

Arkitektur og utstillinger som berører

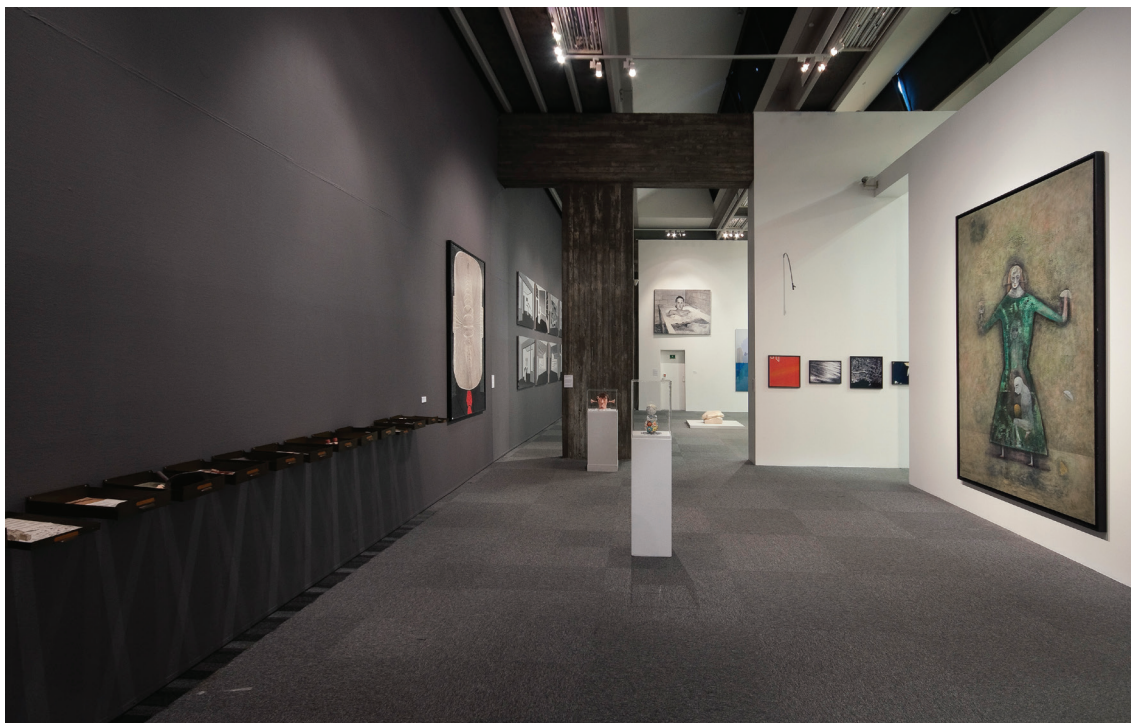
En studie av nyere basisutstillinger i norske kunst- og kunstindustrimuseer

BIRGITTE SAUGE



Ill. 1. Munch-salen i utstillingen Livets Dans, Nasjonalgalleriet, Nasjonalmuseet. Foto: Børre Høstland, Nasjonalmuseet 2012.

Denne artikkelen tar for seg dagens norske kunst- og kunstindustrimuseer og hvordan arkitekturen fungerer sammen med basisutstillingene som vises. Omdreiningspunktet for teksten er en kartlegging og komparativ analyse av basisutstillinger i norske kunst- og kunstindustrimuseer foretatt 2011–12.¹ Hvilket bilde av arkitekturen og utstillingspraksisen ved dagens norske kunst-



III. 2. Fra utstillingen Babel i KODE 2, Kunstmuseene i Bergen, tidligere Stenersens samling. Foto: Dag Fosse, Bergen kunstmuseum 2012.

og kunstindustrimuseer tegner denne kartleggingen? Og hvordan forholder disse museumsbygningene og de respektive utstillingene seg til dagens publikum og deres vante måte å erfare billedkunst, kunsthåndverk og design på?

Den sveitsiske kunsthistorikeren Hubert Locher gir følgende definisjon av en utstilling: "... et arrangement av oftest flere utvalgte gjenstander i et mer eller mindre offentlig tilgjengelig rom" Utvalg, ordning og tilgjengelighet er her de tre fundamentale ingredienser. ² De fleste av dagens norske kunst- og kunstindustrimuseer viser utvalgte kunstverk og gjenstander fra egen samling i utstillinger av en forholdsvis lang varighet. I dag kalles slike utstillinger basisutstillinger. Tidligere ble de gjerne omtalt som den faste samlingen eller den permanente utstillingen. ³ De senere år er det foretatt studier av museumsutstillinger og av publikums opplevelser. Disse studiene har svært ulike perspektiver hentet blant annet fra fag som museologi, kunsthistorie, språk-teori, sosiologi og didaktikk, gjerne med begreper fra studier av kunstpraksiser som film, teater, litteratur og design. ⁴ Litteraturen omhandler for en stor del kontemporære utstillinger i kultur-



Ill. 3. Fra visningen av den faste samlingen i Nordnorsk Kunstmuseum. Foto: Nordnorsk Kunstmuseum 2011.

historiske museer og formidlingen til publikum. En håndfull forskere har arbeidet med kunst- og kunstindustriutstillinger, noen av dem også i et historisk perspektiv.⁵ I tillegg kommer studiene av museumsarkitektur.

Nå foreligger altså et empirisk materiale om dagens basisutstillinger ved norske kunst- og kunstindustrimuseer – et materiale som beskriver utstillingenes innhold, organisering, utforming og bruk av tekster. I tillegg kommer data om bygningene, samlingene og hvem som er ansvarlig for utstillingene. Kartleggingen som er gjennomført, omhandler hele 19 utstillinger, fordelt på ti museumsinstitusjoner og tolv bygninger, lokalisert over hele landet fra Kristiansand i sør til Tromsø i nord, fra Bergen i vest til Oslo i øst.⁶ De 19 utstillingene fra vår egen tid har til felles at de gir innblikk i museets samlinger, og at de har en forholdsvis lang visningstid sammenliknet med skiftende utstillinger, men ikke overraskende fremstiller de svært ulike deler av norsk kunsthistorie. Fotografiene fra utstillingene *Livets dans* i Nasjonalgalleriet (ill. 1), *Babel* i Bergen kunstmuseum (ill. 2), den faste samlingen i Nordnorsk Kunstmuseum (ill. 3) og *Draktsamlingen* i Kunstindus-



trimuseet i Oslo (ill. 4) viser med all tydelighet at det ikke bare er de utstilte verkene og sammenstillingen av dem som er forskjellig, men at også monteringen er mangfoldig, enten det er på vegg eller i monter. Også arkitektoniske elementer som romforløp, romformer, farger på gulv og vegger samt lysforhold varierer.

