

Det vita rummet

Om konstupställningsrummets utveckling, funktion och mening

MÄRIT SIMONSSON är fil. mag. i museologi vid Umeå universitet. Hon intresserar sig för rummets och tomrummets betydelse. Hon skriver på en D-uppsats i konstvetenskap om rumslighet i renässansmåleri.



konstupställningsrum har sett ut på olika sätt genom tiderna, men en specifik utställningsform tycks ha gjort ett särskilt starkt avtryck i dess historia, en modell som idag ofta förknippas med moderna konstupställningar och som tycks ha blivit stereotypiskt i västerlandet under 1900-talet. Detta är den utställningsform jag här benämner det vita rummet. Ett öppet utrymme, avskalat och rent, där väggarna är målade i en enhetlig färg, oftast vitt. Målningarna hänger i ögonhöjd, åtskilda av ett visst mellanrum. Känner du igen det? Det vita rummet kan förvisso bestå av mer eller mindre oväntade strukturer och även om variationer i färg och form har förekommit sedan det etablerade sig som utställningsmodell så tycks de bakomliggande principerna för exponering av konst i dessa slags utrymmen vara de samma. Vilka är då dessa principer och vilka faktorer ligger egentligen till grund för det vita rummet? I denna text undersöker jag rummets funktion, det vill säga de rent praktiska aspekterna på dess utformning, färgsättning och hängningsmetod. Därutöver diskuterar jag vilken betydelse detta specifika utrymme bär i sig självt och hur det förhåller sig till besökaren och den konst det inrymmer.

Men när uppkom det vita rummet som utställningsmodell och av vilka orsaker? För att få svar på denna fråga börjar vi med rötterna och inleder med en översiktsskildring av konstupställningarnas historiska utveckling från 1500-talet och fram till 1900-talets början.

DET VITA RUMMETS URSPRUNG

Betraktandet av konsten och synen på dess roll i relation till människan har varit en viktig faktor i konstupställ-

Kuriosakabinett i Neapel 1599. Bild ur T. Bennett, The Birth of the Museum, 1995.

ningsrummets historiska utveckling och hur konst har visats genom tiderna. Även om konstens klassifikation och inbördes ordning i utställningar har förändrats beroende på filosofiska och politiska strömningar från 1500-talet ända fram till 1900-talet, så skedde endast små reformer i hur målningar hängdes i rummet under denna tid. I de furstliga samlingarna i 1500-talets privata kuriosakabinett belamrade förvisso föremålen inte bara väggar, utan även golv och tak, vilket de inte gjorde senare. Detta var innan konsten fick sin bestämda plats i samlingarna, och under det följande seklet kom konsten att särskiljas från naturalierna.¹ I och med den förändringen uppstod under 1700-talet konstupställningar där målningar placerades enligt olika system och ordningar beroende på tidens ideal.

Ett genomgående drag i konstupställningarnas utveckling tycks dock ha varit att målningar, oberoende av klassifikation, hängdes i kvantitativa ansamlingar på väggarna. De var antingen symmetriskt arrangerade i flera rader och i grupperingar, som i de tidiga privata konstrummen och i 1800-talsmuseerna, eller i mosaikliknande mönster från golv till tak, som i salongerna som uppkom i slutet av 1700-talet, och på så vis utnyttjades hela eller betydande delar av väggen till att visa stora kvantiteter konst. I salongerna hängdes de målningar som ansågs vara viktigast och mest estetiska i ögonhöjd medan övrig konst placerades på mer ofördelaktiga platser; de större längst upp vid taket och de mindre vid golvet.² Att få sina konstverk visade i salongen var ett privilegium i sig, men det gällde även att

få en bra placering i rummet för att uppnå bästa möjliga exponering. Idén om att målningar hängda i ögonhöjd underlättade betraktandet är med andra ord inget som uppkom i och med det vita rummets framväxt, även om det blev tydligare i och med denna senare, mer sparsmakade utställningsform.

