kunsthistoriker Einar Sørensen begrunner at på midten av 1800-tallet endret denne klassiske *tempelarkitekturen* seg til en mer historiserende stil. Innen kunstindustri og arkitektur var det historismen som var den rådende stilarten på slutten av 1800-tallet. Det var ingen særskilt ensartet eller helhetlig stil, men den hadde fellestrekk ved at den bygget på sammenstilling av flere epokers stiluttrykk. Arkitekturen skulle innby til en respekt og orden. En slik arkitektur forsterket tanken om at man var kommet til et ærverdig og hellig sted.<sup>37</sup>

Kunsthistoriker Olga Schmedling understreker at en forutsetning for oppfatningen av kunstens hus, museet, som et *hellig sted*, er forestillingen om kunsten som uavhengig, skilt fra håndverk så vel som fra andre samfunnsmessige formål, utenfor kunsten selv. I den sammenheng hevder Schmedling at et museumsbesøk kan oppleves som en guddommelig erfaring.<sup>38</sup>

At museumsarkitektur har mange likhetstrekk med en *kirke*, poengterer også kulturhistoriker Ragnar Pedersen. Den rommer både det verdifulle og det hellige, samtidig som den innbyr til respekt og beundring for byggets form. I museet måtte en oppføre seg på en bestemt måte. Slik hadde både tanken bak bygget og arkitekturen, i seg selv, en slags oppdragende rolle. Pedersen hevder likevel at dette i Norge endret seg, på 70- og 80-tallet. Det ble skapt en rekke reaksjoner som videre gav grobunn for løsrivelsen fra dens tradisjonelle form i kunsten, derav også i arkitekturens formspråk.<sup>39</sup>

Ragnar Pedersen belyser videre at opplysningstanken rettet mot kunst og kultur vokste seg sterkere på 1800- og frem til 1900-tallet. Gjennom museets tilgjengelige samlinger, kunne kunsten nå frem til folket. Viktig var det da også at slike betydningsfulle byggverk var tegnet av datidens fremtredende arkitekter. De arkitektoniske elementene i museumsarkitekturen og andre statlige byggverk signaliserte ofte verdier som kvalitet, verdighet og autoritet. Ofte kjennetegnet med sine brede og høye innganger, storslagne dørparti og mektig haller. Dette skjedde, som Pedersen selv påpeker, i møte med samfunnets endrede borgerlige verdier.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Sørensen, 224-226.

<sup>38</sup> Olga Schmedling, *Kunstmuseer i sosialhistoriske perspektiv*, i Arne Bugge Amundsen og Bjarne Rogan, Samling og museum: kapitler av museenes historie, praksis og ideologi. (Oslo: Novus forlag, 2010. side 78-84)

<sup>39</sup> Ragnar Pedersen, *De norske museene får sin form*, Bugge Amundsen Arne og Rogan Bjarne, Samling og museum: kapitler av museenes historie, praksis og ideologi. (Oslo: Novus forlag, 2010) 48-51.

<sup>40</sup> Pedersen, 48-51.

Einar Sørensen eksemplifiserer hvordan Altes Museum, tegnet i 1823–30 av Karl Friedrich Schinkel, står som et sentralt museumsarkitektonisk byggverk, både med tanke på dens form og plassering i byplanen. Etter midten av 1800-tallet vek den klassiske fasadedekoren og romformen for nye stilarter. *Musée De Cluny* i Paris fra 1843 viste frem sine samlinger fra middelalderen i nyromansk stil og nygotisk interiør. Dette skulle gi de besøkende en helhetlig opplevelse av middelalderen. Stiler med overtydelige historiske referanser ble valgt for å utrykke sammenhengen med arkitekturen. Det ble opprettet en rekke ulike museer, med hver sin funksjon, hvor utstillingene reflekterte samtidens forskning og utviklingslære. Et viktig forbilde for tidens store museumsbygg var, ifølge Sørensen *verdensutstillingene*, som på denne tiden besto av paviljonger med bærekonstruksjon i støpejern, store vindusflater i arkitekturen, som kunne romme hundre tusen besøkende.<sup>41</sup>

## Det funksjonelle museum

Til tross for modernismens fornyede arkitekturformer og en ny tidsalder preget av masseproduksjon ble museene fortsatt tegnet etter en klassisk modell, understreker Sørensen. De fleste arkitekturprosjektene etter midten av 1800 tallet var forankret i tradisjonen, og bygget på forestillinger om monumentalbygget. Først etter andre verdenskrig gjorde nye modernistiske løsninger seg for alvor gjeldende innen museumsarkitektur og utfordret de klassiske forbildene. Sørensen hevder likevel at man kan se mye av romformen til den klassiske *paviljongarkitekturen* i stadig nye og fortolkede versjoner. Han poengterer her at tradisjonelle ideologier og høystemte interiører ofte gikk tapt, til fordel for en mer nøytral og pragmatisk utbygging og utvidelse.<sup>42</sup>

Kunsthistoriker Andrew McClellan trekker frem *Guggenheim Museet* av Frank Lloyd Wright som et bygg som står som symbol på en tilbakeskuing av museene, som sosiologisk utdannende institusjoner i det urbane bylivet. Denne nye formen for ekspressivitet med byggets form og funksjon går mye igjen i den kjente arkitekten Mies Van der Rohes arbeider. Arkitekturen la vekt på en åpen strukturell planløsning, som tillot stor fleksibilitet ved bruk. McClellan betegner dette som en legemliggjøring av eksisterende og nye kuratoriske idealer der museumsarkitekturen tillatte større spillerom og mer variert bruk i utstillingsrommene.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Sørensen, 222-224.

<sup>42</sup> Sørensen, 226-227.

<sup>43</sup> McClellan, 81-82, 74-77

Med fokus på kuratoriske prinsipper, påpeker Mies Van der Rohe museets elementære oppgave; vise frem utstillingsobjektene på best mulig måte. Museumsbygget bør ifølge Van der Rohe bryte med den tradisjonelle oppdelingen av byggets struktur, ved særskilt bruk av frittstående vegger. Slik kan man stille ut både mindre formater og større, for å nyte en fri flyt av autonomi og publikums opplevelse av bygget. Utstillingsprinsippene, *kuratoriske prinsipper*, som her vektlegges, legger videre betydningen for byggets funksjon. Selv om byggets konserverings- og sikkerhetsmessig funksjon ble nedprioritert, påpeker McClellan at realiseringen av en museumsdirektørs drøm lagt til grunn. Det ideale og fleksible utstillingsrommet ble her fremstilt som et stort åpent rom, uten søyler, som *det nøytrale utstillingsrommet*. Som McClellan, nevner er det først på 1920- og 1930-tallet at opposisjonen til den palassinspirerte museumsarkitekturen ble en form for kuratorisk praksis. Slik den kjente arkitekten Le Corbusier beskriver huset som en maskin for å leve, overføres dette til museet, dog som en maskin for kunnskap og ekspertise.<sup>44</sup>

McClellan siterer Phillip Youtz, tidligere arkitekt, direktør ved Brooklyn Museum. Youtz vektla en tydeligere betydning av museets plassering i bykjernen. Sentralt, og med et særskilt behov for fleksibilitet i bruk og utstilling. Siden funksjonen til museet er å stille ut gjenstander og livshistorier for et bredt publikum, må tilgjengeligheten, fleksibiliteten og de interne utstillingsforhold ha den største verdien. Museer burde være lokalisert i trafikkerte områder, fremfor øde parker, og burde – som varemagasinerne – ha show-vinduer, slik at publikum tiltrekkes og ønsker å komme inn.<sup>45</sup>

Det ideale utstillingsrommet ble nevnt her i form av et museumsbygg, som har inngangsparti og toaletter lett tilgjengelig. Men også benker til å sitte på, telefoner, heiser, informasjon og salgsdisk og auditorium, samt temporære utstillingsrom. Videre ble det her påpekt at det burde lagt til rette for bevegelige vegger og lys som tillater kuratoren all slags fleksibilitet, i forhold til utstillingsproduksjonen. Det er dette Youtz mener med å ribbe hele arkitekturen for alle mulige elementer, som vil gjøre en utstillingsteknikk umulig. Museets interiør skal heller ikke trenge noen form for ornamentering. Som McClellan her beskriver, bidro disse nye idealene om utstillingsrommet til et skifte på 1930 tallet, hvor dekor- og palassarkitekturen mistet mye av sin opprinnelige verdi og betydning.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> McClellan, 81-82, 74-77

<sup>45</sup> McClellan, 81-82, 74-77

<sup>46</sup> McClellan, 81-82, 74-77

## Den hvite kube versus den svarte boksen

Omfanget av den nye kunsten som ekspresjonisme, futurisme, dadaisme og kubisme, samt surrealisme, påvirket videre ny eksperimentering i museal praksis. Nye måter å utstille på, nye tanker om romslighet, ekspressivitet og overskridende trender, ble videreutviklet fra 1900 tallet. Med denne pluralistiske utviklingen i billedkunstens subjektive egenart ble det mer og mer et fokus på en asketisk utstillingspraksis. Her var tanken at ingenting i arkitekturen skulle stå imot de utstilte objektene. Det ideale utstillingsrommet besto av lyse vegger og en estetisk autonomi. Her skulle ethvert maleri og enhver skulpturell gjenstand stilles ut sin egen verdifulle betydning, alene. Tanken var å eksperimentere med perspektivet.<sup>47</sup>

Idealet om det nøytrale utstillingsrommet, som kunsthistoriker Øivind Storm Bjerke trekker frem, innebar også idealet om den hvite boksen. Den hvite boksen som ideal blir oftest eksplisitt formulert, som premiss i en rekke byggeprosesser. Den såkalte *hvite boksen eller den hvite kubens* omtaler han som et nærmest naturgitt ideal for mange. Han hevder at forhistorien til dette idealet, ligger i paviljongarkitekturen, av typen Secessionen i Wien, oppført i 1898, ved tegninger av Joseph Maria Olbrich. Denne bygningstypen besto av godt opplyste utstillingsflater, og reduksjon av de dekorative innslagene til det ytterst minimale i utstillingsrommene. Hvis man fjernet dekoren helt, forsvant referanser til den klassiske kulturarven. Dette var tidligere ansett som den passende rammen å utstille i. Som Storm Bjerke utdyper er dette i aller høyeste grad ideologisk ladet og signaliserer brudd med den tidligere klassiske kunsten. Tanken bak det nøytrale utstillingsrommet er visjonen om at et objekt plassert i dette rommet får ny betydning, og blir ikke noe annet enn et objekt for den *estetiske kontemplasjon*.<sup>48</sup>

Kunsthistoriker Brian O'Doherty, diskuterer blant annet *den hvite kubens* effekt. Han betegner den *hvite kubens*, som en modernistisk forestilling om gallerirommet. Dette innebar, påpeker han, å holde omverden ute av galleriet, på flere ulike måter. Vinduene ble fjernet delvis eller totalt, vegger malt hvite, gulvet ble enten polstret så betrakterens tilstedeværelse skulle være ubemerket og stillheten var dominerende. Disse elementene skulle nøytralisere galleriets rom for å vise frem først og fremst kunst. Dette er selvsagt umulig, understreker han her videre. Ingen institusjon er løsrevet fra sine former for sosiale verdier og regler, men

---

<sup>47</sup> Olga Schmedling, *Kunstmuseer i sosialhistoriske perspektiv*, I Samling og Museum, Bjarne Rogan/Arne Bugge Amundsen, (Oslo: Novus forlag, 2010), 84-86.

<sup>48</sup> Øivind Storm Bjerke, *Nye Bygg for kunstmuseer* i Arne Bugge Amundsen og Bjarne Rogan, Samling og museum: kapitler av museenes historie, praksis og ideologi. (Oslo: Novus forlag, 2010) side 237.

intensjonen er likevel god. Besøkende bringer dog med seg sine egne verdier og forventninger til hva som er kunst og fester disse foran seg. Akkurat som forventningene om et helt annet type museum og hva den skal inneholde. Veggene er dermed verdiladede og med på å påvirke samspillet, mellom besøkeren og utstillingsrommet. Galleriet bringer med seg kontemplasjon og galleriet en interaksjon. Brian O`Doherty drøfter hvordan publikum forvandler plassen rundt kunstobjektet: til en usynlig barriere mellom seg selv og det som tilsynelatende presenteres som hellig og uangripelig. Ved å fjerne vinduer og plassere publikum i et blottlagt miljø eller i en form for scene, som den *hvite kuben eller den svarte boksen*, oppnår utstillingsrommet aldri et helt nøytralt utstillingsrom. Besøkeren er aldri nøytral. Hun vil alltid bære med seg sin bagasje og sine referanser, påpeker O`Doherty.<sup>49</sup>

## **Ekspressiv arkitektur**

Ettersom arkitekter og planleggere for lengst har erkjent at det ikke er mulig å lage et *nøytralt rom* eller en *nøytral arkitektur* omkring kunsten, har høyprofilert museumsarkitektur blitt et stadig viktigere virkemiddel, men heller for å trekke resurser og oppmerksomhet til institusjonene. Museumsarkitektur handler om å eksperimentere med form og materialer, belyser Sørensen. Mens arkitektens rolle ofte marginaliseres innenfor andre bygningskategorier, blir museer bygget ut som kolossale enheter, som oftest storindustri. Han understreker at dette først og fremst har med kunsten og kunstens rolle å gjøre. Nedbrytingen av kunstverkets autonomi og avgrensing mot omgivelsene gjorde grensene mellom verket og rommet transparente og omdefinerte, i relasjonen mellom verk og betrakter.<sup>50</sup>

Særlig på 1970-tallet kom antiautoritære reaksjoner mot de store museumsinstitusjonenes enhetlige stemme også til uttrykk i museumsarkitekturen. Her spores det en rekke tendenser til å åpne museenes utsyn og innsyn, drøfter Sørensen. Dette la til rette for å åpne opp bygningene, i både metaforisk og fysisk forstand. Mest kjent av prosjektene som ble realisert i denne perioden, er *Centre National de d`art et de culture Georges Pompidou* fra 1971, med arkitektene Renzo Piano og Richard Rogers i spissen. De ønsket med denne typen arkitektur

---

<sup>49</sup> Brian O`Doherty, *Inside the White Cube*, University of California Press, 1976 Brian O`Doherty, *Inside the White Cube*, University of California Press, 1976, side 14-15 og side 79.

<sup>50</sup> Sørensen, 229-230.

å skape et nytt offentlig forum, innenfor et idealistisk byfornyelsesprosjekt. Her lå det en underliggende visjon om å skape total fleksibilitet og en kontinuerlig forandringsprosess.<sup>51</sup>

Øivind Storm Bjerke trekker frem at den tidligere museumsarkitekturen i stor grad var påvirket av statlige byggverk fra renessansen og antikken, og at den nye postmoderne arkitekturen på mange måter var preget av bevegelser og kunstneriske uttrykk fra disse periodene. Sørensen eksemplifiserer på flere måter, hvordan Norge har skilt seg ut fra resten av verden ved at sentralinstitusjoner har blitt lite preget av spektakulær byggevirksomhet.<sup>52</sup>

Bjerke påpeker videre at selve grunnlaget for bruken av arkitektur som symbol og som trekkplaster for publikum, får uttrykk i *Guggenheim museum* i Bilbao fra 1997 av Frank Gehry. Arkitekturen gjenspeiler en løsrivelse fra den tradisjonelle museumsarkitekturens form, med eksperimentering av innvendig og utvendig fasadearkitektur. Bygget, utdyper han videre, kan ses som en eksperimentering med *idealet om den hvite boksen* som utstillingsrom. En eksperimentering med romlighet står sentralt, i en ny subjektiv og løsrevet form for museal arkitektur. Museumsarkitekturen gjenspeiler her, ved tydelig bruk av metallfasade, en selvstendig fri form. Utstillingssalene er utformet som skulpturale former, der kunsten selv må tilpasse seg arkitekturen, ikke omvendt. Den kan på mange måter ses som et radikalt brudd med den tidligere tradisjonelle romoppdelingen. Bjerke understreker her at arkitekturen på flere måter forstyrrer samt konkurrerer, med den kunstneriske interaksjonen.<sup>53</sup>

Bjerke setter drøfter diskusjonen omkring hvilke holdninger den arkitektoniske formen signaliserer, som han hevder går parallelt med utformingen av bygg for blant annet kunstmuseer. Diskusjonen er et grunnlag for den antagelsen om at et bygg formidler et meningsinnhold på flere nivåer – hvordan bygget forholder seg til faktorer som de fysiske omgivelsene og til programmet som blir lagt til grunn i samsvar med oppdragets rammer. Det som han på mange måter påpeker, er bygningskroppens form og utførelse.<sup>54</sup>

Ulf Grønvold, arkitekt, seniorkurator og tidligere direktør ved Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design i Oslo, nevner eksempelvis at arkitektur-Norge har begrensede ambisjoner. Han beskriver Norge som et land med ikke ”for store gester og himmelrope byggverk”. Selv om en har gjenreist Nidarosdomen, vil et museumsanlegg på et tilsvarende

---

<sup>51</sup> Sørensen, 229-230.

<sup>52</sup> Storm Bjerke, 242-243. Sørensen, 232-233.

<sup>53</sup> Storm Bjerke, 242-243.

<sup>54</sup> Storm Bjerke, 242-243.

nivå mangle, understreker han videre. Han påpeker likevel at det i løpet av de siste årene har vært en museal opprustning av Nordens hovedsteder. Norske museer er et mangfold av småsatsinger, og rammene har vært knappe og ambisjonene begrensede for museumsarkitektur.<sup>55</sup>

Bygningene trenger ikke å være dårlige, snarere alminnelige, slik at de fyller en med likegyldighet fremfor stolthet. Rogaland kunstmuseum i Stavanger og Norsk Teknisk Museum i Oslo er slike anledninger, som ikke har blitt benyttet seg av for å bygge nye spennende museumsbygg, påpeker Grønvold. Samfunnet må ville ha de beste løsningene. Grønvold spør videre om det er et uttrykk for manglende ambisjoner når kunsten flytter inn i ledige lokaler, fremfor å bygge nytt? Museet for Samtidskunst kan få en til å tro det, men det trenger ikke å være slik, understreker Grønvold. Verneverdige bygninger kan tilføre unike kvaliteter og gi en motstand som gjør at arkitektene må strekke seg litt lenger, hevder han. Hvis de økonomiske rammer for trange, som han anser med Katedralskolen i Kristiansand og Lysverksbygningen i Bergen, blir resultatet av ombygging, ikke like bra som det burde blitt.<sup>56</sup>

Giebelhausen belyser hvordan ombyggingen av *Tate Modern* også innebar gjenbruk av en eksisterende arkitektonisk struktur, i form av en kraftstasjon. Den massive turbinhallen gir interiøret et industrielt inntrykk. Selve gallerirommene er inspirert av bygningene fra den industrielle fortid, men er likevel bevisste på den hvite kubens estetikk. Sett bort fra variasjon i størrelse, er følelsen av galleriene homogene og permanente. Det er brukt bevegelige vegger i stedet for permanente strukturer. Interiøret på *Tate Modern* gir inntrykk av å være et monument.<sup>57</sup>

Museene betegnes ved regjeringens nettside som *samfunnets kollektive minne*, i form av dialoginstitusjoner og møteplasser, jf. *NOU 1996:7 Museum. Mangfold, minne, møtested*. Med dette perspektivet vil museets samlede utforming, i forhold til bygning, utstillinger og øvrige aktiviteter, stå sentralt i opplevelsen av det enkelte museet. Her nevnes det også eksempelvis at det bør være et godt museumsbygg og lagt til rette for en rekke ulike hensyn, allerede fra de første skissene til ferdigstilling. I tillegg til vanlige arkitektoniske utfordringer

---

<sup>55</sup> Ulf, Grønvold, Seniorкуратор ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Lavmælte Kunnskapskatedraler. Norsk museumsarkitektur gjennom femti år. Publisert i *musumsnytt* 5/6- 2001, torsdag den 1 januar, 2009. 04.01-15

<sup>56</sup> Grønvold, Publisert i *musumsnytt* 5/6- 2001, torsdag den 1 januar, 2009. 04.01-15 / Falch, Frank, Fra Bankfurt til Frankfurt eller tendenser innen nyere tysk museumsarkitektur. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, UiB, 1994. 04.01-15

<sup>57</sup> Storm Bjerke, 237. Giebelhausen, 239.



understrekes det at bygget skal tas tydelige hensyn til samlingen og gjenstander. Det vektlegges også at bygget bør tilfredsstillende krav til klima, lys, materialbruk og sikringsforhold.