Ved hjelp av utvalgte deler av undersøkelsens data, analyseres sammenhengen mellom arkitektur og utstilling, altså rammene som museumsarkitekturen legger for utstillingene og opplevelsene til publikum.⁷ Jeg vil også trekke inn historiske referanser og problemstillinger fra litteraturen for å undersøke hvordan de norske museene da de opprinnelig ble oppført, forholdt seg til datidens praksis, og hvordan dagens situasjon forholder seg til disse konvensjonene. Fra forskningslitteraturen vil jeg i hovedsak knytte an til Charlotte Klonks bok *Spaces of Experience. Art Gallery Spaces from 1800 to 2000* (2009). Klonks studie av utvalgte kunstutstillinger fra 1800 og fram til 2000 skisserer ulike typer museumsinteriører og hva de betyr for erfaringene som publikum gjør seg i utstillingene. Selv om Klonk legger liten vekt på mer overordnede analy-

Ill. 4. Fra draktutstillingen i Kunstindustrimuseet, Nasjonalmuseet. Foto: Anne Jarre, Nasjonalmuseet 2009.

ser av arkitektoniske forhold som museumsbygningens formspråk og planløsning, gjør den unike behandlingen av utstillingenes interiørmessige rammer hennes bok særlig relevant for min analyse.⁸

Forutsetningen for analysen er en hypotese som jeg deler med Klonk, nemlig at det til grunn for ethvert museumsinteriør og utstilling, ligger en mer eller mindre uttalt intensjon om publikums bruk og deres opplevelser eller erfaringer, enten den er individuelt fundert eller nedfelt over tid i ulike konvensjoner. I tillegg legger jeg som nevnt til museumsbygningen. Og som Rune Gade gjør oppmerksom på, så ser vi ikke utstillinger, vi opplever eller erfarer dem med alle våre sanser, med hele vår kropp, via vår bevissthet og hele den individuelle ballast av erindringer.⁹ Klonks analyse er i tråd med annen nyere museologisk litteratur der utstillingen anses som et medium, dvs. en kommunikativ handling, en formidlingssituasjon eller ”det rum, det stof hvori en proces finder sted”.¹⁰ Men mens Klonk har et rikt historisk arkivmateriale som underbygger hennes framstilling, gir dataene fra den komparative kartleggingen ikke grunnlag for å si noe om hvorfor dagens situasjon er som den er og heller ikke om hvordan publikum faktisk beveger seg i utstillingene. Disse temaene spilles hermed videre til en annen forsker og en annen artikkel.

Museumsarkitektur og utstillinger som opprører

At museumsarkitektur, men også utstillinger, berører oss, men også opprører oss, er det liten tvil om. Følgende utsagn fra 2005 formulert av tidligere direktør ved Nasjonalgalleriet Knut Berg i debatten om den da nye basisutstillingen Kunst 1 (Ill. 5) i Nasjonalgalleriets andre etasje, vitner om dette.

Norge er det eneste land i den vestlige verden som har avviklet presentasjonen av sin nasjonale kunstsamling. I stedet for å vise et representativt utvalg av den samling av norsk og utenlandsk kunst Nasjonalmuseet har overtatt fra Nasjonalgalleriet, har det valgt å vise en temporær såkalt basisutstilling, hvor presentasjonen av klassikerne i vår kunsthistorie er redusert til et minimum og hvor eldre norsk og utenlandsk kunst glimrer med sitt fravær.¹¹

Kunst 1 presenterte et delvis nytt utvalg kunstverk i forhold til den forutgående utstillingen. Den kronologiske visningen av representative verk fra samlingen av eldre norsk og utenlandsk billedkunst var avløst av eldre og nyere norsk kunst blandet med utenlandske verk innordnet etter ulike temaer eller side om side som kontraster og formidlet gjennom store veggtekster. I følge Øystein Ustvedt, en av utstillingens kuratorer, var intensjonen ”å sette to hovedformer for montering



Ill. 5. Munch-salen i utstillingen Kunst 1, Nasjonalgalleriet, Nasjonalmuseet. Foto: Knut Øystein Nerdrum, Nasjonalmuseet 2005.

opp mot hverandre. En indre tematisk del står mot en ytre og mer kronologisk ordnet ramme.¹² At det dreide seg om en sammenstilling av to ulike organiseringsprinsipper, ble oversett av kritikerne som hevdet at utstillingen ved dens skjønnsmessige iscenesettelse av kunstverkene, brøt med det tidligere etablerte kronologiske prinsippet for forskningsbaserte, kunsthistoriske fremstillinger.¹³

Nasjonalgalleriets planløsning var ikke nevneverdig endret i forbindelse med den nye utstillingen, bortsett fra at to kabinetter mot Universitetsgaten var slått sammen og at den ene store tverrgående salen i nordfløyen var delt i to ved en ny vegg. En mer merkbar forandring utgjorde utstillingsrommenes nye, lysgrå veggfarge, mot den tidligere dyp røde eller grønne farge. I tillegg var monteringen luftigere enn i den forutgående utstillingen, med færre utstilte verk som stort sett hang i én høyde. Resultatet var likeartede rom i samme lyse grå farge og velkjente verk som hang i nye rom og i uvante sammenstillinger med andre kunstverk, samt at en del verk var tatt helt ut av utstillingen. Dermed brøt Kunst 1 også med publikums tilvante måte å bevege seg på i utstillingsetasjen og galleriets trofaste publikum kjente seg ikke igjen. Den historiske

sammenheng i utviklingen av en viktig del av vår kulturarv var forsvunnet, slo Knut Bergs fast.¹⁴ Hvordan er situasjon ved dagens kunst- og kunstindustrimuseer?

Oppførelse, intendert bruk og endringer

Kartleggingen omhandler som nevnt, 19 basisutstillinger i tolv separate bygninger. I fire av bygningene, Bergen Kunstmuseum: Lysverket (nå KODE 4), Stavanger kunstmuseum, Kunstindustrimuseet i Oslo og Permanenten (tidligere Vestlandske kunstindustrimuseum, nå KODE 1), er det to eller flere utstillinger, enten i samme etasje eller i separate etasjer.

Ni av disse tolv bygningene ble opprinnelig oppført som museer. I tillegg til Nasjonalgalleriet (1881/1907/1923), Kunstindustrimuseet i Oslo (1904), Permanenten (1896) og Stavanger Kunstmuseum (1992), er det Rasmus Meyers samling (1924, nå KODE 3), Trondheim kunstmuseum (1930), Lillehammer kunstmuseum (1963), Nordenfjeldske kunstindustrimuseum (1968) og Bergen Billedgalleri/ Stenersensamlingen (1978, nå KODE 2). Verd å merke seg er at tre av dem, Rasmus Meyers samling, Stavanger kunstmuseum og Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, på registreringstidspunktet ikke hadde gjennomgått nevneverdige bygningsmessige endringer etter at de ble oppført.¹⁵ De resterende seks hadde gjennomgått større endringer, noe som vil trekkes fram der det er relevant. De tre siste bygningene ble oppført for andre opprinnelige formål enn museumsformål: Sørlandets kunstmuseum ble oppført som skole i 1887, ombygget til museum i 2000 og utvidet i 2004; Lysverket, administrasjonsbygningen for Bergen kommunale kraftselskap ble oppført i 1938 og overtatt av Bergen Kunstmuseum i 2000 og Nordnorsk Kunstmuseums lokaler fra 1917 huset opprinnelig post- og telegraf og ble etter en periode som politistasjon, tatt i bruk som kunstmuseum i 2002.¹⁶

I den følgende analysen vil de ni funksjonsbygde museumsbygningene utgjøre kjernen.¹⁷ I tillegg vil jeg se om utstillingene i de tre tilnærmet uendrete bygningene skiller seg fra de seks bygningene som har gjennomgått store endringer. De tre bygningene som ikke opprinnelig var bygget som museum, vil sammen danne komparativ til de ni funksjonsbygde museumsbygningene. Slik ønsker jeg å få fram likheter og forskjeller og eventuelle sammenhenger mellom arkitektoniske rammer og utstillingenes organisering. Er det slik at de av dagens museumsbygninger som ble oppført som museer og som ikke er nevneverdig ombygget, har utstillinger som følger praksis som rådet, da bygningene ble oppført? Dominerer såkalte nøytrale utstillingsrom med røtter i den modernistiske kanon også i dag, slik som Klonk hevder, eller har postmodernismen og nyere arkitektoniske ideer åpnet for et mangfold av planløsninger, interiører og utstillingsprinsipper? Interessant er det også å undersøke om kuratorene i de museene som

er sterkt ombygget eller tilbygget, og kuratorene i de bygningene som ikke opprinnelig ble bygget som museer, har stått friere, enn kuratorene i de tilnærmet uendrete, funksjonsbygde museene. For å besvare spørsmålene, skal vi først se på museenes planløsninger og romformer slik de kommer fram i kartleggingen, og hvilke endringer som er gjort siden bygningene ble oppført.