De förändringar som skedde under slutet av 1700-talet, då konsten började förflyttas från den privata till den mer publika sfären i och med salongerna och öppnandet av furstarnas samlingar, var starkt sammanbunden med en växande demokratisering av samhället, som i sin tur hade sin grund i Upplysningens inriktning på den mänskliga individens intellekt.³ Tanken om att människan skapar sin egen historia genom sina kulturella uttryck, till skillnad från naturen som är skapad av Gud, medförde att människan kunde se sig själv som central i den kulturhistoriska utvecklingen och att verk skapade av människohand fick ett högre värde.⁴

Utifrån detta nyfunna intresse för estetik växte idén om konsten som ett slags gott och rent uttryck som kunde ha en själsligt närande inverkan på betraktaren. Det resulterade i försök från makthavarnas sida att med konstens hjälp förbättra de lägre samhällsklassernas moral, vilket kom att präglade 1800-talets museiverksamhet.⁵ Medan salongerna tog plats i mer tillslutna och ljusfattiga rum var utställningssalarna i museerna i allmänhet stora och rymliga med rik ljusställförsel och detta underlättade för den visuella effekt som konstverken och museibesökarna tillförde museet, som skulle ha en positiv inverkan på de lägre samhällsklasserna.⁶ De stora ytornera erbjöd besökarna att röra sig fritt och betrakta varandra och konsten, samtidigt som de voluminösa utrymmena fram-

hävde en känsla av prakt och storslagenhet. Här tycks en samverkan mellan rum och konst ha uppstått i de etablerade museerna: samtidigt som konsten definierade rummet och gjorde det till ett utrymme för estetiska upplevelser så började rummet definiera konsten genom att göra den tydligare och mer tillgänglig.

Från och med 1800-talets mitt bidrog de utvecklingar inom industri, teknik och politik som var förbundna med tidens dynamiska tendenser till att konsthistorien antog nya former och att konstuttrycken gick mot vitt skilda riktningar som i efterhand kom att definieras som ismer.⁷ Under denna omvälvande tid kan vi ana de första tecknen på det vita rummets födelse.

I sin bok *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* presenterar författaren och konstnären Brian O'Doherty en teori om hur impressionisterna lade en grund för det vita rummets utställningsform. Fram till den franska konströrelsens uppkomst under den senare delen av 1800-talet hade det målade perspektivet strävat efter att framkalla upplevelsen av ett centralt djup och en känsla av målningens motiv som ett slags fortsättning på det verkliga rummet. Illusionen av djup i motivet, med förgrund, mellangrund och bakgrund, lät betraktarens ögon sjunka in i bilden och denna fick då möjlighet att mentalt stiga in i målningen och bli en del dess motiv.⁸

Det inramade djupet gjorde med andra ord inget anspråk på något ytterligare utrymme utanför sina egna gränser. O'Dohertys resonemang antyder att centralperspektivet skulle tillåta en tät hängning eftersom dess absorberande effekt eliminerar den känsla av visuell utmattning som avsaknaden av mellanrum kan framkalla. Jag tror dock att man upplevde

salongernas koncentrerade utställningsmodell som uttröttande även vid denna tid. O'Doherty påpekar själv att man i salongen ofta hängde de större målningarna högre upp på väggen, vilket jag anser tyder på att man var medveten om placeringens betydelse och att man försökte underlätta betraktandet genom detta slags storleksbaserade placering.⁹ Därmed är frågan om inte metoden att salongshänga målningarna snarare byggde på ren vana och på viljan att exponera stora kvantiteter konst på en och samma vägg än på att perspektivet tillät det.

O'Doherty har däremot en mycket intressant idé om hur det vita rummets luftiga utställningsform, med målningar placerade i enkla rader med rikligt med omgivande utrymme, har sin grund i de impressionistiska konstnärernas val att frångå djupperspektivet och abstrahera målningarnas gränser.¹⁰ Han menar att konstnären Claude Monet (1840–1926) introducerade tekniken att plana ut djupet, utnyttja dukens hela utrymme och därmed decentralisera fokus. Den mer ofokuserade och förnimmelsebaserade målningsteknik som impressionisterna använde gör att motivet pressar mot ramen och ger en upplevelse av att målningen fortsätter utanför ramen mot sidorna, istället för inåt, mot målningens centrum.¹¹

De impressionistiska konstnärerna är kända för att framhäva landskapsbilder genom färgrika uttryck i målningar som låter betraktarens ögon vandra över motiven utan att fastna vid konkreta punkter. O'Doherty skriver att just detta sätt att framställa landskap, utan specifikt fokus och avgränsningar, gör betraktaren medveten om att motivet är en del av ett större helt och att det finns en fortsättning på det.¹² Denna fortsättning kräver ett ut-

rymme, en yta där illusionen av det omgivande landskapet får ta plats, och därmed blir mellanrummet mellan målningarna nödvändigt.

När impressionisterna hade sin första Salon des Refusés i en byggnad bredvid akademiens officiella salong i Paris 1874 hängdes målningarna med största sannolikhet enligt den utställningsform som användes i de officiella salongerna.¹³ Men även om impressionisternas måleri inte förändrade utställningsformen med omedelbar verkan, så hade deras speciella metoder att framställa motiv, enligt O'Doherty, avgörande betydelse för hur konsten skulle komma att hängas senare.

