

# Skiascope

## Konstmuseiarkitektur Art Museum Architecture

ISBN 978-91-87968-92-1



Från Altes Museum och Londons National Gallery till MAXXI och Louvren Abu Dhabi. I detta nummer av *Skiascope* undersöks konstmuseiarkitektur med utgångspunkt i de senaste decenniernas många ny-uppförda och tillbyggda konstmuseer. Vi frågar oss varför konstmuseer ser ut som de gör, hur olika syn på konsten och konstmuseets roll i samhället satt avtryck i arkitekturen.

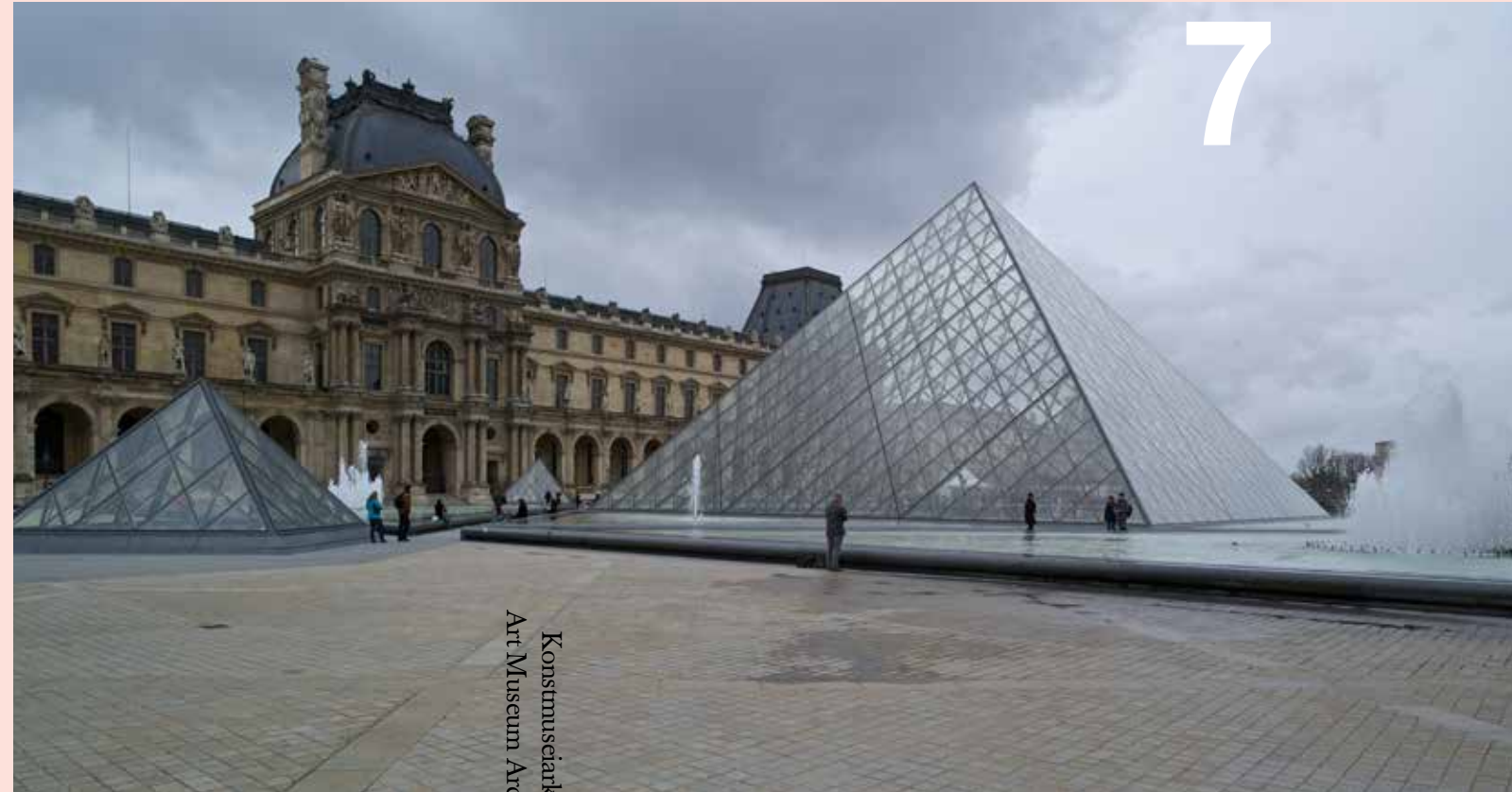
From the Altes Museum and the National Gallery in London to MAXXI and Louvre Abu Dhabi. In this issue of *Skiascope*, art museum architecture is investigated in relation to the many newly erected and expanded art museums. We ask why art museums look the way they do, how different views of art and the role of the art museum in society put their stamp on the architecture.

- Demonstration av ett skiascope, ur Benjamin Ives Gilmans, *Museum Ideals of Purpose and Methods*, Cambridge 1918, s. 238.

- Demonstration of a skiascope, from Benjamin Ives Gilman's, *Museum Ideals of Purpose and Methods*, Cambridge 1918, p. 238.

# Skiascope

## Konstmuseiarkitektur



REDAKTÖR / EDITOR  
KRISTOFFER ARVIDSSON

Cour Napoléon vid Louvren, Paris  
med entréhallens pyramid av I. M. Pei, 1989,  
foto: Torsten Schlicht.

Cour Napoléon at the Louvre Museum, Paris,  
with the entrance pyramid by I. M. Pei, 1989,  
photo: Torsten Schlicht.

# Art Museum Architecture

DETTA ÄR DET SJUNDE NUMRET AV  
GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE *SKIASCOPE*

Namnet är hämtat från ett instrument som den inflytelserike museimannen Benjamin Ives Gilman utvecklade i början av 1900-talet för att ge betraktaren möjlighet att fokusera på konsten i de, enligt upphovsmannen, ofta alltför stora och tätt hängda museisalarna. Ett finns på Göteborgs konstmuseum, sannolikt inköpt av Axel L. Romdahl.

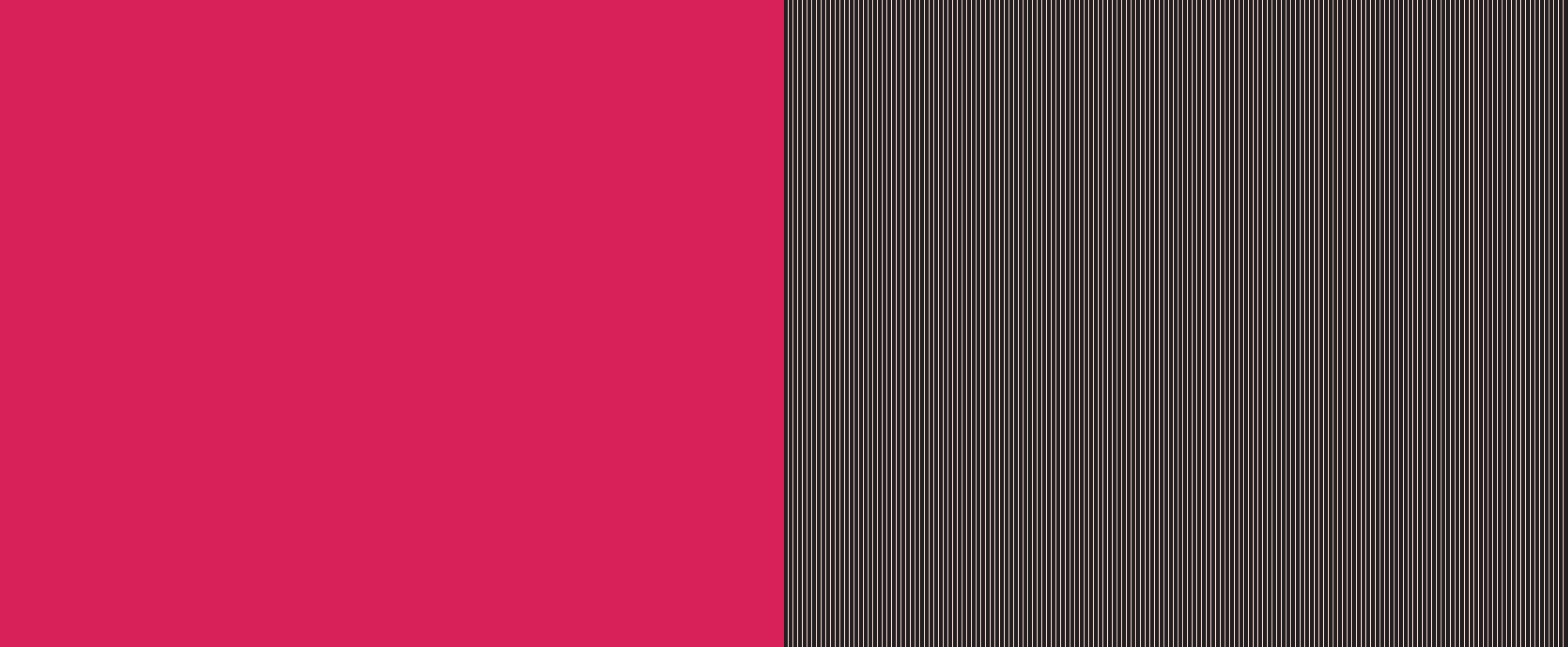
Skiascopet blev aldrig någon succé. Det blev kanske obsolet genom att en glesare hängningsideologi vann mark under mellankrigstiden. Ändå kan nog många museibesökare känna igen sig i det som Gilman beskriver som ett av museiväsendets grundproblemen: den muscitrotthet som infinner sig redan efter ett par salar. Redan vid sekelskiftet stod det klart att museernas själva essens – att samla och ställa ut – hotade att göra dem alltför omfattande och omöjliga för besökarna att ta till sig. Sovring blir med tiden lika viktigt som samlande.

Denna skriftseries ledstjärna är just fokusering. Liksom Gilmans instrument vill vi bidra till att rama in, lyfta fram och intensivt studera frågor som vi ser som betydelsefulla. Det kan vara enskilda verk, konstnärskap eller tidsperioder.

THIS IS THE SEVENTH ISSUE OF *SKIASCOPE*  
GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

Skiascope takes its name from a contraption invented in the early twentieth century by the influential museum curator, Benjamin Ives Gilman. Concerned that art was hung too close together in over-large galleries, he designed the skiascope to help visitors focus on individual works of art. The Gothenburg Museum of Art owns one, probably bought by Axel L. Romdahl.

The skiascope was never much of a success. Obsolescence was certain once the idea gained ground in the inter-war period that galleries should be more sparsely hung. Still, many today will recognize what Gilman saw as a fundamental problem: the museum fatigue that sets in after only a couple of rooms. Even in his day it was clear that the museums' identity – their mission to collect and exhibit – threatened to make them too comprehensive, and overwhelming for visitors. In time, selection would become almost as important as collection. Like Gilman's device, the guiding principle of Skiascope is focus. We will bring select topics to public attention and study each issue in depth, be it a single work of art, an artist's oeuvre, or an entire period.





7

Föregående sida / Previous page

Göteborgs konstmuseum, fasad mot Götaplatsen med trappor och arkad,  
fotografi efter 1928, foto: Göteborgs konstmuseum.

Gothenburg Museum of Art, facing Götaplatsen with steps and the arcade,  
photograph after 1928, photo: Gothenburg Museum of Art.

- ISBN 978-91-87968-92-1

# Skiascope

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE

GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

- Design, Plaquette
- Tryck / Print, Sjuhärads tryckeri, Borås, 2015

REDAKTÖR / EDITOR  
KRISTOFFER ARVIDSSON

FÖRFATTARE / AUTHORS  
KRISTOFFER ARVIDSSON ● LENA FROM ● STINA HAGELQVIST  
ISABELLA NILSSON ● ALEXANDRA STARA ● HENRIK WIDMARK

Tack till  
Sten A Olsson Stiftelse  
Anna Ahrenbergs fond



## Innehåll

ISABELLA NILSSON	
FÖRORD	8
KRISTOFFER ARVIDSSON	
INLEDNING	14
ALEXANDRA STARA	
LOUVREEFFEKTEN	50
KRISTOFFER ARVIDSSON	
ARKITEKTUR FÖR ELLER SOM KONST	
KONFLIKTEN MELLAN FORM OCH FUNKTION I NUTIDA KONSTMUSEIARKITEKTUR	112
LENA FROM	
ARKITEKTUR I KONSTENS TJÄNST?	
NORDENS BYGGNADER FÖR KONST 1998–2014	194
HENRIK WIDMARK	
KONSTMUSEETS RUM OCH ARKITEKTUR I DET TIDIGA 1800-TALET I LONDON OCH BERLIN	262
STINA HAGELQVIST	
FRÅN TEMPEL TILL FABRIK	
GÖTEBORGS KONSTMUSEUM SOM KONVERGENS- OCH KONFLIKTYTA	334

●

## Table of Contents

ISABELLA NILSSON	
FOREWORD	9
KRISTOFFER ARVIDSSON	
INTRODUCTION	15
ALEXANDRA STARA	
THE LOUVRE EFFECT	51
KRISTOFFER ARVIDSSON	
ARCHITECTURE FOR OR AS ART	
THE CONFLICT BETWEEN FORM AND FUNCTION	
IN THE PRESENT-DAY ARCHITECTURE OF ART MUSEUMS	113
LENA FROM	
ARCHITECTURE IN THE SERVICE OF ART?	
BUILDING FOR ART IN THE NORDIC COUNTRIES, 1998–2014	195
HENRIK WIDMARK	
THE SPACES AND ARCHITECTURE OF THE ART MUSEUM	
IN EARLY NINETEENTH CENTURY LONDON AND BERLIN	263
STINA HAGELQVIST	
FROM TEMPLE TO FACTORY	
GOTHENBURG MUSEUM OF ART AS A SPACE OF CONVERGENCE AND CONFLICT	335

Kunskap kan man tillägna sig på många sätt, inte sällan genom att handgripligt arbeta sig till sina lärdomar. Att arbeta med konstutställningar, musei- och konsthallsfrågor hamnar ofta i hur de konstnärliga verken ska presenteras, hängas, tillgängliggöras, för att inte nämna hanteras, eller möjligheterna till hantering inom lokaliteternas gränser. När väl verken är på plats har syntesen av plats, funktion, valmöjligheter och beslut i bästa fall hanterat de problem, eller utmaningar, som ofta finns i exempelvis ett konstmuseums rumsligheter.