Enfilade og åpne løsninger

Interiørene i de tre eldste funksjonsbygde museumsbygningene, Nasjonalgalleriet¹⁸, Permanenten¹⁹ og Kunstindustrimuseet i Oslo²⁰, ble oppført blant de mange nye offentlige museumsbygningene i siste del av 1800-tallet, og fremstår som det den dag i dag. Blant annet basert på studier av Louvre i Paris og National Gallery i London, beskriver Klouk utstillingsinteriørene i kunstmuseene ved store rektangulære rom organisert enfilade og med dagslys, overlyssaler for maleri og sidelys i salene for skulptur. Salene var dekorerte, gjerne med dyp rød veggfarge og belistning i gull, noe som skulle få fram fargene i de utstilte verkene på best mulig måte, i henhold til tidens teorier om persepsjon.²¹ Julius Lange tok disse ideene til København.²² De to kunstmuseene i Bergen (1924)²³ og Trondheim (1930)²⁴ står også i denne tradisjonen, som uttrykk for den tidens klassisistiske tolkning.

I Berlin eksperimenterte Wilhelm von Bode med ulike arkitektoniske løsninger som ulike romformer og volumer, dekor inspirert av moteriktig interiørdesign, samt montering av maleriene i øynehøyde og varierende avstand. Dette var ideer basert på det såkalte "perioderommet", skapt i samtidige kunstindustrimuseer, blant annet South Kensington Museum (nåværende Victoria and Albert Museum) i London, og som Bode og etter hvert andre kunstmuseumskolleger videreutviklet.²⁵ I Norge fikk først kunstindustrimuseenes publikum erfare disse nye interiørene. I Trondheim skapte Jens Thiis, konservator og senere direktør ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum (i perioden 1895–1908), Van de Velde-rommet.²⁶ Hans Dedekam, bibliotekar ved Kristiania Kunstindustrimuseum, gjorde tankene kjent for det kunstindustri-interesserte hovedstadspublikumet, i det nybygde museet fra 1904.²⁷ Da Jens Thiis ble direktør ved Nasjonalgalleriet, la han i 1909 planer for visning av den eldre kunstsamlingen i rom som ble utformet i farger og stil med de utstilte verkene, for eksempel den middelalderlige hall. ²⁸ Blumenthalrommet i Rasmus Meyers samling i Bergen kan ses som eksempel på det samme visningsprinsippet.

Undersøkelsen avdekker at i alle disse fem bygningene har den viktigste utstillingsetasjen – andre etasje – en symmetrisk planløsning med utstillingsarealer fordelt på hver side av en sentralt plassert trappehall. I Permanentens hovedutstilling "Mennesket og tingene" er den opprinnelige åpne planløsningen beholdt og fargesettingen tilbakeført. (ill. 11) Utstillingen har til



III. 6. Fra visningen av den faste samlingen i Lillehammer bys malerisamling, nå Lillehammer kunstmuseum. Foto: Eyd, Gudbrandsdølen Lillehammer Tilskuer 1991.

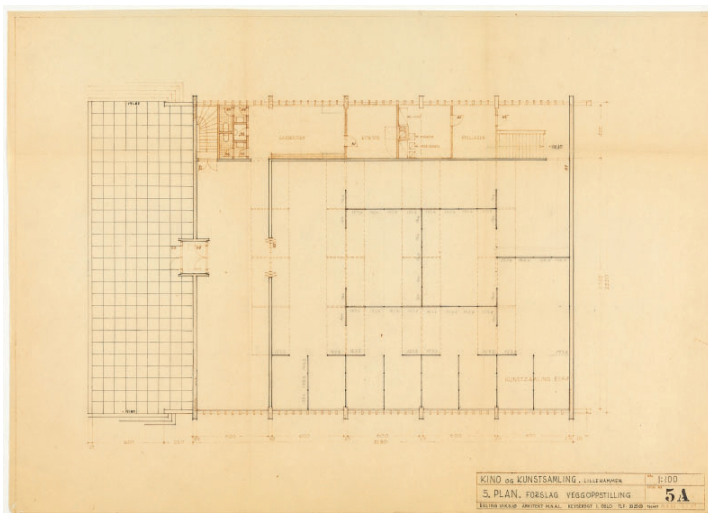
sammen fire åpninger mot trappehallen, noe som gir publikum valgfrihet med hensyn til hvordan de beveger seg i utstillingen. Permanenten har også utstillingslokaler som er asymmetrisk plassert i forhold til den opprinnelige inngangen, noe som skyldes et tilbygg fra 2000. Der opptrer også andre former for romforløp, som Kinasamlingens åpne areal som strekker seg over to etasjer. Nasjonalgalleriet og Rasmus Meyers samling har beholdt rekkene av store, rektangulære rom med overlys. Nasjonalgalleriet har også de opprinnelige mindre kabinettene med sidelys som omslutter de store rommene. Også Trondheim kunstmuseum, som viser basisutstillingen i første etasje, har beholdt den tradisjonelle planløsningen og romformene, til tross for påbygget fra 1987 som erstattet det åpne gårdsrommet.²⁹ Kunstindustrimuseet i Oslo som har rom til permanente utstillingsformål i tre etasjer, har beholdt den opprinnelige planløsningen i andre og tredje etasje med store, rektangulære rom i litt varierende størrelse som omkranser trapperommet. Alle disse utstillingene har to atkomster/utganger. Utstillingene kan derfor ses i begge retninger, men bortsett fra det valget, styres publikums bevegelse. Den fjerde og øverste utstillingsetasjen i Kunst-

industrimuseet har en åpen planløsning. Denne etasjen ble først tatt i bruk til utstillingsformål i forbindelse med påbygget i 1940.

Bildet som kartleggingen tegner, av planløsningen og romformene i de eldste, funksjonsbygde museene, er altså temmelig homogent. De opprinnelige løsningene er stort sett beholdt, og eventuelle nye løsninger er kommet til i forbindelse med nybygg. Permanenten skiller seg ut ved

dets åpne planløsning og de fire atkomstene/utgangene, men dette er altså i tråd med den opprinnelige situasjonen skapt ut fra behovet om store saler med plass for rekker av glassmonstre. Ved å vende blikket ut igjen til den internasjonale konteksten, ser vi at friere planløsning og publikumsbevegelse danner mønsteret også i kunstmuseene fra andre del av 1900-tallet og noen tiår fremover. Klonk viser flere eksempler fra tyske museer og gallerier, men viktigst var Museum of Modern Art i New York. MOMAs museumsbygning fra 1937 med dens modernistiske konstruksjon og formspråk, hadde åpne etasjer uten bærende vegger, noe som ga mulighet for å skape delvis atskilte utstillingsarealer med skillevegger etter behov, og med et minimum av arkitektoniske elementer og fargebruk. Dette ga en form for tilsiktet nøytrale og likeartede arealer kombinert med varierte rom- og bevegelsesmønstre. Undersøkelsen inneholder to norske kunstmuseer, Lillehammer Bys Malerisamling og Bergen Billedgalleri/Stenersens samling, og ett kunstindustrimuseum, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, som ble bygget i den modernistiske tradisjonen, men som varierer både når det gjelder konstruksjon, planløsning og utstillingsinteriør.