Vi har erfart at både bevilgende myndigheter, arkitekter og museer savner informasjon og inspirasjon når de står overfor nye byggeoppgaver. Vår intensjon er å kunne bidra til å bedre kvaliteten på nye museumsbygg ved å hente lærdom fra bygninger som er reist i den nære fortid.<sup>58</sup>

Disse aspektene og hvordan de påvirker videre utstillingspraksis i ulike bygg, vil også drøftes videre i oppgaven. Det er, etter min kjennskap, ikke foretatt noen systematisk dokumentasjon og analyse av norsk museumsarkitektur tidligere. Som et resultat av denne tydelige mangelen på analyse og dokumentasjon, tok Arkitekturmuseet som en del av Nasjonalmuseet, fra juli 2003 kontakt med Norsk museumsutvikling (del av ABM-utvikling, statens senter for Arkiv, Bibliotek og Museum). Formålet var å bidra til en ny form for rapport, som tar for seg eksempler fra nye norske museumsbygg. Studien tar for seg utfordringer og problemstillinger, for både samtidens og fremtidens museumsarkitektur.<sup>59</sup>

Nasjonalmuseet for kunst har ledet prosjektet, som er finansiert av ABM-utvikling. Rapporten er utført av sivilarkitekt Hege Maria Eriksson, i samarbeid med Nasjonalmuseet for kunst og ABM-utvikling. Prosjektets faste referansegruppe har bestått av Espen Hernes, ABM-utvikling samt Ulf Grønvold og Birgitte Sauge, fra *Nasjonalmuseet- Kunst*. Museumsarkitekturen skal utformes på ulike skjæringspunkter, nevnes det. Både mellom arkitekt og bruker, museum og besøkende, gjenstand og omgivelser. Studiens målsetting er å synliggjøre disse skjæringspunktene, sikre kvalitetsutvikling og en dialog.<sup>60</sup>

Det er noen krav som nevnes her, i forhold til klima. Det er noe som er like viktig i nye bygg, så vel som gamle. Det er ikke nødvendigvis slik at museumsbygget bør være bygget som et, for å fungere som et godt museum bør. Den bør heller ikke være verken nøytral eller en storslagen. Det vektlegges her blant annet en mangel på informasjon og veiledning for det som forventes og kreves i et bygg som også skal bevare for fremtidens

---

<sup>58</sup> Kulturrådet, *Museumsarkitektur*, rapport. ISBN (trykt utgave): 82-8105-007-1. Oslo, april 2004, Ulf Grønvold, nasjonalmuseet for kunst Espen Hernes, ABM-utvikling. 04.01-15

<sup>59</sup> <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/nouer/1996/nou-1996-7.html?id=140531> 04.01-15

<sup>60</sup> Kulturrådet, *Museumsarkitektur*, rapport. ISBN (trykt utgave): 82-8105-007-1. Oslo, april 2004, Grønvold, nasjonalmuseet for kunst Hernes, ABM-utvikling. 04.01-15.

interesse. Det er kanskje noe som ikke vektlegges som mest verdifullt i debatten, men som teller like mye for fagpersonene og formidlingen av museene.<sup>61</sup>

Dette gjelder blant annet Nasjonalgalleriet i Oslo, med hensyn til klima og bevaring av samlingene som skal vises frem der. Men dette gjelder også i eldre bygg som tidligere bankhus, politihus, kontorlokaler, marinelager som brukes som dette i dag.

Grønvold understreker at det som ofte skjer er at eldre bygg tilpasses så godt det lar seg gjøre museumsformål og museet flyttes inn. Han diskuterer at det kan være at disse museene ikke fikk finansiert å bygge et helt nytt bygg for å huse sin virksomhet. Eller at bygget som de må flytte inn i, til syvende og sist ikke er tilpasset godt nok eller kanskje ikke i det hele tatt. Dette er ofte som et resultat av mangel på bevilgning, drøfter han.<sup>62</sup>

Det er også slik at gamle bygg som har stor verdi historisk, får en ny bruksverdi og betydning ved å tas i bruk på helt nye måter. Museene er pålagt å bevare for fremtiden og ikke kun for publikum i dag. Det er her ofte eldre bygg møter sine begrensninger. Dette blir ofte et kompromiss hvor det ender opp med at de til syvende og sist ikke lenger tilfredsstiller kravene og må flytte. Og oftest er det klima og bevaring som skorter.

Men det vil alltid være noen føringer, uansett bygg. Med denne oppgaven ønsker jeg å belyse noen av disse problematiske aspektene ved museumsarkitektur. Selv om studiet mitt ikke tar for seg nye museumsbygg, vil det være relevante aspekter som dukker opp i bruken av et bygg i utstillingspraksis som ikke er opprinnelig er tiltenkt å være et museum. Her vil både kuratorer, avdelingsledere og utstillingsarkitekter samt publikum møte på en rekke elementære problemstillinger. Der hvor det ikke er noen samling å ivareta, vil det være færre føringer knyttet til dette, men kanskje andre aspekter. Dette vil jeg komme tilbake til i senere kapitler.

Det er en rapport fra Kulturrådet, som påpeker denne mangelfulle informasjonen og mangel på veiledning, når det gjelder hvordan slike bygg i vår tid skal være. Utfordringer med hensyn til utstillingspraksis i ikke-opprinnelige museumsbygg, eldre bygg og eldre museumsbygg, kan kanskje bidra til en bevissthet om hvordan disse bygningene brukes.

---

<sup>61</sup> [https://snl.no/universell\\_utforming](https://snl.no/universell_utforming), Direktoratet for Byggekvallitet, <http://www.dibk.no/no/Tema/Universell-Utforming/Hva-er-universell-utforming/> 05.02-15.

<sup>62</sup> [https://snl.no/universell\\_utforming](https://snl.no/universell_utforming), Direktoratet for Byggekvallitet, <http://www.dibk.no/no/Tema/Universell-Utforming/Hva-er-universell-utforming/> 05.02-15.

## Oppsummering

Fra samlingskulturen på 15-1600 tallet, begynte samlingene mot nærmere 1800 tallet, å åpne seg opp seg mer og mer opp for publikum. Giebelhausen trekker frem *Musée Français* i *Louvre*, som eksempel på dette. Tanker om en enhetlig kultur skulle virke samlende. *Louvre* var først og fremst et palass med en kongelig samling. Utover på 1800-tallet åpnet det også opp flere andre samlinger i Europa. Byggene ble ofte kjennetegnet med sine brede og høye innganger, storslagne dørparti og mektig haller, i form av klassisk arkitektur og fasadekor.

Etter midten av 1800-tallet vek den klassiske fasadedekoren og romformen for nye stilarter. Et viktig forbilde for tidens store museumsbygg var, ifølge Sørensen, *verdensutstillingene* som på denne tiden besto av paviljonger med bærekonstruksjon i støpejern, store vindusflater i arkitekturen, som kunne romme hundre tusen besøkende. Bjerke trekker frem at den tidligere museumsarkitekturen i stor grad var påvirket av statlige byggverk fra renessansen og antikken, og at den nye postmoderne arkitekturen på mange måter var preget av bevegelser og kunstneriske uttrykk. O'Doherty belyser *den hvite kubens* effekt og hvordan dette gjøres på en mest effektiv måte. Vinduene ble fjernet, vegger malt hvite, der stillheten var dominerende. Det ideale utstillingsrommet ble betegnet i form av bevegelige vegger og lys som tillatte kuratoren all fleksibilitet. Disse idealene om utstillingsrommet, bidro til et skifte på 1930 tallet, hvor dekor- og palassarkitekturen mistet mye av sin opprinnelige verdi og betydning, ifølge McClellan. Det ideale utstillingsrommet ble nevnt i form av inngangsparti og toaletter, benker til å sitte på, telefoner, heiser, informasjon, salgsdisk, auditorium og temporære utstillingsrom.

Museene betegnes ved regjeringens nettside, som *samfunnets kollektive minne*, i form av dialoginstitusjoner og møteplasser. Det vektlegges at byggene bør være lagt til rette for en rekke ulike hensyn, allerede fra de første skissene til ferdigstilling. Grønvold understreker at det som ofte er problematisk med eldre bygg er at disse tilpasses så godt det lar seg gjøre museumsformål og museet flyttes inn, som et resultat av mangel på bevilgning, for deretter å skape problemer. Arkitekturmuseet: som en del av Nasjonalmuseet, tok i juli 2003, kontakt med Norsk museumsutvikling, for å bidra til en ny form for rapport. Denne rapporten skulle ta for seg utfordringer og problemstillinger, knyttet til samtidens og fremtidens museumsarkitektur. Som et direkte resultat av at bevilgende myndigheter, arkitekter og museer savner informasjon og inspirasjon når de står overfor nye byggeoppgaver.

# Kapittel 4, den kvalitative metode

I dette kapittelet skal jeg begrunne mitt valg av metode: og redegjøre for hvordan innsamlingen ble foretatt og i hvilket omfang. Her vil jeg også belyse hva den kvalitative metoden står for, hvordan jeg anvendte den i prosessen og hvordan intervjuene ble strukturert, i form av intervjuguide og utvalget av informantene. Jeg vil også vise til hvordan jeg valgte og tok kontakt med informantene, og hvordan intervjuene foregikk.

Kvalitativ forskning er en metode for å undersøke hvilken mening hendelser eller erfaringer har for dem som opplever dem, og hvordan dette kan fortolkes eller forstås av andre. Kvalitativ metode brukes som oftest ikke der statistikk eller større generell undersøkelse er nødvendig, men der en vil kartlegge noen få forekomster.

Datainnsamlingen i den kvalitative metode består som oftest av ulike former for deltagende observasjoner, ulike diskursanalyser og tekstanalyser, eller semistrukturerte eller ustrukturerte intervjuer, metoden jeg har benyttet meg av i denne oppgaven. Den kvalitative metode er mye brukt innen sosiologi, psykologi og antropologi. Utvalget gjøres ofte strategisk, typisk eller spesielt. Det er ikke representativt, som ved kvantitative forskning.

Kvalitativ forskning brukes ofte til å studere sosiale prosesser og sosialt samspill. Når forskning er kvalitativ, betyr det vanligvis at man interesserer seg for hvordan noe gjøres eller sies. Men også hvordan noe oppleves, fremstilles og hvordan noe utvikles. I den kvantitative forskning, undersøker man gjerne hvor mye det finnes av noe, ikke hvordan, som med for eksempel den kvalitative forskning. Innenfor samfunnsvitenskapelige forskning kan man bruke både kvalitativ og kvantitativ metode. Den kvalitative forskning kan derimot opplyse mer om, eller utdype, de kvantitative funn, i tillegg til å gi en bedre forståelse av årsaken.<sup>63</sup>

Før jeg gjennomførte intervjuene, meldte jeg inn prosjektet i henhold til Lov om behandling av personopplysninger. Fordi jeg benyttet meg av intervjuer i datainnsamlingen, handlet dette prosjektet like mye om å forske på *noe* som å forske på *noen*. Det måtte da tas noen forskningsetiske forbehold, som skulle ivareta informantene på best mulig måte. Jeg

---

<sup>63</sup> Svend Brinkmann, Lene Tanggaard, Brinkmann og Tanggaard, Kvalitative metoder - En grundbog. *Empiri og teoriutvikling*, Gyldendal akademisk, Oslo, 2012. 11-16

sendte derfor en søknad til Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste NSD, der jeg ba om å få lov til gjennomføre kvalitative forskningsintervjuer. Videre er det potensielle problematiske moment knyttet til personvern og lov om publisering og også hvor vidt om informantene skulle stå oppført med navn i oppgaven.

Etter en dialog med NSD og hver enkelt informant, sørget jeg for at gjennomføringen av intervjuer og bruk av intervjumateriale i oppgaven min ble godkjent i henhold til lov om behandling og vern av personopplysninger. Jeg gikk i gang med prosjektet med forbehold om at informantene ikke skal angis ved navn, kun stillingstittel.

Etter at prosjektet var godkjent av NSD, tok jeg kontakt med utvalgte informanter enten via e-post eller telefon, og forklarte dem hva jeg het og hva jeg skrev om. Selv om prosjektet er godkjent og informantene har blitt informert om hvordan materialet skal brukes, er det fortsatt mulig at de kan oppfatte min fremstilling som problematisk.<sup>64</sup>

Datamaterialet kommer også til å bli slettet ved prosjektets slutt. De transkriberte intervjuene ble godkjent av alle informantene. Dermed kunne de godkjenne, be om at jeg gjorde intervjuet på nytt eller be om at jeg skulle omformulere meg. Dette gav dem mulighet til å komme med tilbakemelding om jeg skulle ha misforstått dem.

I denne oppgaven har jeg valgt ikke å gjøre en generell klassifisering, men en mer utdypende og forklarende studie av bruken av ikke-opprinnelige museumsbygg. Hva er det som går igjen i deltakerens svar og kommentarer?

Alle jeg kontaktet sa seg villig til å stille til intervju og var fleksible til tid og sted, og til det å snakke foran en opptaker, ettersom alle intervjuene ble tatt opp og senere lest av på pc. Informantene fikk ikke tilsendt spørsmålene på forhånd. Men jeg informerte om prosjektet og hva jeg var interessert i å snakke om på forhånd, for å veilede dem. Informantenes samtykke ble innhentet og alle underskrev et skriftlig samtykke skjema, i tråd med NSD sitt reglement.

Det er lurt å tenke på hvordan intervjuet skal analyseres, før det utføres. Det teoretiske fundamentet kan, i mange tilfeller, legge føringer for hvordan et intervju gjennomføres. I forkant av intervjuene utarbeidet jeg en form for intervjuguide. Den hjalp meg med å

---

<sup>64</sup> Steinar Kvale og Svend Brinkmann, *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2009, 199.

strukturere intervjuforløpet og å sikre at jeg kom igjennom de temaene jeg ønsket å snakke om. Temaene jeg ønsket å dekke i intervjuet var bestemt på forhånd, men spørsmålene var ikke fastlagt. Informantene fikk lov til å snakke fritt om hva de skulle ønske å snakke om. Noen spørsmål ble mer vektlagt enn andre.

Et semistrukturert intervju er preget av en åpenhet med tanke på rekkefølgen spørsmålene stilles i. Både forsker og informant er deltager i et intervju. Gjennom å stille spørsmål og ved å følge opp det informanten sier med nye spørsmål, er forskeren med på å styre intervjuet. Dette gjøres ved å lede informanten til å snakke om emner hun er opptatt av.

I et kvalitativt intervju starter ofte tolkningen under selve intervjuet. Man tolker det informanten sier og stiller videre oppfølgingsspørsmål. Dette forsøkte jeg å ha med meg underveis i prosessen.<sup>65</sup>

Mine semi-ustrukturerte intervju besto av en fagperson fra hvert av de fire utvalgte museumsbyggene. Denne fagpersonen var enten kurator, seniorkurator, konservator eller utstillingsarkitekt som på ulike måter jobber tett med utstillingsproduksjon. Informantene hadde svært ulike fagbakgrunner og spisskompetanse. Har informanten en fast stilling? Hvis ikke, hva er grunnen til dette? Har informanten direkte med utstillingspraksis og utstillingenes design på museet å gjøre? Har informanten også et samlings og innholdsansvar?

Det som gjenstår å se, er om det i hele tatt er mulig å gjøre noen sammenligninger mellom disse byggene jeg har valgt, på tvers av institusjoner, samlingsgrunnlag og byggets opprinnelige form eller formål. Det er ofte slik at man tenker at man kanskje skulle gjort ting litt annerledes. Brukt mer tid på intervjuguiden, brukt mer tid på hvert intervju, og med det å velge informanter. Jeg er fornøyd med både valg av metode og antall informanter, selv om dette selvsagt er tids og kapasitets begrenset, har jeg fått mye ut av min studie.

Ulemper med den kvalitative metode er at man kan ende opp med å trekke mulige slutninger på grunnlag av et ikke-representativt utvalg. Dette er som følge av at utvalget av fagpersoner i en kvalitativ metode er langt færre enn ved den kvantitative metode. En annen ulempe er at det sjelden er mulig å generalisere resultatene man har kommet frem til.

---

<sup>65</sup> Kvale og Brinkmann, *Det kvalitative forskningsintervju*, 199. Brinkmann, Tanggaard, *Kvalitative metoder - En grundbog. Empiri og teoriutvikling*, 11-16.

Utvalget er ofte for lite og skjevt representert. Intervjuobjektet får kanskje ikke den anonymiteten som etiske retningslinjer forventer, og svarer kanskje ikke helt ærlig på spørsmålene, enten på grunn av ledende spørsmål eller at intervjuobjektet heller ønsker å svare det han eller hun anser som strategisk riktige svar. Intervjuprosessen er ofte svært tids- og ressurskrevende.<sup>66</sup>

Jeg valgte å dele opp intervjuene i *tematiske inndelinger*, for å skape en struktur og sammenheng, ved de forskjellige intervjuene og i oppgaven. Disse tematiske inndelingene hadde jeg for meg, allerede i intervjuguiden. Å dele intervjuguiden opp i tematiske inndelinger var gunstig ettersom det gjorde det lettere for meg å huske hva hver informant sa om hvert aspekt, og hvor dette ble eksemplifisert. Det gjorde det også lettere for informantene å følge den strukturen jeg ville anvende videre, i oppgaven.

Oppgavens forskjellige temaer ble delt inn i: *Layout*, der informanten snakker om flytmønster gjennom utstillingsrommene eller rommets strukturelle oppdeling og føringer, for hvordan for eksempel publikum anvender utstillingsarealene på en bestemt måte. *Teknisk og praktiske hensyn* er der informanten nevner lys, teknisk anlegg eller andre aspekter knyttet direkte til utstillingsteknikk og det utstillingstekniske, i utstillingene som virker førende for utstillingspraksis eller kanskje ses som en fordel. *Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon*, der informanten snakker om føringer i forhold arkitektens uttrykk, førende romstruktur som lav takhøyde eller små rom, eller der informanten nevner byggets symbolikk, som et førende moment, enten i forhold til utstillingenes form eller hva som skal vises frem, innholdet. *Det ideale utstillingsrommet* er der hvor informantene eksemplifiserer hva som mangler eller kunne vært bedre, samt hva som er fordeler eller ulemper i en utstillingspraksis.

Om jeg skulle gjort denne oppgaven på en annen måte, så hadde jeg anvendt kvantitative publikums undersøkelser eller statistiske undersøkelser for et bredere sammenligningsmateriale, i min studie. Jeg kunne også valgt samme metode, men valgt meg ut færre bygg og færre informanter, for å gå dypere inn i studiet av hvert av disse byggene. Dette kunne fungert bedre på et mer spesifikt nivå om jeg ønsket å gå mer grundig til verks i mine undersøkelser. Da kunne jeg også konsentert meg om færre bygg og de byggene med flere likheter enn ulikheter knyttet til en utstillingspraksis.

---

<sup>66</sup> Brinkmann og Tanggaard, side 11–16.

## Oppsummering

Metoden jeg har valgt i denne oppgaven er den Kvalitative forskning. Metoden anvendes som oftest ikke der statistikk eller større generell undersøkelse er nødvendig. Men når en vil kartlegge noen få forekomster, samt studere sosiale prosesser og sosialt samspill.

Datainnsamlingen i den kvalitative metode består som oftest av ulike former for deltagende observasjoner, ulike diskursanalyser og tekstanalyser, eller semistrukturerte eller ustrukturerte intervjuer: metoden jeg har benyttet meg av i denne oppgaven. Den kvalitative metode er mye anvendt innen sosiologi, psykologi og antropologi. Utvalget gjøres oftest for å studere noe strategisk, typisk eller spesielt. Det er ikke representativt, som ved kvantitative forskning.

Etter en dialog med NSD og hver enkelt informant sørget jeg for at gjennomføringen av intervjuer og bruk av intervjumateriale i oppgaven min ble godkjent i henhold til lov om behandling og vern av personopplysninger. Jeg gikk i gang med prosjektet med forbehold om at informantene ikke skulle angis ved navn, men kun ved stillingstittel. Etter at prosjektet var godkjent tok jeg kontakt med utvalgte informanter via e-post eller telefon. Jeg forklarte dem hva jeg het og hva jeg skrev om. Selv om prosjektet er godkjent og informantene har blitt informert om hvordan materialet skal brukes, er det fortsatt mulig at de kan oppfatte min fremstilling som problematisk. De transkriberte intervjuene ble godkjent av alle informantene. Dette gav dem mulighet til å komme med tilbakemelding om jeg skulle ha misforstått dem.

Ulemper med den kvalitative metode er at man kan ende opp med å trekke mulige slutninger på grunnlag av et ikke-representativt utvalg. Dette er som følge av at utvalget av fagpersoner i en kvalitativ metode er langt færre enn ved den kvantitative metode. En annen ulempe er at det sjelden er mulig å generalisere resultatene man har kommet frem til. Utvalget er ofte for lite og skjevt representert. Intervjuobjektet får kanskje ikke den anonymiteten som etiske retningslinjer forventer, og svarer kanskje ikke helt ærlig på spørsmålene, enten på grunn av ledende spørsmål eller at intervjuobjektet heller ønsker å svare det han eller hun anser som strategisk riktige svar. Intervjuprosessen er ofte svært tids- og ressurskrevende.