Kunskap upplevs med kroppen. Också, kan man tillägga. Form, i detta fall uttytt som byggnad, invändigt och utvändigt, har ett innehåll som aldrig är neutralt utan är ett slags arbetsmaterial i sig. Många parametrar löper samman i en museibygnad och även viljorna av vad denna ska vara och uppnå: värdet av att få en unik arkitektonisk utsaga som ger platsen extra uppmärksamhet och attraktion; värdet av att tillgängliggöra och tillmötesgå en önskad publik med skilda intressen, bakgrunder, erfarenheter och värderingar; värdet av att skapa rum som ger möjligheter för de som arbetar med konsten, däribland konstnärerna själva, att på bästa sätt nå det uttryck och den innebörd som är avsedd; värdet av att balansera olika, inte alltid så lätt förenliga krav mellan öppenhet och säkerhet samt publika, politiska, ekonomiska och pedagogiska krav och behov.

Utställningsarbetet i sig utgör en del av ingången till diskussionen om museibygnadens vara och funktion. Museerna, varav många byggdes under 1800-talet, har under senare år byggts om och till, eller fått helt nya byggnader för att kunna svara mot samtidens förväntningar, behov och kravspecifikationer. Göteborgs konstmuseum är sedan drygt ett par år inbegripet i en förstudie som ska tjäna som underlag för ett politiskt beslut angående om- och tillbyggnad av den nuvarande museibygnaden vid Götaplatsen. Under denna tid har

There are many ways of acquiring knowledge, often by taking active control of one's own learning. When it comes to displaying art, museum and art gallery questions often centre on how art objects should be presented, hung, made accessible, not to say managed, or on the opportunities of managing them within the boundaries of the locations in question. Once the works are in position, the synthesis of place, function, range of choices and decisions has at best dealt with the problems, or challenges, often posed by, for example, an art museum's available spaces.

Knowledge is experienced with the body. *Also* with the body, one might add. Form, in this case interpreted as the building, on both the inside and the outside, has a content that is never neutral but is a kind of working medium in itself. A large number of parameters operate together in a museum building along with the intentions of what the building is meant to be and achieve: the value of producing a unique architectural statement which draws extra attention and attraction to the space; the value of making works accessible and of satisfying a welcome body of visitors of varying interests, backgrounds, experiences, and sets of values; the value of creating spaces which provide opportunities for those working with the art, including the artists themselves, to achieve the expression and meaning intended by the best means possible; the value of balancing various demands, not always so easily compatible, between openness and security, along with public, political, economic, and educational demands and needs.

In itself, the work of displaying art constitutes part of the introduction to the discussion of the museum building's being and function. During recent years the museums, many of which were built during the nineteenth century, have been rebuilt and extended, or been completely rehoused in new buildings in order to be able to meet contemporary expectations, needs and demand specifications. Gothenburg Museum of Art has for a good two years now been included in a pilot study that will serve as the basis for a political decision concerning the rebuilding and extension of the present museum building on Götaplatsen. During this time a group in which different occupational groups at the museum were represented

en grupp, där skilda yrkesgrupper vid museet företrätts, tillsammans med museichef arbetat fram ett krav- och behovsunderlag utifrån hela verksamheten som har legat till grund för arkitekter, kommuntjänstemän och förvaltare i arbetet med förstudien. Vid museet har underlaget vid flera tillfällen diskuterats vid personalmöten för att få ett så initierat, verifierat och gediget material som möjligt. Detta för att funktioner, logistik och övergripande synpunkter ur pedagogisk vinkel ska vara tydliga inför kommande byggnation.

Funktion och estetik är ett gammalt danspar där ofta någon av dem trampar den andra rejält på tårna. Exempelen är många där byggnaden varit sig själv nog och styrt vad som har kunnat visas och göras i lokalerna. Göteborgs konstmuseum är tidigare tillbyggt i flera omgångar och vid dessa tillfällen har inte medarbetarna, utifrån sina kunskaper och erfarenheter, i önskvärd grad haft möjlighet att yttra sig i processen. Att diskutera museets verksamhet med hänsyn till alla de variabler den inbegriper är ett engagerande arbete och skapar naturligtvis också ökad förståelse för vad, hur och varför museet disponerar, fördelar och producerar sina aktiviteter och delprocesser som det gör. Förhoppningen är att det mentala rum som skapas också kan utgöra ett slags abstrakt mall för hur den fysiska byggnaden kan utformas för att på bästa sätt stödja verksamheten och alla dess arbetsmoment.

Forskningsavdelningen vid Göteborgs konstmuseum utger sedan några år en serie forskningsrapporter varav denna, *Skiascope 7. Konstmuseiarkitektur*, granskar hur konstmuseets nya funktioner, behov och identitet avspeglar sig i dess arkitektur. Ett varmt tack till skribenterna Kristoffer Arvidsson, Lena From, Stina Hagelqvist, Alexandra Stara och Henrik Widmark som presenteras utförligare i forskningsledare, tillika redaktör, Kristoffer Arvidssons inledning. Ett särskilt tack riktas även till *Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur* och *Stiftelsen Anna Ahrenbergs fond för vetenskapliga m.fl. ändamål* som bidragit till utgivningen av denna utgåva av *Skiascope*.

ISABELLA NILSSON  
MUSEICHEF • GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

---

have worked together with the museum director to produce a platform of needs and requirements encompassing the whole activity of the museum, which has been the basis for architects, council staff, and administrators in working on the pilot study. At the museum the basis has been discussed on several occasions at staff meetings in order to achieve data that are as well-informed, accurate, and robust as possible. This has been done to ensure that functions, logistics, and overarching viewpoints are clear from an educational angle before the coming building work.

Function and aesthetics are old dancing partners where one of them often stamps hard on the other's toes. There are many examples where the building has been enough unto itself and controlled what it has been possible to show and do in the galleries. Gothenburg Museum of Art has been extended several times in the past, and on these occasions members of staff, despite their knowledge and experience, were not given a chance to express their own opinions to a desirable degree in the process. To discuss the museum's activity with reference to all the variables that it comprises involves commitment and naturally also creates increased understanding of what, how, and why the museum arranges, distributes, and instigates its activities and part processes in the way it does. Our hope is that the mental space that is created can also constitute a kind of abstract model of how the physical building may be shaped in order to support the activity and all its elements in the best possible way.

For some years now the research department of Gothenburg Museum of Art has been publishing a series of research reports of which this, *Skiascope 7: Art Museum Architecture*, examines how the art museum's new functions, needs, and identity are reflected in its architecture. A warm debt of gratitude is due to the authors Kristoffer Arvidsson, Lena From, Stina Hagelqvist, Alexandra Stara, and Henrik Widmark, who are presented in greater detail in the research director and editor Kristoffer Arvidsson's Introduction. A special thank you also to the Sten A Olsson Foundation for Research and Culture and the Anna Ahrenberg Foundation for Scientific and Other Purposes, who have contributed to the publication of this edition of *Skiascope*.

ISABELLA NILSSON  
MUSEUM DIRECTOR • GOTHENBURG MUSEUM OF ART

TRANSLATED FROM SWEDISH BY MARTIN AND ANNA-LISA MURRELL

---



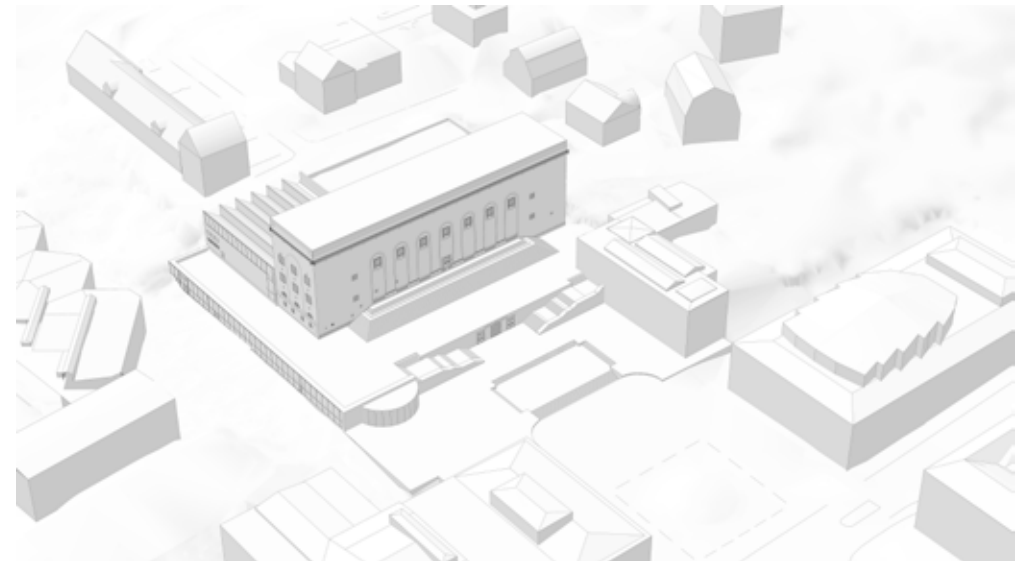
Fig. 1



Perspektiv över konstmuseets gård med öppna valvbågar ut mot Götaplatsen, Ares förslag i omtävlingen 1917, perspektivskiss, blyerts och gouache, ca 74 x 69 cm, Region- och stadsarkivet, Göteborg, C 7075.

View of the museum courtyard with open arches towards Götaplatsen, Ares' proposal in the second competition in 1917, perspective sketch, pencil and gouache, c.74 x 69 cm, Region and City Archive, Gothenburg, C 7075.

Fig. 2



Göteborgs konstmuseum, vy från nordost, 2015, illustration: Wingårdhs.

Gothenburg Museum of Art, view from the northeast, 2015, illustration: Wingårdhs.

## INLEDNING

●  
INTRODUCTION

## KONSTMUSEETS ARKITEKTUR

●  
ART MUSEUM ARCHITECTURE

Konsten är så nära sammantvinnad med konstmuseet som företeelse att vi har svårt att föreställa oss en konst utan museer. Inte för att det saknas konst utanför museerna, men museet tycks för oss härbärgera det högsta inom konsten och visa oss konsten i dess renaste form. Mycket av det som utgör kanon i den västerländska konsthistorien är tillkommet före museiväsendets framväxt under andra halvan av 1700-talet, men konstmuseerna har format vårt sätt att se på all konst, även den äldre. Konstmuseet utgör på detta sätt ett fundament för det moderna, autonoma konstbegrepp där konsten ses som fri från andra intressen och ägnas ett rent estetiskt betraktande. Trots detta har konsten inom konstvetenskapen länge studerats som ett eget kretslopp av stilar och influenser, oberoende av museerna. Först i de senaste decenniernas museologiska forskning har museets funktion i skapandet av föreställningar om konst granskats mer ingående.

En viktig del i museernas formande av ett visst sätt att förhålla sig till och se på konst är arkitekturen. Bara genom att studera hur de byggnader där konst visas har formgivits får vi reda på en hel del om vilken syn museiföreträdare, arkitekter och finansärer haft

Art is so closely bound up with the art museum as a phenomenon that we have difficulty in imagining an art without museums. Not because art does not exist outside museums, but the museum seems to house the most exalted products of art and show us art in its purest form. A great deal of what comprises the canon in the history of western art arose before the development of museums during the second half of the eighteenth century, but art museums have shaped our way of looking at all art, including older art. In this way the art museum constitutes a basis for the modern, autonomous concept of art, which sees art as independent of other interests and is viewed from a purely aesthetic perspective. Despite this, art has long been studied as a subject having its own cycle of styles and influences, independent of museums. Only in the museological research of the most recent decades, has the function of the museum in the production of presentations of art been investigated more thoroughly.

The architecture provides an important part of the particular way that museums inspire people to relate to and look at art. Simply by examining how the buildings displaying art have been designed, we may learn a great deal about how museum administrators, architects and financiers have regarded the value and function of art in the community. By designing the framework and the route to the work of art in various ways, a building

på konstens värde och funktion i samhället. Genom att utforma ramverket och vägen fram till konsten på olika sätt kan en byggnad omväxlande göra konstverket till ett rent visuellt objekt, kunskapsobjekt, maktmedel eller verktyg, en relik, leksak eller kanal för olika grupper och individers intressen. Arkitekturen är ingen neutral kapsel där konsten visas på ett oproblematiskt sätt. Tvärtom utgör den en central del i iscensättningen av konstverket för publiken. Med hjälp av arkitektur, hängning, texter och andra praktiker, framvisar konstmuseet objekt som konst och tillskriver dem mening genom att styra vår tolkning.