Malerisamlingen, med dens prominente plassering i nordenden av torget i Lillehammer, var karakteristisk for Erling Viksjøs bruk av naturbetong. Lokalene som ligger over kinosalen, hadde direkte atkomst fra gaten langs bygningens kortvegg. (ill. 7) Store dragere med overlysvinduer muliggjorde en åpen planløsning. Det store arealet var delt opp ved hjelp av skillevegger



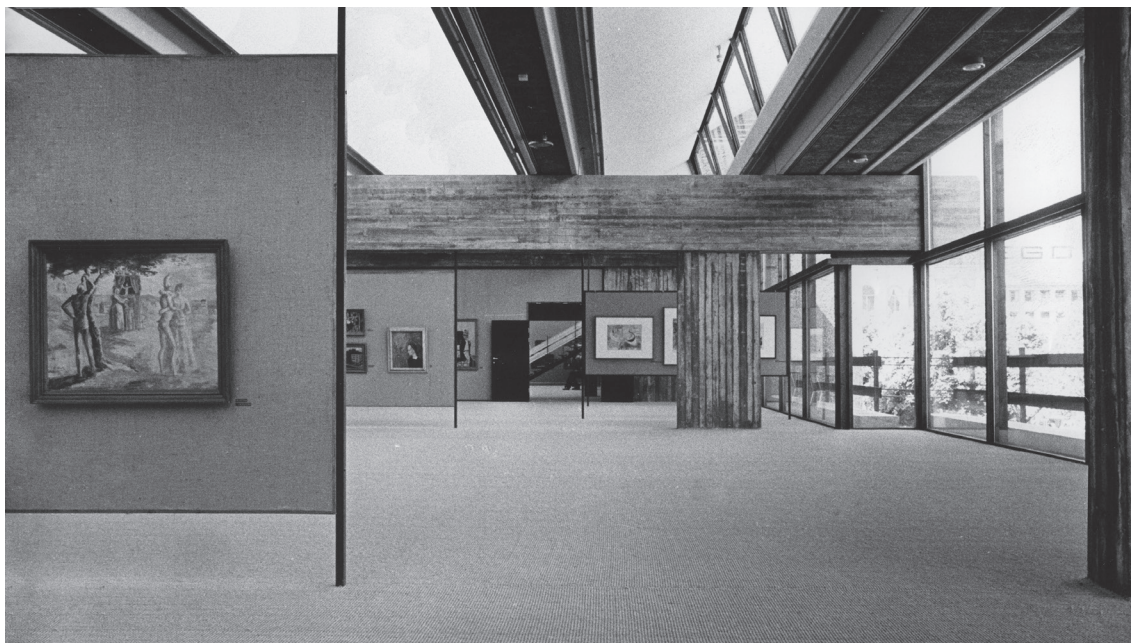
Ill. 7. Arkitekt Erling Viksjøs utkast til veggoppstilling i Lillehammer bys malerisamling, 1960. Erling Viksjøs arkiv, Arkitekturmuseets samlinger, Nasjonalmuseet. Foto: Therese Husby, Nasjonalmuseet.



Ill. 8. Fra visningen av den faste samlingen i Lillehammer kunstmuseum. Foto: Lillehammer kunstmuseum 2011.

i en symmetrisk løsning med to store kvadratiske rom omgitt av rektangulære rom, og mindre kabinetter ut mot den nordre langveggen. Fra forhallen som både var tenkt for grafikkdelen av samlingen og for skiftende utstillinger, beveget publikum seg inn i utstillingen gjennom én åpning, og derfra kunne de gå i begge retninger gjennom utstillingen. De i utgangspunktet flyttbare, lyse skilleveggene sto fritt ved hjelp av spinkle stålrammer fra drager til gulv, og dagslyset strømmet i hele lokalet fra overlysvinduene og vinduene i den ene langveggen, i kombinasjon med kunstig belysning.³⁰ “En omgang i salen, gir en hele kontinuiteten i samlingen, — som et lite Nasjonalgalleri”, formulerte Ole Henrik Moe i en avisomtale.³¹ (ill. 6) I undersøkelsen kommer det fram at den opprinnelige adkomsten og planen ble endret ved tilbygget i 1994. Overlyset ble dekket til og store, rektangulære saler ble etablert med hjelp av mer solide vegger som rekker ned til gulvet. (ill. 8) Rommenes karakter, og publikums bevegelse gjennom rommene er dermed endret. Fremdeles er det ett start- og avslutningssted og utstillingen kan i praksis ses i begge retninger.

Nybygget til Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i Trondheim ligger bare et par hundre meter fra Nidarosdomen. Den to etasjer høye bygningen kledd med rødt tegl, krones av et stort



Ill. 9. Fra åpningsutstillingen i Bergen Billedgalleri / Stenersens samling. Foto: Knut Strand, Bergens Tidende 1978.

skråtak og føyer seg slik inn i gateløpet. Konstruksjonen gjorde det mulig å skape to åpne utstillingsetasjer med frittstående søyler og oppdelt i mindre rom med skillevegger, uten styring av publikums bevegelse. Underetasjen huset den permanente utstillingen, og gjør det fremdeles i dag.³² Nordenfjeldske kunstindustrimuseum har beholdt den opprinnelige åpne planløsningen, og derved også publikums frie bevegelsesmuligheter. Utstillingen kan i dag oppleves slik den sto ferdig i 1993 (ill. 12).

I Bergen vises basisutstillingen Babel i arealet som tidligere rommet Stenersens samling. Den langstrakte, toetasjer høye bygningen i et strukturalistisk formspråk ligger vegg i vegg med Bergen Kunstforening, vendt ut mot Lille Lungegårdsvannet. Kraftige søyler og dragere i betong, samt overlys, muliggjorde et stort, åpent utstillingsareal i 2. etasje. I praksis ble arealet delt i to – en til hver samling, noe som også kom til uttrykk i fasaden – en glassfasade mot parken for Billedgalleriets areal, mens Stenersens samling var skjermet av en betongvegg. Publikum entret Billedgalleriets utstilling i sør-enden av bygget, og beveget seg fritt gjennom rommet, delvis styrt av lette, frittstående skillevegger spent mellom gulv og dragere, før de gikk gjennom åpningen i vegg som skjermet arealet til Stenersens samling. (Ill. 9) Lettveggene metallrammer var ikke ulike de i Lillehammer Bys Malerisamling, og heller ikke så ulike noen av Klonks eksempler. I VG



Ill. 10. Fra visningen av Hafsten-samlingen i Stavanger kunstmuseum. Foto: Stavanger kunstmuseum 2011.

ble dette omtalt som ”hypermoderne lokaliteter”.³³ Hans-Jacob Bruns begeistring var mer avmålt, – han stilte seg skeptisk til upusset betong og naturstrie i et utstillingsinteriør, mens lysforholdene og variasjonen som blikket ut mot parken skapte, skapte begeistring.³⁴ Undersøkelsen avdekker at ny atkomst fra første etasje er etablert, og at utstillingsarealet nå omkranser trapperommet. De gamle skilleveggene er fjernet, og arealet er inndelt i noen få store romformer som glir over i hverandre, mens mezzaninen er beholdt. De arkitektoniske endringene som er utført, betyr slik sett ikke en vesensforskjell for publikums bevegelsesmuligheter.