Jeg valgte å dele opp intervjuene i tematiske inndelinger, for å skape en struktur og sammenheng i oppgaven. Dette hadde jeg for meg, allerede i intervjuguiden. De forskjellige temaene ble delt inn i; *Layout, Teknisk og praktiske hensyn, Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon, og Det ideale utstillingsrommet.*



# Kapittel 5- Gjennomgang av intervjuene

I dette kapittelet skal jeg ta for meg de ulike intervjuene og hva informantene snakket om, knyttet til min problemstilling.

Som nevnt i forrige kapittel vil jeg dele oppgaven, og kapittelet som sådan, opp i ulike tematiske aspekter, *layout, tekniske og praktiske hensyn, kuratorisk versus arkitektonisk intensjon og det ideale utstillingsrommet*. Denne oppdelingen har jeg valgt fordi det gjør det mulig for meg å sammenlikne hva de ulike informantene sier, på en hensiktsmessig måte.

Det er også en oppdeling som gjør det mulig å fokusere på de tematikkene, som er sentrale for min oppgave. Selve oppdeling i ulike tematikker har jeg valgt for å kunne analysere informantenes, systematisere stoffet, og fordi dette er tematikker som er viktig i forhold til de teoretiske begrepene jeg har valgt. Mitt kildemateriale er basert på samtaler med de ulike informantene, som jeg nedtegnet og tolket, basert på hva som sies.

Jeg vil også dele kapittelet etter strukturen fra tidligere kapitler hvor jeg tar for meg et og et museum om gangen, og deler intervjuet deretter opp i tematikken som forekommer i et og et avsnitt. Jeg har valgt inndelingen fra kapittel 2, der deler der jeg først tar for meg *IKM, Interkulturelt museum, Nasjonalmuseet- Arkitektur, Preus museum* og deretter *KODE 4, Kode museene*. I hvert avsnitt vil jeg starter med å belyse informantens rolle, stilling eller arbeid knyttet til utstillingspraksis på museet. Stilling, arbeidsoppgaver og det som skiller informantene fra hverandre, vil være sentrale aspekter som legger grunnlaget for hva de kan svare på og ikke.

Dette vil også legge grunnlaget for hvordan de vil svare på hvert spørsmål, selv om spørsmålene er like for dem alle. Deres arbeidsoppgaver og stilling, er også relevant i forhold til hvor bevisst de forholder seg til relevante problemstillinger en møter på, i et gjenbruk av bygg for museumsformål. Men også i forhold til institusjonen de er en del av, hvilken samling som vises frem her. Disse aspektene er somregel ikke like og vil på flere måter bidra til å trekke et skille ved hvilke problemstillinger som er like ulike, ved informantene.

## Interkulturelt museum

Utstillingsarkitekt på *Interkulturelt museum*, (IKM), i Oslo understreker her at hun jobbet mye tettere med tematikken i den nåværende utstillingen, *Norvegiska Roma: Ett folk, mange stemmer* – om norske sigøynere, enn hun har gjort med andre utstillinger. Etersom det ikke er noen fast kurator ved IKM, valgte jeg å intervju henne ettersom hun var den som jobbet tettest på utstillingsdesign med denne utstillingen. IKM har ingen fast utstillingsarkitekt.

Hun er profesjonsutdannet interiørarkitekt samt til dels produktdesign integrert i utdanningen, som er en fordel i utstillingsproduksjon. Hun nevner at det er en løpende diskusjon om akkurat dette – om man skal ta seg av utstillingsproduksjonen selv i museet eller gi oppdraget til et byrå. Designbyråene tar seg alltid av det tekniske, praktiske og det konseptuelle, men forventer fortsatt at museet skal ha redaktøransvar og innholdsansvar. Noen mener mer om dette enn andre. I et intervju belyser hun et svært viktig aspekt i debatten om hva museene bør gjøre med hensyn til utstillingspraksis, scenografi og tematikk. Hvem bør ha ansvar for hva? Og bør museene alltid leie inn utstillingsdesignere fremfor å jobbe med alt selv. Her nevner hun at det stort sett skilles mellom en gjenstandssamling, og en tematikk eller et materiale, som er mye mindre spesifikk og gir på flere måter rom for å jobbe mer variert. Her drøfter hun hvordan en gjenstandssamling, skiller seg fra et tema eller materiale. ”Hvordan skal man møte disse temaene som blir tatt opp, eller i noen tilfeller gjenstandene. En gjenstandssamling er jo ofte mye mer konkret enn et slikt materiale som er lite spesifikt og veldig bredt. I denne utstillingen har jeg brukt mye mer tid på dette komplekse.”<sup>67</sup>

## Layout

Informanten nevner at nettopp denne utstillingen ikke bærer noe preg av noen fast gjennomgang. Det er opp til publikum hvor de vil starte og avslutte, som et fortellergrep og en del av utstillingen. Med noen færre sentrale soner, som man kan samle publikum i større grupper og noen flere små rom, tidligere fengselsceller. Hun forteller at publikum kan selv velge gå inn alene, møte en eller flere, eller bare velge å se inn. Som en del av fortellergrepet spiller de små rommene på intimgrenser og følelsen av å være isolert. Utstillingens opprinnelige romdeling, kan brukes som et fortellergrep, tas styring over og anvendes som et

---

<sup>67</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

diskusjonsrom, som er den avsluttende delen av utstillingen. Der man møtes først i grupper og senere søker informasjon alene, ved hjelp av eventuelt læreren. At elevene og oppdager utstillingen selv, og finner svar, på eget initiativ.

Flytmønsteret og kronologien i utstillingen var noe de ble enige om sammen i utstillingsproduksjonsgruppa. Hun hevder videre at hun har brutt en regel, ved og ikke å lede publikum inn og ut av utstillingen, for eksempel ved inngangen, hvor de begynner. Hun sier at hun gjerne skulle ha gjort flytmønsteret tydeligere. For eksempel kunne man blende av det ene inngangspartiet.

Det har vært mange muligheter og mange begrensninger, en del hensyn som måtte tas for å kunne disponere lokalet, understreker hun. Hun trekker også frem at hun kanskje skulle ha blendet utgangen, slik at det ikke er for mange mulige veier publikum kunne velge å gå. Hun drøfter videre at man ikke får gjort så mye med cellene og at hun har byttet om på de sentrale sonene i utstillingen flere ganger i prosessen.

Hun drøfter her hvordan flytmønsteret i den nåværende utstillingen er lagt opp. ”Denne utstillingen består av selvstendige biter, ikke noe lineær konstruksjon, rett eller gal vei å gå gjennom utstillingen. Det var en tanke om det helt fra starten, fortellergrepet og det praktiske. Nå er det slik at de skal kunne samles flere steder, før man går inn. Flytmønsteret er en viktig del av dette.”<sup>68</sup>

Informanten nevner også de utstillingstekniske hensyn som drift, det elektriske og tekniske, som strømmettet og hvor mye teknikk man skal bruke rent konkret for å slå av og på utstillingen.

Hun belyser at utstillingsproduksjon er alt en kan tenke seg. Alt fra hvem som er publikummet, hvem som skal møte utstillingene, til det som trekker publikum inn i utstillingen –som leder publikum den veien de skal, slik det ofte er på museer. ”Hva skal de oppleve? Er det et lys som trekker deg inn? Det må være noe som trekker deg inn. Leder deg inn i utstillingen. Det er det ene. Tema og innholds materiale, som skal formidles, scenografi delen av jobben. Det er det man tenker er utstillingen.”<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>69</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

Hun understreker at det ofte er problematisk å ikke lede publikum på noen som helst måte. Da vet publikum heller ikke hvor utstillingen starter eller slutter. På museet skiller man mellom formidlingsopplegg og utstillingen i sin helhet, og det var hun ikke helt vant til. Skal de gå som grupper, er det en guidet tur. Det har de ikke nå, men det har de hatt før. Den forrige utstillingen hadde de lagt opp til det, fra rom til rom i cellene, over to etasjer. De visste hele tiden at det kom til å bli vanskelig i og med at det er for mange temaer og at det skulle være mulig å gå inn flere veier.

Hun påpeker at det er som å banne i kirka, at publikum ikke vet hvilken vei de skal begynne og avslutte. Utstillingen på IKM er lagt opp slik at folk skal gå litt på oppdagelsesferd, alene. De legger ingen føringer for hvor en skal gå eller forsøker å lede på publikum.

Hun nevner at det er viktig å legge vekt på en tilrettelagt utstilling for publikum, hvor de finner alt de trenger selv, uten noen form assistanse, og det er kort vei til for eksempel utgangen, toalettene og lignende. Men det må også tilrettelegges for konserveringstekniske og sikringsrelaterte hensyn. Men først tenker hun på hvordan publikum skal møte utstillingen. ”Flytmønster, fluktveier, hvor er toalettet? Her er veldig mye lagt på strømmettet. Finner folk veien ut? Veldig mange praktiske ting, driftsmessige hensyn, og sikkerhetsmessige hensyn.”<sup>70</sup>

Hun opplever bygget som en utstillingsarena og om det på noen måte kunne vært mer tilpasset utstillingspraksis. I noens øyne kunne bygget vært mer formet som en stor sal. Da kunne det vært mulig å jobbe med flere lag på en gang, gjennom utstillingen. Og det ville vært større plass for omvisninger i grupper, noe det i dag ikke er rom for i denne utstillingen. ”Noen kunne jo ment at det skulle vært mer salformet, mer lagt opp til større grupper.”<sup>71</sup>

Hun trekker frem blant annet diskusjonen om vitensenteret der det faktisk er et problem med mangelen på sentrerte rom. Teknisk nevner hun videre at det kunne det vært mer tilpasset. Sånn som det er nå må en dele klassen opp i mindre grupper for at det skal fungere. Om en vil ha flere grupper på omvisning i utstillingen, fungerer det visst ikke fullt så optimalt, sånn som det er lagt opp til nå. Hun synes likevel at det til tross for dette aspektet fungerer godt på flere ulike måter. Hun hevder at man nå heller legger opp til en arkitekturvennlig utstilling, en løsning som er tilpasset bygget og som er like bra.

---

<sup>70</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>71</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

”Som for eksempel den diskusjonen som foregår i vitensenteret i Fredrikstad. Der det er mangel på bemanning og overvåkning som gjør at det vil være dumt å dele opp rommet. I dette tilfellet er det delt opp mer konsentrert, som ønsket. Det er jo ikke så mye sikkerhetshensyn, i forhold til samlingen her.”<sup>72</sup>

## **Tekniske og praktiske hensyn**

Informanten forteller at det er en del praktiske hensyn som må tas med tanke på at bygget er fredet og med den tekniske infrastrukturen i bygget. Hun eksemplifiserer også aspektet ved den universelle utformingen, med tanke på at inngangen er for smal for rullestolbrukere. Teknisk sett er også lysforholdene problematiske, ettersom det er et gammelt bygg. Likevel nevner hun også at det ikke er noen klassisk museumsarkitektur, men at det i det store og det hele fungerer godt til utstillingsformålet i seg selv.

Det er en lengre prosess å begynne å endre dette. Rent teknisk så er det ikke tilrettelagt, men det er nettopp fordi det er gammelt. ”Men det er en del praktiske hensyn, det er mange andre hensyn, i forhold til teknisk infrastruktur der alt ligger utenpå veggene og fredningshensyn, med tanke på inngangen og utgang for rullestolbrukere er for smal. Dette er jo ikke noe klassisk museum med tydelig fasade og inngangsparti.”<sup>73</sup>

Utstillingene har pleid å stå ganske lenge av gangen, men galleriet i første etasje har mange forskjellige skiftende utstillinger. Rent romlig så fungerer bygget optimalt og fint, understreker hun. Den forrige utstillingen som ble satt opp i bygget var lagt opp helt annerledes og den fungerte veldig godt den også. Der visket de mer ut arkitekturen og oppdelingen.

Hun påpeker at det er flere bygg som fungerer som museum, som likevel ikke er tilpasset utstillingspraksis. Bygg som hun nevner orienterer seg ut, fremfor inn, som en utstilling skal gjøre. Hun mener likevel at det ikke alltid er slik at det er det nøytrale utstillingsrommet fungerer, men at det kan hjelpe til å fortelle noe. Hun drøfter at bygget ikke er direkte problematisk i forhold til romstrukturen, men at det er en svært isolerende arkitektur, uten noe form for innsyn. En strengt dominant arkitektur, som legger føringer for

---

<sup>72</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>73</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

utstillingen, på andre måter enn selve rommets oppdeling. Det er jo mange museer som er bygget som et museum, men som ikke er tilpasset til å romme ulike typer utstillinger.

”Bygget kan også hjelpe til å fortelle noe, som kanskje danner en ramme til det innholdet som er interessant også da. Her i dette tilfellet er det fengselsarkitektur. Fengselsarkitektur er så ekstremt tydelig, det handler mye om å ta kontroll, tydelig arkitektur, små rom, som er vanskelig å forbigå.”<sup>74</sup> Utstillingsarkitekten ved IKM belyser at det er vanskeligere å ta i bruk arkitekturen i denne utstillingen. Grunnen er at det var for nær og tett opp mot tematikken i utstillingen.

Hun understreker at den isolerende fengselsarkitekturen tar kontroll. Man føler man blir overvåket. ”Det er vanskelig i nettopp denne utstillingen å bruke denne symbolske fortellingen. Det er rett og slett for vanskelig å spille med den fortellingen i arkitekturen, med tanke på at utstillingen bærer preg av fortellingen om den kriminelle sigøyneren, som i flere tilfeller er for tett opp mot sannheten.”<sup>75</sup>

## **Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon**

Noen steder i museet har hun forsøkt å jobbe med arkitekturen, men hun har forsøkt å viske den ut i andre rom, ved hjelp av symbolikk som grep. ”I cellene har jeg forsøkt og delvis blende av vindusrekker, for de var så veldig sterke, symbolske, liksom. Fordi fengselet var visket ut for lenge siden, så trengte jeg ikke dempe noe særlig. Denne utstillingen er jo i all hovedsak en scenografisk utstilling, en slags svart boks.”<sup>76</sup>

Informanten nevner at de har fjernet dørene tidligere. Dette hevder hun skaper hull i veggene og at det derfor mangler noe. Du får jo ikke tatt bort den historien som ligger til grunn, du får ikke visket den bort, påpeker hun. Men det som er igjen av spor etter den arkitekturen, ønsker hun å bruke så mye som mulig, i denne utstillingen. Den historien som det er spor av og ikke spor av, men som uansett ligger der.

Hun føler likevel selv at eksperimenteringen med utstillingsrommet fungerer godt i bygget. Det å bruke dører var et bevisst virkemiddel, og føltes litt utradisjonelt i en utstilling.

---

<sup>74</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>75</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>76</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

Det som kan være bevisst i form av et fortellingsgrep hos kurator eller arkitekt, ikke alltid vil ha samme funksjon i praksis. ”Intensjonen og bruken samstemmer ikke alltid. Men det er ikke nødvendigvis mislykket av den grunn. Noen ganger ødelegger man det grunnleggende grepet, hvis man for eksempel begynner å sette opp dørene, da ødelegges jo hele konseptet. Noen grep er viktigere enn andre.”<sup>77</sup>

Utstillingsarkitekten nevner at det er en stor forskjell mellom større samlinger hvor man stiller ut mer enn ved mindre samlinger, som i dette tilfellet. Her eksemplifiserer hun hvordan hun får muligheten til å jobbe mer scenografisk, til forskjell fra der kurator og samling har mer å si. Hun påpeker her at det ligger en stor styrke i det å jobbe med arkitekturen, men at det fordelaktig ikke bør være for scenografisk i seg selv.

”Det ligger ofte en styrke i å jobbe med arkitekturen. Jeg tenker jo at det bør være nøytralt. Det er vanskelig med utstillingsproduksjon i et bygg som for eksempel i tilfellet av Libeskind Jødiske museum, for bygget er scenografisk i seg selv.”<sup>78</sup>

I en kunstutstilling mener hun at det er objektene som skal være i fokus, mens i dette tilfellet er det faktisk det scenografiske. Jo større samlingen museet har å forholde seg til, jo mindre scenografisk kan man jobbe. Hun har erfaring med denne problematikken knyttet til samling versus scenografi og design, fra tidligere arbeid. Da for eksempel kuratorene hadde mer å si i forhold til hvordan samlingen og materialet skal møtes.

Hun understreker at de har forsøkt å eksperimentere med bruk av dører, og at det øker terskelen for å gå inn i cellene eller rommene. Hun tenker at dette også er ganske praktisk, ettersom man ofte ender opp med og kun å nøye seg med skue inn, fremfor å gå inn i rommene og lukke døren.

Men også det å lukke igjen døren og føle på møtet med noen andre i det samme rommet du går inn i og at det bryter med den tradisjonelle museumsopplevelsen, for å bryte og leke med det mellommenneskelige møtet mellom publikum og hvordan de forholder seg til andre i utstillingen. ”Vi har jo eksperimentert med rommet og forsøkt å jobbe med arkitekturen og det at det er en celle. Det å sette opp dører var et tydelig grep som følge av at

---

<sup>77</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>78</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

de har fjernet dørene inn til cellene, som gjør at man vegrer seg for å gå inn. Det å leke med intimsfæren til folk er spennende.”<sup>79</sup>

Hun belyser også at det er et ledd i det symbolske. Ved å spille på flere nivåer av det tematiske vil det være rom for flere måter å se ting på.

Hun drøfter videre byråkratiet og den uendelige korridorrekken og hvordan publikum er med på å bruke det materialet de møter, som en dør. Det er et grep i fortellingsperspektivet, med vektlegging på byråkatiets makt og forholdet til staten.”Noen ganger går man inn i rom der noen allerede er som kanskje man får føle litt på, eller at noen går inn i et lite rom som du allerede er i som også kan føles litt uvant. Likevel er det også det å leke med det symbolske – det med byråkrati, den uendelige korridorrekken.”<sup>80</sup>

Hvis man bygger et helt nytt museum, skal dette ofte være attraksjonen. Det legger noen føringer i forhold til vinkler, lysinnfall og direkte flyt. Som eksempel nevner hun her Inspiria kunnskapssenter i Sarpsborg som ligner en ufo, eller det skulpturelt formede jødiske museum i Berlin. Begge stiller mange krav og styrer mye av utstillingsrommet, på ulike måter. Det er jo også en utfordring. ”Jeg liker historiske bygg, og det å jobbe med flere lag. Hvis man bygger et nytt museum, er det jo mange hensyn man kan ta. Det at bygget i seg selv ofte skal være attraksjonen, gjør det ekstremt vanskelig å lage utstillinger i bygget på grunn av vinkler, lysinnfall og direkte flyt.”<sup>81</sup>

Hun understreker hvordan arkitekturen ikke bør for dominerende. ”Arkitekturen må være nøytral, ikke en skulpturell form i seg selv, som med det jødiske museum. Det stiller så mange krav og styrer så mye av utstillingsrommet.”<sup>82</sup>

Det ideale utstillingsrommet nevner hun at er tydelig oppdelt, hvor det i museumsarkitekturen og utstillingsrommet er lagt til rette for hvor en skal starte og hvor en skal ha pusterom.

Hun mener at at det er en styrke i det å jobbe *med den naturlige oppdelingen i* arkitekturen. ”For eksempel Kulturhistorisk museum, med en tydelig oppdeling av trapper, der skal en gå gjennom og så gjennom igjen. De har satt utstillingene ut i trappen, der tanken

---

<sup>79</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>80</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>81</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>82</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)



egentlig er at man skal ha pusterom. Der fungerer denne oppdelingen og arkitekturen med utstillingen ikke så bra.”<sup>83</sup>

De måttet blende av vinduene for å dempe fengselsarkitekturen. De vinduene som ser ned på deg ovenfra som guds øye, ble i cellene for dominerende, påpeker hun. Hun sier likevel at rommene er typisk *hvit kube*. Det er visst ikke noe særlig spor av fengselsarkitekturen igjen. Arkitekturen bør helst være dempet og fremstå som nøytral.

”Det er mange ganger man tenker at det beste er at du har en black-box, liksom. Men det er liksom tatt ut fra virkeligheten, en annen kultur eller en annen tid. Det tror jeg aldri helt på. Det ligger jo ofte en styrke i å jobbe med arkitekturen. Jeg tenker jo at det bør være nøytralt.”<sup>84</sup>

## Det ideale utstillingsrommet

Informanten liker at det vanligvis veksles mellom bruk av dagslys og isolerende effekter, i utstillingen. Det var visst vanskelig i dette bygget, ettersom det er lite dagslys. Bygget virker isolerende, som fengselsarkitektur ofte gjør.