Många nya konstmuseer har uppförts världen över de senaste decennierna samtidigt som befintliga museer expanderat i nybyggda flyglar eller satelliter på annan ort. En delvis ny typ av museer har vuxit fram, något som avspeglas i arkitekturen. Där 1800-talets museer ofta hade imponerande trappor och pampig arkitektur för att markera konstens värde, söker dagens konstmuseiarkitektur snarare tillgängliggöra konsten genom öppna entréhallar och en välkomnande atmosfär. Konstens värde upprättar de på andra sätt med spektakulära former, dyra material eller glesa hängningar. Dagens konstmuseibygnader är knappast mindre monumentalare än 1800-talets. Liksom tidigare är storslagen arkitektur en viktig del av museers identitet. Istället för museer för individuell kontemplation av konst i ekande salar eller intima rum, utgör dagens nya konstmuseer upplevelsecentra med skulptural arkitektur och öppna ytor för möten och rekreation. Det är också fråga om mer kommersialiserade inrättningar med allt större yta reserverad för museibutik, kafé och restaurang.

Hur återspeglas konstmuseets nya funktioner och förändrade identitet i arkitekturen? Skiljer sig sättet att tänka kring och gestalta konstmuseiarkitektur från hur den tänktes och såg ut i museernas barndom? Rör det sig om en helt ny typ av konstmuseum eller är det snarare så att det gamla museets funktioner utvidgats?

Det är några av de frågor som undersöks i föreliggande nummer av Göteborgs konstmuseums skriftserie *Skiascope*. I flera av skriftseriens tidigare publikationer, redigerade av mig tillsammans med tidigare forskningsledare Jeff Werner, undersöks frågor inom det museologiska forskningsfältet. Då *Skiascope 1* behandlar hängnings- och utställningshistorik, *Skiascope 4* konstpedagogik och *Skiascope 5* samlings och samlande, så är studieobjektet den här gången själva

---

can make the work become, by turns, a relic, a purely visual object, an object of knowledge, an instrument of power or a tool, a toy, or a channel for different groups' or individuals' interests. The architecture is not a neutral capsule where art is shown in a non-problematic way. On the contrary, it forms a central constituent in the presentation of a work of art to the public. With the help of architecture, hanging, texts and other practices, the art museum shows objects as art and ascribes meaning to them by guiding our interpretation.

A large number of art museums have been established throughout the world in recent years, while at the same time existing museums have expanded into newly built wings or satellites in other locations. A partly new type of museum has arisen, something that is reflected in the architecture. Where nineteenth-century museums often had imposing staircases and grand architecture to show off the art's value, today's art museum architecture seeks rather to make the art accessible by means of open entrance halls and a welcoming atmosphere. They establish the value of the art displayed by other means than by spectacular architecture, expensive materials or sparse hangings. Today's art museum buildings are hardly less monumental than those of the nineteenth century. As in previous ages, magnificent architecture is an important part of a museum's identity. Instead of museums for individual contemplation of art in echoing halls or intimate rooms, today's new art museums constitute centres for events, with sculptural architecture and open spaces for meetings and recreation. Enterprises of a more commercial nature have sprung up, with an ever larger area given over to museum shops, kafés, and restaurants.

How are the art museum's new functions and changed identity reflected in the architecture? Do the ways of thinking about and shaping art museum architecture today differ from how they were thought about and how they appeared in the museums' infancy? Is it a question of a totally new type of art museum or is it rather that the old museum's functions have broadened out?

These are some of the questions that are examined in this present issue of the Gothenburg Museum of Art Publication Series *Skiascope*. In many of the earlier publications in the series, edited by myself along with former Head of Research Jeff Werner, questions within the field of museological research were examined. While *Skiascope 1* deals with the history of hangings and exhibitions, *Skiascope 4* with art education, and *Skiascope 5* with collections and collecting, the object of the present study is the

---

byggnaden.<sup>1</sup> Vi undersöker de historiska orsakerna till varför konstmuseer ser ut som de gör, hur olika syn på konsten och konstmuseets roll i samhället satt avtryck i arkitekturen. Tidigare har konstmuseiarkitekturen främst analyserats inom arkitekturforskningen och då ofta med ett ensidigt fokus på arkitektoniska aspekter. I denna skrift görs arkitekturanalyser istället utifrån ett museologiskt perspektiv, vilket innebär att arkitekturen undersöks i relation till konstmuseets verksamhet och historia, liksom olika föreställningar om konst och konstmuseets uppgift.

#### GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

En utgångspunkt för numret är de planer på en om- och tillbyggnad av Göteborgs konstmuseum som för närvarande diskuteras. En förstudie med behovsspecificering utarbetas i skrivande stund av Wingårdhs Arkitektkontor efter intervjuer med museets personal. Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur, som tidigare donerat medel för inrättandet av forskningsavdelningen vid museet och denna skriftserie, har bidragit med tre miljoner kronor till den nämnda förstudien samt en internationell arkitekttävling.<sup>2</sup>

Göteborgs konstmuseum uppfördes till Göteborgs trehundraårsjubileum, som firades två år försenat 1923. Byggnaden fungerade då som en av Jubileumsutställningens utställningsbyggnader medan det inredda museet öppnade först 1925. Museet har därefter byggts till i två omgångar, 1968 och 1996. Trots dessa ombyggnationer uppfyller byggnaden inte museets behov idag.

När Göteborgs konstmuseum uppfördes, för att göra Konst-avdelningen vid Göteborgs Museum i Ostindiska huset (nuvarande Göteborgs stadsmuseum) till ett eget museum, blev byggnaden mindre än det var tänkt. Två flyglar fick strykas av kostnadsskäl. Museet byggdes för att visa en samling som var avsevärt mindre än dagens. Varje del av samlingen hade sin tilltänkta plats, men den växande samlingen gjorde snart bristen på såväl utställningsytor som magasinutrymme påtaglig. Med en personalstyrka som begränsades

Fig. 1

---

building itself.<sup>1</sup> We investigate the historical reasons why art museums look the way they do, how different views of art and the role of the art museum in society put their stamp on the architecture. Until now the architecture of art museums has primarily been analysed within architectural research, and then often with a one-sided focus on architectural aspects. In this book, architectural analyses are made from a museological perspective, which means that the architecture is examined in relation to the activity and history of the art museum, as well as exhibitions of art and the art museum's mission.

●  
GOTHENBURG MUSEUM OF ART

One starting point for this issue concerns the plans for renovation of the Gothenburg Museum of Art building together with an extension to it, both currently under discussion. A pilot study with a specification of needs is being drawn up at the time of writing by Wingårdhs Arkitektkontor, following interviews with the museum's staff. The Sten A Olsson Foundation for Research and Culture, which had earlier donated funds for establishing the research department at the museum and this publication series, has contributed 3 million Swedish kronor towards the pilot study in question and an international architectural competition.<sup>2</sup>

The Gothenburg Museum of Art was erected for the city's tercentennial, which was celebrated two years late, in 1923. The building functioned then as one of the exhibition buildings of the anniversary exhibition, while the museum was not finally ready for opening until 1925. The museum was subsequently extended on two occasions, in 1968 and 1996. In spite of these extensions the building is unable to fulfil the needs of the museum today.

When Gothenburg Museum of Art was built, in order to make the Art Department at the Gothenburg Museum in the East India House (now Museum of Gothenburg) an independent museum, the building ended up smaller than envisaged. Two wings had to be excluded for financial reasons. The museum was built to display a collection that was considerably smaller than today's. Every part of the collection had its

Fig. 1

till en intendent, en amanuens och en vaktmästare var behovet av kontorsutrymmen inledningsvis inte så omfattande.<sup>3</sup> Men även organisationen växte och utställningssalar och studierum togs i anspråk till kontorsutrymmen.

Trots tillbyggnaden 1968 måste museet idag magasinera konst utanför huset. Museet dras med logistiska problem kring entré, dörrar, trappor och hissar. Behovet av genomtänkt logistik för att hantera konst, innefattande intag, lagerutrymme och transporthiss, är därför stort. Idag finns ingen permanent plats för samlingen med konst från 1945 och framåt. Etagerna används emellanåt för detta ändamål, men hängningen måste återkommande tas ner för att ge plats åt större tillfälliga utställningar. Även i övrigt är utställningsytan liten i förhållande till samlingens omfång och kvalitet.

På en rad områden behöver byggnaden anpassas efter dagens behov. Växande besökssiffror kräver en utvidgad och moderniserad entré liksom en större hörsal. Dagens verksamhet och organisation är i behov av kontorsutrymmen, klimatkontrollerade magasin, pedagogisk verkstad med mera. Förutom att åtgärda brister kring entré, arbetslokaler och magasin ska tillbyggnaden utvidga museets utställningsyta för såväl tillfälliga utställningar som för samlingen. För att vårda och bevara samlingen behöver museets alla utställningsytor och magasin uppfylla dagens säkerhets- och klimatkrav. Om alla utställningsytor uppfyllde kraven skulle det skapa större flexibilitet med avseende på var i byggnaden utställningar kan visas. Museet behöver även byggas om för att förbättra tillgängligheten. Ett exempel på förändrade behov är att museet – såväl den ursprungliga byggnaden som tillbyggnaden från 1968 – byggdes för att visa konst i dagsljus medan museet idag har behov av kontrollerbara ljusförhållanden, vilket i praktiken innebär att dagsljus ersätts av artificiellt ljus. Kontrollerbara ljusförhållanden är – liksom klimatkontrollerade och säkerhetsklassade utställningsrum – ett krav i samband med inlån av konst från andra museer till utställningar.

Utmaningen handlar också om att binda samman olika delar av museet, både rumsligt och innehållsmässigt, då museet innefattar rum för tillfälliga utställningar och samling med nordisk såväl som internationell konst från 1400-tal till nutid. En tillbyggnad är inte bara ett tillägg utan ska också gripa in i museet och tydliggöra dess identitet och funktion, och därtill förhålla sig till dess historia. Det kan handla

intended place, but the growing collection soon revealed the obvious shortage of both display areas and storage space. With the personnel limited to one curator, one secretary, and a caretaker, the need for office space was not at first so great.<sup>3</sup> But the organisation also grew, and exhibition halls and study rooms were of necessity given over to offices.

Despite the extension of 1968, the museum is unable to store all its works today in-house. The museum has experienced logistical problems in connection with the entrance, doors, staircases, and lifts. The need for well-planned logistics for the handling of art works, including reception, storage space and transport lift, is therefore considerable. Today there is no permanent display space for the collection of art from 1945 onwards. The Étages are sometimes used for this purpose, but the hanging must frequently be taken down to make room for larger temporary exhibitions. In other respects, too, the available exhibition space is small in relation to the size and quality of the collection.

In a number of areas the building needs to be adapted to suit present-day requirements. The growing number of visitors demands an extended, modernized entrance as well as a larger auditorium. Daily activity and administration are in need of office space, climate-controlled storage areas, an educational workshop, and so on. Besides overcoming shortcomings in relation to the entrance, work space, and storage, the extension will increase the museum's exhibition space for both temporary exhibitions and the permanent collection. In order to preserve the collection, all the exhibition spaces and storage areas need to meet current security and climate demands. If all the exhibition spaces met the demands, it would create greater flexibility as to where in the building exhibitions could be shown. The museum also needs to be renovated in order to improve access. One example of a changed need is that the museum—the original building as well as the extension dating from 1968—was designed for displaying art in daylight, while the museum today requires controllable lighting, which means in practice that daylight is replaced by artificial light. Controllable lighting—like climate-controlled and security-classified exhibition rooms—is a condition attaching to the loan of art from other museums for exhibitions.

The challenge also has to do with connecting different parts of the museum, from the points of view of both space and content, since the museum contains space for temporary exhibitions and the collection of both Nordic and international art from the fifteenth century to the present

om anslutningar mellan gamla och nya delar, en alternativ entré, mötesplatser och aktivitetsytor i form av kafé, museibutik, hörsal och pedagogisk verkstad utanför skalskyddet men också projektrum för samtida konst.

Ombyggnationen ska anpassa museet efter nutidens behov utan att alltför mycket göra åverkan på den ursprungliga byggnaden och tillbyggnaderna från 1968 och 1996. Det kan diskuteras vilka delar som har särskilt bevarandevärde, då de var och en på sitt sätt uttrycker sin tids värderingar och delvis motsäger varandra. Den ursprungliga byggnadens högt placerade volym och fasad med sju arkadöppningar uttrycker en monumentalitet som museet sedan 1950-talet försökt arbeta sig bort ifrån.<sup>4</sup> Den från utsidan upplevda monumentaliteten motsvaras inte av slösande innerutrymmen. Tvärtom är byggnaden påfallande platt och har karaktär av skärmfasad. En förklaring till detta finns i den ursprungliga planen, där den förverkligade byggnaden bara är den främre delen i en kringbyggd gård – en idé som av kostnadsskäl bantades ner till först en byggnad med två flyglar och sedan till endast en byggnadskropp.