Kunstmuseet i Stavanger er kartleggingens yngste museumsbygning. Det ligger i parkmessige omgivelser ved Mosvannet og speiler de internasjonale, postmoderne strømningene mot slutten av århundret.³⁵ Museet ble oppført med to distinkte utstillingsarealer for de faste samlingene: Det ene, et åttekantet volum inndelt i triangelformete rom med hvitmalte vegger og kontrollert overlys, var tiltenkt de åtte kunstnerne som inngikk i Hafstensamlingen. (ill. 10) I det andre arealet, et kvadratisk volum inndelt med skillevegger i seks mindre, kvadratiske rom og

seks rektangulære kabinetter, var ett rom og ett kabinett tiltenkt Hertervig-samlingen. Alle rom var hvite og hadde en blanding av naturlig overlys og kunstig belysning. Både i det åttekantete utstillingsvolumet og i det kvadratiske volumet var startsted og sluttsted sammenfallende. Innad i de to volumene kunne publikum bevege seg fritt og i alle retninger, gjennom åpningene mellom de frittstående veggskivene – ”uten at dører forstyrrer veggflatene”, som det het i en omtale.³⁶



III. 11. Fra utstillingen Mennesket og tingene i, Vestlandske kunstindustrimuseum, nå KODE 1, Bergen kunstmuseum. Foto: Dag Fosse, Bergen kunstmuseum 2005.

Utstillingsarealene i Stavanger Kunstmuseum er ikke nevneverdig endret siden oppførelsen.

Hvordan er situasjonen i de tre bygningene som ikke opprinnelig var bygget som museum? Kartleggingen viser at Nordnorsk Kunstmuseum sterkest viderefører bygningens tidligere planløsning og romforløp, med tre store, rektangulære utstillingsrom i tilnærmet lik størrelse i andre etasje. De tre rommene omkranser trappehuset og hvert rom er oppdelt med skillevegger i tre mindre rom. Alle de tre hovedrommene har atkomst/utgang fra gangen, samt at det er åpninger mellom alle rom. Slik kan publikum bevege seg på ulike måter gjennom utstillingen. I Lysverket som har to utstillinger, vises utstillingen Norsk kunst 1400–1900 i første og andre etasje i grupper av utstillingsrom fordelt på tre fløyer plassert rundt en sentralt plassert trappehall. De tre fløyene som er bygget for utstillingsformål, har varierende løsninger, men felles er at de har store rektangulære utstillingsrom som ligger på rekke, og som er oppdelt med skillevegger i mindre romformer. Åpninger ut mot ytterveggene binder rommene i den enkelte fløyen sammen. Sløyfen av rom i hver fløy har to atkomst- og sluttsteder, og kan i praksis gåes i begge retninger. Den andre utstillingen i Lysverket, Norsk kunst 1900–2000 vises i tredje etasje, i Tårnsalen. Rommet er kvadratisk, med én atkomst, og krones av en sylindrisk lanterne. På Sørlandets Kunstmuseum vises den faste utstillingen i andre etasje, i rektangulære rom av varierende størrelse som ligger på rekke, og med åpninger i mellom. Den opprinnelige planen er slik sterkt endret. Utstillingen nås fra trappehallen som ble bygget til i 2004, og kan i praksis ses i begge retninger.

Som oppsummering kan man si at kartleggingen avdekker at planløsningen og romformene i de funksjonsbygde museene i stor grad følger konvensjonene som lå i den opprinne-

lige arkitekturen, enten det var tradisjonelle klassisistiske bygninger eller bygninger i et modernistisk eller postmodernistisk formspråk. I de eldre museumsbygningene er det opprinnelige naturlige overlyset begrenset eller helt tildekket og erstattet med kunstig belysning. Også naturlig lys fra vinduer i vegg er til dels tildekket. Kartleggingen viser også at de tre bygningene som ikke opprinnelig var oppført som museum, etteraper den klassisistiske typens planløsning og romformer, innenfor de begrensningene som ligger i de gitte arkitektoniske rammene. I disse utstillingsrommene opptrer overveiende kunstig belysning.

Gallerirom, perioderom, hvit kube eller spesialrom?

Hvilken utforming har så utstillingsrommene? I kartleggingen benyttes begrepet romtype for å beskrive dette, definert som i alt sju typer. Den første typen er utstillingsrom med fargete overflater, dekorative detaljer, overlys og eller sidelys. Denne typen har ikke en etablert betegnelse i litteraturen, men forsøksvis kaller jeg den her "galleri" og knytter den til 1800-talls-typen i Klonks studie. Når det gjelder Nasjonalgalleriet og Rasmus Meyers Samling, som begge ble bygget som varianter av 1800-tallets museumstype, og som også i dag har utstillingsrom av galleritypen, følges dermed konvensjonene som lå til grunn for rommenes opprinnelige utforming. Dette er i tråd med et fenomen som Klonk trekker fram, nemlig at interiørene i flere av 1800-talls-museene etter en hvit periode har fått tilbake de opprinnelige fargene på veggene i salene.³⁷

Den andre hovedtypen er utstillingsrom med fargete overflater, dekorative detaljer, overlys og eller sidelys, men med stilkjennetegn fra en bestemt epoke. Dette er karakteristika som knytter an til begrepet perioderom, og som i følge Klonk fikk utbredelse omkring 1900. Perioderom finnes også i dag i Nasjonalgalleriet (Langgaardssalen), Rasmus Meyer samlingens bygning og i de tre kunstindustrimuseene.

Kartleggingens tredje romtype er rom med slette, lyse vegger, ensfarget gulv, overlys med dagslys- eller dagslyslignende glassflater og ingen eller få dagslysåpninger i vegger. Hos Klonk omtales denne typen rom først i forbindelse med en åpen planløsning som del av et modernistisk formspråk, og siden som hvit kube, uten en spesiell tilknytning til en bestemt planløsning eller et arkitektonisk formspråk. Kartleggingen viser at Trondheim Kunstmuseum er eksempel nettopp på dette siste forholdet. Rom av hvit kube-typen var forventet å finne også i de fire museumsbygningene fra etterkrigstiden, noe som bekreftes i kartleggingen.

I tillegg til varianter av disse hovedtypene, definerer kartleggingen fire typer spesialutformete rom: Rom med mørke overflater uten dagslys, mørklagte rom, faste installasjoner i egne rom og arkitektoniske elementer med ny bruk. Dette er romtyper som av Klonk omtales i

forbindelse med praksisen i tiårene rundt 2000-årskiftet. Kartleggingen avdekker at disse nyeste romtypene har fått innpass i de fleste av de eldre museumsbygningene. Lysverket, Bergen Kunstmuseum, har flest romtyper med hele seks i alt.

Når det gjelder de tre bygningene som ikke opprinnelig ble bygget som museer, viser kartleggingen at hvit kube-typen dominerer, men at både galleri- og perioderom i tillegg til andre former for romtyper opptrer. Det kan derfor tyde på kuratorene ved de ikke-funksjonsbygde museumsbygningene har stått friere enn kollegaene ved de funksjonsbygde kunstmuseene. En liknende situasjon finner vi i de to eldste kunstindustrimuseene. Til tross for at begge bygninger har beholdt den opprinnelige planløsningen, i tillegg til senere tilbygg, har utstillingene både i Kunstindustrimuseet i Oslo og Permanenten en håndfull ulike romtyper.