Hun liker at et museumsbygg kan oppleves som fragmentarisk. Hvor det er ikke et svar, hvor en skal gå og hva en skal fortelle. Utstillingen skal jo fremfor alt utfordre fremfor å forklare, understreker hun. ”Det jeg liker godt er jo Pompidou senteret, som er en slags labyrint: Samtidig som du har kontroll, blir du tatt fratatt kontrollen. Flere rom i rommet, på en måte. Det har ofte med hva bygget skal utstille og hva det ikke skal utstille. Det er ikke et svar, heller ikke hvor en skal gå og hva en skal fortelle.”<sup>85</sup>

Men det er vanskeligere med bygg som er skulpturelle i seg selv, som tidligere nevnt *Libeskind Jødiske museum* i Berlin.

I Nasjonalmuseet på vestbanetomta er det nok lagt vekt på det klassiske, men også lagt opp til at man skal kunne veksle mellom forskjellige bruk av både bygget og

---

<sup>83</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>84</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>85</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

utstillingsrommene. ”Nasjonalmuseet på vestbanetomta er det nok lagt vekt på det klassiske, men det er nok også lagt opp til at man skal kunne veksle mellom forskjellige typer bruk.”<sup>86</sup>

## Nasjonalmuseet- Arkitektur

Seniorkurator ved Nasjonalmuseet- Arkitektur nevner her at museet til dels fungerer som et utstillingsobjekt i seg selv. Som et interessant monument man kan lære av arkitekturfaget, ved kun å se på. Som hun belyser at de har de kjempet i en årrekke for å være i nettopp dette bygget. Likevel nevner hun at det er utfordringer. De er glade for at bygget er fredet, selv om det selvfølgelig tillater svært lite fleksibilitet og variasjon i bruk ved utstillingslokalene. Hun understreker her at de holder til i en bygning tegnet av arkitekt Christian Heinrich Grosch, som var Norges banks første bygning i Christiania fra 1830.

De holder til i en bygning de mener fungerer godt for deres formål. Men det er visst allikevel ikke bare enkelt å lage arkitekturutstillinger i den. De har tre utstillingsareal, som alle tre har sine utfordringer.

”Vi holder altså til i en bygning som er ideell som arkitekturmuseum ut fra det at selve bygningskomplekset er en interessant arkitekturutstilling i seg selv. Man kan lære svært mye om arkitekturfaget ved å studere den sammensatte bygningen tegnet av Norges viktigste arkitekter.”<sup>87</sup>

## Teknisk og praktiske hensyn

Informanten understreker at det enkleste rommet å lage en utstilling i er en såkalt *svart boks* eller *hvit kube*. Det er viktig at det er enkelt å laste inn og ut, fram og tilbake. At bygget har en lasterampe, er en fordel.

”Det er mye man må tenke på. Er det lagt opp til å frakte utstillingsmateriale frem til døren, der materialet skal leveres, eller må det eventuelt lastes av lastebil eller truck annet sted og fraktes med mindre bil til et leveringssted? Er tilgangen til utstillingslokalet god nok i

---

<sup>86</sup> Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

<sup>87</sup> Seniorkurator, intervju via mail Nasjonalmuseet- Arkitektur (29.11-14)

forhold til materialet som skal stilles ut? Og er dørene brede eller høye nok til å få utstillingsmaterialet inn, og om det er trapper, er det mulig å få utstillingsmaterialet opp? Hvis heis, er denne i så fall stor nok?”<sup>88</sup>

Tilgangen til utstillingslokalene bør også være god, der dørene ikke er for lave eller smale, slik at utstillingsmateriale lett kan fraktes inn. Og det bør helst være heis stor nok til det meste, slik at man slipper å bære for tungt og langt. Hun påpeker her at de fleste utstillingsbyggene man jobber med har utfordringer. ”De enkleste rom å lage utstilling i er en svart boks eller en hvit kube. Men det er sjelden man får anledning til å lage utstilling et slikt sted. De fleste utstillingsarealer har store utfordringer.”<sup>89</sup>

Hun nevner her spesifikt temperatur og luftfuktighet som viktige utstillingstekniske krav til bygget, men også belysning. Lokalet må enten være uten innsyn eller blendes av, og det bør være tilstrekkelig med lysenheter, for å lyse opp innvendig. Det må være lagt til rette for strøm og kabler, med fokus på oppheng. Om materialet kan henges opp fra tak eller fra vegg, er det bra.

Det bør også legges vekt på om det skal være rom for mye teknisk utstyr i utstillingene, og at det skal være lagt til rette for dette også i forhold til lyd og akustikk. Det må være lagt til rette for rullestolbrukere og syns- og hørselshemmede. Det nevnes videre at paviljongen har visse utfordringer i form av dagslys og sol, og glassvegger som har visse utfordringer. ”Vi bruker ofte mye resurser på å bygge vegger osv. i forbindelse med utstillinger her. Det finnes gardiner vi kan blende av paviljongen med. Paviljongen er arkitektonisk sett et utrolig vakkert rom, så det er veldig leit hver gang vi må benytte denne løsningen.”<sup>90</sup>

Hun belyser at rommet utenfor Paviljongen, var tenkt av arkitekten som utstillingsrom. Det er likevel problematisk å stille ut materiale utendørs, påpeker hun. Paviljongen har dårlig akustikk.

Hvelvet, det innerste utstillingsrommet, er på den annen side er helt uten dagslys med bjelke i taket, en søyle i midten, og det er kledd i boltede stålplater. Rommets belysning kan reguleres, og dette rommet egner seg visstnok best til presentasjoner av originalmaterialer. Stålplatene er likevel vanskelige å feste noe på, så her brukes en magnetisk folie.

---

<sup>88</sup> Seniorkurator, intervju via mail Nasjonalmuseet- Arkitektur (29.11-14)

<sup>89</sup> Seniorkurator, intervju via mail Nasjonalmuseet- Arkitektur (29.11-14)

<sup>90</sup> Seniorkurator, intervju via mail Nasjonalmuseet- Arkitektur (29.11-14)

Lydgjennomgangen mellom disse lokalene er ikke optimal. Det er, som hun nevner her, for små dører og for smalt inngangsparti for frakt. Det neste utstillingsrommet er *Buchersalen*, med andre aspekter også her, knyttet til utstillingspraksis.

”I Buchersalen er det også dagslys. Vinduene er mange, men ikke så store, og de har persiener, så dagslyset kan nesten stenges ute. Lydforurensningen mellom atelier og utstillingssal er et stort problem. Tilgangen til salen har alt for smale dører i forhold til å frakte store utstillingsgjenstander.”<sup>91</sup>

### **Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon**

Hun forteller her at Sverre Fehn har tegnet utstillingsinteriørene med doble glassvegger og skap. Vinduene er store, men det er persiener her, som kan stenge lyset ute. Innenfor salen er det atelierrom for barn og ungdom.

Informanten drøfter at det kun kan stilles ut veldig tynt materialen i Hvelvet. Her har de laget et system for å gjøre glassveggene mer utstillingsvennlige, men at utstillingene oftest blir seende veldig like ut og lite varierte.

Hun bleyser at Bucherfløyen ble tegnet som en arkivfløy, slik at taket opprinnelig var for lavt i dette rommet til at det egnet seg som et utstillingslokale. ”*Bucherfløyen* ble tegnet som arkivfløy av arkitekt H. Bucher i 1911, den er 215 kvadratmeter. Da bygningen skulle bygges om til arkitekturmuseum, bestemte man seg derfor for å fjerne et dekke. Gjennom dette grepet har Sverre Fehn skapt et fint utstillingsrom, men som også har sine utfordringer.”<sup>92</sup>

### **Det ideale utstillingsrommet**

”En svart boks er oftere i bruk i teatersammenhenger, men kan også egne seg til dramatiske utstillinger, mens man når det gjelder utstillingsrom heller snakker om hvit kube som et ideale.”<sup>93</sup> Informanten påpeker hvordan det ideale utstillingsrommet kan egne seg som den *svarte boksen*, til dramatiske utstillinger eller i det nøytrale utstillingsrommet, den *hvite kub*en.

---

<sup>91</sup> Seniorкурator, intervju via mail Nasjonalmuseet- Arkitektur (29.11-14)

<sup>92</sup> Seniorкурator, intervju via mail Nasjonalmuseet- Arkitektur (29.11-14)

<sup>93</sup> Seniorкурator, intervju via mail Nasjonalmuseet- Arkitektur (29.11-14)

Hun trekker frem at det ideale utstillingsrommet ikke burde ha vinduer, kun god belysning. Videre bør det være fleksible vegger, belysning og hule vegger i sin rett.

”Fleksibilitet er viktig. Dette gjelder både utstillingsvegger og belysning. Belysningen må også kunne dempes. Hule vegger, så tjuke at man kan gå inne i dem, er ideelle i forhold til å skjule kabler, som det blir mer og mer av i utstillinger. Men dette kommer igjen i konflikt med fleksible vegger.”<sup>94</sup>

Tak og vegger må kunne males. Noen vegger bør være fleksible og andre hule og skjule det tekniske anlegget. Det må være et godt med strømuttak og klimaanlegg, som kan sikre særskilt gode klimaforhold. Informanten nevner også at et museum bør ha gode sittemuligheter, god tilgang og fremkommelighet og utsikt ut i vakker natur.

Det bør være hvilesoner mellom utstillingsrommene, god akustikk og tilpasset for rullestolbrukere og syns- og hørselshemmede. Vegger må være egnet til å henge ting på, og taket bør være egnet til å henge ting fra. Gulvene må være slitesterke og kunne feste gjenstander. Hun drøfter også hvordan tilgangen til museet og rekreasjonsområdene bør oppfylle ulike behov.”Tilgangen til museet må være god. Ethvert museum bør ha sittemuligheter i utstillingen, noen hvilesoner mellom utstillingsrommene og gjerne blick ut i vakker natur. Det bør være gode forhold for rullestoler, og for syns- og hørselshemmede. Dette er viktig å tenke på i utforming av utstillingen.”<sup>95</sup>

Hun forteller at det å jobbe mye med vandreutstillinger også endrer ens syn på utstillingslokalene, ettersom du aldri vet hva slags lokaler du har å vise frem i. Derfor må en tenke at utstillingen bør være selvbærende og være uavhengig av henging på vegger og tak. Utstillingen bør derfor, som hun nevner her, ha innebygd lys-system, være av lite volum og veie lite for lettere frakt og logistikkutfordringer.

”Utstillingen bør være fleksibel slik at den tar seg godt ut både når den er montert tett i et litt for lite rom eller spredd i et litt for stort rom.”<sup>96</sup>

## **Preus Museum**

Seniorkurator ved Preus Museum jobber, sammen med en annen kurator, tett med de forskjellige utstillingene og alt som har med utstillingsproduksjonen på museet å gjøre. Hun

---

<sup>94</sup> Seniorkurator, intervju via mail Nasjonalmuseet- Arkitektur (29.11-14)

<sup>95</sup> Seniorkurator, intervju via mail Nasjonalmuseet- Arkitektur (29.11-14)

<sup>96</sup> Seniorkurator, intervju via mail Nasjonalmuseet- Arkitektur (29.11-14)

nevner at utstillingsproduksjonen starter med å analysere bygget, og hva som gjør at publikum kommer til museet med allerede noen forventninger om hva konkret som skal møte dem.

”Man må jo analysere hva det er i dette bygget som gjør at publikum får visse forestillinger. Man blir forutinntatt, og bygget bidrar ofte til forhåndsbestemte holdninger. De som har vært på det gamle museet, for eksempel, eller de som ser bygget utenfra, tror de skal få se teknisk utstyr i utstillingen.”<sup>97</sup>

Da billedkunstner Anders Tomren fikk i oppdrag å lage ny innredning, ble det en postmodernistisk veggløsning, som visstnok jobbet mot den gamle bygningens rominndeling. Fordelen var likevel at de fikk en del vegger, opptil 14 meter. Her kunne samtidskunsten bedre stilles ut i sine større format.

”Vi brukte Sverre Fehns flyttbare vegger helt frem til samtidskunstnerne begynte å lage store fotografier og det å vise frem store formater ble en hindring. Med disse utstillingsrommene kan vi ikke lage en mørk kube for video eller film. Veggene ble satt opp fordi vi ville ha mer veggplass.”<sup>98</sup>

## **Teknisk og praktiske hensyn**

Hun forteller at originalmaterialet, som de også henter fra andre museer, virker inn på utstillingspraksis i bygget. Hun understreker også at det er like viktig med stabil luftfuktighet og et stabilt inneklime i utstillingen.

”Med originalmateriale som vi henter inn fra andre museer, må det være helt ned til 50 lux noen ganger. Det er lagt stor vekt på at det hele tiden skal være stabil luftfuktighet også, i form av et stabilt inneklime. Hvis vi ikke har det, må vi jobbe med faksimiler, det vil si kopier av originalene.”<sup>99</sup>

Ulempen med ombyggingen med de nye veggene, er at utstillingene ofte blir seende veldig like ut. Det er likevel ikke så lett for publikum som ikke kommer så ofte, å se. ”Jeg tror ikke man kunne tilpasset mer enn det som er gjort, bortsett fra at vi diskuterer å fjerne Tomrens installasjon og gå tilbake til et friere veggssystem som er flyttbart. Det vil by på noen problemer i forhold til noen bilder, men stort sett vil det gi oss mer bevegelsesfrihet.”<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Seniorkurator, intervju ved Preus museum. (29.11-14)

<sup>98</sup> Seniorkurator, intervju ved Preus museum. (29.11-14)

<sup>99</sup> Seniorkurator, intervju ved Preus museum. (29.11-14)

<sup>100</sup> Seniorkurator, intervju ved Preus museum (29.11-14)

Ulempen ble da videre at belysningen ble vanskelig på enkelte vegger og hjørner. Det er ikke tillatt å male vegger som ikke er malt fra før av, ettersom bygger er fredet av Riksantikvariske hensyn. Derfor er deler av utstillingsrommene i rød teglstein, men heldigvis var de to siste salene hvitmalt.

I en utstillingsproduksjon må en blant annet å velge et riktig prosjekt for institusjonen og ha en økonomisk ramme. Man må også vurdere hvilke hjelpemidler man må benytte seg av, og eventuelt om man må ombygge. Dette gjelder også bruk av tekstlig materiale, eller teknisk utstyr. Og eventuelt om hvilke vegger som skal males eller ikke males, i forhold til hva som passer seg. Og så er det, som hun påpeker videre, det å bryte opp interiøret så det ikke ser for likt ut. Man kan også vurdere å hyre utstillingsdesignere.

Det understrekes at det bør først og fremst å ha et gjennomarbeidet prosjekt, som er relevant for institusjonen, publikum og de som skal jobbe med det. I tillegg er det viktig å ha oversikt over lokaler som skal brukes og til hvilke behov, og ombygging og hjelpemidler som eventuelt skal dekkes. Det samme gjelder oversikt over egen samling, andres samlinger, hvis behov, og bruk av tekst, kataloger, QR eller audio.

## **Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon**

Hun forteller at det er interessant å jobbe med et bygg som ikke er tilrettelagt for å være et museum. Lokalene er bygget over et modulsystem fra 1860. Sverre Fehn hadde, som hun påpeker, stor respekt for byggets historie og likte godt den repeterende rominndelingen. ”Bygget bærer derfor en sterk personlighet som også gjør det vanskelig å eksperimentere for mye. Hadde vi hatt penger til å leie inn utstillingsarkitekter hadde vi gjerne gjort det mer.”<sup>101</sup>

De originaltegnede flyttbare veggene til Sverre Fehn ble hyppig brukt. Helt til samtidskunsten ikke tillot dette lenger. Det er ikke mulig å lage noen form for mørk kube i lokalet, til verken video eller film for publikum. Arkitekturen er for styrende, understreker hun. Med disse utstillingsrommene kan man visstnok ikke lage en mørk kube, der publikum kan gå inn i for å se video eller film.

---

<sup>101</sup> Seniorkurator, intervju ved Preus museum (29.11-14)

”Det var jo Leif Preus som pushet på at museet skulle inn i dette bygget. I denne perioden var det også veldig populært med bruk av industribygg. Så lenge riksantikvaren passer på oss, så er det jo veldig begrenset hva vi kan gjøre. Det er jo et bygg med veldig sterk personlighet, det er nok muligheter, hvis man hadde hatt penger til å betale utstillingsarkitekter og designere til å eksperimentere med lokalene mer enn det vi gjør.”<sup>102</sup>

Hun påpeker at de deler opp utstillingen i flere deler. Ettersom bygget er så styrende, kan de skille mellom forskjellige temaer, og dele opp der de vil belyse ett tema og et annet tema et annet. ”Her kan vi for eksempel snakke om flere ting eller temaer på en gang. Det er jo en fleksibilitet på denne måten. Rommene deler seg opp på den måten at problemstillinger kan bli komprimert og dermed kommer tydeligere frem.”<sup>103</sup>

Hun understreker at de også jobber med bygget i forhold til bruk av dagslys eller dempet belysning, for best bevaring av papir og de fleste fotografiene, eller lage flere små utstillinger, der en kan være fleksibel med å ha mange museumsgjenstander eller bilder på en gang. Dette er med på å skape fleksibilitet. Hun påpeker at arkitekturen styrer ganske mye av utstillingen. En må hele tiden tenke på en ny måte og utnytte arkitekturen til dens egen fordel. Publikum opplever likevel arkitekturen like fascinerende for hver gang.

Etter å ha arbeidet med den en stund, vil en dog oppdage en del begrensninger. Hun nevner likevel at dette kan dempes ved å male vegger, bruke lys og skygge for å få fokus på vegger og foto. ”Arkitekturen styrer ganske mye. Det er selvsagt slik at publikum som kommer inn her, er veldig fascinert og synes det er kjempefint. Vi demper arkitekturen ved å male vegger, for å få inn en ny tid, samtidig som vi bruker lys og skygge for å få fokus på vegger og fotografi, ikke på arkitekturen.”<sup>104</sup>

## **Layout**

Det ble opprinnelig laget flyttbare vegger, som kunne skyves mellom pilastre og søyler. Lysskinnene ble regulert i forhold til dette.”Arkitekturen legger masse dempere, den styrer hvordan vi beveger oss i rommet. Det er et 1860-tallsbygg med tydelig modulsystem,

---

<sup>102</sup> Seniorкуратор, intervju ved Preus museum (29.11-14)

<sup>103</sup> Seniorкуратор, intervju ved Preus museum. (29.11-14)

<sup>104</sup> Seniorкуратор, intervju ved Preus museum (29.11-14)



der alt er firkanter, alle like store, der alt er likt og alt står likt i forhold til hverandre. Det vil jo alltid være en ramme.”<sup>105</sup>

Hun forteller at arkitekturen legger premisser for hvordan en beveger seg i rommet. Det er et tydelig modulsystem der alt er firkantet, like stort, og alle søylene står likt i forhold til hverandre. Dette virker styrende også på publikum.”Det vil jo alltid være en ramme. En må jo alltid forholde seg til det bygget en er i.”<sup>106</sup>

Det er lagt lysskinner der rommet er høyest. Det er lagt opp til et interiør i regi av Sverre Fehn der fotoutstillingen er. Dette virker også styrende ettersom det omgjør fotoapparater til kunstverk fremfor bruksobjekter bak montere. Da de prøvde å gjøre om denne utstillingen, fikk de kjeft fra Leif Preus.”Det å montere påvirker jo betraktningen og omgjør kameraer til kunsthåndverk.”<sup>107</sup>

Det er også mange rom, men likevel virker de ganske begrensende. Publikum kan gå den ene eller andre veien når de kommer til det andre galleriet, derfor må de ofte styre publikum, slik at de forstår hvor de skal gå. Eller så må de lage utstillingen slik at flytmønsteret ikke betyr noe. Det er ved den nåværende utstillingen lagt opp til at rommene deles opp i fem områder.

Med ti buede vegger samt lange midt- og endevegger gjør dette at utstillingene blir seende mye like ut. Det legger også premisser for hvilken plass man har til omvisning av for eksempel skoleklasser og andre grupper. Bygget styrer på den måten mye hvordan man må tenke og hvordan utstillingen blir. Samtidig har de for liten plass for klasser.”Nå snakker jo jeg fra kuratorens side, det er fine rom, men de er begrensende. Du må forholde deg til dem. Publikum kan gå to veier når de kommer inn i det lille galleriet for temporære utstillinger. Det gjør at vi må enten styre dem tydelig en vei eller lage utstillingen slik at det er uviktig hvor de går. Rommene deler også utstillingen i fem områder og ti buevegger og lange midt- og endevegger. Utstillingene har en tendens til å bli like.”<sup>108</sup>

## Det ideale utstillingsrommet

---

<sup>105</sup> Seniorкуратор, intervju ved Preus museum. (29.11-14)

<sup>106</sup> Seniorкуратор, intervju ved Preus museum. (29.11-14)

<sup>107</sup> Seniorкуратор, intervju ved Preus museum (29.11-14)

<sup>108</sup> Seniorкуратор, intervju ved Preus museum (29.11-14)

Hun belyser at det ideale utstillingsrommet er den mest fleksible og nøytrale arkitekturen. Den som ikke er så styrende og tilstedeværende. Det kan likeså godt være et historisk eller et industribygg. Men disse byggene må ha fleksibilitet og muligheter for variert bruk, både for å kunne gjøre endringer i arkitekturen, men også for å bygge nye rom og varierende utstillinger.