FÖREGÅNGARNA

Under början av 1900-talet blev konstupställningsrummet ett verktyg för konstnärers kreativitet, det antog nya abstrakta och konceptuella former och skiftet mellan den traditionella hängningsformen och det vita rummets utställningsmodell kan anas i de avantgardistiska strömningarnas flöde av utställningsidéer. Detta bidrog till att konstupställningarnas skapare överlag kom att lägga större vikt dels vid rummets uttryck och reflektera mer över dess tema och funktion, och dels vid konstnärernas och deras alsters individualitet vilket bidrog till att utställningarna gick från att vara kvantitativa till att bli mer kvalitativa.¹⁴

Ett tidigt exempel på en dylik utveckling visade sig i Wien i slutet av 1800-talet då secessionsrörelsen valde att protestera mot de etablerade akademiernas och konstföreningarnas konservativa hållning till den samtida österrikiska konsten genom att skapa egna utställningar där det rena konstuptryckets estetiska värde

stod i fokus istället för kommersiella intressen.¹⁵ När de påbörjade sin oberoende utställningsverksamhet 1898 strävade de efter att betona konsten bland annat genom att hänga de flesta målningarna i ögonhöjd, och inte enligt den konventionella salongsmodellen, och att täcka väggarna i en matt vit färg, i mörkt grönt och djupt rött.¹⁶ Vid secessionisternas nionde utställning 1901 valde dess formgivare, konstnären Alfred Roller (1864–1935), att kraftigt reducera de gyllene ornament som tidigare förekommit i rörelsens utställningar och istället lades större fokus på ett slags ren och avskalad estetik i rummet. Roller hängde även målningarna i raka linjer med ett visst mellanrum mellan målningarna vilket exponerade mer väggyta. Därefter kom detta att bli ett kännetecken för de secessionistiska utställningarna.¹⁷

I den nionde utställningen behöll Roller vissa element som vittnade om ett slags rumslig estetik där färg- och formbrytningar ännu spelade en viktig roll; till exempel var väggarna indelade i mörka och ljusa delar och avpassade mot varandra i horisontella färgfält.¹⁸ På så vis stämmer inte detta utställningsrum helt överens med det vita rummets enhetliga modell, men Rollers utformning av den nionde secessionistiska utställningen utgör ändå en viktig vändpunkt i dess utveckling eftersom konstverken hängdes i enkla rader mot öppna väggytor.

I boken *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* belyser Mary Anne Staniszewski, docent i elektronikkonstens historia, i synnerhet två utställningsproducenter som hon anser ha varit aktiva i introducerandet av det vita rummets form under seklets början. En av dessa är Alexander Dorner (1893–1957), som tillträdde

som chef för Landesmuseum i Hannover 1922.¹⁹ Landesmuseums konstutställningar följde den gängse normen för hur konst visades under denna tid, med målningar hängande ovanför varandra i flera symmetriska rader från golv till tak. Dorner hade dock idéer kring hur detta äldre museum skulle förnyas; han reducerade bland annat mängden målningar och placerade dem i rader för att skapa en mer modern spartansk form där konsten fick mer utrymme. Dorner valde även att lyfta fram den samtida konsten och lät den ta plats i museet jämsides med äldre konst.²⁰

Staniszewski lyfter även fram Alfred H. Barr Jr (1902–1981), den förste chefen för Museum of Modern Art, som bidrog till etablerandet av det vita rummets form i 1930-talets USA. De utställningar Barr skapade i museet bar till en början drag av traditionella utställningsmetoder; han hängde visserligen målningarna så som secessionisterna och Dorner tidigare gjort, i enkla rader längs väggarna, men han anpassade dem till varandra efter deras former och storlekar, vilket var ett typiskt inslag i salongerna. Vid utformandet av en utställning med Vincent van Goghs konst 1935 kom Barr dock att överge denna modell för att istället placera målningarna i logiska system efter period och stil.²¹ Han hängde verken i standardiserad ögonhöjd mot enfärgade väggar och han ville därmed framkalla ett slags direkt förhållande, en känsla av gemenskap, där betraktaren och konstverket kunde mötas "öga mot öga".²² Staniszewski menar att detta sätt ställa ut målningar stämmer väl överens med hur man såg på konstverken vid denna tid, som ett slags individuella autonoma uttryck, i likhet med hur man såg på människan som individuella och självständiga varelser.²³

Enligt Staniszewskis beskrivning av

DET VITA RUMMETS UTTRYCK

När vi nu har sett när och varför det vita rummets utställningsform började framträda i konstutställningssammanhang under det tidiga 1900-talet vill jag lägga fokus på utrymmets funktion och betydelse. Jag diskuterar vad de komponenter som utgör denna specifika utställningsform har för praktiska syften, vilka uttryck dessa bär med sig och hur rummet inverkar på besökaren i allmänhet och mig personligen i synnerhet. Och jag börjar med den vita färgen.