Även om tilläggen från 1968 håller sig lågt i förhållande till huvudbyggnaden, motsäger de, genom sina kringsmygande funktionalistiska byggnadskroppar, huvudbyggnadens identitet som ett tempel i nyromersk och nyklassicistisk stil, även om Étagerna fått en gul tegelvägg som smälter in i huvudbyggnadens. Motsättning var säkert avsiktlig för att ta ner monumentaliteten. Med en entré nerflyttad till markplan, nordöst om huvudbyggnaden, erbjöd tillbyggnaden en alternativ väg in i museet. Med den nya entré som invigdes 1996, skapades en centrerad väg in i museet under huvudbyggnaden, med ingång i muren framför museet och en inre trappa som dubblar den yttre upp mot arkaden.

Med en ny ombyggnation finns en möjlighet att bättre binda samman dessa delar till en fungerande helhet, både logistiskt och estetiskt. I sammanhanget kan det vara intressant att återknyta till den ursprungliga idén om en kringbyggd anläggning som sträcker sig bakom den nuvarande museibyggnaden.<sup>5</sup> Här finns ett utrymme och en möjlighet att ansluta till såväl den ursprungliga byggnaden som till de nyare delarna.

Ska en sådan tillbyggnad, så långt det är möjligt, följa den ursprungliga planen, förhålla sig diskret till befintlig arkitektur eller

Fig. 2

day. An extension is not only an addition but should also put its stamp on the museum, clarifying its identity and function and becoming a part of its history. It may be about connections between old and new parts, an alternative entrance, meeting places and activity spaces in the form of a kafé, museum shop, auditorium, and educational workshop outside the shell security alarm system but also project rooms for contemporary art.

Fig. 2

The renovation work should enable the museum to adapt to current needs without too much damage resulting to the original building or the extensions of 1968 and 1996. It can be debated as to which parts have special preservation value, as they each in their own way express their time's values and partly conflict with one another. The high-placed bulk and facade of the original building with seven arcade openings express a monumentality from which the museum has been trying to distance itself ever since the 1950s.<sup>4</sup> The monumentality experienced from the outside is not matched by spacious interiors. On the contrary, the building is remarkably flat and has the character of a screen facade. There is an explanation for this in the original plan, where the finished building is just the front part of a courtyard surrounded by buildings—an idea which was slimmed down on account of costs, first to a building with two wings and then to a single building.

Despite the extensions of 1968 being low in relation to the main building, they conflict, through their functionalist buildings lurking all round, with the identity of the main building as a temple in neo-Roman or neoclassical style, even if the Étages have been given a yellow tiled wall which blends in with the main building. The contrast was no doubt intentional in order to reduce the monumentality. With an entrance shifted down to ground level, north east of the main building, the extension offered an alternative way into the museum. With the new entrance that was inaugurated in 1996, a centrally-placed way into the museum was created under the main building, with the entrance in the wall in front of the museum and an inner stairway that complements the outer one leading up towards the arcade.

In carrying out the renovation work there will be the opportunity of achieving more effective connections between these parts to create a functioning whole, both logistically and aesthetically. In this regard it may be of interest to refer back to the original idea of a structure built all round extending behind the present museum building.<sup>5</sup> Here there is a space and an opportunity for connecting to both the original building and the newer parts.

tvärtom utgöra ett visuellt avtryck, ett påstående som lägger till något till det gamla? Det finns gott om internationella exempel som kan användas som referenser i sammanhanget. Jag gjorde nyligen en resa till Nederländerna för att studera konstmuseiarkitektur. Här återfinns tre olikartade förhållningssätt när det handlar om att bygga till en befintlig konstmuseibygnad. Mauritshuis i Haag har försetts med en ny underjordisk entréhall och expanderat till en intilliggande byggnad, en radikal ombyggnation som knappt är skönjbar från utsidan. Mer visuellt anslående är Stedelijk Museum Amsterdams utvidgning i den futuristiska, badkarsliknande tillbyggnaden Benthem Crouwel Wing. Rijksmuseums omfattande tillbyggnads- och renoveringsprojekt kan beskrivas som en mellanväg i förhållande till de båda andra förhållningssätten. Liksom i Maurithuis finns en ny underjordisk entréhall som inte är synlig från utsidan, men byggnaden har också kompletterats med en alternativ entré och den asiatiska paviljongen, båda i ett modernt formspråk. Exempelen visar att det finns olika sätt att förhålla sig till en befintlig museibygnad.<sup>6</sup>

#### SKIASCOPE 7

Inför arbetet med en tillbyggnad till Göteborgs konstmuseum tar forskningsavdelningen tillfället i akt att studera hur andra gjort tidigare och utifrån andra goda eller mindre goda exempel reflektera kring konstmuseets funktioner idag. Vilken roll ska konstmuseet spela? Hur ska det visa sina samlingar? Hur ska det möta och tilltala sin publik? Vilken sorts relation mellan konst och publik vill vi att byggnaden ska understödja?

Ämnet behandlas från flera olika infallsvinklar med undersökningar av nutida såväl som äldre material. Dr Alexandra Stara, Reader in the History & Theory of Architecture, Faculty of Art, Design & Architecture, Kingston University, Storbritannien, skriver om fenomenet att kända museer öppnar filialer i andra städer eller länder, eller mot en kostnad låter dottermuseer använda deras namn. Stara använder Musée du Louvre och dess nyöppnade filial i Lens

---

Should such an extension, as far as possible, follow the original plan, relate discreetly to the existing architecture, or, contrariwise, make a visual impact, a statement that adds something to the old? There are plenty of international examples that can be used as references in connection with this. I recently made a trip to the Netherlands to study art museum architecture. Here, there are three very different ways of proceeding when it comes to building an extension to an existing art museum building. The Mauritshuis in the Hague has been equipped with a new underground entrance hall and has expanded into an adjacent building, a radical redevelopment that is hardly visible from the outside. More visually striking is the Stedelijk Museum Amsterdam's extension in the form of the futuristic 'bathtub' annex, the Benthem Crouwel Wing. The Rijksmuseum's extensive annex and renovation project can be described as a middle way in relation to the other two solutions. As in the Mauritshuis, there is a new underground entrance hall that is not visible from the outside, but the building has also been supplemented with an alternative entrance and the Asiatic Pavilion, both in a modern idiom. The examples show that there are different ways of connecting to an existing museum building.<sup>6</sup>

●

#### SKIASCOPE 7

In the light of imminent work on an extension to Gothenburg Museum of Art, the Research Department is seizing the opportunity to study how others acted in the past, and, on the basis of other good or less good examples, to reflect on the functions of the art museum today. What role should the art museum play? How should it display its collections? How should it present itself to and address its public? What kind of relationship between art and public do we want the building to support?

The subject is treated from a number of different approaches with investigations of both present-day and older data. Dr Alexandra Stara, Reader in the History & Theory of Architecture, Faculty of Art, Design & Architecture, Kingston University, Great Britain, writes on the phenomenon of well-known museums opening branches in other towns or countries, or against a cost allowing daughter museums to use their

---

och kommande museum i Abu Dhabi som exempel. Hon visar hur Louvrens identitet förändrats sedan 1980-talet, framför allt efter om- och tillbyggnaden med ny entré, som stod färdig 1989. Byggnaden och namnet profilerades då som ett varumärke, samtidigt som den kommersiella sidan av museets verksamhet expanderade.

I min text, som följer därefter, diskuterar jag utvecklingen inom konstmuseiarkitekturen internationellt de senaste decennierna, med fokus på arkitekturens alltmer bildmässiga karaktär i relation till byggnadens funktion och de konflikter mellan olika intressen som kan uppstå när byggnaden görs till konstverk i egen rätt. Jag urskiljer två noder inom nutida konstmuseiarkitektur: komplex arkitektur i ett uppseendeväckande formspråk respektive minimalistisk nyfunktionalism. Kritik kan riktas mot ett formspråk som tar ut svängarna på bekostnad av funktionen att visa konst, men ett närmare skärskådande av exemplen visar att någon enkel motsättning mellan dessa olika typer inte låter sig ställas upp. Båda har utvidgat funktion till att innefatta mer bildmässiga och mediala aspekter, knutna till museets och byggnadens roll som varumärken och arenor för upplevelser i en globaliserad och kommersialiserad museisektor.

Lena From, projektchef på Stockholm konst, skriver om konstmusei- och konsthallsarkitektur i Norden sedan 1998. I avsaknad av översiktsverk, tar hon sin utgångspunkt i arkitekturtidskrifternas tämligen nationella perspektiv och påtalar arkitekturdiskussionens begränsningar. Det som skrivs om konstmuseiarkitektur i nordiska arkitekturtidskrifter tar sällan hänsyn till hur väl byggnaden fungerar för att visa konst i. From beskriver ett antal, utifrån curatoriska och andra aspekter, för konst mer eller mindre välfungerande exempel. Vidare diskuterar hon fenomenet att konstmuseibygnaden numera används för andra ändamål än att visa konst. Med utgångspunkt i denna iakttagelse, behandlar From olika typer av konstmuseiarkitektur, som tillbyggda och renoverade museer, diskret arkitektur samt konstmuseiarkitektur där byggnaden antar skepnaden av skulptur och därmed själv blir till konstverk. From ser avslutningsvis konstmuseibygnader som symboler för föreställningar om vad som är konst och vad god konst är.

Fil. dr Henrik Widmark, universitetslektor vid Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, skriver om två konstmuseer som uppfördes i Berlin och London under första halvan av 1800-talet.

names. Stara uses the Louvre and its recently opened branch in Lens and the museum to be opened in Abu Dhabi as examples. She shows how the Louvre's identity has changed since the 1980s, especially since the rebuilding and extension featuring a new entrance, which was completed in 1989. The building and the name were profiled there as a brand, at the same time as the commercial side of the museum's activity expanded.

In my text, which follows Stara's, I discuss international developments in art museum architecture of the past few decades, with the focus on the ever more visually effective character of the architecture in relation to the building's function and the conflicts of interest that can arise when the building is made into a work of art in its own right. I distinguish two nodes within present-day art museum architecture: complex architecture in a sensational idiom and minimalist neo-functionalism. Criticism can be levelled at an idiom that takes the corners wide at the expense of the function of displaying art, but a closer scrutiny of the examples shows that it is not possible to establish any simple opposition between these different types. Both have expanded in function to include more pictorial and medial aspects, bound up with the role of the museum and the building as brands and arenas for experiences in a globalized and commercialized museum sector.

Lena From, Controller/Project Coordinator at Stockholm konst, writes about art museum and art gallery architecture in the Nordic countries since 1998. For lack of survey work, she takes as her starting-point the architectural journals' rather national perspective and comments critically on the limitations of the architectural discussion. What is written about art museum architecture in Nordic architectural journals rarely considers how well the building functions as a place for displaying art. Lena From describes a number of, from the point of art, more or less well-functioning examples from curatorial and other aspects. Further, she discusses the phenomenon of the art museum building now being used for other purposes than for displaying art. Starting from this observation, From treats different types of art museum architecture, such as extended and renovated museums, discreet architecture and art museum architecture where the building assumes the guise of sculpture, thus becoming itself a work of art. In conclusion, From sees art museum buildings as symbols for representations of what is art and what good art is.

Henrik Widmark, PhD, senior lecturer in the Department of Art History at Uppsala University, writes about two art museums, established



Med utgångspunkt i Karl Friedrich Schinkels Altes Museum i Berlin, analyserar han museiarkitekturens relation till staden och offentligheten. Widmark reflekterar kring relationer mellan bildtekniker och ögats möte med kroppens erfarenhet i museet. Han lyfter fram tre arkitekter som kom att etablera konstmuseet som en egen byggnadstyp: Leo von Klenze, Karl Friedrich Schinkel och William Wilkins. Den sistnämnde ritade National Gallery i London, ett konstmuseum som, till skillnad från många andra nationella konstmuseer som uppfördes i Europa vid tiden, inte visar en kunglig samling utan en samling förvärvad för att visas i museet. Den kroppsliga erfarenheten av museet – det vill säga hur vi upplever museibygnaden under museibesöket – diskuterar Widmark i relation till begreppen estetik och biopolitik.

Fil. dr Stina Hagelqvist, vikarierande universitetslektor vid Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet, skriver om Göteborgs konstmuseums byggnad och dess historia, från uppförandet av museet 1923 till dessa olika om- och tillbyggnader. Hon redogör för bakgrunden till bygget och den möjlighet som uppstod i samband med firandet av Göteborgs trehundraårsjubileum. Efter en arkitekttävling gick uppdraget att utforma en museibygnad vid Götaplatsen, som avslutning på Kungsportsavenyen, till Arvid Bjerke och Sigfrid Ericson. Hagelqvist redogör också för de motsättningar som uppstod mellan arkitekten Ericson, som önskade monumentalitet, och museiintendenten Axel L. Romdahl, som förordade en mer intim atmosfär för mötet med konsten. På grund av nedskärningar i planerna var museet redan från start underdimensionerat, något som avhjälpes med tillbyggnaden av Rune Falk vid White Arkitektkontor på 1960-talet. Denna fabriksinspirerade tillbyggnad syftade också till att föra ner entrén från den pampiga arkaden, som man endast kunde nå via höga trappor, till gatunivå för att på så sätt göra museet mer inbjudande och demokratiskt. Denna nya, kompletterande entré medförde dock en sönderbruten symmetri, vilken delvis återställdes med den nya entrén 1996, ritad av Erseus, Frenning och Sjögren Arkitektkontor tillsammans med Cullberg Arkitektkontor. Hagelqvist visar hur denna tillbyggnad, liksom det ursprungliga museibygget och tillbyggnaden från 1968, på olika sätt uttrycker sin tids värderingar och konstsyn.