”Altså, den beste museumsarkitekturen er den mest nøytrale. Det kan godt være et industribygg, men der det er rom for å gjøre endringer i arkitekturen. Det må være fleksibel arkitektur, slik at man både kan ha plass til både større grupper der det er behov for det, og skape små rom der det er behov for det.”<sup>109</sup>

Hun trekker frem eksempelvis *Pompidou-senteret* i Paris der det er eksperimentert med flere rom i rommet, der man kan gå seg bort, på et vis, og så finne frem igjen, som en slags labyrint. En fleksibel arkitektur, slik at man kunne ha plass til større grupper i større rom og mindre rom der det er mulig. ”Et konkret eksempel er jo Pompidou-senteret, Renzo Pianos arkitektur, der du kan gå deg bort på en måte, i en slags labyrint. Du kunne gå forskjellige retninger, og så kunne hente deg inn igjen.”<sup>110</sup>

## **KODE 4, Lysverket**

Avdelingssjef for Kunst og Design ved KODE-KODE 4, forteller at bygget ble tilpasset museumsformål tidligere, men at det fortsatt er noen utfordringer knyttet til den lave takhøyden. Dette gjør det vanskelig i forhold til moderne kunst og samtidskunsten, som gjerne er i store formater. Hun nevner videre at det er en del utfordringer knyttet til logistikk, transport inn og ut av huset og midlertidig oppbevaring i utstillingsproduksjon. Likevel er det her opprinnelig mange små rom. Bygget var jo tiltenkt som kontorlokale for Bergen Lysverk.

## **Layout**

”Romstrukturen er også en begrensning. Publikum må føres gjennom salene på en bestemt måte. Til sammen utgjør dette et rammeverk som du må forholde deg til, uansett. Selv de nyeste museumsbygg i dag har jo utfordringer, det er vanskelig å gjøre alt perfekt.”<sup>111</sup> Hun nevner her at romstrukturen styrer mye, men at dette ofte er et problem i de fleste bygg.

---

<sup>109</sup> Seniorкуратор, intervju ved Preus museum. (29.11-14)

<sup>110</sup> Seniorкуратор, intervju ved Preus museum (29.11-14)

<sup>111</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

Hun understreker at det ikke bare er ulemper. Det er også fordeler ved det at rommene er mindre enn i andre museumsbygg og med lavere takhøyde, noe som gjør at publikum får en helt annen opplevelse av og nærhet til kunsten som er utstilt, enn i andre museumsbygg.

Her er det jo i hvert rom kanskje bare plass til tre verk og to personer på en gang, påpeker hun. ”Noen ting fungerer veldig bra, for eksempel det at du får nærhet til kunsten, som jo er noe som publikum setter pris på.”<sup>112</sup>

## **Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon**

Det nevnes her at de hele tiden jobber med å optimalisere de forholdene de jobber innenfor. De har dessuten flere arenaer å velge mellom, med forskjellige lokaler til forskjellige samlinger, som gjør tilretteleggingen enklere. Det kan være bygg som er problematiske på én måte, men som kan være til fordel på en annen måte. ”Det er blant annet noen utfordringer i forhold til lav takhøyde, som vanligvis ville vært tilpasset i moderne museumsbygg. Det er vanskelig i forhold til moderne kunst og samtidskunst. Det er også utfordringer knyttet til logistikk, det vil si transport inn og ut av huset, utstillinger og oppbevaring.”<sup>113</sup>

Hun belyser at det også er svært viktig med en universell utforming. Det første som møter deg når du entrer bygget, er her en lang steintrapp. Det er antikvariske hensyn med prosessen å bygge rampe. Dette påvirker også publikumsopplevelsen. De møter flere hindringer ved dette bygget enn det som man kanskje hadde hatt med et moderne bygg. Dette kunne vært mer publikumsvennlig. Alt dette har jo med penger å gjøre. Hadde man hatt et bedre budsjett den gangen det ble gjort kunne man tilpasset bygget bedre til museumsformål, understreker hun. ”Det er ofte ting som publikum ikke ser, som er problemet – logistikk og at man bruker mye arbeidskapasitet på å regulere klima, som er vanskelig i et gammelt bygg. En ting som er viktig, er det med tilkomst og universell utforming. Det første som møter deg inn i første etasje, er en lang steintrapp.”<sup>114</sup>

## **Tekniske og praktiske hensyn**

---

<sup>112</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

<sup>113</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

<sup>114</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

Det er utfordringer hver dag, og bygget fungerer visst ikke veldig bra. Hun tenker først og fremst på utstillingspraksis. Det eneste som derimot setter begrensninger for den tekniske installasjon, er strømforsyningene, som fungerer bra i dette bygget.

”Den lave takhøyden gjør at det er vanskelig å plassere lysskinner i taket uten at det skaper refleksjoner i verkene. Problemet er nok mer i forhold til andre tekniske hensyn i forhold til krav om rømningsveier og utfordringer i forhold til brannsikkerheten.”<sup>115</sup>

Hun drøfter her hvordan den lave takhøyden skaper utfordringene, men at det er hensyn i forhold til det tekniske og sikkerheten, som særskilt påvirker utstillingspraksis i bygget.

Problemene knyttet til lyssettingen kan riktignok løses med egne armaturer. ”Den lave takhøyden gjør at det er vanskelig å plassere lysskinner i taket, det har vi prøvd å løse på ulike måter, blant annet med egne armaturer, for eksempel.”<sup>116</sup>

Hun belyser at de flere ganger har leid inn utstillingsarkitekter og noen møbeldesignere, ettersom de ofte lettere finner et utgangspunkt i en gitt og etablert ramme.

Hun understreker at de har eksperimentert mye med arkitekturen i Astrup-utstillingen. ”Vi har brukt arkitekter flere ganger og blant annet møbeldesignere. Arkitekter er jo vant til å jobbe innenfor en gitt ramme, ikke sant. Det er jo gjerne lettere å finne et utgangspunkt når du allerede har en etablert og gitt ramme, fremfor å bare ha et helt blankt ark.”<sup>117</sup> Før de flyttet inn, ble alle kontorfløyene helt fjernet og de aller fleste vinduene ble blendet av. Det ble satt opp vegger, for å få en sammenhengende veggflate. Korridorene ble gjort om til ventilasjonsganger for å forsøke å eliminere den originale kontorarkitekturen.

Hun påpeker at det eneste som sto igjen, var små og store dimensjoner av det opprinnelige kontorinteriøret. ”Det eneste som er igjen er noen nisjer, små og store, noen dimensjoner av det opprinnelige interiøret. Men publikum kan ikke se at det har vært kontor der. Det er utstillingens innhold som legger føringer for hvordan man utformer. Ikke arkitekturen.”<sup>118</sup>

Det er likevel et vernet bygg, og publikumsarealene har beholdt originaldetaljene.

---

<sup>115</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

<sup>116</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

<sup>117</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

<sup>118</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

## Det ideale utstillingsrommet

Hun understreker at det ideale utstillingsrommet bør gir rom for å lage varierte utstillinger, men også rom for publikums behov og komfort, når de kommer på besøk. Selve tanken bak de innvendige utstillingslokalene er den helt referanseløse arkitekturen. ”Tanken bak de innvendige utstillingslokalene er den hvite kubene, den helt referanseløse arkitekturen. Det er utstillingens innhold som legger føringer. Ikke arkitekturen.”<sup>119</sup>

Hun eksemplifiserer at fasilitetene må være gode for å flytte på kunst, få ting inn og ut av lokalene, men også mellomlagre. Derfor trenger bygget også lokaler som ikke blir sett av publikum. Det er viktig at bygget er tilrettelagt for dagens standard, i forhold til klima og bevaring, at man har kunnskap om krav til klima, klima-sluser, magasin, til håndtering av verkene og sikkerhet. ”Alle museumsbygg som er eldre enn 1960, har utfordringer i forhold til det som kalles preventiv konservering. Det har ingenting å gjøre med at det ikke går å stille ut kunst, men det er andre tekniske hensyn som huset ikke oppfyller. Det som publikum ikke ser, men som forplikter like sterkt.”<sup>120</sup>

Dette gjøres ved en langt mer tydelig oppdeling i rekreasjonsområder og utstillingsarealer. ”ARoS i Århus er et helt nytt bygg museumsbygg. Der er det lagt veldig til rette for å veksle hele veien. Det er kjent fenomen som heter museumstretthet, og det unngår en ved å legge til rette for variasjon i opplevelsen for publikum. Det kan like gjerne være at man har gode sittemuligheter.”<sup>121</sup>

ARoS i Århus har en sluse, slik at man kan kjøre med lastebil helt inn til museet der man unngår risikoen med å bære samlingen utendørs. Men det legger også grunnlaget for å kunne jobbe mer løsningsorientert og effektivt. Det er også andre aspekter som *rekreasjonssoner*, og *soner* for de ansatte å jobbe på, som ikke blir sett av publikum. ”Det skal ha en balanse mellom det som er rekreasjonsdelen som er butikk, kaféer og avslapningsområde. Samtidig må fasilitetene være gode for å flytte på kunst, få det inn og ut av huset. Bakrommene bør være gode. Museumsarkitektur trenger også lokaler som ikke blir sett av publikum.”<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

<sup>120</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

<sup>121</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

<sup>122</sup> Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

## Kapittel 6. Analyse

I dette kapittelet skal jeg gå gjennom informantene gir uttrykk for i de kvalitative intervjuene og analysere dette, med mitt utvalg av teori og metode. Her vil jeg vektlegge de særskilte aspektene, som har blitt gjennomgått tidligere kapitler. Disse vil jeg redegjøre for nærmere og mer generelt her. Jeg har valgt å dele opp kapittelet etter de tematiske inndelingene, som tidligere anvendt, ved intervjuene.

Dette for å skape en sammenheng i oppgaven men også for å belyse de betydningsfulle problemstillingene, som også trekkes frem i min utvalgte metode og teori. Hva er likhetene og ulikhetene i det informantene nevner i forhold til byggene?

Jeg vil derav i dette kapittelet, både gjøre en analyse og deretter å diskutere samt eksemplifisere det informantene nevner, som problematisk i disse byggene. Deretter vil jeg gjøre en sammenligning ved mine funn, ved å benytte meg av relevant metode og teori. I sammenligningen vil jeg her også belyse aspekter som jeg ser som verdifulle eller vesentlige i forhold til utstillingspraksis, i hvilket som helst bygg. Jeg vil med dette redegjøre for noen vesentlige punkter, ved å anvende det jeg ser som relevante begreper fra litteraturen og forsøke å svare på problemstillingen min.

Her vil jeg også, så godt det lar seg gjøre, danne en form for generell klassifisering av hva som anses som elementære aspekter, i enhver utstillingspraksis, med dette forsøke å redegjøre for min problemstilling. Avslutningsvis vil jeg klargjøre for utvalgte eksempler og aspekter som særskilt vektlegges, for å kunne gjøre noen form for konklusjon, i siste kapittel.

En generell klassifisering på et så snevert innsamlingsmateriale eller sammenlignings grunnlag, vil alltid være problematisk. Likevel, ved å studere de problemstillingene som går igjen eller som skiller dem, vil jeg forsøke gjøre en sammenligning av dette materialet.

## Layout

Ved Interkulturelt museum, har de med fordel valgt å beholde den fengseksarkitekturen som ligger til grunn, det vil si delvis eller helt, ettersom mye av den opprinnelige arkitekturen er fjernet og tilpasset, ved at de fjernet dørene til fengselsceller på Interkulturelt museum. Denne delvise fjerningen av den opprinnelige kontorarkitekturen nevnes også i KODE 4. De nøytrale cellene eller rommene som står igjen, i både KODE 4 og Interkulturelt museum, har noen referanser til den hvite kuben. Interiørets cellestruktur eller romstrukturen ved Interkulturelt museum eller kontorarkitekturen ved KODE 4 legger til rette for å kunne snakke om flere temaer på en gang. Dette er også et aspekt som nevnes av informantene ved Preus museum. Her anvender de også den *arkitektoniske intensjonen* eller den opprinnelige oppdelingen i rom, for å dele opp samt gjennomgå ulike tema for hver sone, utstillingsrom, besøkende går gjennom. Informantene nevner her at arkitektens intensjon her spiller inn og dermed gjør det lettere å kunne jobbe med ulike temaer i utstillingen. Men også ved å jobbe mer variert med bygget og med oppdelingen av publikumsopplevelsen i hvert rom. Ved å veksle delvis med farger på veggene, med lys og mørke, med mer eller mindre kunstig belysning der det skulle passe, eller med hva som kan vises frem. Dette kan påvirke bruken av bygget, interiøret og utstillingene. Det er slik at bygget skal være så nøytralt som mulig. Informantene nevner at de liker å jobbe med arkitekturen, for en ramme vil det alltid være. Men om bygget legger for mange føringer i forhold til utstillingspraksis, blir det selvsagt problematisk. Her trekkes det frem ved flere av informantenes erfaringer at byggets rommoppdeling og den arkitektoniske intensjonen legger føringer som virker inn på både en god måte og en dårlig måte.

Bygget er førende i form av en tydelig oppdeling i enten celler som ved Interkulturelt museum eller større avdelte soner, som ved Preus museum. Dette er aspekter som også nevnes i KODE 4. Her er den lave takhøyden og deler av kontorarkitekturen førende, men også med på å skape et mer intimt rom, men likevel velfungerende utstillingsrom. Arkitektens intensjon er i forhold til romstrukturen førende, men tillater også å kunne snakke om flere temaer samtidig nevnt både ved Preus museum og ved Interkulturelt museum. Fagpersonene på museet kan velge å jobbe med arkitektens intensjon eller mot denne intensjonen. Her er det å jobbe med intensjonen i flere tilfeller en fordel.

Informantene nevner den opprinnelige romstrukturen som styrende på utstillingspraksis, men også med tanke på å lede eller ikke lede publikum gjennom salene. Den opprinnelige romstrukturen i arkitekturen legger føringer for hvor publikum velger å gå og ikke, men som de nevner, er det sjelden du finner et bygg som ikke er slik. Likevel vil det jo alltid være en gitt ramme som en må jobbe under. Det nevnes blant annet noen kompromisser, som å sette opp ekstra vegger eller velge å føre publikum gjennom på en bestemt måte, ettersom den opprinnelige romstrukturen og arkitektens intensjon er så dominerende.

Flytmønster og oppdelingen av rommet ved arkitekturen eller ved utstillingen er med på å skape den sosiale og kulturelle opplevelsen. Det kan oppleves av publikum som vanskelig dersom det ikke er lagt opp til en ledet gjennomgang eller noen form for ideell grunnplan. Dette legges også vekt på av blant annet av informanten ved Preus museum. Her nevnes det at de enten bevisst velger å føre publikum gjennom utstillingen på en bestemt måte, eller lar publikum velge selv uten noen form for kronologi.

Flytmønsteret og hvordan utstillingen er delt opp, er en viktig del av opplevelsen av utstillingsrommet. Dette aspektet vektlegges også av Hillier og Tzortzi, i artikkelen "Space Syntax, The Language of Museum Space". Som tidligere nevnt går teorien ut på å studere romspråket til museer og gallerier, og om hvordan utstillingens layout, påvirker publikumsopplevelsen. En grunn til fraværet av romspråket i akademisk henseende, er mangelen på begreper for å formulere en form for distinksjon mellom én type layout fra en annen. Disse begrepene kan brukes for å studere utstillingsrommets sosiale funksjoner og kulturelle meninger i rommets oppdeling. Flytmønsteret kan sies å være indirekte påvirket av oppdelingen av rommet, men også i form av utstillingens sentrale soner, som noen av informantene betegner som *møterom* i utstillingene. Her kan publikum møtes igjen, etter å ha vandret i mindre grupper. Dette påvirker bruken i form av *Sophia Psarra* i hennes tolkning av *Space Syntax*-metoden som studerer arkitektens romlige egenskaper og relaterer dem til bevegelsesmønster, bruk og kulturell betydning. Måten besøkende beveger seg i rommet er et utfall av logiske *romlige overganger*.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> A Companion to Museum Studies, Sharon Mac Donald, Blackwell Publishing, kapittel 17, *Space Syntax: The language of Museum Space*, 282-295. McLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, 10-20.



*Integreringen* beregnes i form av hvor langt hvert element er fra andre arealer og om de er lett tilgjengelig, fra alle deler av utformingen. Uintegrerte områder i utstillingsrommet er distansert fra alle andre steder og blir tilgjengeliggjort gjennom komplekse ruter. Tidligere studier har vist at integrerte områder fører til bevegelse, mens de adskilte blir dårlig utnyttet. Psarra understreker her at de mest integrerte områdene i alle typer museer er hovedpassasjen, eller atrium og aksene, som kobler dette området med hovedinngangen og galleriene.<sup>124</sup>

Forskjellen mellom tydelig visuell integrering og romslig adskilthet kan skape forvirring, hevder Psarra. Jo dypere og videre inn i oppdelingen de går, desto vanskeligere blir det å komme seg til de tiltenkte områdene for bevegelse. I samtidsbygg er adskilthet et resultat, i form av et arkitektonisk verktøy. De er basert på lagdelte utvelgelser, som formidler relasjonen mellom ulike typer av utforming. I museer kan dette være som et resultat av utstillingens design. Det skilles også mellom *arkitektonisk intensjon* eller *kuratorisk intensjon*. Der utstillingens design oftest er *kuratorisk intensjon*, er byggets opprinnelige form *arkitektens intensjon*. De vil ikke alltid jobbe sammen og dette må i noen tilfeller tilpasses.<sup>125</sup>

Rommets struktur danner det vi kjenner som den arkitektoniske intensjonen i tanken om det å danne et orienterende sted: den mottar besøkende, guider deres oppdagelser, organiserer bevegelse. Som flere av informantene her nevner er det et viktig aspekt i utstillingenes form og innhold at de sentrale sonene i utstillingene virker inn på publikum, for og enten *samle dem* eller *dele dem*. *Arkitektens intensjon*, påvirker flytmønsteret ved både Preus museum, Interkulturelt museum og KODE 4, der alle utstillingsrommene er førende i forhold til hvor publikum velger å gå, ved den dominerende romstrukturen i byggene. *Integrering og adskilthet*, er et verdifullt aspekt i opplevelsen av utstillingene. Den ene romstrukturen er langt mer pedagogisk og på samme tid mer offentlig og seremoniell, den andre er mer oppdagende, men også mer privat. Det å kunne samles flere steder utstillingen er et bevisst virkemiddel. Dette brukes som et tydelig virkemiddel på Interkulturelt museum, for å skape sosiale møter, i noen av utstillingsrommene. På Preus museum nevnes det at dette er lite tilrettelagt for og at noen rom fungerer dårligere enn andre, for grupper.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Sophia Psarra, *The impact of layout, Integration and accessibility*. McLeod, Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions, side 82-93.

<sup>125</sup> Sophia Psarra, *The impact of layout, Integration and accessibility*. McLeod, Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions, side 82-93

<sup>126</sup> Sophia Psarra, *The impact of layout, Integration and accessibility*. McLeod, Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions, side 82-93.

Hillier og Tzortzi betegner romstrukturen som et pedagogisk verktøy for å kommunisere kunnskap og narrativ og for å overføre en ikke-narrativ mening i den oppdelte romlige og sosiale opplevelsen av en utstilling eller et galleri. Flytmønsteret eller layout er en viktig del av *kuratorisk versus arkitektonisk intensjon*. Besøkende beveger seg gjerne i et utstillingsrom i en todimensjonal form på en linje, og ofte er det slik at de kun passerer gjennom noen rom. Og i andre mer konvekse, åpne rom vil man i større grad delta, diskutere og oftere bli stående. Det er dette utstillingsarkitekten nevner i intervjuet i form av inngangen til utstillingen, som binder de forskjellige galleriene sammen ved den sentrale møteplassen utenfor hver av cellene. Dette vil også få sitt uttrykk i de andre byggene, ettersom intensjonen ofte er at publikum skal samles eller gruppere seg i noen soner. Denne intensjonen samstemmer ikke nødvendigvis med den opprinnelige intensjonen.<sup>127</sup>

Den andre formen for romstruktur, ville derimot tilby en rekke ulike og varierte ruter og samt oppmuntre til en mer utforskende besøksstil. I alle byggene påpekes det at det er vanskelig å jobbe mot en bevisst scenografisk gjennomgang, fordi bygget er så styrende. Den gitte rammen i arkitekturen i disse byggene bidrar til at noen rom er mer besøkte enn andre og bidrar gjerne til en mer utforskende besøksstil. Selv om det er slik rommet oppleves for publikum som besøker bygget, bør det ikke være kuratorens intensjon. Romstrukturen virker i flere av byggene førende og bidrar til en lite varierende utstillingspraksis. Intensjonen i utstillingens design har lite å si, med tanke på gjennomgangen av bygget og hvor publikum møtes. Den opprinnelige romstrukturen er for førende. Det nevnes av flere av informantene at er tilfellet. Derfor har de ofte har valgt å følge den opprinnelige romstrukturen i byggene.<sup>128</sup>

Informanten ved Interkulturelt museum understreker at det er mange forskjellige måter å gå gjennom utstillingen på og at den derfor egner seg best for mindre grupper, gjerne maks to av gangen. Det samme påpekes hos informanten ved Preus museum og ved KODE 4. Ved en tydelig oppdeling med mindre og trange rom, og noen få sentrale soner, er det lagt opp til at publikum ikke skal følge noen bestemt rute, men kunne velge selv.