I sin bok *On Display* skriver utställningsformgivaren Margaret Hall att vitt har kommit att bli närmast allmängiltig som bakgrundsfärg i utställningar där samtida målningar visas.²⁵ Förvisso finns det undantag där andra färger används, men just vitt förefaller vara vanligast i det stereotypiska konstutställningsrummet och den bär på många symboliska betydelser samtidigt som den har en rent praktisk funktion. Heather Maximea, museiplanläggare och författare till kapitlet "Exhibition Galleries" i boken *The Manual of Museum Exhibitions* framhåller den vita färgen som en funktionell bas för konstrummets bakgrunder, särskilt om utställningarna är tillfälliga eller innehållsmässigt varierade. Hon förespråkar att en behaglig vit färg bruten med en aning grönt används till väggarna eftersom det gynnar färgskalorna i målningarna och därmed ger dem en tydlig skärpa mot bakgrunden.²⁶ Maximea betonar dock att även andra färger fungerar väl som bakgrund så länge de tonas ner för att inte förstöra upplevelsen av konstverken.²⁷ Hon poängterar vikten av neutralitet i konstutställningsrummet och även om hon syftar på de rent funktionella aspekterna av utställningsrummet, det vill säga

Landesmuseum i Hannover, före och efter Alexander Dorners förändringar. Ur M.A. Staniszewski, The Power of Display, 1998.

Barrs utställningsmodell så verkar det rimligt att hans utställning på MoMA 1935 skulle kunna framhållas som det mest explicita exemplet på ett slags ursprungsversion av det vita rummets form och en förebild för de stereotypiserade konstutställningar vi är så vana vid idag.²⁴ Jag vill dock poängtera att det vita rummet har sin grund i en process som byggde på resultat av olika faktorer som växte fram under framför allt det sena 1800- och tidiga 1900-talet än i en eller flera personers eller museers gärningar. Där- emot är både Dorners och Barrs respektive verksamheter goda exempel på hur initiativtagare inom det tidiga 1900-talets museer handskades med de samtida konstutställningsformer som ligger till grund för det vita rummets utveckling.

att neutraliteten framhäver konsten, så är det problematiskt att använda uttryck som neutralitet, osynlighet och uttryckslöshet i sammanhanget eftersom den vita väggen ingalunda saknar betydelse.

Det intressanta med det vita rummets färgsättning, som ju inte alltid är just vit, är att oavsett vilken nyans dess väggar bär så tycks själva enhetligheten i utrymmet ge intrycket av stillhet och ett slags illusion av evighet. Detta beror troligen på att väggen inte innehåller någon visuell rörelse, inga mönster eller nyanseringar och att färgens jämnhet gör att målningens dynamik framhävs mot ett slags matt och statisk yta. Ytan är däremot inte osynlig; den sätter sin prägel på rummets hela karaktär genom sin färg, som har olika symboliska betydelser beroende på ton, samtidigt som den inger en känsla av tidlöshet genom sin stillhet.

Just den vita färgen är också tidlöshetens färg. Den symboliserar både ett slags sekulär oändlig spiritualitet, enligt den modernistiska synsättet, och en andlig evighet, enligt den kristna traditionen.²⁸ I förhållande till den modernistiska konsten under 1900-talets början symboliserar den vita färgen nyskapandet och konstens pånyttfödelse.²⁹ Samtidigt står den inom kristendomen för oskuld, renhet och syndfrihet, som även det kopplas samman med pånyttfödelse; när Jesus visar sig inför lärjungarna efter sin död och uppståndelse framställs han enligt den kristna konsttraditionen i just vit beklädnad.³⁰ Färgen har med andra ord betydelser som grundar sig i den religiösa symboliken och som återfinns i de modernistiska konstuttrycken men då med ett slags anpassade sekulära innebörder.