Kartleggingen avdekker altså at alle typer rom er i bruk, både gallerirom, perioderom, hvite kuber og spesialrom. Vi legger likevel merke til at romtype-begrepet til en viss grad differensierer mellom funksjonsbygde og ikke-funksjonsbygde museer, og mellom kunstmuseer og kunstindustrimuseer.

Historisk–kronologisk versus tematisk organiserte utstillinger

De siste dataene fra undersøkelsen i denne analysen, er selve organiseringen av den enkelte utstilling. I henhold til Klonk kjennetegnes utstillingene i 1800-tallets galleritype ved at verkene var organisert etter kronologi, skoler og kunstner i en luftig hending. Denne type utstilling leser Klonk som fortellinger om enkeltstående kunstnere og verk. Slik ble publikum ledet fra et tydelig startsted, fra rom til rom til gjennom etasjen, og fra verk til verk til utstillingens slutt. Med denne form for vandring skulle publikum bedømme eller betrakte verket i seg selv og derved kunstneren, og i neste omgang den enkelte kunstners bidrag til kunsthistorien og til nasjonens oppbygging. På et overordnet nivå, tillegger Klonk denne utstillingspraksisen en offentlig, representativ rolle der hensikten var å belære betrakteren om kunstens utvikling over tid og sted.³⁸ Med perioderommet fikk den kronologiske fortellingen en mer variert og sanselig form, for å skape en umiddelbar følelsesmessig, gjerne behagende effekt hos publikum, heller enn en belærende.³⁹ I MOMAs formidlingsideologi under Barrs tid ble publikum i følge Klonk oppfattet som den utdannede forbrukeren som kunne kultivere sin smak ved å studere utvalgte verk i en historisk–kronologisk rekkefølge fra utstillingens startsted til slutt, samtidig som de kunne bevege seg delvis fritt gjennom utstillingsarealets delvis sammenhengende romdannelser.⁴⁰

Klonk konkluderer med at det historisk-kronologiske utstillingsprinsippet holdt stand et helt århundre, selv om nye ideer om museumsinteriørets og utstillingenes utforming stadig kom



III. 12. Fra utstillingen Kunsthåndverk og design gjennom tidene i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Foto: Steffen Wesselvold Holden, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 2015

til. Det museet som klarte å slå sprekker i denne hegemoniske situasjonen var, i følge Klonk, Tate Modern i London. Som en motsats til den konvensjonelle kronologiske utstillingstypen, introduserte Tate et nytt prinsipp, nemlig tematisk organisering. Den første utstillingen fra 2000 korresponderte med 1700-tallets hierarki av genrer: historiemaleri, akt, landskapsmaleri og stilleben. I utstillingen forekom verk av samme kunstner i flere rom, noen rom var dedikert et knippe kunstverk fra ett og samme år, mens andre rom var dedikert kun til ett verk. Det overordnede formidlingsgrepet var likevel underlagt et historisk perspektiv. Ifølge Klonk formidlet kuratorene med dette to poenger, nemlig at et verk kan formidle ulike fortellinger avhengig konteksten det står i, og at det ikke finnes én autoritativ fortelling som museet skal formidle.⁴¹ Om interiørene i Tate Modern, de opprinnelige industrilokalene bygget om til museumsformål, bemerker Klonk en annen dualitet: Planløsningen av utstillingsetasjene med rekken av rom i ulike størrelser står i galleri-tradisjonen, mens utformingen av rommene er innen den hvite-kubetradisjonen.⁴²

Hva med dagens utstillinger i de norske kunst- og kunstindustrimuseene? Ved hjelp av kartleggingens data skal vi avslutningsvis rette blikket mot organiseringen av dagens utstillinger,

for deretter å sette dem i sammenheng med funnene vedrørende utformingen av museumsbygningene og deres interiører. Kartleggingen avdekker at det organiseringsprinsippet som har minst utbredelse, er den formal-estetiske typen på tvers av kronologi. Kun én utstilling – Hertervigutstillingen i Stavanger kunstmuseum – defineres som denne typen. Dernest er utstillingene i Trondheim kunstmuseum og draktutstillingen i Kunstindustrimuseet i Oslo begge organisert ved enkeltavdelinger uten en sammenbindende kunsthistorisk fortelling. Hyppigst utbredt med hele seks utstillinger er blandingsformen historisk-kronologisk organisering med innslag av temaer. Deretter følger ren tematisk organisering og historisk-kronologisk organisering, henholdsvis fem og fire utstillinger. Samlet sett står altså det tematiske og det historisk-kronologiske prinsippet like sterkt.

Ved å sammenholde organiseringsprinsippene med romtypene i de funksjonsbygde museene, oppstår et sammensatt bilde. Nasjonalgalleriet, som har utstillingsrom av galleritypen, har historisk-kronologiske organiserte utstillinger. I Permanenten, som har fire ulike romtyper, er det to typer utstillinger: tematisk og historisk-kronologisk med innslag av temaer. I Kunstindustrimuseet i Oslo er utstillingene organisert historisk-kronologisk med innslag av temaer i rommene av galleritype, mens utstillingen som er organisert over ett tema uten overgripende kunsthistorisk fortelling, vises i et spesialrom. Også utstillingen i Rasmus Meyers samling er av typen historisk-kronologisk utstilling med innslag av temaer. I utstillingen benyttes tre ulike typer rom: hvitkubet, perioderom og spesialrom. Trondheim kunstmuseum derimot viser en utstilling organisert i ulike temaer uten en overgripende kunsthistorisk fortelling i rom av hvit kube-typen. I de fire nyeste museene har Lillehammer en ren historisk-kronologisk organisert utstilling i rom av galleritypen, Nordenfjeldske en historisk-kronologisk organisering med innslag av temaer i hvit kube og perioderom (Ill. 12), mens den tematisk organiserte utstillingen Babel ved Bergen Kunstmuseum vises i hvit kube. I Stavanger Kunstmuseum er både den tematiske og den formalestetiske organiserte utstillingen vist i en hvit kube-estetikk.

Når det gjelder utstillingstypene i bygningene som er oppført til andre formål, fremkommer et litt mer enhetlig bilde. Sørlandets kunstmuseum har en ren tematisk utstilling i rom av hvit kube-type. Nordnorsk kunstmuseums utstilling vises også i hvit kube-estetikk, men den er organisert etter historisk-kronologisk prinsipp med innslag av temaer. I den siste bygningen, Lysverket, opptrer både utstillinger som er historisk-kronologisk organisert og historisk-kronologisk organisert med innslag av temaer, begge i hvit kube-estetikk.