---

<sup>127</sup> A Companion to Museum Studies, Sharon Mac Donald, Blackwell Publishing, kapittel 17, *Space Syntax: The language of Museum Space*, 282-295. McLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, 10-20.

<sup>128</sup> A Companion to Museum Studies, Sharon Mac Donald, Blackwell Publishing, kapittel 17, *Space Syntax: The language of Museum Space*, 282-295. McLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, 10-20.

Dette gir lite rom for kuratoren å eksperimentere med både det *pedagogiske flytmønsteret* og med den *individuelle utstillingsinteraksjonen*. Den dominerende romstrukturen styrer i flere av disse byggene, for mye for hvordan publikum beveger seg eller hvor de samles. Dette er arkitektens intensjon og virker på flere måter forstyrrende for en variert utstillingspraksis.<sup>129</sup>

Problemstillingen blir da, som informantene flere ganger påpeker, skal det gjøres kuratoriske grep eller skal de la den arkitektoniske intensjonen få fritt spillerom?

Skal de la den opprinnelige og dominerende romstrukturen styre publikum gjennom utstillingssalene på en bestemt måte, som en del av utstillingsformidlingen? Eller skal de la flytmønsteret være ubetydelig eller uvesentlig, for utstillingens innhold? Den opprinnelige romstrukturen gir lite rom for eksperimentering med utstillingsrommene og det å jobbe variert. Utstillingsrommene virker på den måten ifølge informantene styrende for en utstillingspraksis. Det blir oftest helt tilfeldig lagt opp fra deres side hvordan utstillingsrommenes flytmønster er lagt opp. Dette gir altså lite rom for å eksperimentere med den kuratoriske intensjon i utstillingsformidlingen.<sup>130</sup>

## **Tekniske og praktiske hensyn**

Alle informantene belyser at arkitekturen legger føringer også for det utstillingstekniske, enten direkte eller indirekte. Føringene dreier seg her hovedsakelig om sikkerhetsmessige hensyn og små rom som gjør det vanskelig å jobbe med infrastrukturen. Problemet blir derfor at mye ledninger ligger utenpå vegger fremfor skjult på grunn av fredningshensyn. Inngangen og utgangen for rullestolbrukere er i flere av utstillingene for smal, som hindrer både frakt ut og inn av lokalene. Arkitekturen er også fredet og ikke tilrettelagt godt nok fra før de flyttet inn i flere av utstillingsrommene. Informantene påpeker at det å jobbe i bygget er problematisk, både i forhold til plass og logistikk utfordringer. Flere av informantene understreker at de har vært nødt til å tilpasse bygget med nye temporære og permanente vegger, slik at de får vist frem nok av samlingen som består av større formater.

---

<sup>129</sup> A Companion to Museum Studies, Sharon Mac Donald, Blackwell Publishing, kapittel 17, *Space Syntax: The language of Museum Space*, 282-295. McLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, 10-20.

<sup>130</sup> A Companion to Museum Studies, Sharon Mac Donald, Blackwell Publishing, kapittel 17, *Space Syntax: The language of Museum Space*, 282-295. McLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, 10-20.

Det er også hensyn som må tas i forhold til rømningsveier, hvor informantene flere ganger påpeker at dette oftest legger en demper for å jobbe variert og kunstnerisk, med utstillingspraksis i bygget. Lysforhold blir oftest trukket frem. Alle utstillingsbyggene har måttet blende av vinduene i utstillingsrommene, slik at de kan vise frem originalmateriale. Dette påvirker bruken av paviljongen, men også det symbolske ved Interkulturelt museum.

Ved Nasjonalmuseet- Arkitektur, påpeker informanten at de som oftest må blende av paviljongen i bygget for å vise frem originalmaterialer, på grunn av det sterke lyset som skinner gjennom glassveggene i paviljongen. Dagslyset som skinner inn, legger føringer for hva som kan vises frem her. Utstillingsrommet ble påbygget i etterkant, av Sverre Fehn, og faktisk opprinnelig tenkt, for å brukes som et utstillingsrom. Likevel fungerer det i praksis ikke svært optimalt. Tanken er paviljongen skal ha både innsyn og utsyn, med daglys som skinner inn i utstillingsrommet.

Dette utstillingsrommet strider dog med idealet om den svarte boksen eller den hvite kuberen som utstillingsrom, hvor det er motsatt. Disse elementene i utstillingen er ikke tilfeldig, påpeker Solhjell, nevnt også eksempelvis av O'Doherty. Om utstillingsrommet er tenkt som et *transparent* eller som *et lukket rom*, er dette paratekster eller et tydelig ledd, i en *utstillingsformidling*. Materialer, belysning og farger, vinduer, scenografi og bygget i seg selv, formidlerens interne paratekster, som virker inn på selve utstillingsformidlingen, understreker Solhjell. Med paviljongen blir rommet som arkitektens intensjon, et transparent og åpent rom. Selv om kuratorens intensjon her er å spille på arkitektens intensjon i utstillingsrommet, blir rommet ofte blendet av tekniske hensyn til fordel for bevaringen av som vises frem.<sup>131</sup>

Utstillingsrommet hvelvet ved Nasjonalmuseet- Arkitektur kan lettere reguleres, drøfter informanten. Her er det ingen vinduer og det er lagt til rette for et godt lysforhold, slik at originalmaterialet kan vises frem. Dette er et rom i bygget som lettere kan vise frem denne samlingen, men her blir det ofte lite rom for å eksperimentere. Størrelsen på rommet og montrene tillater bare at det blir vist frem et svært lite omfang av samlingen på én gang. Ettersom bygget er fredet er det få muligheter for å henge kunstig lys i taket eller på vegger.

---

<sup>131</sup> Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, University of California Press, 1976 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, University of California Press, 1976, side 14-15 og side 79.

Disse aspektene går også igjen i utstillingsrommene til KODE4, som brukes til å utstille kunst. Informanten belyser at lysrefleksjoner fra skinnene i taket et problematisk aspekt og virker forstyrrende for publikum. Dette løser de likevel, i form av egne armaturer. Kunstig belysning er også et element som nevnes av informanten ved Preus museum. Et førende modulsystem, i form av arkitektens intensjon, styrer her også mye i utstillingene. De nye veggene som er satt opp i ettertid av dette, for å kunne vise frem samtidskunsten på en bedre måte, er vanskelige å lyse opp. Her blir lyssettingen også en del av *arkitektens intensjon*. Utstillingsrommenes belysning, virker førende for *kuratorens intensjon*.<sup>132</sup>

Det nevnes også en tydelig mangel på plass i utstillingsrommene. Det er ikke er så mange muligheter for å sette opp mindre rom i rommet for å kunne tilby publikum video eller lydinstallasjoner, som en del av utstillingsproduksjonen. Problemet med plassen er knyttet til i forholdet av midlertidig oppbevaring i utstillingsproduksjon og frakt ut og inn av lokalene. Dette tillater lite rom for å jobbe effektivt og er førende for form og innhold i utstillingene.<sup>133</sup>

Dette løser de ved å ha faste utstillinger i mindre tilgjengelige rom og temporære utstillinger. Mange av informantene belyser at det også er tatt lite hensyn til brukerens erfaringer, i byggene. Det understrekes også en mangel på sikring og hensyn til tekniske utfordringer. Det er antikvariske hensyn som gjør at de ikke kan bygge om eller gjøre inngangen mer tilgjengelig. Informantene understreker at de bruker mye tid og arbeidskapasitet på å regulere klima, som uansett alltid vil være et problem i eldre bygg.

## **Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon**

Arkitekturen gir lite rom for eksperimentering i utstillingenes design og utforming. Denne utfordringen i forholdt til arkitektens uttrykk nevnes blant annet hos informanten ved Preus museum. Her er bygget som tidligere var proviantlager for marinen og bombet under andre verdenskrig veldig *tilstedeværende*. Mye av arkitektens eksteriør, vekker fortsatt assosiasjoner til at det er mye militært og teknisk utstyr, innenfor veggene. Dette er riktignok ikke tilfellet, selv om mye av samlingen består av teknisk fotoutstyr.

Dette nevnes som noe som ofte må vektlegges, når de skal bearbeide tanker for en ny utstilling og hvilke folk som kanskje ender opp med å besøke museet. Dette kan påvirke en

---

<sup>132</sup> Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, University of California Press, 1976 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, University of California Press, 1976, side 14-15 og side 79. Solhjell, side 14-41 og 99-130.

<sup>133</sup> [https://snl.no/universell\\_utforming](https://snl.no/universell_utforming). 13.04-15.

del forutinntatte holdninger allerede før de møter utstillingen og virke på publikum på ulike måter. Det kan også ha noe med at resten av bygget huser marinemuseet og at ubåten er plassert strategisk ved hovedinngangen til Preus og kanskje bygger opp under disse assosiasjonene.

Denne problemstillingen knyttet til at arkitekturen også forteller en historie, nevnes av informanten ved Interkulturelt museum, men i form av interiøret. Her forsøker de å spille på fengselsarkitekturen, der celleoppdelingen virker på publikum på en symbolsk måte og bryter med forholdet til det tradisjonelle utstillingsrommet. Publikum kan her gå inn alene eller gå inn i samme rommet som en annen og bli konfrontert med sine egne intimgrenser, samtidig tillater dette som informanten så fint påpekte å spille på det mellommenneskelige og hvordan man forholder seg til andre besøkende.

Det at bygget er fredet, legger også føringer for utstillingsdesign. Som en av informantene nevner, får de ikke en gang lov til å male murveggene. At utstillingsrommenes oppdeling legger føringer for hvordan publikum beveger seg i rommet, nevnes tydelig hos flere av informantene. Dette påvirker igjen eksperimentering i utstillingenes design og form. Ved Preus museum er det, som informanten nevner, et tydelig modulsystem, der alt er firkantet og alt har lik størrelse, og søylene står likt i forhold til hverandre. Det legger premisser for interiørarkitekturen. I den første utstillingen er arkitekturen og innredningen lagt opp til lysskinner som ligger øverst i taket, der taket er høyest. Der rommet er lavest, er det bevisst plassert monterer.

Fokuset på arkitekturen blir også trukket frem hos informanten ved Nasjonalmuseet-Arkitektur og ved informanten på Preus museum. Fokuset er like mye på arkitekturen og bygget i seg selv eller den historien bygget forteller, som på det museet ønsker å vise frem. Dette kan fort påvirke opplevelsen av utstillingen, der det i tilfellet hos Preus settes opp vegger, males og demper belysningen rundt, slik at arkitekturen ikke får for stort fokus. Det nevnes blant annet at ved Interkulturelt museum der en fengselsarkitektur med vinduer, nærmest som guds øye, ser ned på deg og at denne symbolikken måtte dempes i utstillingen, ettersom den var for nært opp mot tematikken de skulle fortelle. Likevel valgte de å spille på cellenes intime romfølelse.

Ved Nasjonalmuseet- Arkitektur ser de på arkitekturen som et studieobjekt i seg selv, som en fordel for å få vist frem samlingen. Likevel er det andre aspekter som at de ufrivillig må dempe arkitekturen på grunn av vern om samlingen og det de ønsker å utstille. Samlingen er ikke aspektet med Interkulturelt museum, men her jobbes det mer mot en tydelig scenografisk, svart boks, som utstillingsrom. Delvis ved å fjerne vinduer og plassere publikum i et blottlagt miljø eller i en form for scene.<sup>134</sup>

Det konstruerte blottlagte miljøet i museene, drøftes også i *The Contemporary museum as art Gallery* av Christopher Marshall. Han skiller derfor mellom projiserende rom og reflekterende rom i utstillingen og gallerier. Museer er mer projiserende på den måten at de forener utstillingselementer, for å formidle et budskap. Gallerier, på den andre siden, er mer reflekterende og basert på betraktning. Marshall påpeker at museene har begynt å utnytte den reflekterende plassen ved galleriet ved tydelig inkorporering av estetiske elementer.<sup>135</sup> Informantene påpeker blant annet at det i noen utstillingsrom eller utvalgte områder, er lite lagt til rette for å eksperimentere med det scenografiske. Disse rommene gir lite variert innhold og design utstillingene og i utstillingsformidlingen. Å eksperimentere med utstillingsrommet, er selve scenografien i utstillinger og gjøres ved et tydelig bruk av lys og mørke, som flere av informantene også her nevner. Men også i form av farger på veggene eller ved å dele opp bygget i konkrete adskilte deler, så det dannes et scenografisk møte med samlingen. Ved å dele opp utstillingene og skifte farger på veggene jobber de så godt de kan med å skape varierte og skiftende scenografiske uttrykk i utstillingsrommene.<sup>136</sup>

Flere av informantene nevner at det å bruke tiden på å eksperimentere med utstillingene oftest bunner i en tids- og kapasitetsbegrensning, ettersom de ikke har råd til å hyre nye utstillingsarkitekter, eller bytte vegger og sette opp vegger for hver gang de skifter utstilling. Mange av veggene er fredet og bygget tillater i seg lite variert bruk ved å male vegger og etc. Informanten ved Nasjonalmuseet- Arkitektur understreker det også brukes mye ressurser satt opp nye både faste vegger og temporære for hver utstilling. Dette er i sammenheng med at utstillingsrommet består av glassvegger og derav lite å stille ut samlingen på og gir lite rom for å jobbe variert med utstillingspraksis i bygget.

---

<sup>134</sup> Suzanne McLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, 9-11

<sup>135</sup> Christopher Marshall. *The Contemporary Museum as art Gallery*. McLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, side 170-171.

<sup>136</sup> Christopher Marshall. *The Contemporary Museum as art Gallery*. McLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, side 170-171.

## Det ideale utstillingsrommet

Solhjell betegner den hvite kuben som den mest typiske scenografien for den modernistiske kunsten, men understreker likevel at den er like nøytral som installasjonen eller kino salen, den svarte boksen som utstillingsrom. Begge henviser og peker mot noe annet, et annet rom, en annen virkelighet enn den utenfor veggene. Scenografien blir som sådan et tydelig element i utstillingsformidlingen, bidrar til publikumsopplevelsen og virker sammenhengende.

Informantene nevner eksempelvis at man kan like gjerne jobber godt med den arkitekturen og rammen som allerede ligger til grunn, som å jobbe mot en hvit kube eller med en svart boks. Som tidligere nevnt med Pompidou-senteret, er kunsten å jobbe i forskjellig lag eller med vekselvis rom i rommet. Det er mange fordeler her, påpekes det av flere av informantene. Som Solhjell belyser kan miljøet eller scenografien ses som en paratekst til hva utstillingen ønsker å formidle. Dette er bevisste grep for å danne en forståelse for utstillingens innhold og kontekst. Disse scenografiske miljøene betegnes som motsetninger, til den hvite kubene. Her er virkemidlene fremfor redusert som ved det nøytrale utstillingsrommet en maksimal, i form av å dele opp rommene på flere ulike måter, skape nye kontekster og nye rammer i hvert rom.<sup>137</sup>

Å blende vinduene, vektlegges av informantene som et tiltak som er blitt gjort på forhånd ved alle byggene. Solhjell understreker også at vinduene påvirker publikumsopplevelsen av utstillingene kun gjennom bruk av vinduer. Her er vinduene tydelig ikke-eksisterende i museer der det oftest er sikkerhet og bevaring som hindrer innsyn. Solhjell trekker et skille mellom arkitektur for en salg fremmende årsak, som kommersielle gallerier og rammeforretninger med kunst utstilt i vinduene og store vinduer ut mot gater og torg og museer, som er oftest lukket av sikkerhetsmessige hensyn og hensyn til bevaring. Idealene bak utstillingsrommenes miljø er at de er trukket vekk fra virkeligheten og til et ikke eksisterende rom. Her er det kun kunsten, tematikken eller de utstilte objektene som får være i fokus. Miljøene påvirker opplevelsen av utstillingsrommene og virker på publikum som frisoner. De er tatt ut fra virkeligheten og plassert på museum. Dette gjøres oftest ved å blende alle vinduene i bygget, nettopp for å skape et illusjonistisk rom, det uopnåelige scenografiske eller nøytrale miljø.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Dag Solhjell, *Formidler og formidlet, en teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007. side 14-41 og 99-130.

<sup>138</sup> Dag Solhjell, *Formidler og formidlet, en teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007. side 14-41 og 99-130.



Lysforholdet nevnes også av Solhjell som et paratekstlig element i studiet av utstillingsformidlingen. Lysforholdet reguleres oftest i forhold til hva som ønskes å belyses og vektlegges. Her er lyset i den hvite kuben mer en form for å nøytralisere scenografien og usynliggjøre formidleren, som han betegner den *aristokratiske belysningen*, mens i den svarte boksen er det foretrukket installasjoner og digital kunst. Denne formen for belysning betegner han mer som *det autoritære*. Her er ofte rommene mørklagt og det belyses kun det som skal vektlegges og dagslyset er med dette helt stengt ute i dette scenografiske miljø.<sup>139</sup>

Informantene nevner også eksempelvis at de alle bevisst blendet vinduene eller måttet blende av for å stille ut originalmateriale eller ved å kunne jobbe veldig scenografisk med utstillingene. Her blir det å blende av vinduene et tydelig ledd i utstillingspraksis for å belyse noe annet. Arkitekturen er ikke bygget for å fungere som en utstillingsarena for kunst, så de opprinnelige vinduene er selvsagt der. Dette gjør som oftest at det ikke kan fungere med dagslys i utstillingene, ettersom det stort sett har måttet blende av hele bygget for bevaring og sikkerhet, eller for å rett og slett skape et likt uttrykk og like forhold, i alle utstillingsrommene.

I den forbindelse er det nøytrale utstillingsrommet et ideal som ofte blir eksplisitt formulert premiss i en rekke byggeprosesser. Den *hvite kuben* omtaler han om som et nærmest naturgitt ideal for mange. Den fjernet dekoren og referanser til den klassiske kulturarven, tidligere ansett som den passende rammen for å stille ut i. Som Storm Bjerke utdyper, signaliserer tanken bak det nøytrale utstillingsrom visjonen om at objekter plassert i dette rommet får en ny betydning av å ikke være noe annet enn et objekt for den *estetiske kontemplasjon*.<sup>140</sup>

Det blir uttrykt av informantene at det ideale utstillingsrommet oftest er betegnet som den hvite kuben eller den svarte boksen, likevel nevnes det at disse rommene ikke alltid vil være den beste løsningen. Dramatiske utstillinger egner seg aller best i den svarte boksen og den hvite kuben egner seg best der hvor utstillingsobjektet skal være i fokus. Det er problematisk om ikke lokalet er regulerbart i forholdt til klima, belysning og ikke ha vinduer. Dette eksemplifiserer flere av informantene. Om det er vinduer, bør disse ikke være i utstillingsrommene, men heller i rekreasjonsdelen, nevnt som et pusterom i utstillingene.

---

<sup>139</sup> Dag Solhjell, Formidler og formidlet, *en teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007. side 14-41 og 99-130.

<sup>140</sup> Øivind Storm Bjerke, *Nye Bygg for kunstmuseer* i Samlinger og Museum, side 237.

Det er også vanskelig å jobbe med bygget om det ikke er fleksible vegger eller hule vegger. Det siste for å frakte og skjule ledninger i utstillingsrommene for det tekniske i utstillingen, fleksible for flyttes på. Informantene vektlegger at det bør være lagt bedre til rette for å lettere frakte ut og inn av utstillingslokalene. Videre understrekes det at det trengs rom å jobbe mer effektivt på og midlertidig på under utstillingsproduksjon. Rom som publikum kanskje ikke ser, men som er nødvendige for de faglige ansatte å jobbe ved. Men det påpekes også at det bør være god tilgang til rekreasjonsområdene, kun for publikummets ulike behov.

God tilgang til toaletter, kafeer, garderober, butikker og spisetider – *rekreasjonsområder* – blir trukket frem som vesentlige aspekter. Her kan publikum hente krefter, få tankene på noe annet før de fortsetter videre i utstillingene. Det er derfor svært viktig at også denne delen er veldig god, slik at publikum kan ønske å tilbringe en hel dag på museet og gå i forskjellige etapper. Beliggenheten trekkes også frem. Det at bygget er i nærheten av bysentrum, har en god tilgang eller har en form for utsikt mot et vakkert landskap. Blant velfungerende museumsbygg nevnes *Pompidou-senteret* og *AROs*.