Det finns också en mer konkret aspekt på den vita färgen som handlar om en renhet fri från fläckar och under slutet av

1800-talet, då konstmuseet användes i syfte att uppfostra arbetarklassen, var tanken om hygien en viktig faktor: det ljusa konstutställningsrummet ingav känslan av en klinisk atmosfär som skulle uppmuntra till personlig renlighet bland de lägre klasserna och därmed indirekt leda till ett sundare samhälle. Detta stämmer också väl överens med den modernistiska tanken om konstens äkthet och sanning och man kan tänka sig att själva handlingen att placera konstverken i vita obefläckade rum, rensade från distraktion och förorening, tyder på deras rena värde och upphöjdhet.³¹

En väsentlig del av det vita rummets utställningsform är de mellanrum som uppstår mellan målningarna när de hängs en och en. Margaret Hall och Heather Maximeau är överens om att konst kräver sitt utrymme på väggen eftersom betraktaren blir lidande om det inte finns tillräckligt med visuellt tomrum runt målningarna: denne orkar inte ta till sig det individuella konstverkets uttryck och därmed går miste om konstupplevelsen om mellanrum saknas.³² Ett av den vita väggens syften är att omsluta verket liksom en ram och bli till ett slags kontrast mot målningen vilket gör motivet lättare att uppfatta utan att betraktaren behöver störas av andra målningar som eventuellt konkurrerar om utrymmet.

Det vita rummet tycks vara fullt av ramar: infattande, vita och rumsliga, som alla har olika funktioner och bär på olika symboliska betydelser. Det jag väljer att definiera som den infattande ramen är den konkreta kant som vi sätter kring målningen som ett slags skiljelinje; genom sin fysiska gräns utgör den åtskillnaden mellan de olika världar som konstverkens motiv representerar, de känslor de uttrycker och de berättelser de skildrar.³³

Den vita ramen, däremot, är den väggyta som omger målningen, som framhäver konstverket och fungera som en fortsättning på det. I detta sammanhang är det dock befogat att fråga sig om inte den infattande och den vita ramen i så fall arbetar emot varandra; hur kan målningen utnyttja väggens utrymme om det stängs inne av en infattande ram?

Den vita ramen tycks fungera på framför allt två olika sätt beroende på om målningarna har infattande ramar eller inte. När ett konstverks motiv begränsas av en konkret ram verkar den omgivande väggen som det slags mellanrum som jag skrivit om här ovan. Det betonar och koncentrerar konstverket samtidigt som det lämnar öppet för betraktarens egna reflektioner och dessa skapar en enskild mening hos individen: betraktaren fyller därmed tomrummen med sina egna upplevelser av utställningen. I fallet med konstverk utan infattande ramar, däremot, tycks det som om den plats målningen tillåts ta upp på väggen ger den utrymme att sväva ut utanför duken och fortgå ut i periferin utan att begränsas av ett abrupt slut; därmed kan den ena och den andra målningen också mötas på det opartiska område som mellanrummet utgör och häftiga konflikter dem emellan undviks. De olika motivens uttryck får möjlighet att både disponera sitt eget individuella utrymme på väggen och ta den plats det behöver. Det skapas också en betydelse i förhållandena mellan målningarna i utställningen just tack vare dessa öppna ytor som varje enskild betraktare fyller med sina egna intryck.

Det visuella tomrum som omger målningen är med andra ord på intet sätt obetydligt och även dess vidd bär med sig innebörder som inverkar på hur betraktaren upplever målningen. Det tycks som om ju bredare den vita ramen är desto mer

exklusiv är målningen: den är mer avskild från andra målningar och uppfattas därmed som särskilt värd att skydda från andra föremåls inverkan. Att ramen dessutom är vit inger en känsla av att målningen måste inbäddas i en total renhet som framhäver dess fläckfria skönhet. Stor rambredd antyder också att motivet får mer spelrum än andra målningar i utställningen och detta gör att vi uppfattar den som mer meningsfull än dem, något vi inte nödvändigtvis är medvetna om men som påverkar vårt sätt att se på konstverken. I det vita rummet finns betydelsena dels i målningarnas motiv och i deras relation till varandra, och dels finns det i väggarna som skapar en form kring målningarna och i mellanrummen som uppkommer emellan konstverken.³⁴ Allt detta sätts i relation till rummet och dess ursprungliga uttryck, det vill säga den grundbetydelse som utrymmet bär inom sig självt och som finns till oberoende av vad det inrymmer.