Dagens konstmuseer befinner sig långt från midbilden av dammiga museer, fyllda av gamla föremål som få är intresserade av. Tvärtom

in Berlin and London, during the first half of the nineteenth century. Starting with Karl Friedrich Schinkel's Altes Museum in Berlin, he analyses the relation of the museum's architecture to the city and the public. Widmark reflects on relations between picture techniques and the eye's meeting with the body's experience in the museum. He focuses on three architects who came to establish the art museum as a special type of building: Leo von Klenze, Karl Friedrich Schinkel, and William Wilkins. The last of these three designed the National Gallery in London, an art museum which, in contrast to many other national art museums founded in Europe at the time, does not show a royal collection but a collection acquired for display in the museum. The physical experience of the museum—that is to say, how we experience the museum building during a visit to the museum—is discussed by Widmark from the standpoints of aesthetics and biopolitics.

Stina Hagelqvist, PhD, acting senior lecturer in the Department of Art History at Stockholm University, writes about the Gothenburg Museum of Art building and its history, from the erection of the museum building in 1923 to the various occasions of its rebuilding and extensions. She reports on the background to the building and the opportunity that arose in connection with the city of Gothenburg's tercentenary celebrations. Following an architectural competition, the commission to design a museum building at Götaplatsen, as the termination to Kungsportsavenyen, went to Arvid Bjerke and Sigfrid Ericson. Hagelqvist also reports on the differences that arose between architect Ericson, who desired grandiosity, and museum curator Axel L. Romdahl, who prescribed a more intimate atmosphere for the encounter with art. As the result of a reduction in the plans, the museum was, from the very beginning, too small in size, something that was redressed through the addition by Rune Falk of White Arkitektkontor in the 1960s. This factory-inspired addition also aimed at bringing down the entrance from the grand arcade, which could only be reached by high staircases, to street-level, in order to make the museum more inviting and democratic. This new, supplementary entrance, however, resulted in broken symmetry, which was partly restored by means of a new entrance in 1996, designed by the firm Erseus, Frenning & Sjögren Arkitektkontor together with Cullberg Arkitektkontor. Hagelqvist shows how in various ways this addition, like the original museum building and the addition from 1968, expresses contemporary values and views of art.

har museer större publik än någonsin. Inte minst konstmuseer har blivit populära besöksmål, inte bara för de konstintresserade. I den globala turismindustrin har klassiker som Leonardo da Vincis *Mona Lisa* blivit verk som den ambitiösa turisterna "måste" se. På senare tid har även museibyggnader fått status som attraktioner av denna art. Konstmuseer är inte bara turistmål utan också mötesplatser och shoppingarenor. Hit kommer turister såväl som lokalinvånare för att se på konst men också för att äta, träffas och konsumera. Samtidigt som offentliga medel tryter i många länder har kostnaderna för utställningsproduktion, magasinering, säkerhet, transporter med mera skjutit i höjden. Konstmuseerna behöver många besökare för att täcka sina kostnader och försöker attrahera publiken med stora utställningar liksom med en tilltalande atmosfär. I den hårdnande konkurrensen expanderar konstmuseer och utökar sina satsningar. Samtidigt har många nya konstmuseer öppnat runt om i världen, många på privat initiativ.

Det kan vara frestande för konstmuseer att dras in i det marknadstänkande som är så utbrett i samhället idag och betrakta sitt uppdrag som en i första hand ekonomisk affär: att attrahera så många besökare som möjligt och få dessa att spendera så mycket pengar som möjligt under sitt besök. Men då glömmar man bort museets andra viktiga uppgifter som handlar om samlande, bevarande, kunskapsökande och lärande – uppgifter som var uttalade redan i museernas barndom i upplysningens 1700-tal även om vi idag hellre talar om kritiska perspektiv än estetisk fostran. Utmaningen för framtiden är att förena dessa roller, att både få fler att komma till konstmuseet och samtidigt ta ansvar för kvaliteten, inte bara i det som visas utan också i förmedlingen, så att besökarna kan lämna museet lite rikare på upplevelser, kunskaper och insikter. För att utveckla konstmuseet i framtiden behöver vi känna dess historia. *Skiascope 7* erbjuder några perspektiv på denna historia och därtill reflektioner över vilken roll arkitekturen kan spela i relation till de utmaningar konstmuseet står inför idag.

---

Today's art museums are far removed from being the objects of caricature they once were—of dusty museums filled with old things that few people are interested in. On the contrary, museums attract more visitors than ever. Not least, art museums have become popular visitor destinations, and not only for art lovers. In the global tourist industry, classics such as Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* have become works that feature on every ambitious tourist's 'must-see' list. In recent times, museum buildings have also gained status as attractions of this sort. Art museums are not only tourist destinations but also meeting places and shopping arenas. They attract both tourists and local inhabitants, who come to look at art but also to eat, meet, and consume. At the same time as public funding has been falling in many countries, the costs of mounting exhibitions, warehousing, security, transportation and so on have rocketed. Art museums need a large number of visitors to cover their costs and try to attract the public with big exhibitions and a welcoming atmosphere. In a world of increasing competition, art museums are expanding and increasing their investments. At the same time many new art museums have opened throughout the world, many on private initiative.

It may be tempting for art museums to be drawn into the market-oriented thinking that is so widespread in society today and see their task as principally an economic business: to attract as many visitors as possible and encourage them to spend as much money as possible during their visit. But then one is forgetting the museum's other important tasks, which are about collecting, preserving, learning and teaching—tasks that were already articulated by the earliest museums in the Enlightenment in the eighteenth century, even if we speak today of developing the critical mind rather than of aesthetic education. The challenge for the future is to unite these roles, that is, to encourage more people to visit the art museum and for the art museum to take responsibility for the quality not only of what is on display but also of the way it is mediated, so that visitors can leave the museum a little richer in experiences, knowledge, and insights. To develop the art museum in the future, we need to know its history. *Skiascope 7* offers some perspectives on this history along with reflections on what role the architecture can play in relation to the challenges the art museum faces today.

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY MARTIN AND ANNA-LISA MURRELL

1. *Skiascope 1. Hängda och utställda. Om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009; *Skiascope 4. Konstpedagogik*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2011; *Skiascope 5. Fädda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012.
2. Se artikel på Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kulturs webbplats: <http://www.stenastiftelsen.se/bidrag/goteborgs-konstmuseum/>, hämtad 2015-03-03.
3. När Göteborgs konstmuseum invigdes var tre personer anställda: intendent, professor fil. dr Axel L. Romdahl, amanuens fil. kand Stig Roth och förste vaktmästare Hugo Karlsson. *Göteborgs Museum. Årstryck 1925*, Göteborg 1925, s. 5.
4. Dåvarande museichefen Alfred Westholm skriver i ett opublicerat manuskript om sin önskan att göra Göteborgs konstmuseum öppnare och mer lättillgängligt, en tanke som låg till grund för den kompletterande entrén med en direktpassage in i museet från Götaplatsen. Alfred Westholm, *Alfros berättar*, opublicerat manus, Aronsberg 1994, Vitterhetsakademiens bibliotek, deposition Medelhavsmuseet (Ax), s. 171.
5. Se: Ares (Arvid Bjerke, R. O. Swenson, Ernst Torulf och Sigfrid Ericson) första och andra förslag i tävlingen om Götaplatsens utformande 1917–1918, D 99, Region- och Stadsarkivet i Göteborg. Se även: Rasmus Wærn, *Tävlingarnas tid. Arkitekttävlingarnas betydelse i borgerlighetens Sverige*, diss. Chalmers tekniska högskola, Arkitektur, Stockholm 1999, s. 120; Rasmus Wærn, "Sigfrid Ericsons skisser till Göteborgs Konstmuseum", *I artefakternas värld. Om bebyggelsemönster, arkitektur, färg, material och hantverk och uppfinnare. Festskrift tillägnad professor Björn Linn*, red. Abdellah Abarkan, A. Abarkan, Stockholm 1998, s. 95–96, 101.
6. Läs mer om Mauritshuis, Stedelijk Museum och Rijksmuseum i min andra text i detta nummer av *Skiascope*.

## NOTES

1. *Skiascope 1: Permanent Hangings – Temporary Exhibitions: On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art publication Series, Gothenburg 2009; *Skiascope 4: Art Education*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art publication Series, Gothenburg 2011; *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2012.
2. See article on the Sten A Olsson Foundation for Research and Culture website: <http://www.stenastiftelsen.se/bidrag/goteborgs-konstmuseum/>, accessed 3 march 2015
3. When Gothenburg Museum of Art was inaugurated, three people were appointed: curator, Professor Axel L. Romdahl, PhD, secretary, Stig Roth, BA, and head caretaker, Hugo Karlsson. *Göteborgs Museum: Årstryck 1925*, Gothenburg 1925, p. 5.
4. In an unpublished manuscript, the Head of the Museum at the time, Alfred Westholm, writes about his wish to make Gothenburg Museum of Art more open and more accessible, an idea that lay behind the creation of the additional entrance, which provides direct passage access into the museum from Götaplatsen. Alfred Westholm, *Alfros berättar*, unpublished manuscript, Aronsberg 1994, Library of Vitterhetsakademien, in store, Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities, p. 171.
5. See: Ares' (Arvid Bjerke, R. O. Swenson, Ernst Torulf. and Sigfrid Ericson) first and second proposals in the competition for the redesign of Götaplatsen 1917–1918, D 99, Region- and City Archive in Gothenburg. See also: Rasmus Wærn, *Tävlingarnas tid: Arkitekttävlingarnas betydelse i borgerlighetens Sverige*, diss. Chalmers University of Technology, Architecture, Stockholm 1999, p. 120; Rasmus Wærn, 'Sigfrid Ericsons skisser till Göteborgs Konstmuseum', *I artefakternas värld: Om bebyggelsemönster, arkitektur, färg, material och hantverk och uppfinnare: Festskrift tillägnad professor Björn Linn*, ed. Abdellah Abarkan, A. Abarkan, Stockholm 1998, pp. 95–96, 101.
6. Read more about the Mauritshuis, Stedelijk Museum and Rijksmuseum in my second text in this number of *Skiascope*.



Guggenheimmuseet Bilbao, Frank Gehry, 1997,  
foto: Ardfern 2010.

Guggenheim Museum Bilbao, Frank Gehry, 1997,  
photo: Ardfern 2010.

Fig. 4



Centre Georges Pompidou, Paris, Renzo Piano and Richard Rogers, 1977,  
foto: Michel Chéron.

Centre Georges Pompidou, Paris, Renzo Piano and Richard Rogers, 1977,  
photo: Michel Chéron.

Fig. 5



Musei- och varushusentré i Carrousel du Louvre, Louvren,  
Paris, I. M. Pei, 1989,  
foto: Torsten Schlicht.

Museum and department store entrances in the Carrousel du Louvre,  
the Louvre, Paris, I. M. Pei, 1989,  
photo: Torsten Schlicht.

Fig. 6



Reklam i Carrousel du Louvre, Louvren, Paris,  
foto: Torsten Schlicht.

Advertising in the Carrousel du Louvre, the Louvre, Paris,  
photo: Torsten Schlicht.

Fig. 7



De islamiska konstgallerierna, Louvren, Paris, Rudy Ricciotti och Mario Bellini, 2012,  
foto: Torsten Schlicht.

Islamic Art Galleries, Louvre, Paris, Rudy Ricciotti and Mario Bellini, 2012,  
photo: Torsten Schlicht.

Fig. 8



Pavillon des Sessions Galleries, Louvren, Paris, J. M. Wilmotte, 2000,  
foto: Torsten Schlicht.

Pavillon des Sessions Galleries, the Louvre, Paris, J. M. Wilmotte, 2000,  
photo: Torsten Schlicht.

Fig. 9



Galleriet för franskt måleri från 1800-talet, Louvren, Paris, J. M. Wilmotte, 2000,  
foto: Torsten Schlicht.

Nineteenth-century French Painting Gallery, the Louvre, Paris, J. M. Wilmotte, 2000,  
photo: Torsten Schlicht.

Fig. 10



Galleri för antika bronsstatyer med takmålning av Cy Twombly, Louvren, Paris,  
foto: Torsten Schlicht.

Antique Bronzes Gallery with Cy Twombly ceiling, the Louvre, Paris,  
photo: Torsten Schlicht.

Fig. 11



Exteriörvy, Louvre-Lens, SANAA, 2012,  
foto: Torsten Schlicht.

Exterior view, Louvre-Lens, SANAA, 2012,  
photo: Torsten Schlicht.



Fig. 12



Exteriörvy, Louvre-Lens, SANAA, 2012,  
foto: Torsten Schlicht.

Exterior view, Louvre-Lens, SANAA, 2012,  
photo: Torsten Schlicht.

Fig. 13



Entréhall, Louvre-Lens, SANAA, 2012,  
foto: Torsten Schlicht.

Entrance foyer, Louvre-Lens, SANAA, 2012,  
photo: Torsten Schlicht.

Fig. 14



Galerie du Temps, Louvre-Lens, SANAA, 2012,  
foto: Torsten Schlicht.