McLeod påpeker at museer har utviklet seg fra en tradisjonell form til spektakulære eksempler. Her blir arkitektur og design en del av en rekke elementer, arrangert og formet for interaksjon og opplevelser. Likt for dem alle er en reposisjonering av museet, som et fleksibelt sted, åpent for forandringer, responderende til publikums behov og i kontakt med samtidens temaer og agendaer. En felles karakteristikk for mange av eksemplene for museumsrommet, er anerkjennelsen av utstillingsdesignere og behovet for pedagogiske utstillingselementer som forener brukeren og muliggjør nivåer. Som engasjerer med det faglige stoffet, men på samme måte også gir rom for å delta og reflektere. Denne variasjonen eksemplifiseres av flere av informantene der rom for egne *fri-soner* og *pusterom*, er relevante og rekreasjonsdelen, i et museumsbygg. En mangel på disse sonene, vil skape misnøye. Det trekkes også frem et behov for et tydelig fleksibelt utstillingsrom av flere av informantene, for å kunne jobbe variert og kunstnerisk. Ved å ribbe arkitekturen for alle mulige elementer som legger føringene for utstillingspraksis, legges det til rette for en variert bruk av rommene ved alle disse byggene.<sup>141</sup>

McClellan siterer blant annet Phillip Youtz. Han vektlegger også disse aspektene, ved museets plassering, fleksibilitet, varierte bruk og interne forhold. Museet bør ifølge Youtz, ligge sentralt, og være fleksibelt både utstilling og ved bruk. Siden funksjonen til museet er å

---

<sup>141</sup> Suzanne McLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, 9-11

stille ut for et bredt publikum, må tilgjengeligheten, fleksibiliteten og de interne utstillingsforhold ha aller størst verdi for museet. Museer burde derfor være lokalisert i trafikkerte områder, fremfor øde parker, og burde ha, som varemagasiner, *show-vinduer*, slik at de tiltrekkes og får et ønske om å komme inn. Inngangspartiet bør bestå av toaletter, benker til å sitte på, telefoner, heiser, informasjon og salgsdisk og auditorium, samt temporært utstillingsrom.<sup>142</sup>

MacLeod argumenterer for at arkitektur er et sosialt og kulturelt produkt, og på den måten vil alltid nye sosiale behov endres. Nye byggverk vil derfor bli produsert som følge av nye ønsker. Lignende vil arkitekturen, den fysiske strukturen av byggverket og bruken av bygget, endres over tid. Nye bygningsformer formes som følge av at nye behov og prioriteringer skifter med tiden. Dette bunner i MacLeod sin forståelse for byggverkets betydning som fysisk produkt, ved dens bruksverdi. Det er her arkitekten har liten kontroll.<sup>143</sup>

Dette er også et gjennomgående tema i oppgaven, der informantene flere ganger nevner at det ikke er noen riktig eller gal måte å gå gjennom utstillingen på eller hvordan man bruker bygget. Det er ikke et tydelig og markert skille mellom intensjon og bruk. Som nevnt er det slik at museets arkitektur ikke verken må være som en hvit kube eller en svart boks. Likevel må det jobbe mot det kuratoriske prinsippet å være fleksibel, for å kunne jobbe variert med alle utstillinger. Flere av informantene trekker her frem de eldre byggene at klimareguleringer i forhold til dagens standarder ikke tilpasset godt nok fra den tid museet flyttet inn eller at det i senere tid har sviktet, som grunnlag av at behovene har endret seg.<sup>144</sup>

Som oftest er dette en konsekvens av at museet har fått nok bevilget for å optimalisere og ombygging av den opprinnelige arkitekturen, som de til slutt derfor må forholde seg til. Det kan være som avdelingssjef ved KODE4 påpeker, at bygg eldre enn 1960 ikke er tilpasset i forhold til dagens standard for bevaring. Et eksempel på dette er her med eldre og ikke-opprinnelige museumsbygg, men også tilfellet med Nasjonalgalleriet, som opprinnelig ble bygget for å fungere som et museumsbygg, men som ikke lenger tilfredsstiller kravene.

Det nevnes også logistikk, med oppbevaring og frakt inn og ut av lokalene, som det ofte er tatt lite hensyn til. Det er ofte lite rom for å gjøre store endringer da bygningene er vernet av riksantikvariske hensyn.

---

<sup>142</sup> McClellan, Andrew: *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, 81-82, 74-77

<sup>143</sup> MacLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, 1-13 og 10-20.

<sup>144</sup> Suzanne MacLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, 9-11

Denne problematikken knyttet til utstillingspraksis i disse byggene, gjelder like mye opprinnelige museumsbygg som gjenbrukte bygg. Det kan fungere jobbe med utstillingsrommet, tilpasse og stille ut samlingen i seg selv, men reguleringer og aspekter i forhold til bevaring for også fremtidens generasjoner forplikter også like mye.<sup>145</sup>

Alle informantene nevner at bygget er blitt tilpasset utstillingspraksis på ulike måter, enten før de flyttet inn ved hjelp av en arkitekt eller senere av museene selv. Tiltak som er gjort er å blende av vinduene, fjerne dører, vegger, heve taket eller bare fjerne sentrale soner i bygget som kan virke forstyrrende for en utstillingspraksis.

Det vektlegges blant annet forskjellige problemstillinger knyttet til den dominerende romstrukturen eller ved fengselscelleoppdelingen på Interkulturelt Museum eller den styrende romstrukturen ved Preus museum, med mange små rom. Dette er også et problem ved KODE 4 hvor utstillingsrommene opprinnelig er en kontorfløy og består av svært små utstillingsrom med en svært lav takhøyde som kan fungere, om de velger å jobbe med den arkitektoniske intensjonen. Likevel tillater dette også å kunne variere og snakke om flere temaer på en gang.

I Arkitekturmuseet er det i Bucherfløyen, Hvelvet og i Paviljongen mangel på vegger og for mye dagslys for originalmaterialet å vises frem. Ved Arkitekturmuseet og Preus Museum nevnes det at arkitekt Sverre Fehn har lagt opp til fleksible vegger.

Disse er ikke lenger i bruk da de enten er for lite tilpasset for større format eller for gamle til å kunne fungere optimalt. Mye av romstrukturen legger føringer for bruken av rommet og derav utstillingenes innhold. Dette er mye på grunn av den lave takhøyden som er problematisk for utstilling av større formater som man for eksempel finner i samtidskunsten.

Arkitekturen legger direkte føringer for både kunstig belysning og innholdet, i KODE4 der de kun kan bruke lokalene til å utstille mindre format og ved at det tekniske arbeidet med lys og lysskinner der lyset skaper refleksjoner, i maleriene som er utstilt. Det samme gjelder utstillingsrommene på Preus museum. Publikum er nødt til å bli guidet på en bestemt måte gjennom utstillingen på grunn av romstrukturen. De kan også gjøre flytmønsteret ubetydelig for hvordan innholdet i utstillingene formidles.

---

<sup>145</sup> Suzanne McLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, 9-11

# En sammenligning

## Layout

Informantene betegner den opprinnelige romstrukturen som styrende ved utstillingspraksis, men også for å lede eller ikke lede publikum gjennom salene. Den opprinnelige layout i arkitekturen legger føringer for hvor publikum velger å gå. Det vil alltid være en gitt ramme som en må jobbe med. Likevel vil det også være andre føringer, som forplikter like sterkt, som romstrukturen. Med romstrukturen kan de gjøre noen grep, som å sette opp ekstra vegger, velge å føre publikum gjennom salen på en bestemt måte, eller bare la publikum velge selv hvor de vil gå og la det bli en del av det kuratoriske grepet.

Dette med å kunne samles på flere steder i utstillingen, er et bevisst virkemiddel. Det understreker også blant annet utstillingsarkitekten ved Interkulturelt museum og ved Preus museum. Møterom eller møtesoner er en sentral del av publikumsopplevelsen og påvirker *utstillingens sosiale funksjon og kulturelle meningsløp*. Flytmønster og oppdelingen av rommet ved arkitekturen eller ved utstillingen, er med på å skape den sosiale og kulturelle opplevelsen. Det kan oppleves av publikum som vanskelig, påpeker informantene, om det ikke er lagt opp til noen form for lineær konstruksjon i utstillingen. Informanten ved både KODE 4, Preus museum eller Interkulturelt museum, understreker at de enten bevisst velger å føre publikum gjennom utstillingssalene eller lar arkitekturen føre publikum gjennom utstillingsrommet, ved å gjøre flytmønsteret ubetydelig for utstillingens innhold.

Flytmønsteret i utstillingene vektlegges av Hillier og Tzortzi, i *Space Syntax*. Flytmønsteret blir indirekte påvirket av oppdelingen av rommet. Men også tydelig i form av utstillingens sentrale soner, som informanten nevner eksempelvis i form av *møterom*. To varierte former for utstillingsdesign og layout hadde svært ulikt utfall, i forhold til kulturell utstillingsroms opplevelse. Den ene er langt mer pedagogisk, mer offentlig og seremoniell, og den andre mer oppdagende og privat. Ved Interkulturelt museum og ved Preus museum vektlegges det at det er mange forskjellige måter å gå gjennom utstillingen på og at den egner seg best for mindre grupper. De gir mer rom for den individuelle utstillingsinteraksjon.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> A Companion to Museum Studies, Sharon Mac Donald, Blackwell Publishing, kapittel 17, *Space Syntax: The language of Museum Space*, 282-295. McLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, 10-20.

## **Tekniske og praktiske hensyn**

Alle informantene nevner at arkitekturen påvirker det utstillingstekniske, direkte eller indirekte, særskilt når det gjelder sikkerhetsmessige hensyn og små rom. Små rom gjør det vanskeligere å jobbe med den tekniske infrastrukturen. Problemet blir ofte at mye ledninger ligger utenpå vegger, fremfor skjult, på grunn av fredningshensyn. Inngangen og utgangen i flere av utstillingene for smal, på bakgrunn av at arkitekturen er fredet og ikke tilrettelagt godt nok før de ulike museene flyttet inn.

Føringer i forhold til større formater og det at flere av informantene nevnes ved at de har vært nødt til å tilpasse bygget med nye temporære og permanente vegger, slik at de får vist frem nok av samlingen. Slik har de mer fleksibilitet i forhold til vegger å jobbe med og henge på. Det er også andre tekniske hensyn i forhold til plass, krav av rømningsveier og utfordringer ved brannsikkerheten. Det finnes dog noen utstillingsrom i byggene som lettere tar vare på samlingen, men her blir det oftest også vanskeligere å eksperimentere på grunn av størrelsen på rommene eller plassen i monterer, slik at de rommer lite av samlingen.

På grunn av at byggene er fredet, er det lite muligheter for å henge kunstig lys i taket eller på vegger. Dette er et problem i de små rommene i KODE4, som brukes til å utstille kunst. Her blir lysrefleksjoner fra skinnene i taket forstyrrende for publikum.

Kunstig belysning er også et element i utstillingene på Preus der det er lagt opp til et modulsystem som Fehn har tegnet. Dette styrer derfor mye av utstillingsrommene, og de nye veggene som er satt opp i ettertid, er vanskelige å lyse opp. Mangelen på plass understrekes ved flere av informantene. Det er ikke er så mange muligheter for å sette opp mindre rom i rommet, for å kunne tilby publikum video eller lydinstallasjoner, som en del av utstillingsproduksjonen.

Det er også problemer knytt til logistikk og at man bruker mye arbeidskapasitet på å regulere klima, noe som er mye vanskeligere i et gammelt bygg. Tilgangen, klima og logistikk, i utstillingsområdene er dårligere enn de burde være, påpekes det av flere av informantene. Dette kan dog justeres og tilrettelegges for. Utstillingstekniske hensyn krever likevel desto mer arbeidskapasitet, for å legges til rette for det i en utstillingspraksis.

## **Kuratorisk versus arkitektonisk intensjon**

Arkitekturen blir likevel indirekte utfordrende ved at utstillingene ofte blir seende like ut.

Arkitekturen tillater lite rom for eksperimentering i utstillingenes design og utformingen av dem. Denne utfordringen i forhold til arkitekturens uttrykk, blir også trukket frem ved Preus Museum. Her fungerte bygget som nå er museum, som proviantlager for marinen.

Arkitekturen bærer fortsatt preg av at bygget huser mye militært og teknisk utstyr. Selv om mye av samlingen er tekniske fotogjenstander, stemmer det riktignok ikke. Den historien som arkitekturen forteller selv, vektlegges som noe de ofte tenker på når de skal bearbeide tanker for en ny utstilling og hvilke mennesker som kanskje ender opp med å besøke museet. Det symbolske kan påvirke folks forutinntatte holdninger, allerede før de møter utstillingen og virker på publikum på ulike måter, som det nevnes her ved Preus. Det kan også ha noe med at bygget huser marinemuseet i underetasjen, og med ubåten plassert strategisk ved hovedinngangen til Preus, som ikke akkurat legger en demper for slike assosiasjoner.

Likevel nevnes det at de forsøker å spille på arkitekturen i Interkulturelt Museum med den svært isolerende arkitekturen. De kan her gå inn alene eller gå inn i samme rommet som en annen og i rommet bli konfrontert med sine egne intimgrenser. Dette trekkes også frem ved arkitekturens uttrykk i form av det symbolske. Her valgte de å blende av vinduene for å unngå at denne symbolikken i arkitekturen var i konflikt med tematikken. I Arkitekturmuseet ser der de heller på den storslagne stjernearkitekturen som et studieobjekt i seg selv. Likevel er det slik at arkitekturen, som glasspaviljongen og størrelsen på rommene, gir lite rom for å vise frem, og indirekte har begrensning for hva og hvor mye som skal vises frem.

I et dette skille mellom projiserende rom og reflekterende rom i utstillingen og gallerier er dette bevisste virkemidler for å oppnå en effekt. Denne effektfulle virkningen kan gjøres ved tydelig bruk av lys og mørke, ved vekselvis forskjellige farger på veggene eller ved å dele opp bygget i konkrete adskilte deler. Dette blir trukket frem av flere av informantene. Ved å veksle mellom lys og mørke, dele opp utstillingene og skifte farger på veggene ønsker man hele tiden å skape varierte og skiftende utstillinger ved scenografien, trukket frem både ved Nasjonalmuseet- Arkitektur og ved Preus museum. Fokuset er vel så mye på arkitekturen, som ved det museet ønsker å vise frem. Det settes opp vegger, males og eventuelt dempes belysningen rundt, slik at arkitekturen ikke får for stort fokus. Informantene påpeker at det å eksperimentere med utstillingene på mange måter er tids- og kapasitetsbegrenset.

## Det ideale utstillingsrommet

Lysforhold blir ofte trukket frem. Flere av utstillingsrommene har måttet bli blendet av, slik at de kan vise frem originalmateriale. Dette nevnes som et problem ved glass paviljongen på Nasjonalmuseet- Arkitektur, der de oftest må blende av glasspaviljongen i bygget for å vise frem samlingen. Derimot er det i utstillingsrommet, *Hvelvet*, ingen vinduer og lettere å regulere lysforholdet i forhold til originalmateriale.

Solhjell betegner den hvite kuben, som den mest typiske scenografi, for den modernistiske kunsten. Han understreker dog at den hvite kuben er like nøytral som den scenografiske svarte boksen, som utstillingsrom. Scenografien er et tydelig element i utstillingsformidlingen, bidrar til publikumsopplevelsen og skaper sammenhenger, i utstillingsrommet. Flere av informantene belyser eksempelvis her Pompidou-senteret, som et veldig godt utstillingsrom med tanke på det fleksible utstillingsrommet. Bygget tillater her at man kan jobbe i forskjellig lag, vekselvis, eller med rom i rommet. Disse aspektene i forhold til utstillingsrommets ulike former for miljø, går igjen hos Solhjell og kan leses som en paratekst, for det formidleren ønsker å formidle ved en utstilling. Det trekkes eksempelvis et skille mellom dramatiske utstillinger, som egner seg i den svarte boksen som utstillingsrom, og det den hvite kuben hvor utstillingsobjekt er i fokus. Disse idealene og betegnelsene for utstillingsrommet anvendes også av informantene for å klargjøre et skille mellom det å jobbe mot det nøytrale rommet eller det scenografiske.

Videre nevnes det at utstillingsrommet bør være regulerbart i forholdt til klima, belysning og ikke ha vinduer. Om det er vinduer, bør disse ikke å være plassert i utstillingsrommene, men i rekreasjonsdelen. Det nevnes også at rommene bør ha både fleksible og hule vegger. Hule vegger for å frakte og skjule ledninger i utstillingsrommene for det tekniske anlegget, som sjenerer publikum. Det betyr at noen vegger må kunne flyttes på eller fjernes helt. Det trekkes også eksempelvis frem forholdet til vandretstillinger, ettersom disse må lett fraktes ut og inn. Det bør være god tilgang til utstillingslokalene for publikum, men også for museets ansatte, for frakt inn og ut og midlertidig oppbevarings arealer å jobbe på. Det bør være plass til sluser, for å kunne jobbe mest mulig effektivt. Det er også kjempeviktig med fleksibilitet i utstillingsrommene for å kunne jobbe så kreativt og eksperimentelt, som ønsket. Rekreasjonsområder – med toaletter, kafeer, garderober, butikker og spisetider, nevnes som viktig av flere av informantene. Som flere av informantene påpeker, så er det viktig at publikum skal trives på museet og ikke gå seg lei.



## Oppsummering

Problemstillinger knyttet til utstillingspraksis kan være at bygget er for tilstedeværende, slik at lys må dempes rundt og lyset rettes mot samlingen, for å unngå at arkitekturen tar fokus vekk fra det som skal vises frem. Det kan også være som nevnt, noen steder være for nøytralt og visket bort, slik at det er lite rom for å eksperimentere med arkitekturen eller ta den i bruk som en del av tematikken eller scenografien i utstillingene. Eller at arkitekturen ses som en del av samlingen den vises frem og som et verdifullt studieobjekt, som i et av tilfellene nevnt.

Ved KODE4 og ved Interkulturelt museum er kontor og fengselsarkitekturen nærmest ikke-eksisterende. Det er nærmest kun romstrukturen som står igjen, som kommer til uttrykk i de små rommene ved KODE 4 og de små utstillingsrommene eller cellene i Interkulturelt museum. Et annet aspekt knyttet til det at arkitekturen er tilstedeværende, nevnes av ved Preus museum. Her fungerte bygget som nå huser et museum, som proviantlager for marinen. Dette påvirker folks forutinntatte holdninger før de møter utstillingen.

I artikkelen *The Contemporary Museum as art Gallery* skiller det mellom projiserende rom og reflekterende rom i utstillinger. Ved å veksle mellom lys og mørke, dele opp utstillingene og skifte farger på veggene, kan man med dette skape varierte utstillinger med ulike uttrykk. Det nevnes også her at det er andre utfordringer i forhold til det å jobbe variert og eksperimentere med utstillingsrommene.

Den opprinnelige romstrukturen i interiøret legger også føringene ved flere av byggene, for hvor publikum velger å gå. Informantene ved Preus museum, Interkulturelt museum og KODE 4 velger derfor ikke å lede publikum som en del av utstillingsformidlingen og et direkte resultat av at den arkitektoniske intensjonen er for dominerende. Dette vektlegges hos Hillier og Tzortzi og *Space Syntax*. Her vektlegges også verdien av møtesoner, der publikum blir en del av og et bevisst ledd i utstillingen sosiale funksjon og kulturelle meningsløp. Dette kan oppleves av publikum som vanskelig eller problematisk, at det ikke er en lagt kronologi eller passasje. Den opprinnelige romstrukturen former helt ubevisst intensjonen, i enhver utstillingsformidling.

Det er også elementer av dette som å vurdere å sette opp ekstra vegger eller velge å føre publikum gjennom salene, på en bestemt måte. Det med å samles noen steder i utstillingene blir også en del av denne problemstillingen knyttet til flytmønster.

Alle informantene nevner at arkitekturen påvirker det utstillingstekniske, enten direkte eller indirekte. Det er sikkerhetsmessige hensyn og små rom som gjør det vanskelig å jobbe med utstillingspraksis i byggene nevnt, på grunn av den tekniske infrastrukturen. Dette har mye å gjøre med at arkitekturen er fredet og ikke tilrettelagt godt nok før museene flyttet inn.