I det vita rummet inramas konsten inte bara av infattande och vita ramar utan även av de väggar som skapar en konkret gräns mellan vad som finns utanför och innanför det. På denna plats är konsten avskild och tryggad, den bevaras för framtiden och skyddas från tidens tand samtidigt som dess rumsliga inramning ger den en säker upphöjd ställning och en särskild kontextuell betydelse. Medan isoleringen av *konstverken* innebär att det omges av en vit ram som särskiljer det från andra målningar och föremål i rummet, så handlar *rummets* isolering om att konsten får en egen plats i tillvaron. Detta innebär dock inte ett slags total isolering från samhället; samtidigt som rummet är avskilt i den mening att det ger konsten ett eget särskilt utrymme så är en av dess uppgifter att fungera som en plats för öppna

samtal och att spegla det samhälle det befinner sig i.

Utställningsrummet är i allra högsta grad en reell plats, ett forum där konsten får uttrycka sig och kommentera den verklighet den är en del av. Samtidigt är en av museets viktigaste uppgifter att bevara och vårda föremål, konstnärliga som kulturhistoriska. Objekten skyddas från förstörelse för att kommande generationer ska kunna ha behållning av dem och på så vis är de utom både tidens gång och den miljö som finns utanför museibyggnaden: de befinner sig i ett slags tidlöst tillstånd på så vis att de isoleras av rent praktiska skäl.

Utställningsrummet erbjuder därmed konsten möjlighet att förhålla sig till tiden på olika sätt: att vara en flyktig kommentar till samtiden eller en del av ett slags illusion av evighet. Det vita rummets utformning indikerar en stillhet och tidlöshet på ett symboliskt plan samtidigt som det inbjuder till ständig förändring. Eftersom utställningar förändras och konst byts ut krävs det att rummet är utformat på sådant sätt att det inte måste göras om varje gång nya utställningar flyttar in.³⁵ Många skulle nog säga att utställningsrummet är anonymt och neutralt för att det ska klara av dessa förändringar, men jag anser att det snarare har en tillräckligt stark karaktär för att inte bekommas av omarbetningarna och att det inte heller är en slump att just färgen vitt, den moderna tidlöshetens och den upphöjda sanningens färg, så ofta används i utställningsrummet.

DET SAKRALA RUMMET

Vi besökare bidrar till att fylla konstutställningsutrymmet med mening eftersom

de associationer och erfarenheter vi bär med oss inverkar på våra individuella upplevelser. När jag nu presenterar min personliga upplevelse av det, lägger jag fokus på den sakrala aspekten genom att göra en jämförelse mellan det vita rummet och kyrkorummet.

Vad finns det då för beröringspunkter mellan dessa två utrymmen? Utifrån mina egna erfarenheter av kyrkorum, som framför allt avgränsar sig till stenbyggnader uppförda under 1700-talet i norra Sverige, tycks den mest slående likheten mellan det vita rummet och kyrkorummet vara just den visuella och rumsliga utformningen. De rena vita eller dovt färgade väggarna och den ofta rektangulära rumsformen och den relativt återhållsamma utsmyckning som kan förknippas med det vita rummet känner jag igen i dessa slags kyrkorum.

I likhet med kyrkorummet innehåller det vita rummet ett slags illusion av isolerad stillhet som skapar en viss känsla av vördnad inför de föremål och konstverk som finns i dem båda. När det mest unika enskilda konstverket skänks ett alldeles särskilt väggutrymme i utställningen, omgivet av en bred vit ram, är det inte helt olik altartavlan där den hänger på sin givna plats längst bort i kyrkosalen. Även den vita färgen återfinns ofta i äldre kyrkorum, särskilt i svenska 1700-talskyrkor, och representerar där stillhet, sanning, oskuld och gudomlig närvaro; i konstutrymmet står den för renhet, sanning och den autonoma skönhetens närvaro, vilket inte verkar bero på tillfälligheter. Den sakrala betydelse som det vita rummet bär med sig tycks med andra ord ha att göra med ett slags obefläckad renhet; dess utformning tillåter inte att betraktaren distraheras av andra element än just konstverken, som är tänkta att ge rummet en

särskild mening – samtidigt som rummets uttryck ger konstverken en särskild mening. Till skillnad från ett föremål som varit delar av ett religiöst sammanhang och som tappar sin ursprungliga funktion när det flyttar in i museirummet, tycks konstföremål istället erhålla ett slags upphöjd betydelse när de tas in i det vita rummet och jag menar att sakraliseringen av konsten beror lika mycket på det vita rummets högtidliga uttryck som att rummet sakraliserats för att komplettera den upphöjda konsten.³⁶