Galerie du Temps, Louvre-Lens, SANAA, 2012,  
photo: Torsten Schlicht.

Fig. 15



Detalj av jämförande hängning, Louvre-Lens, SANAA, 2012,  
foto: Alexandra Stara.

Detail of comparative display, Louvre-Lens, SANAA, 2012,  
photo: Alexandra Stara.

Fig. 16



Saadiyat Island, Abu Dhabi, digital visualisering med Guggenheimmuseet (Frank Gehry, längst till vänster) och Louvren (Jean Nouvel, andra från höger), bild med tillstånd från TDIC UAE.

Saadiyat Island, Abu Dhabi, digital visualization with Guggenheim Museum (Frank Gehry, far left) and Louvre Museum (Jean Nouvel, second from right), image courtesy of TDIC UAE.

Fig. 17



Louvre Abu Dhabi, Jean Nouvel, digital visualisering, bild med tillstånd från TDIC UAE.

Louvre Abu Dhabi, Jean Nouvel, digital visualization, image courtesy of TDIC UAE.

## LOUVREEFFEKTEN

1700-talet uppfann det offentliga museet, 1800-talet etablerade det som en auktoritär institution för utbildning och förbättring genom estetisk uppskattning och vetenskapligt studium; det tjugonde århundradet utvidgade kategorin explosionsartat genom att allt som människan skapar eller finner får sitt eget museum; och, till sist, det tjugoförsta århundradet har kommit med det som skulle kunna vara slutskedet i den här utvecklingen: byggandet av museer för deras egen skull, som prestigeprojekt och turistattraktioner, oberoende av innehåll. För konstmuseer i synnerhet, tycks den intensifierade senmoderna flörten mellan arkitektur och konst fullbordas i byggnader som i sig själva axlar ”mästerverkets” mantel och ofta överglänsar sina samlingar i det allmänna medvetandet.<sup>1</sup> Den här tendensen är en del av det ökande kravet på konstinstitutioner att bli entreprenöriella och klara sig själva, när krympande statsförvaltningar minskar anslagen. Konstmuseer är under snabb förändring enligt en modell där visning av en betydelsefull samling för allmänheten inte längre är ett tillräckligt skäl för deras existens.

The blockbuster institution, the iconic building, the architectural generator of urban regeneration, the PR splash; the contemporary museum, no longer merely a site for the display of art, has become the pivot in the urban plan around which everything else is expected to revolve. It shoulders an awesome weight of expectation.<sup>2</sup>

●  
THE LOUVRE EFFECT

The eighteenth century invented the public museum, the nineteenth established it as an authoritative institution for education and betterment through aesthetic appreciation and scientific study; the twentieth exploded the category itself with everything that man makes or finds acquiring its own museum; and, finally, the twenty-first century has brought us what could be the endgame in this line of development: the building of museums for their own sake, as projects for prestige and tourist attraction, regardless of content. For art museums specifically, the intensifying late-modern flirtation of architecture and art appears consummated in buildings that take on the mantle of ‘masterpiece’ themselves, frequently outshining their collections in popular imagination.<sup>1</sup> This tendency is part of the increasing pressure on art institutions to become entrepreneurial and fend for themselves, as shrinking states reduce funding. Art museums are rapidly transforming according to a model whereby the public display of a significant collection is no longer an adequate premise for their existence.

The blockbuster institution, the iconic building, the architectural generator of urban regeneration, the PR splash; the contemporary museum, no longer merely a site for the display of art, has become the pivot in the urban plan around which everything else is expected to revolve. It shoulders an awesome weight of expectation.<sup>2</sup>

Det konstmuseum som snabbast dyker upp i tanken när det gäller denna trend är, så klart, Guggenheimmuseet i Bilbao, formgivet av arkitekten Frank Gehry. Det har blivit vanligt att tänka på detta projekt, inte som ett museum, utan som en ”effekt” som radikalt ändrade stadens öde. Bilbao, en tidigare industriell högborg i norra Spanien, och en del av Baskien, hade under det sista kvartalet av 1900-talet fått se sin industri decimerad av snabba förändringar i den nationella ekonomin och den globala arbetsmarknaden, en situation som förvärrades av pågående problem med baskisk separatism. Invigningen 1997, av Guggenheims första utpost utanför sin bas i New York (om vi bortser från Peggys eget palats i Venedig), var del av en långsiktig plan för pånyttfödelse för Bilbao, vilket skiftade dess fokus från tung industri och handel till servicenäringar och turism.<sup>3</sup> Genom att acceptera Guggenheimstiftelsens erbjudande att stå värd för ett nytt museum – något som andra Europeiska storstäder redan av sagt sig på grund av den höga kostnaden – var ett av många projekt i planen för att väcka nytt liv i Bilbao, men helt klart den som hade de mest långtgående konsekvenserna. Idéen med en transatlantisk tungviktare inom konst, som expanderar till en kulturell avkrok i Europa i form av en spektakulär eruption av titanbeklädda kurvor, fångade medias uppmärksamhet och blev ett pånyttfödelsens ansikte via en ”ikonisk byggnad” eller med Charles Jencks ord:

If a city can get the right architect at the right creative moment of his career, and take the economic and cultural risk, it can make double the initial investment in about three years. It can also change the fortunes of a declining industrial region. To put it crudely, the tertiary economy of the culture industry is a way out of Modernist decline: Post-modernize or sink!<sup>4</sup>

Museets egen webbplats hävdar att ”the Guggenheim Museum Bilbao has changed the way people think about museums”.<sup>5</sup> Efter Bilbao, har en ny museibygnad de facto blivit ett medel för att höja en stads turistintäkter och förena spänningen i spektakulär arkitektur med konstens förtjänster, attraktivt kompletterat med avkoppling i form av mat, dryck och shopping, allt under manteln av

---

●

**EFFECTING THE MUSEUM**

Fig. 3

The art museum that pops to mind most readily in relation to this trend is, of course, the Guggenheim Bilbao, designed by architect Frank Gehry. It has become commonplace to think of this project not as a museum but as an ‘effect’ that radically changed the fate of its city. A former industrial stronghold in northern Spain, part of Basque country, by the final quarter of the twentieth century Bilbao had seen its industry decimated through rapid changes in the national economy and the global labour market, exacerbated by ongoing problems with Basque separatism. The inauguration, in 1997, of the Guggenheim’s first outpost outside its New York base (if we discard Peggy’s own palazzo in Venice) was part of a long term regeneration plan for Bilbao, shifting its focus from hard industry and business to services and tourism.<sup>3</sup> Accepting the Guggenheim Foundation’s offer to host a new museum—which other European cities had already rejected due to the high cost—was one of many projects in Bilbao’s regeneration plan, but clearly the one with the most far-reaching consequences. The idea of a transatlantic art heavy-weight expanding to a cultural backwater of Europe in the form of a spectacular eruption of titanium-clad curves caught the media’s attention and became a poster boy for regeneration via ‘iconic building’, or, in Charles Jencks’ words:

If a city can get the right architect at the right creative moment of his career, and take the economic and cultural risk, it can make double the initial investment in about three years. It can also change the fortunes of a declining industrial region. To put it crudely, the tertiary economy of the culture industry is a way out of Modernist decline: Post-modernize or sink!<sup>4</sup>

The museum’s own website claims that ‘the Guggenheim Museum Bilbao has changed the way people think about museums’.<sup>5</sup> After Bilbao, a new museum building has become the de facto device for boosting a city’s revenue from tourism, coupling the frisson of spectacular architecture with the worthiness of art, attractively accessorized with leisure pursuits

---

ett enda varumärke. Men trots att det har blivit dess mest berömda iteration, så uppfann Guggenheim museet i Bilbao inte denna nya museimodell, en specifik iteration är inte heller det enda sättet för ett museum att överleva i det tjugoförsta århundradet. Två museer som mellan sig delar ett mer legitimt anspråk på att uppfinna den samtida manifestationen av museet är Centre Georges Pompidou och Louvren, båda i Paris. Intressant nog är den senare en stark kandidat för att vara världens första offentliga museum vilket, i kombination med dess världsledande popularitet, skapar ett starkt argument för rollen som fullblod bland de samtida museerna i loppet. Detta är skälet till att denna uppsats främst behandlar Louvren, ett museum som förenar historisk tyngd med samtida affärsförnuft på ett beundransvärt, till och med fräckt sätt, och fortsätter att formulera betydande utmaningar när det gäller institutionens natur och dess roll i detta århundrade, det tredje under dess existens. Begreppet "effekt" har redan använts för ett antal nya museiprojekt, inklusive det ovan nämnda Guggenheim, Centre Pompidou, som behandlas längre ner i denna uppsats, och Tate, vilket, som del av att ha stigit i graderna från att bara vara en konsthall till "effekt" har krävt att bestämd artikel slopas från namnet, resulterande i mången besvärlig grammatisk situation.<sup>6</sup> Beslutet att med den här essän föreslå en "Louvreffekt" har uppstått ur önskan att bekräfta, å ena sidan att insatserna har stigit betydligt och att alla museer nu kan behöva sträva efter sin egen "effekt" för att överleva en anstormning av kommersialisering; medan, å andra sidan, det kan finnas andra sätta att fullfölja en sådan uppgift, och andra faktorer som bidrar till dess potentiella framgång eller misslyckande, så receptet "à la Bilbao" är inte den enda vägen framåt.

Fig. 4,  
omslagsbild

#### ETT PARISISKT NÖJESPALATS

Idén om konst som underhållning för allmänheten, på vilken det samtida museets dragkraft vilar, är den andra sidan av upplysningsmyntet som också omfattar konst som utbildning. Franska revolu

such as eating, drinking, and shopping, all under the auspices of a single brand. However, despite becoming its most famous iteration, the Guggenheim Bilbao did not invent this new museum model, nor is its specific iteration the only way for a museum to survive in the twenty-first century. The two institutions sharing between them a more legitimate claim of inventing the contemporary manifestation of the museum are the Centre Georges Pompidou and the Louvre, both in Paris. Interestingly, the latter is also a strong contender for the world's first public museum, which, coupled with its world-leading popularity, makes a compelling case for the role of pedigree in the contemporary museum race. This is the reason the present essay is mainly concerned with the Louvre, a museum which bridges historical depth and contemporary business nous admirably, even brazenly, continuing to issue significant challenges about the nature of the institution and its role in this century, its third in existence. The term 'effect' has already been used for a number of new museum projects, including the above mentioned Guggenheim, the Centre Pompidou, discussed later in this essay, and the Tate, which, as part of its graduation from mere art gallery to 'effect' has demanded the article be dropped from its name, creating many an uneasy grammatical situation.<sup>6</sup> The decision to propose a 'Louvre effect' with this essay arises out of the desire to acknowledge, on one hand, that the stakes have been considerably raised and that all museums may now have to strive for their own 'effect' in order to survive the onslaught of commodification; while, on the other hand, there may be different ways to pursue such a task, and different factors contributing to its potential success or failure, so the recipe 'à la Bilbao' is not the only way forward.

#### ● A PARISIAN FUN PALACE

The idea of art as public entertainment, on which the contemporary museum's appeal rests, is the other side of the Enlightenment coin that also features art as education. The French Revolution transformed the king's residence and its contents from symbol of repression to pathway towards emancipation almost overnight, by making the public not just

tionen omvandlade nästan över en natt kungens residens och dess innehåll från en symbol för förtyck till en väg mot frigörelse genom att göra allmänheten, inte bara till besökare, utan också ägare. Ett litet steg från *palats* till *museum* var ett jättesprång för konsten i den nyblivna nya ordningen, där mästerverkens roll inte längre var att indoktrinera eller skrämma å maktens vägar, utan att utbilda och förtjusa medborgarna. Det är dock svårt att lära gamla hundar sitta, och museet skulle behålla palatsets indoktrinerande/skrämmande prägel ett tag – och inte bara i Louvren – till dess att en andra ”upplysningsvåg” kom för att slutligen skölja bort den. Det skedde efter andra världskriget, under det glada sextiotalet, och än en gång, främst i Frankrike, med påfundet ”kulturfrågor” som ett separat område för regeringens strävan, och den respektingivande André Malraux som den första ministern på den posten. Det var under Malraux, under det decenniet, som idén utvecklades om att blåsa nytt liv i stadens gamla marknadskvarter genom införandet av diverse kulturella funktioner, inklusive ett offentligt bibliotek och nya lokaler för Nationalmuseet för samtida konst. När projektet var fullt utbyggt, hade det fått ett flertal ytterligare funktioner kring modern och samtida bildkonst och musik, såväl som möjligheter att äta, dricka och shoppa, vilket gjorde det till världens första ”universal-kulturkomplex för massorna”.<sup>7</sup> Byggnaden, ritad av arkitekterna Renzo Piano och Richard Rogers och invigd 1977, matchade pionjärandan i programmet, genom att erbjuda ett aldrig tidigare skådat användande av estetiserade teknologiska element på en massiv stålram och våningar med öppen planlösning som nåddes via rulltrappor, något som skar sig rejält men stolt både med området och med alla föreställningar om arkitektur för konstinstitutioner till dags dato.