Publikums bruk

Hvilket overordnet bilde av arkitekturen og utstillingspraksisen ved dagens norske kunst- og kunstindustrimuseer tegner kartleggingen fra 2011–12? Hvilke erfaringer av billedkunst, kunsthåndverk og design intenderer disse museumsbygningene og de respektive utstillingene å gi dagens publikum? Kartleggingen har avdekket en overvekt av varianter av det historisk-kronologiske prinsippet, uavhengig av om utstillingene vises i eldre eller nyere museumsbygninger, eller i funksjonsbygde eller ikke-funksjonsbygde museer. Utstillinger som kun er organisert etter temaer er også utbredt. De to utstillingene som først tok i bruk tematisk organisering, var Kunsthåndverk og design gjennom tidene på Nordenfjeldske kunstindustrimuseum fra 1993 og Mennesket og tingene på Permanenten fra 1998. Kartleggingen har også vist at hvit-kube-influert utforming dominerer, også i museer bygget i galleri-tradisjonen, men at mange typer rom finnes, også nyere typer spesialrom. Et annet funn er at fremdeles bruker flertallet av museer sine samlingspresentasjoner til å vise sammenhengende kunsthistoriske fortellinger, dog i rom uten sterke historiske konnotasjoner og med en viss valgfrihet for publikum med hensyn til bevegelse gjennom utstillingen. Den nye praksisen der utstillingene er satt sammen av flere kunsthistoriske fortellinger, slik som Tate Moderns utstilling, synes dermed ikke å ha fått noe omfattende nedslag i dagens basisutstillinger i de norske kunst- og kunstindustrimuseene. Det kan dermed også synes som om sammenfallet av varehus- og museumsinteriørestetikk, som Charlotte Klonk påviste i etterkrigstidens museumspraksis, ikke utgjør et karakteristisk trekk ved de norske basisutstillingene. Dog kan man kanskje si at dagens basisutstillinger i de norske museene ikke representerer noe helhetlig eller teoretisk basert syn på kunstens rolle og publikums opplevelser og erfaringer i museenes basisutstillinger, og at de slik er i tråd med funnene i Klonks studie.⁴³

I museumsstatistikken for 2013 som omfattet 129 museer, ble det registrert 92 nye utstillinger av i alt 1602 basisutstillinger innen hele den norske museumssektoren. Vi kan dermed slå fast at basisutstillingene som del av museenes publikumstilbud fremdeles har en sterk stilling. Som leseren vel er kjent med, er flere av utstillingene omtalt i denne artikkelen enten tatt ned og erstattet av nye utstillinger, eller de er planlagt avsluttet i nær fremtid. Det hadde derfor vært interessant å foreta en oppfølgende kartlegging om et par år, for å se hvilken retning de norske basisutstillingene og museumsarkitekturen beveger seg i. Det hadde også vært interessant å foreta en undersøkelse av publikums bruk av utstillingene. For en ting er intensjonene, enten de er arkitektens eller kuratorens, en annen ting er som vi vet publikums faktiske opplevelser.⁴⁴

Kilder

- Ahlund, Mikael (red.) *Konst kräver rum. Nationalmusei historia och framtid*, Nationalmusei Skriftserie n.s. 17, Stockholm 2002
- Byggekunst* 8/1988, "Trondhjems kunstforening og Trøndelag kunstgalleri", s. 600–603
- Byggekunst* 4/1993, "En resonanskasse for kunstens svingninger", s. 260–265
- Gade, Rune, "Hvad er udstillingsanalyse? Bidrag til en diskusjon af metodiske strategier i forbindelse med analyse av kunstutstillinger". I: Bodin, Elisabeth og Johanna Lassenius (red.), *Udstillinger: mellom fokus og flimmer*, København 2006
- Gaustad, Randi, "et Eventyr i norsk og hjemlig stil", *Kunst og Kultur* 2/2013, s. 104–15
- Grønvold, Ulf, "Nordenfjeldske kunstindustrimuseum", *Byggekunst* 7/1991, s. 416–17
- Halland, Ingrid, "Utstillingsreform. En studie av Jens Thiis og Hans Dedekams utstillingsstrategier for kunstindustrimuseer 1895–1905", upublisert masteroppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo 2012
- Halland, Ingrid, "Systematikk og kulturhistorie", *Kunst og Kultur* 2/2013, s. 92–103
- Hofflund, Peter Daniel, "Trondhjem kunstforenings galleribygning", *Byggekunst* 6/1930 s. 81–86
- Klonk, Charlotte, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press 2009
- Kongssund, Anita, "Saaledes slumrer vist ogsaa hos os mangt et udmerket geni under koften", *Kunst og Kultur* 2/2006, s. 98–123
- Kunst og Kultur* særtrykk 1966. Tema: Rasmus Meyers samling i femti år
- Kunst og Kultur* 2/2004. Tema: Basisutstillinger
- Messel, Nils, "Skulpturmuseet i Kristiania 1881–1902: et spørsmål om gips eller dannelselse?", *Kunst og Kultur* 1/1993, s. 2–40
- Messel, Nils, " 'den smagfuldeste dekoratør i Norden.' Jens Thiis i Nasjonalgalleriet", *Kunst og Kultur* 1/2012, s. 200–217
- Mordhorst, Camilla, "Udstillingsfortællinger ved årtusindskiftet", *passepartout* 17/2001, s. 21–44
- Nordegraaf, Julia, *Strategies of display. Museum presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam: Nai Publishers 2004
- Otterholm, Solfrid, "Fra Nasjonalgalleri til Nasjonalmuseum. Norges nye kunstinstitusjon i et museologisk perspektiv", upublisert masteroppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen 2008
- Segrov, Karl Olav, "Lysverket: Utstillingsmetode og kunsthistoriefortelling i Bergens Kunstmuseums nybygg", upublisert hovedfagsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Bergen 2005
- Shetelig, Haakon, "Rasmus Meyers samlinger", *Kunst og Kultur* 4/1925, s. 198–209
- Shetelig, Haakon, *Norske museers historie*, Oslo: Cappelen 1944
- Statsbygg, *Ferdigmelding Sørlandets kunstmuseum* nr. 588/2000
- Statsbygg, *Ferdigmelding Nordnorsk Kunstmuseum* nr. 618/2002
- Stelzner, Anne, "Kunsten ikke at binde en buket... En introduktion til Julius Lange før og nu", *interzone* 4/2001, s. 28–31
- Thingsrud, Leif og Vegar Voraa, "Schirmers skulpturmuseum", *St. Hallvard* 1/1990, s. 27–31
- Troelsen, Anders, "Udenværker – strategier for en udstillingsanalyse". I: Bruno Ingemann og Ane Hejlskov Larsen (red.), *Ny dansk museologi*, Aarhus 2005
- Ueland, Hanne Beate, "Kunnskap, estetikk, opplevelse. En komparativ analyse av to museumsutstillinger i Bergen", upublisert hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen 2000
- Werner, Jeff, "Häng dom högt", i *Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, *Sciascope*, Göteborgs konstmuseums skriftserie 1/2009
- Aarbakke, Thea, "Fuldt moderne på traditionernes grund! Et innsyn i opprettelsen og første leveår til det Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum", upublisert masteravhandling i historie, NTNU 2011

Noter

1 Prosjektet er et samarbeid mellom Nasjonalmuseet for kunst, KODE – Kunstmuseene i Bergen og Sørlandets Kunstmuseum, og med museumsnettverket for kunstformidling. Prosjektleder er denne forfatteren, Birgitte Sauge, tidligere forskningskoordinator ved Nasjonalmuseet. Øvrige medlemmer i forskergruppen er spesialrådgiver Anne Qvale ved Nasjonalmuseet, dr. philos kunstsociolog Dag Solhjell, tidligere forskningsleder Jorunn Haakestad ved KODE – Kunstmuseene i Bergen og konservator Frank Falch ved Sørlandets Kunstmuseum. Prosjektgruppen har bestått av 31 personer fordelt på 10 ulike institusjoner. Det var kuratorene og andre som i sin tid var ansvarlige eller delaktige i kurateringen av den enkelte utstilling, som utførte registreringen av sine respektive utstillinger.