Utifrån dessa jämförelser väcks tanken om huruvida konstupställningsrummet har kommit att ta över kyrkans funktion i det sekulariserade samhället. Kanske har vi gått från att tro på den gudomliga sanningen, och utöva rituella hyllningar till den i kyrkorummet, till att dyrka skönhetsens sanning, den sanning som finns i den mänskliga handens skapelser istället för i Guds. Kanske har konstmuseet kommit att bli ett slags ersättare för kyrkan i takt med att religiositeten har avtagit.³⁷ Detta skulle i så fall falla väl samman med den historiska utvecklingen; medan Upplysningen under 1700-talet framhävde människans värde, vilket ledde till att humanismen som disciplin växte fram och tanken på Guds roll i världsutvecklingen reducerades, lades samtidigt större vikt vid konsthistoriska och konstfilosofiska frågor och vid tron på att konsten kunde förändra människan till det bättre.³⁸ Det tycks mig med andra ord sannolikt att det vita rummet både på ett konkret och ett symboliskt plan till viss del har kommit att anamma det sakrala rummets uttryck och mening.

SYMBOLISKA UTTRYCK

Med denna text menar jag att det finns en mycket medveten tanke bakom det vita

rummets utformning som inte enbart handlar om praktiska funktioner, med hängningsmetoder och färgsättningar som underlättar konstupplevelsen. Konstupställningsrummet är detta också – ett rent utrymme, fritt från störande moment, som fokuserar betraktarens blick och gör konsten mer synlig – men det betyder inte att det för den skull är neutralt eller uttryckslost. Det innehåller symboliska uttryck som består och fortlever oberoende av vad det innehåller, och jag menar att oavsett om besökaren är medveten om det eller inte så inverkar detta på betraktandet. Och oavsett om besökaren, liksom jag, uppfattar det vita rummet som sakralt och associerar det till sina egna erfarenheter av kyrkorum, eller om denna har helt andra upplevelser att anknyta till och hämta inspiration ifrån, så lämnar vägarna öppet för individens personliga reflektioner och eftersom vi enligt min mening aldrig slutar vara tänkande och kännande människor, fylls det visuella tomrummet alltid med mening.

NOTER

¹ Lennart Palmqvist, *Utställningsrum* (Stockholm 2005), 44–45.

² Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley, Californien 1999), 16.

³ Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London 1995), 13–14.

⁴ Palmqvist, 67–68.

⁵ Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (London & New York), 28; Duncan, 14.

⁶ Bennett, 28, 69.

⁷ Fred S. Kleiner & Christin J. Mamiya, *Gardner's Art through the Ages* (USA 2005), 961f.

⁸ O'Doherty, 18.

⁹ Ibid., 16.

¹⁰ Ibid., 20f.

¹¹ Ibid., 22–24.

- ¹² Ibid., 19.
- ¹³ Ibid., 24.
- ¹⁴ Palmqvist, 141–142.
- ¹⁵ Peter Vergo, *Art in Vienna 1898–1918* (London 1975), 18–23.
- ¹⁶ Ibid., 30.
- ¹⁷ Ibid., 156.
- ¹⁸ Se bild i Vergo, 157.
- ¹⁹ Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge, Massachusetts 1998), 16.
- ²⁰ Ibid., 16–20.
- ²¹ Ibid., 61–62.
- ²² Ibid., 70.
- ²³ Ibid.
- ²⁴ Ibid.
- ²⁵ Margaret Hall, *On Display* (London 1987), 189.
- ²⁶ Heather Maximea, "Exhibition Galleries", *The Manual of Museum Exhibitions*, eds. Barry Lord & Gail Dexter Lord (Walnut Creek, Californien 2002), 171–172.
- ²⁷ Ibid.
- ²⁸ Bo Nilsson, "Det vita landet med spiritualitet och om Kasimir Malevitjs suprematistiska idealitet och målningar", *Oskuldens århundrade – den vita monokromens historia*, Liljevalchs kat. 451/Rooseums kat. 35 red. Åsa Nacking & Bo Nilsson (Malmö 2000), 114–115.
- ²⁹ Anders Olsson, "Tankar om det vita", *Oskuldens århundrade – den vita monokromens historia*, Liljevalchs kat. 451/Rooseums kat. 35, red. Åsa Nacking & Bo Nilsson (Malmö 2000), 22.
- ³⁰ Henrik Wivel, "White Trash on Piero Manzoni's Achromes", *Oskuldens århundrade – den vita monokromens historia*, Liljevalchs kat. 451/Rooseums kat. 35, eds. Åsa Nacking & Bo Nilsson (Malmö 2000), 125.
- ³¹ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art* (Cambridge 1996), 82.
- ³² Hall, 189; Maximea, 144.
- ³³ Marc Maure, "The Exhibition as Theatre – On the Staging of Museum Objects", *Nordisk Museologi* 1995:2 (Umeå 1995), 163–164.
- ³⁴ Mieke Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (London & New York 1996), 93–94.
- ³⁵ Sigurd Curman, "Museibyggnader: Några principiella synpunkter rörande deras planläggning", *Byggmästaren* 1933:8 (Stockholm 1933), 34–37.
- ³⁶ Bourdieu, passim.
- ³⁷ Victoria Newhouse, *Towards a New Museum* (New York 1998), 47–49.
- ³⁸ Ibid., 47.