Centre Pompidous arkitektur, oavsett eventuella tillkortakommanden, uppstod ur ett komplext och utbrett intresse för förhållandet mellan form och funktion och den rymd som ska användas, vilket har en betydande plats i senmodern arkitektur. Den visionäre brittiske arkitekten Cedric Prices *Fun Palace*, ett projekt med ett ”rolighetslaboratorium” från 1960-talet, som aldrig blivit byggt, utmanade föreställningar om offentliga byggnader och möjligheterna i urbant leverne, och har haft ett direkt inflytande på Pompidoumuseet.<sup>8</sup> Trots att den definitivt är spektakulär, så kan

visitors but owners. A small step from *Palais* to *Musée* was a giant leap for art in the emerging new order, where the role of masterpieces was no longer to indoctrinate or intimidate on behalf of the rulers, but to educate and delight the citizens. Old habits die hard, though, and the museum was to retain the palace’s indoctrinating/intimidating character for a while—and not just in the Louvre—until a second ‘enlightening’ wave came to finally wash it away. This was post-WWII, in the euphoric Sixties, and, once again, can be mostly located in France, with its invention of ‘cultural affairs’ as a separate field of governmental endeavour, and the formidable André Malraux as the first minister in that post. It was under Malraux, in that decade, that the idea of regenerating the old market area of the city by introducing various cultural functions was developed, including a public library and new premises for the National Museum of Modern Art. By the time the project was fully programmed, it had acquired several additional functions around modern and contemporary visual arts and music, as well options for eating, drinking and shopping, making it the world’s first ‘multiuse, cultural complex for the masses’.<sup>7</sup> The building, designed by architects Renzo Piano and Richard Rogers, inaugurated in 1977, matched the pioneering nature of the programme, by offering an unprecedented use of aestheticized technological components on a massive steel frame of largely open-plan storeys accessed by escalators, which clashed loudly and proudly with both the neighbourhood and every preconception about the architecture of art institutions to date.

The Centre Pompidou’s architecture, despite whatever shortcomings, arose out of a complex and wide-spread preoccupation with the relationship of form to function and space to use, which has a significant place in late modern architecture. The visionary British architect Cedric Price’s *Fun Palace*, an unbuilt project from the 1960s for a ‘laboratory of fun’, challenged notions of public building and the possibilities of urban living, and is a direct influence on the Pompidou.<sup>8</sup> Although definitely spectacular, the Piano/Rogers building cannot claim ‘iconic’ status in Jenck’s sense, as it was not geared towards an instantly memorable, photogenic shape, but offered a more complex understanding of entertainment and public engagement, alongside considerations regarding structure and urban presence. It should also be added that the kind of media which might have fed on a building’s novelty did not quite exist at the time—for who doubts that the Guggenheim Bilbao owes much of its ‘iconicity’ to contemporary media performing another self-fulfilling prophecy? In

inte Piano/Rogers byggnad hävda ”ikonstatus” i Jencks betydelse, då den inte var inriktad mot en fotogenisk form som omedelbart fastnar i minnet, utan erbjöd en mer komplex förståelse av underhållning och allmänhetens engagemang, jämte hänsyn till struktur och urban närvaro. Det bör också tilläggas att den sorts media som kunde ha spunnit vidare på en byggnads nyhetsvärde ännu inte riktigt existerade vid den tiden – för vem tvivlar på att Guggenheim i Bilbao kan tacka dagens media, och deras förkunnande av ännu en självuppfyllande profetia, för mycket av sin ”ikonicitet”? Hur som helst, så kan inte Centre Pompidou ta åt sig äran av att ensam ha förändrat sin stads öde. Men ändå, dess inflytande på konstmuseers framtid var minst sagt epokgörande, och rev murarna mellan de sköna konsterna och shoppingcentra, medan den legitimerade den sprudlande arkitekturen i tillfälliga utställningar och marknader – för Prices *Fun Palace* – likväl som för officiella institutioner i stadens hjärta. Bland de otaliga kommentarer och extensiva studier som museet generade årtal efter dess öppnande, så kanske ingen fångade Centre Pompidous radikalitet och inflytande bättre än *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion* av Jean Baudrillard från 1977, en uppsats som senare av egen kraft fick stort inflytande. Baudrillard såg i Centre Pompidou – allmänt känt som Beaubourg, efter en av sidogatorna – inget mindre än kulturens död, en process som inte kunde stoppas utifrån, utan endast kunde implodera inifrån – Baudrillard uppmanade besökare att bokstavligen förbruka byggnaden genom obarmhärtigt användande. Ironin är, förstås, att just detta verkligen hände några år senare, när några av byggnadens mest framträdande kännetecken, inklusive de oerhört populära rulltrapporna, slets ut av alltför många besökare, även om den förebådade implosionen inte riktigt ägde rum, då byggnaden endast stängde för en tvåårig renovering.<sup>9</sup> Trots sin brillianta kritik och sitt akademiska inflytande, hade Baudrillards kritik ingen stor effekt i konstmuseernas värld. Texter i spektrats andra ände, som ledaren i *The Architectural Review* i maj 1977, fångade det som var på väg att hända mer precist. Artikeln i den brittiska tidskriften, som trots att den kritiserar den teknologiska euforin representerad av Centre Pompidou som ganska naiv, avslutades med orden: ”Whatever doubts we may entertain about the working of this building there can be no question that it is the most stunning new 'go-to' to be seen in any city. To the architects

any case, the Centre Pompidou cannot boast changing its city's fortunes single-handedly. And yet, its influence on the future of art museums was no less than epochal, blasting the barriers between high art and shopping mall, while legitimising the ebullient architecture of temporary expositions and popular fairs—equally behind Price's *Fun Palace*—for authoritative institutions in the heart of the city. Of the countless commentaries and extensive studies it generated for years after its opening, perhaps none captured the Pompidou's radicality and influence better than *L'effet Beaubourg: implosion et dissuasion* by Jean Baudrillard from 1977, an essay that went on to become highly influential itself. Baudrillard saw in the Centre Pompidou—commonly known as the Beaubourg, from one of its flanking streets—no less than the death of culture, a process that could not be stopped from the outside, but could only implode from within—so Baudrillard urged visitors to literally consume the building through relentless use. The irony, of course, is that this actually happened just a few years later, when some of the building's most prominent features, including the massively popular escalators, were worn out by too many visitors, though the heralded implosion did not quite take place, as the building merely closed down for a two-year renovation.<sup>9</sup> For all its critical brilliance and scholarly influence, Baudrillard's critique did not have a big effect in the world of museums. Writings at the other end of the spectrum, such as the leader in *The Architectural Review* from May 1977, captured what was about to happen more accurately. The article in the British journal, although criticizing the technological euphoria represented by the Pompidou as rather naïve, concluded thus: ‘Whatever doubts we may entertain about the working of this building there can be no question that it is the most stunning new “go-to” to be seen in any city. To the architects and to the French state we offer awed congratulations’.<sup>10</sup> The Pompidou operated as a catalyst for museums worldwide, hybridizing programmes, introducing new concepts of public engagement, and showing architectural design to play a primary role in the institution's appeal and identity.



and to the French state we offer awed congratulations.”<sup>10</sup> Centre Pompidou fungerade som en katalysator för museer över hela världen, hybridiserade program, introducerade nya koncept för allmänt engagemang, och visade att arkitektonisk design spelar en primär roll i institutionens attraktionskraft och identitet.

#### STORA LOUVREN

Några kvarter längre ner på gatan var Louvren, på många sätt, Centre Pompidous motsats: det arketytiska konstmuseet med en fulländad samling av mästerverk berömd över hela världen, och sedan århundraden en av världens främsta turistdestinationer. Men det har också, sedan det lämnade ut uppdraget till sin glaspyramid 1983, anslutit sig till den utvecklingsmodell som Centre Pompidou banade vägen för, och anpassat denna till sina unika särdrag, och tagit det vidare genom att till programmatisk mångfald och arkitektonisk innovation lägga till det tredje led som definierar det nya museet i det tjugoförsta århundradet: varumärket. Genom att gå igenom vad som blev känt som ”stora Louvren”-projektet – en betydande investerings- och omdaningsplan som pågick under större delen av tjugo år – så omvandlades en konstinstitution som redan hade en samling och ett läge i världsklass, till ett ”museernas superstjärna”.<sup>11</sup> *The New York Times* förkunnade, i en artikel om invigningen av det nya Louvren 1989, att: ”The conversion of the Louvre into a museum that makes marketing and merchandising a priority is, in a sense, as dramatic an event as Mr. Pei’s architecture.”<sup>12</sup>

Som del av sitt *grands travaux* som förändrade Paris ansikte, så anlätade den franske presidenten François Mitterand personligen den amerikanske arkitekten I. M. Pei för att ompröva det gamla palatsets organisation och omlopp – vilka bidrog till ett fragmenterat och labyrinthiskt museum – och för att skapa mer utrymme för utställningar, såväl som bättre åtkomst för allmänheten. Peis förslag inkluderade, bland mycket annat, en omfattande utbyggnad under mark av korridorer och lobbyer som sammanlänkade de disparata flyglarna,

---

●  
THE GRAND LOUVRE

Fig. 9

A few blocks down the road, the Louvre was, in many ways, the opposite of the Pompidou: the archetypal art museum with a definitive collection of masterpieces famous the world over, and a top tourist destination already for centuries. But it also, since commissioning its glass pyramid in 1983, has espoused the developmental model pioneered by the Pompidou, adapting it to its unique features, and taking it further by adding to programmatic diversity and architectural innovation the third feature that defines the new museum for the twenty-first century: branding. By undergoing what became known as the ‘Grand Louvre’ project—a major investment and redevelopment scheme lasting the best part of 20 years—an art institution with an already world-class collection and location, was transformed into a ‘superstar museum’.<sup>11</sup> *The New York Times*, in an article on the opening of the new Louvre in 1989, declared that: ‘The conversion of the Louvre into a museum that makes marketing and merchandising a priority is, in a sense, as dramatic an event as Mr. Pei’s architecture.’<sup>12</sup>

As part of his *grands travaux* that changed the face of Paris, French president François Mitterand personally commissioned the American architect I. M. Pei to rethink the old palace’s organisation and circulation—which made for a fragmented and labyrinthine museum—and to provide more exhibition space, as well as better public access. Pei’s scheme included, among other things, much underground development of corridors and lobbies that linked the disparate wings, and converged in a major ticket and information hall underneath the *Cour Napoléon*, which announced itself overground by a 21-meter-tall glass and steel pyramid to function as the main entrance to the museum.<sup>13</sup> The pyramid, opened in time for the bicentennial celebrations of the 1789 Revolution, was strongly criticized at the time as a crass intruder, imposing its hi-tech monumentality on the venerable old palace, and compromising its decorum. Furthermore, it was considered an architectural failure in its own right, as the rhetoric about the glass’s transparency supposedly rendering it invisible was blown apart by the structural reality of the pyramid with its dense and

och löpte samman i en stor biljett- och informationshall under *Cour Napoléon*, vilken annonserade sin närvaro ovan jord genom en 21 meter hög glas- och stålpyramid som skulle fungera som huvudingång till museet.<sup>13</sup> Pyramiden, som öppnade till tvåhundraårsfirandet av 1789 års revolution, var vid tiden starkt kritiserad, en krass inkräktare, som tvingade sin högteknologiska monumentalitet på det gamla ärevördiga palatset, och äventyrade dess värdighet. Vidare ansågs det som ett arkitektoniskt misslyckande i sig, eftersom retoriken om glasets transparens, som förmodades göra det osynligt, slogs sönder av den strukturella realiteten av pyramiden med sitt massiva och framträdande galler av stålkors.<sup>14</sup> Men det blev omedelbart populärt hos besökarna och visade sig snabbt vara ett anmärkningsvärt prov på det som alla museer senare skulle sträva efter att uppnå: ikonisk arkitektur. I pyramiden fann allmänheten bilden som sammanfattade Louvren på samma sätt som Eiffeltornet sammanfattar Paris, den omedelbart igenkännbara formen som står för tinget självt, den Baudrillardiska avbilden som ger omedelbarhetens och tillägnandets spänning.<sup>15</sup> Publikskaror från hela världen som dagligen samlas runt pyramiden för att fotografera sig med sitt finger illusoriskt på dess spets, återskapar ”personifieringen” av det ikoniska mötet, som redan hade funnits med Eiffeltornet i decennier, och gick i spetsen för Louvrens omvandling till en populär attraktion, utöver dess dragningskraft som konstsamling i världsklass. Sedan pyramiden öppnade har antalet besök fördubblats från ett genomsnitt på 2,8 miljoner besökare årligen under perioden 1980–1988 till över 5 miljoner per år under 1990–2001.<sup>16</sup>

Det är viktigt att inse att Louvren har investerat i arkitektur under hela sin livstid, rivit och återuppbyggt, öppnat stängda rum, glasat in innergårdar, och till och med grävt en vallgrav – det senare på minister Malraux enträgna begäran, baserad på hans tveksamma övertygelse att det måste ha funnits en från början.<sup>17</sup> De två nyaste gallerierna, Pavillion des Sessions, som öppnade år 2000 för att