2 Gade 2006, s. 17 og note 3.

3 De siste tiårene har varigheten av samlingspresentasjonene blitt stadig kortere og betegnelser som fast eller perma-

nent har derved blitt oppfattet som misvisende. Kunst 1 i Nasjonalgalleriet fra 2005 ble planlagt som en såkalt rullerende basisutstilling, noe som innebar planlagte omhenginger med få års mellomrom. Klunk hevder at konseptet om hyppig endret basisutstilling oppsto på Tate Modern i 1989. Klunk 2009, s. 173 og note 6 s. 262.

4 Se Gade 2006, s. 33-34 og Troelsen 2005, s. 143 for eksempler på ulike perspektiver og tilhørende litteratur knyttet til utstillingsanalyser.

5 Eksempler på relevant litteratur er Ueland 2000, Ahlund (red.) 2002, *Kunst og Kultur* 2/2004, Segrov 2006, Otterholm 2008, Werner 2009.

6 Undersøkelsen omfatter ikke alle kunstmuseer i Norge, kun de som hadde en basisutstilling på undersøkelsestidspunktet. For eksempel er Munch-museet, Haugar Vestfold kunstmuseum, Kunstmuseet Kube, Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Riddu Duottar Museet og Henie Onstad Kunstsenter fraværende.

7 Et kritisk blikk på hele kartleggingen og den komparative analysen ligger utenfor denne artikkelens ambisjon.

8 Klunks studie er svært omfattende og detaljert, og det er med fare for å forenkle for mye, at jeg henter poenger fra henne. Annen litteratur er Noordegraaf (2004) samt museologiske oversiktsverk som Peter Vergo (red.), *The New Museology*, London 1989. I flere av de nyere studiene står scriptbegrepet sentralt, men fordi den komparative undersøkelsen ikke inneholder data om publikums opplevelser, har jeg valgt å ikke trekke inn denne litteraturen.

9 Gade 2006, s. 35.

10 Gade 2006, s. 18. Liknende tanker kommer til uttrykk både i museologisk litteratur og i kunsthistorisk litteratur. Museologene er blant annet opptatt av at fokus i senere år er flyttet fra museets anonyme autoritære stemme over til publikum – altså at det er åpnet for en såkalt flerstemmighet. Fordi den komparative undersøkelsen ikke inneholder data om publikums opplevelser, har jeg valgt å ikke trekke det inn i denne teksten. I andre sammenhenger kan det absolutt være relevant.

11 Knut Berg, "Nasjonalgalleriets avvikling," *Aftenposten* kulturdelen 27.12. 2005, s. 11.

12 Øystein Ustvedt, "Et museum for det 21. Arhundre", *Morgenbladet* 13.–19.5. 2005, s. 26.

13 For eksempler Per Anders Madsens kommentar "Livet ved smertegrensen", *Aftenposten* 7. 1. 2006, s. 3.

14 Knut Berg, "Nasjonalgalleriets endelikt", *Aftenposten* kulturdelen 7.4.2005, s. 12

15 I dette ligger det endringer som ikke oppfattes som relevante for undersøkelsen.

16 Statsbygg *Ferdigmelding* nr. 588/2000 og nr. 618/2002.

17 Analysen er basert på data fra følgende deler av undersøkelsen: A1,C1,C2,C3,C4, E1 og E2.

18 Om Skulpturmuseet i Kristiania og Schirmers planer se Messel 1993 og Thingsrud og Vora 1990. Se også Shetelig 1944, s. 104–121 og Kongssund 2006.

19 Shetelig 1944, s. 166–178.

20 Shetelig 1944, s. 149–166, og Gaustad 2013, s. 104–107.

21 Klunk 2009, s. 37–47.

22 Langes foredrag hadde tittelen "Om Vore Skulptur- og malerisamlinger, især deres fremtidige indretning" og ble publisert 1893. Stelzner 2001, s. 28.

23 Shetelig 4/1925, s. 198–209, Shetelig 1944 s. 129–131, *Kunst og Kultur* særtrykk 1966, s. 196–197.

24 Hofflund 1930, s. 81–86, Shetelig 1944, s. 131–136.

25 Klunk 2009, s. 55–59.

26 Shetelig 1944, s. 179–190 og Aarbakke 2011 om Nordenfjeldske kunstindustrimuseums første år.

27 Halland 2013, s. 92–103.

28 Messel 2012, s. 200–217.

29 *Byggekunst* 1988, s. 600–603.

30 Jeg har ikke lyktes i å finne publisering av nybygget til Lillehammer bys malerisamling. Beskrivelsen er derfor basert på tegninger datert 1960 i Erling Viksjøs arkiv i Stiftelsen Arkitekturmuseets samling, Nasjonalmuseet, avisomtaler og et fotoalbum fra ca. 1990 i Lillehammer kunstmuseums eie. For Lillehammer kunstmuseum se *Byggekunst* 1993. Tusen takk til Janeke Meyer Utne, Gry Pettersbakken, Marit Hosar og Svein Olav Hoff for uvurderlig hjelp til å finne fram til arkivalia.

31 Ole Henrik Moe, "Lillehammer malerisamling blir et lite Nasjonalgalleri", *Aftenposten* Morgen 23.11.1963, s. 11.

32 Grønvold 1991, s. 416–417. Se også Shetelig 1944, s. 179–190.

33 Gunnar Askeland, "Stenersen-samlingen får plass i Bergens kultur-aveny", *VG* 6.2.1976, s. 34.

34 Hans-Jakob Brun, "Beskjeden bygning gir storartet lys til to fine kunstsamlinger", *Bergens Tidende* 17.6. 1975, s. 4–5. For Billedgalleriets historie se Shetelig 1944, s. 127–128.

35 I en avisomtale assosieres de ulike bygningskroppene med elementer fra arkitekturhistorien: Inngangspartiet med et pantheon, oktogonen har antydning til gotiske strebebuer og inngangspartiet til Det Faste Galleri var nærmest et amfi. Gerd Hennum, "Fattige olje-Norge – rikt på kunst", *A-magasinet* 1.2. 1992, s. 26–28.

36 Herman Berthelsen, "Rogaland kunstmuseum – billedkunst og arkitektur i skjønn forening", *Kulturnytt* 1/ 1994,

s. 16–17. Tusen takk til Vibece Salthe for hjelp til å finne fram til denne artikkelen.

37 Klonk 2009, s. 195–96.

38 Klonk 2009, s. 37–47.

39 Klonk 2009, s. 55–59.

40 Klonk 2009, s. 135–156.

41 Klonk 2009, s. 199–200. Camilla Mordhorst opererer med begrepene additiv og assosiativ fortellerform. Den additive formen representerer den kronologiske presentasjonen som et slags utviklingsforløp uten avsender eller signatur og uten at publikum involveres, mens den assosiative formen består av mange temaer og perspektiver presentert uten en sammenhengende historie, og uten plassering i tid og rom, og der de besøkende inviteres til å gjøre egne vurderinger. Mordhorst 2001, s. 21–44.

42 Klonk 2009, s. 199.

43 Klonk 2009, s. 206–211.

44 I skrivende stund er det avlagt en ph.d.-avhandling i museologi som ved hjelp av observasjon og intervjuer analyserer museumspublikums opplevelser, nærmere bestemt hvilken effekt lys, farge, form og materiale har på opplevelsen av de utstilte verkene. Simonsson, Märit, "Displaying Spaces. Spatial Design, Experience, and Authenticity in Museums", ph.d.-avhandling, Umeå Universitet 2014. En annen relevant avhandling her er Rung, Mette Houlberg, "Negotiating experiences. Visiting Statens Museum for Kunst", ph.d.-avhandling, University of Leicester 2013.