LITTERATUR

- Bal, Mieke, 1996. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. London & New York.
- Bennett, Tony, 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London & New York.
- Bourdieu, Pierre, 1996. *The Rules of Art*. Cambridge.
- Curman, Sigurd, 1933. "Museibyggnader: Några principiella synpunkter rörande deras planläggning." I: *Byggmästaren* 1933:8. Stockholm.
- Dean, David, 1994. *Museum Exhibition: Theory and Practice*. London.
- Duncan, Carol, 1995. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London & New York.
- Foucault, Michel, 1998. "Om andra rum." I: *MAMA/Divan=MAMA* 20:1998 resp. *Divan* 3–4 1997. Stockholm.
- Gaskell, Ivan, 2003. "Sacred to profane and back again." I: McClellan, Andrew (ed.), *Art and its Publics*. Malden, Massachusetts.
- Hall, Margaret, 1987. *On Display*. London.
- Kleiner, Fred S. & Mamiya, Christin J., 2005. *Gardner's Art through the Ages*. USA.
- Maximea, Heather, 2002. "Exhibition galleries." I: Lord, Barry & Dexter Lord, Gail (eds.), *The Manual of Museum Exhibitions*. Walnut Creek, Californien.
- Maure, Marc, 1995. "The exhibition as theatre – on the staging of museum objects." I: *Nordisk Museologi* 1995:2. Umeå.
- McClellan, Andrew, 2003. "A brief history of the art museum public." I: McClellan, Andrew (ed.), *Art and its Publics*. Malden, Massachusetts.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1989. *Phenomenology of Perception*. London.
- Newhouse, Victoria, 1998. *Towards a New Museum*. New York.
- Nilsson, Bo, 2000. "Det vita landet med spiritualitet och om Kasimir Malevitjs suprematistiska idealitet och målningar." I: Nacking, Åsa & Nilsson, Bo (red.), *Oskuldens århundrade – den vita monokromens historia*. Malmö: Liljevalchs kat. 451/Rooseums kat. 35.
- O'Doherty, Brian, 1999. *Inside the White Cube: The*

Ideology of the Gallery Space (Berkeley, Californien.

Olsson, Anders, 2000. "Tankar om det vita." I: Nacking, Åsa & Nilsson, Bo (red.), *Oskuldens århundrade – den vita monokromens historia*. Malmö: Liljevalchs kat. 451/Rooseums kat. 35.

Palmqvist, Lennart, 2005. *Utställningsrum*. Stockholm.

Preziosi, Donald, 2003. *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis, Minnesota.

Schöldstein, Christina, 2004. *Guld och azur*. Skellefteå.

Staniszewski, Mary Anne, 1998. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts.

Vergo, Peter, 1975. *Art in Vienna 1898–1918*. London.

Waterfield, Giles, 1995. "The origins of the early picture gallery catalogue in Europe, and its manifestation in Victorian Britain." I: Pearce, Susan (ed.), *Art in Museums*. London.

Wivel, Henrik, 2000. "White trash on Piero Manzoni's Achromes." I: Nacking, Åsa & Nilsson, Bo (red.), *Oskuldens århundrade – den vita*

monokromens historia. Malmö: Liljevalchs kat. 451/Rooseums kat. 35.

SUMMARY

The White Room – The Development, Function and Meaning of the Exhibition Space

The white room is an exhibition space that has come to be stereotypical in museums and art galleries in the Western world during the 20'th century, with white or one-colored walls, paintings hanging in a row at eye-level and with space in-between. Established as an exhibition space in the early 20'th century, as a result of the growing interest in the arts, its impact on the viewer and the autonomy of the artists, the room's main function is to emphasize the artworks and enhance the art experience for the viewer by reducing distracting elements, dramatic colors and the number of paintings. The plain design of the room also opens up for the visitor's own imagination and has an effect on his/her encounter with the exhibition: the visitor's previous experiences fill the space with meaning beyond mere function.