Flere av informantene understreker at de har vært nødt til å tilpasse bygget med nye temporære og permanente vegger, slik at de får vist frem nok av samlingens innhold. Lysforhold blir også trukket mye frem. Flere av utstillingsrommene har måttet bli blendet av, slik at de kan vise frem originalmaterialet på en riktig og god måte. Dette nevnes som et problem ved Nasjonalmuseet- Arkitektur. Her må de oftest blende av glasspaviljongen, for å vise frem originalmaterialet fra samlingen, likevel er paviljongen det eneste utstillingsrommet i bygget, som er planlagt for å lage utstillinger i. I hvelvet er dette helt smertefritt etter som dette er et helt isolert rom, uten noen form for vinduer eller innsyn. Her er plassen et problem.

Blende vinduene har også blitt gjort ved Interkulturelt museum, Preus museum og KODE 4, for å kunne bevare samlingen, så godt som mulig. På Interkulturelt museum dog for å motvirke de symbolske assosiasjonene for her er det ingen samling som legger noen føringer.

Ettersom alle byggene er fredet, er det lite muligheter for å henge kunstig lys i taket eller på vegger. Dette er også et problem i de små rommene i KODE4, som brukes til å utstille kunst. Her blir lysrefleksjoner fra skinnene i taket forstyrrende for publikum. Kunstig belysning er også et element i utstillingene på Preus. Her er lagt opp til et modulsystem, for det opprinnelige interiøret, som Fehn har tegnet. Etter at de satte opp nye vegger for samtidskunsten, skaper dette hodebry, ettersom de nye veggene er vanskelig å lyse opp.

Lyd-gjennomgangen er et problem i alle byggene, der det ikke er så mange muligheter for å sette opp mindre rom i rommet og tilby publikum video- eller lydinstallasjoner. Også logistikk blir trukket frem, som problematisk for en utstillingspraksis i byggene, ettersom det brukes mye tid og arbeidskapasitet, på å regulere klima, som ofte er vanskelig i eldre bygg. Innganger og utganger nevnes også eksempelvis i flere av byggene, å være problematisk.

Alle informantene drøfter det at det er vanskelig å jobbe mot en bevisst scenografisk gjennomgang, ettersom romstrukturen i byggene styrer mye av dette. Informantene ved Nasjonalmuseet- Arkitektur, Interkulturelt museum, KODE 4 og Preus museum belyser at fredningshensyn legger føringene for utstillingenes varierte uttrykk og design.

# Kapittel 7. Konklusjon

I starten av oppgaven drøftet jeg mitt valg av tema, problemstilling og museer og informanter. Videre belyste jeg hvilken metode jeg har valgt for å studere disse problemstillingene og på hvilken måte jeg gjorde det. Jeg har valgt fire museer med fire forskjellige informanter og en informant fra hvert av disse museene.

Jeg har forsøkt i andre og tredje kapittel å belyse et grunnleggende historisk perspektiv på museene og de ulike museenes opprinnelige funksjon. Museets rolle og verdi har endret seg gjennom tiden, og endret byggenes nødvendige behov.

Senere i fjerde kapittel, har jeg valgt å vektlegge mitt valg av metode og min fremgangsmåte. Her har jeg også forsøkt å argumentere for noen særskilte problemstillinger, knyttet til min metode og mine valg. I femte kapittel har jeg lagt frem mitt kildemateriale. Sjette kapittel har jeg analysert og eksemplifisert mine funn og forsøkt å redegjøre for noen sammenhenger. Her vil jeg videre gjøre noen konklusjoner basert på dette materialet.

Hva er det fagpersoner i bygg som ikke er bygget for å være museer, møter av problemstillinger i forhold til utstillingspraksis? Er det noen særskilte føringer de må forholde seg til, er det noe som går igjen? Må arkitekturen dempes eller tas i bruk i forhold til hva som skal stilles ut?

Én konklusjon kan være at museets arkitektur ikke må være verken som en hvit kube eller en svart boks. Likevel nevnes det av alle informantene at man må jobbe mot det *kuratoriske prinsippet* om å være fleksibelt og jobbe kunstnerisk og variert.

Eldre bygg legger ofte føringer, både i forhold til den styrende romoppdelingen, men også i forhold til logistikk, mangelen på plass og klima. Det nevnes hos flere av informantene at arkitekturen legger ulike føringer for hva som kan vises frem. Dette påvirker igjen variasjon og innhold i utstillingene. De møter alle på ulike problemstillinger knyttet til reguleringer i forhold til utstillingenes klima, plass, romstruktur og utstillingenes design i en utstillingspraksis.

Hva er det som fungerer, og hva er det som ikke fungerer?

Hos informantene og i den faglige litteraturen, er det særskilt trukket frem betydningen av å jobbe mot det kuratoriske prinsippet, det fleksible utstillingsrommet, for at de faglige på museene skal kunne jobbe variert med utstillingenes design og med publikumsopplevelsen. Eldre bygg legger ofte begrensninger på dette nivået med hensyn til romoppdelingen men også i forhold til logistikk, fleksibilitet og klimautfordringer. Arkitekturen legger en rekke føringer for hva som kan vises frem. Slik som jeg forstår det, er det hos utstillingsarkitekten, avdelingsleder eller kuratorer ingen fasit for hvordan det ideale utstillingsrommet skal se ut.

Informantene påpeker også det alltid vil være en gitt ramme, uansett hvilket bygg du har med å gjøre og stiller ut i.

Endringer i samfunnets sosiale og kulturelle behov er med på å påvirke bruken av byggene. Variert utstillingspraksis løses både ved å heve taket, sette opp vegger, fjerne vegger eller deler av arkitekturen som styrer for mye. Dette er aspekter som kan tilpasses eller tilrettelegges for. Også dette med mangel på plass, og romstrukturens adskilte avdelinger velger informantene å bruke til sin fordel ved å jobbe med den arkitektoniske intensjonen.

På flere måter er det tilrettelagt for eller blitt gjort en rekke kompromisser for å styre unna disse aspektene som virker førende for en utstillingspraksis og variert bruk av utstillingsrommene. Informantene understreker at de hele tiden jobber med rammen og velger ulike løsninger, som fungerer best for publikum, arkitekturen og for utstillingenes funksjon.

I Space Syntax, anvendes blant annet organisering av rommets design for å studere hvordan tilskuere beveger seg gjennom rommet i gallerier og museer. Der utstillingenes design oftest er *kuratorisk intensjon*, er byggets opprinnelige form *arkitektens intensjon*. Denne måten å anvende utstillingsrommets romstruktur, som en del av utstillingsformidlingen og opplevelsen av den påpekes ved flere av informantene. Dette er en del av enhver utstillingspraksis der kuratorisk eller arkitektonisk intensjon virker førende på publikum.<sup>147</sup> Det er ikke veldig gode eller fleksible bygg å utstille i men de fungerer likevel. Det er delvis tilrettelagt for museets formål før de flyttet inn og byggene er visst ikke helt umulige å jobbe med. Det er føringer i form av romplass, strukturell oppdeling i rommet, som kan virke ugunstig for en utstillingspraksis. Det kan også være rent utstillingstekniske aspekter, som er indirekte eller direkte førende for bruken av byggene og hva som kan stilles ut her.

---

<sup>147</sup> Giebelhausen, Michaela. *The Architecture of the museum: Symbolic structures, urban contexts*. kapittel 17, Hillier Tzortzi, "Space Syntax: The language of Museum Space", *A Companion to Museum Studies*, Sharon Mac Donald (red), Blackwell Publishing, kapittel 17, 282-283. MacLeod, 10-20. Solhjell, side 14-41 og 99-130.

<sup>147</sup> Sharon Mac Donald (red), Blackwell Publishing, kapittel 17, 282-283. MacLeod, 10-20. Solhjell, side 14-41 og 99-130.

Selv om utstillingspraksis i byggene til tider fungerer, tilfredsstillende ikke de tekniske føringer, som samlingene i seg selv, forventer at det skal innfri. Det er ikke kun et svar på om utstillingspraksis i disse byggene fungerer godt. Det er andre aspekter som bryter inn og forstyrrer for både innholdet i utstillingene og den varierte bruken. Det er også utstillingstekniske hensyn å ivareta. Utstillingenes tekniske vilkår knyttet til bevaring er alt fra lysinnfall, reguleringer i forhold til sikkerhet og bevaring, som den tekniske infrastruktur består av. Dette er særdeles viktige aspekter som bør kunne ivaretas i et museumsbygg, som det også gis uttrykk for av informantene at ikke fungerer svært godt i disse byggene. Det er mange ulike elementer og problemstillinger, som påvirker utstillingspraksisene. Noen aspekter fungerer dårlig. Men som informantene også flere steder påpeker, andre føringer fungerer relativt godt. Dette er selvsagt også elementære vurderinger, som oppstår i de fleste typer bygg uansett form. Det vil alltid være en gitt ramme. Det at disse byggene legger ulike føringer for utstillingspersonell, vil være gitt i ethvert bygg i forhold til en utstillingspraksis.

Det er hensyn i forhold til fredningen i byggene som til syvende og sist blir problematisk. Føringer i forhold til fredning kan også ses eksempelvis ved Nasjonalgalleriet i Oslo. Her fungerer det å stille ut samlingen i bygget godt, men det er andre hensyn som klima og reguleringer og tekniske forhold, som likevel fungerer dårlig. Som et resultat av dette må samlingen flyttes ut av bygget og inn i et nytt og regulert bygg, selv om det opprinnelig var tegnet for å fungere, som et museumsbygg. Nye behov og reguleringer i samfunnet, legger premisser for denne type praksis uansett. En grunn til at dette blir problematisk er, som følge av at nye bygg tilfredsstillende disse kravene bedre, enn eldre og vernede bygg. Det at bygget er fredet, er oftest en ulempe fremfor en fordel.

Bygget i seg selv kan også formidler en historie, som også er viktig å fortelle. Dette ser vi blant annet i Louvre, som tidligere kongelig palass og nå som et museum. Det er heller ingen fordel at eldre og fredede bygninger står tomme, som et resultat av at alle museene heller vil inn i nyere museumsbygg. Ved at byggene anvendes på nye måter gir det dem også en ny verdi. Som en av informantene mine så fint påpekte, noe flyttes ut og noe annet flytter inn. I min studie av dette har jeg funnet ut at det overraskende nok er først og fremst problematisk med utstillingspraksis i eldre og fredede bygg. Eldre eller fredede bygg legger mange føringer for denne type praksis. En tydelig mangel på plass, førende romstruktur og arkitekturens symbolske karakter kan riktignok jobbes med, som eksempelvis nevnt av alle informantene. Det å jobbe variert og skiftende med utstillingspraksis er mest av alt her, påvirket av hensyn.

MacLeod betegner disse nye behovene i form av sosiale og kulturelle endringer i samfunnet, som videre får sitt utløp i bruksverdien av arkitekturen. Disse bygningene som fungerte godt kanskje for flere år siden og var tilpasset for museumsformål da, fungerer oftest dårligere nå. MacLeod påpeker at behovene og målet for museene endret seg gjennom tiden. Sosiale og kulturelle behov påvirker bruksverdien av bygget der byggene kanskje ikke lenger oppfyller de kravene eller reguleringene et helt nytt museumsbygg burde. Krav i forhold til utstillingspraksis har endret seg i tråd med samfunnet og den måten fagpersoner på museene forholder seg til utstillingsrommet på mange nye måter. Som flere av informantene påpeker bør utstillingsrommene være store rom og fleksible i bruk. MacLeod, hevder videre at produksjonen av arkitektur må bli forstått ut fra et individuelt nivå og tett koblet mot utvekslingen av makt: både mellom arkitekter, designere, prosjektledere, direktører, kuratorer, brukere og involverte i produksjon av arkitektur. Denne formen for produksjon stopper heller ikke når en ny bygning er utredet men er kontinuerlig og gjennomgående produsert, både ved okkupasjon og ved bruk. Dette ser vi blant gjennomgående i denne studien.<sup>148</sup>

Nye endringer og reguleringer i tråd med samfunnet, har skapt nye problemer igjen for bruken av disse byggene, i likhet med andre museumsbygg og i tillegg som møter på fredningshensyn, som et grunnlag av byggets historiske verdi. Med tiden vil endringer i samfunnet endre bruksverdien av dette bygget igjen, selv om det en gang var nytt og regulert for dette. Grunnen til at dette ikke alltid kan reguleres eller tilpasses for senere er, som tidligere nevnt, at dette er en lang prosess, som følge av at alle disse byggene er fredet av ulikt grunnlag.

Hensyn som disse legger særskilt føringer for en variert bruk av utstillingsrommene i enhver utstillingspraksis. Både i form av bruksverdien, scenografien, men også i form av innholdet i utstillingene og hva som kan vises frem her, ved en utstillingsformidling og ved utstillingenes design. Selv om byggene alle er ulike, er slike hensyn problematisk i forhold til utstillingspraksis i ethvert museumsbygg, som er fredet av historisk verdi. Slike hensyn legger videre føringer for det, som burde tilrettelagt for på en bedre måte i forhold til dagens standarder. Dette er et grunnlag av at byggene ikke er tegnet for å fungere som museer, men også ettersom det er særskilte hensyn å ivareta. Dette er et felt som bør undersøkes nærmere. Både for videre forskning, utstillingspraksis og utstillingsbyggenes utforming.

---

<sup>148</sup> Suzanne MacLeod, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*, (London: Routledge, 2005) 10-20.

# Litteraturliste

Brinkmann, S og Tanggaard, L. Kvalitative metoder - En grundbog. *Empiri og teoriutvikling*, Gyldendal akademisk, Oslo, 201.

Bugge Amundsen, A og Rogan, B, Samling og museum: kapitler av museenes historie, praksis og ideologi. Oslo: Novus forlag, 2010.

Dag Solhjell, Formidler og formidlet, *en teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007.

Giebelhausen, Michaela. *The Architecture of the museum: Symbolic structures, urban contexts*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

Grønvold, Ulf. Seniorkurator ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. *Lavmælte kunnskapskatedraler. Norsk museumsarkitektur gjennom femti år*. Publisert i Museumsnytt 5/6-2001, torsdag den 1. januar 2009.

Hillier, B og Tzortzi, K. *Space Syntax: The language of Museum Space*, I Sharon McDonald, A companion to museums studies. Malden: Blackwell publishing, 2006.

<http://kulturradet.no/documents/10157/154222/museumsarkitektur.pdf>

Kulturrådet, *Museumsarkitektur*, rapport. ISBN (trykt utgave): 82-8105-007-1. Oslo, april 2004, Grønvold, U, Nasjonalmuseet for kunst Hernes, E, ABM-utvikling.

Kvale, S og Brinkmann, S, *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2009.

Macdonald, S. *A Companion to Museums Studies*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.

MacLeod, S, *Reshaping Museum space: Architecture, Design and Exhibitions*. London: Routledge, 2005.

McClellan, A. *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. (Berkeley: University of California Press, 2008.

*Museene i 80-årene – arkitektur og funksjon* 1979: Seminarrapport. Vitskapselskapet. Trondheim, *Museum. Mangfold, minne, møtestad* 1996: NOU 1996:7. Oslo.

O'Doherty, B. *Inside the White Cube*, University of California Press, 1976 *Inside the White Cube*, University of California Press, 1976.

Storm Bjerke, Ø, *Nye Bygg for kunstmuseer: Bygg som uttrykk for holdninger*, i *Samlinger og Museum*, Oslo: Novus forlag, 2010.

Wilson, R. *Theatres and Staging*, The Open University Press, 1977.

Yvenes M. (red) og Madshus. Arkitekt Sverre Fehn, *Intuisjon, refleksjon- konstruksjon, utstilling Nasjonalmuseet- Arkitektur* (07.03.-03.08.2008) Oslo, Zoom grafisk AS, 2008.



**Informanter:**

Avdelingssjef for Kunst og Design, intervju ved KODE- KODE 4. (3.01-15)

Seniorkurator, intervju ved Preus museum (29.11-14)

Seniorkurator, intervju ved Nasjonalmuseet- Arkitektur (29.11-14)

Utstillingsarkitekt, intervju ved Interkulturelt museum (25.11-14)

**Lenker:**

<http://kodebergen.no/finn-oss/kode-4>, 03.01-15.

<http://snl.no/Arkitekturmuseet>, <http://www.groschcafe.no/>, 03.02-15.

<http://snl.no/Louvre#menuitem0>, 10.03-15.

<http://www.dibk.no/no/Tema/Universell-Utforming/Hva-er-universell-utforming/> 05.02-15.

<http://www.dibk.no/no/Tema/Universell-Utforming/Hva-er-universell-utforming.> 05.03-15.

<http://www.preusmuseum.no/Utforsk-museet/Museet-foer-og-naa/>, 03.02-15.

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/nouer/1996/nou-1996-7.html?id=14053>, 05.03-15.

[https://snl.no/Bergen\\_Kunstmuseum](https://snl.no/Bergen_Kunstmuseum), 03.02-15.

[https://snl.no/Oslo\\_Museum](https://snl.no/Oslo_Museum), 03.02-15.

[https://snl.no/Preus\\_museum](https://snl.no/Preus_museum), 03.02-15.

[https://snl.no/universell\\_utforming](https://snl.no/universell_utforming), 13.04-15.

# Vedlegg



**Figur 1. Interkulturelt museum. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 2. Interkulturelt museum. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 3. Interkulturelt museum. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 4. Nasjonalmuseet- Arkitektur. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 5. Nasjonalmuseet- Arkitektur. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy**



**Figur 6. Nasjonalmuseet- Arkitektur. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 7. Nasjonalmuseet- Arkitektur. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 8. Nasjonalmuseet- Arkitektur. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy**



**Figur 9. Nasjonalmuseet- Arkitektur. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**

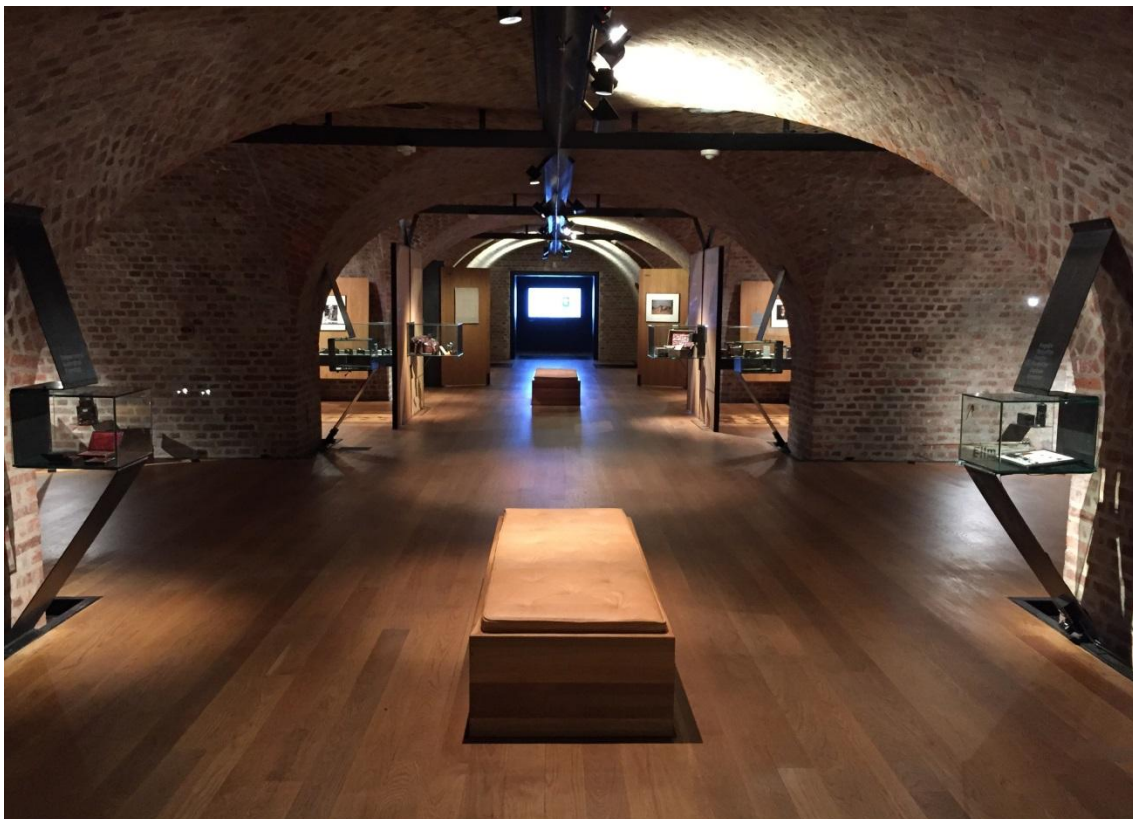


**Figur 10. Nasjonalmuseet- Arkitektur. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**





**Figur 11. Preus museum. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 12. Preus museum. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 13. Preus museum. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 14. Preus museum. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 15. Kode 4, KODEMUSEENE. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 16. Kode 4, KODEMUSEENE. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 17. Kode 4, KODEMUSEENE. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 18. Kode 4, KODEMUSEENE. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**



**Figur 19. Kode 4, KODEMUSEENE. (2015) Foto: Tina Holtan Vassøy.**