Fig. 8

Fig. 7

prominent grid of steel supports.<sup>14</sup> But it was instantly popular with the visitors and was quickly shown to be a remarkable specimen of what all museums would subsequently strive to acquire: iconic architecture. In the pyramid, the public found the image that summed up the Louvre the way the Eiffel tower sums up Paris, the instantly recognisable shape that stands for the thing itself, the Baudrillardian simulacrum providing the thrill of immediacy and appropriation.<sup>15</sup> The crowds from around the globe gathering daily around the pyramid to photograph themselves with their finger apparently on its tip, are replicating the ‘personalization’ of the iconic encounter that had been taking place with the Eiffel tower already for decades, and spearheaded the Louvre’s transformation into a popular attraction, above and beyond its appeal as a collection of world-class art. Since the opening of the pyramid, attendance has doubled from an average 2.8 million visitors per year for the period 1980–8 to over 5 million per year for 1990–2001.<sup>16</sup>

It is important to acknowledge that the Louvre has been investing in architecture throughout its life, demolishing and rebuilding, opening up closed rooms, glazing over courtyards, and even digging up a dry moat—the latter on minister Malraux’s insistence, based on his dubious conviction that there must have been one there originally.<sup>17</sup> The two newest galleries, the Pavillion des Sessions, which opened in 2000 to house a selection of non-Western art from the Musée du quai Branly, and the Gallery of Islamic Art, opened in 2012 in the Court Visconti, feature architectural schemes with dramatically different characters but equal significance in the construction of a specific ambience for the exhibited work. With its expensively clad but understated modern spaces, enlivened by meticulously crafted cabinets and stands affording each exhibit an enhanced presence, the Session gallery, designed by French architect J. M. Wilmotte, offers a studied alternative to the flamboyant and very postmodern Quai Branly museum itself.<sup>18</sup> Whilst the Islamic gallery, designed by a Franco-Italian partnership of architects, Mario Bellini and Rudy Ricciotti, features a striking tent-like structure of gold coloured anodized aluminium mesh on the ground floor, accompanied by a dramatically lit basement painted black, recreating the feel of an Arabic souk.<sup>19</sup>

A further phenomenon demonstrating the Louvre’s continuing investment in its architecture as an integral part of the museum experience has been the commissioning of new permanent artworks incorporated in the building itself—such as the painted ceilings by Georges Braque in

montrar och ställ som tillför varje utställningsföremål en förhöjd närvaro, erbjuder Pavillion des Sessions, ritad av den franske arkitekten J. M. Wilmotte, ett genomtänkt alternativ till det flamboyanta och mycket postmoderna Quai Branly-museet.<sup>18</sup> Islamiska galleriet, designat i ett fransk-italienskt samarbete av arkitekterna Mario Bellini och Rudy Ricciotti, uppvisar istället en slående tältliknande konstruktion av guldfärgat anodiserat aluminiumnät på bottenvåningen, åtföljd av en dramatiskt upplyst svartmålad källare, som återskapar känslan av en arabisk souk.<sup>19</sup>

Ytterligare ett fenomen som påvisar Louvrens pågående investering i sin arkitektur som en integrerad del i museiupplevelsen har varit beställningen av nya permanenta konstverk införlivade i byggnaden – som de målade taken av Georges Braque 1953 och Cy Twombly 2010, och en installation av Anselm Kiefer 2007.<sup>20</sup> Att anlita samtida konstnärer för tillfälliga, såväl som permanenta, installationer är någonting som Louvren har ägnat sig åt sedan 1990-talet, när detta erkändes som ett värdefullt redskap för historiska museer över hela världen för att ompröva deras relevans och förnya deras dragningskraft. Under vintern 2013–2014, inkluderade detta installationen *Living Rooms* av konstnären Robert Wilson, vilken delvis bestod av några av hans videoporträtt av popstjärnan Lady Gaga som återskapar berömda historiska målningar, som Jacques-Louis Davids *Marats död*, inflikade bland museets traditionella samling av porträtt.<sup>21</sup> Det är belysande att när sångerskan besökte Louvren med anledning av denna utställning, så hade pressfotograferna ett önskemål: kunde hon vänligen stanna för att posera framför Pyramiden för några bilder, för att på så sätt föreviga det historiska mötet mellan två popikoner.<sup>22</sup>

Oaktat allt detta, innebar omvandlingen av Louvren som pyramiden signalerade mycket mer än bara modernisering av museets förhållande till arkitektur och samtida konst. Vid början av 1990-talet, hade museet genomgått en omfattande organisatorisk omstrukturering, vilket hade gjort det i ökande grad oberoende av statliga myndigheter men också berövat det statlig finansiering. Efter att i realiteten ha blivit en företagsverksamhet vad gällde ledningsstruktur, strävade Louvren efter att öka sin attraktionskraft och förbättra sina inkomster genom entreprenörskap.<sup>23</sup> Den sammanlänkning av underhållning och avkoppling med konst som

Fig. 10

**Fig. 10** 1953 and Cy Twombly in 2010, and an installation by Anselm Kiefer in 2007.<sup>20</sup> Commissioning contemporary artists for temporary, as well as permanent, installations, is something the Louvre has engaged in since the 1990s, when this practice became recognized as a valuable tool for historic museums worldwide to rethink their relevance and renew their appeal. In the winter 2013–14, this included the installation ‘Living rooms’ by artist Robert Wilson, part of which were some of his video portraits of the pop star Lady Gaga recreating famous historic paintings, such as Jacques-Louis David’s *Death of Marat*, interspersed within the museum’s traditional painting collection.<sup>21</sup> It is revealing that, when the singer visited the Louvre on occasion of this exhibition, the press photographers had one request: could she please stop to pose in front of the Pyramid for some pictures, thus to immortalise the historic encounter of two pop icons.<sup>22</sup>

All this notwithstanding, the transformation of the Louvre signalled by the pyramid entailed much more than simply the modernization of the museum’s relationship to architecture and contemporary art. By the early 1990s, the museum had undergone a major organisational restructuring, which left it increasingly emancipated from national authorities, but, equally, bereft of state funding. Having become, effectively, a business in its management structure, the Louvre sought to expand its appeal and increase its income through entrepreneurship.<sup>23</sup> The coupling of entertainment and leisure with high art first seen at the Pompidou, was manifested here in the Louvre’s very own shopping centre, the Carrousel du Louvre, featuring franchises from many international brands and a host of Louvre-branded merchandise, also accompanied by a dramatic diversification of the provision within the museum, including talks, screenings, and other events. The brand’s understated black & white logo, featuring the museum’s name against a wispy cloud, was introduced at the same time, and has provided the transferable visual counterpart to the iconic pyramid ever since.

Fig. 5

The Carrousel du Louvre is part of the underground redevelopment of Pei’s scheme providing public access from a number of points around the greater Louvre complex, and includes the only other entrance to the museum outside the pyramid. The routes through the shopping centre itself eventually lead to the museum’s cavernous ticket and information hall under the pyramid, via a smaller hall that features a glass pyramid of its own, a reduced and inverted version of the main one above.

först sågs vid Centre Pompidou, visade sig här i Louvrens alldeles eget shopping center, Carrousel du Louvre, med franchiseprodukter från många internationella märken och en uppsjö med Louvremärkta varor, vilket också åtföljdes av en dramatisk diversifiering av det som tillhandahölls inom museets väggar, inklusive föredrag, visningar och andra event. Märkets nedtonade svartvita logotyp, med museets namn mot ett tunt moln, introducerades vid samma tidpunkt, och har tillhandahållit en överförbar visuell motsvarighet till den ikoniska pyramiden allt sedan dess.

Fig. 5

Carrousel du Louvre är del av Peis planritning med en omfattande utbyggnad under mark som ger allmänheten åtkomst via ett antal punkter runt om det större Louvrekomplexet, och inkluderar den enda andra ingången till museet förutom pyramiden. Rutterna genom själva shoppingcentret leder till slut till museets enorma biljett- och informationshall under pyramiden, via en mindre hall med en egen glaspyramid, en minskad och inverterad version av pyramiden ovanför. Att konstruera en "spegelpyramid" i Carrouselns förrum till själva museet var en betydelsefull gest, som inte bara tillhandahåller en vägvisare till museets entré, utan som också ger värdighet till shoppingcentrat som en integrerad del av upplevelsen av Louvren. I januari 2014 öppnade det berömda Parisvaruhuset *Printemps* sin första nya filial på trettio år i ett 2 500 kvadratmeter stort utrymme på bästa plats i Carrousel, rakt framför den inverterade pyramiden och museets entré. Det bekräftar Louvren som moderskeppet under vilket denna väv av samhällsliv utspelar sig, och filialens namn är *Printemps du Louvre*. Dess marknadsföring inför invigningen, inklusive affischer i Carrousel och runt om hela Paris, såväl som videokonst och andra media, har lutat sig tungt mot igenkännbara mästerverk från museet, smidigt blandade med konsumtionsvaror. *Mona Lisa*, en av Louvrens andra ikoner vars status som superstjärna omsorgsfullt har odlats av museet, har varit den mest iögonfallande bland dessa. Starbucks oumbärliga Parismugg, som domineras av Louvrens östra kolonnad, och en blandning av alltifrån billigare varor till lyxmärken, befolkar Carrousel sida vid sida med en fantastiskt välförsedd konstbokhandel/museibutik i två våningar. Den underjordiska förgården till själva institutionen utgör ett förkroppsligande av idén om att ett förbund mellan varumärken är menat att berika alla involverade.<sup>24</sup>

Fig. 6

Constructing a 'mirror' pyramid in the Carrousel antechamber to the museum proper was a significant gesture, not just providing a signpost for the museum entrance, but also granting decorum to the shopping centre as an integral part of the Louvre experience. In January 2014, the famous Parisian department store *Printemps* opened its first new branch in 30 years in a 2,500 sq.m. premium space of the Carrousel, right in front of the inverted pyramid and the museum's entrance. Confirming the Louvre as the mother ship under whose auspices this rich tapestry of civic life takes place, the name of the branch is *Printemps du Louvre*. Its inaugural marketing campaign, including posters in the Carrousel and all over Paris, as well as video art and other media, has relied heavily on recognizable masterpieces from the museum blending seamlessly with consumer goods. The *Mona Lisa*, one of the other Louvre icons whose superstar status has been carefully cultivated by the museum, has been the most prominent among them. With the indispensable Starbucks featuring a Parisian mug dominated by the Louvre's East Colonnade, and a mix of mid-range to luxury brands inhabiting the Carrousel alongside a splendidly stocked two-storey art bookshop/museum boutique, the underground prelude to the institution proper is an embodiment of the concept that an alliance of brands is meant to elevate all those involved.<sup>24</sup>

Fig. 6

The commodification of what should, arguably, have remained the opposite of consumer culture in a civilized society, as demonstrated by an increasing number of art museums including the Louvre, has raised strong criticism worldwide. Julian Stallabrass, in an article focusing on the Tate galleries in London, writes that museum branding has become a means for:

attracting the transient, insecure and protean populations that the neoliberal attack on the state, welfare and the trade unions has brought about. Indeed, those groups are celebrated as the virtuous, adaptable avatars of the reign of fleet-footed, ever-mutating finance capital.<sup>25</sup>

Nevertheless, museums and other cultural institutions around the world continue to pursue this route, in a climate of increasing financial pressure and general uncertainty. A more forgiving or ambivalent reading of the situation, with specific reference to the Louvre, is offered by Mark Pimlott:

Kommersialiseringen av det som, kan man tycka, borde ha förblivit motpolen till konsumtionskulturen i ett civiliserat samhälle, exemplifierat av ett ökande antal konstmuseer inklusive Louvren, har väckt stark kritik i hela världen. Julian Stallabrass skriver, i en artikel som fokuserar på Tatemuseerna i London, att varumärket har för museer blivit ett medel för att:

attracting the transient, insecure and protean populations that the neoliberal attack on the state, welfare and the trade unions has brought about. Indeed, those groups are celebrated as the virtuous, adaptable avatars of the reign of fleet-footed, ever-mutating finance capital.<sup>25</sup>

Inte desto mindre så fortsätter museer och andra kulturinstitutioner runt om i världen på den inslagna vägen, i ett klimat med ökat finansiellt tryck och allmän osäkerhet. En mer förlåtande eller ambivalent läsning av situationen, med specifik referens till Louvren, ges av Mark Pimlott:

The interior space of the Grand Louvre appeals to a public that increasingly defines its freedom as the franchise to consume as and what it desires anywhere, and to be seen in the act of doing so. It recognises that commodities and historical artefacts occupy the same space of publicity, entertainment and consumption.<sup>26</sup>

#### GLOBAL UPPLYSNING

Så, bortsett från frågor om rangordning, på vilket sätt är omvandlingen av Louvren annorlunda jämfört med det som händer i museer över hela världen? Det finns verkligen en viktig dimension när det gäller den ärevördiga gamla damen, som sträcker sig bakåt till dess historia och in i framtiden via dess uppdragsformulering och övergripande vision, och som utmärker det bland dess likar. Detta skulle kunna beskrivas som ett projekt för kommersialiserad upplysning, en sorts mycket fransk, centraliserad sådan. I överensstämmelse med sin omvandling till ett globalt varumärke, har Louvren också sjö-satt en expansion bortom sitt ursprungliga läge, och följer i andra

---

The interior space of the Grand Louvre appeals to a public that increasingly defines its freedom as the franchise to consume as and what it desires anywhere, and to be seen in the act of doing so. It recognises that commodities and historical artefacts occupy the same space of publicity, entertainment and consumption.<sup>26</sup>

●

#### GLOBAL ENLIGHTENMENT

So, questions of precedence aside, how is the transformation of the Louvre any different to what is happening in museums the world over? There is, indeed, an important dimension to the grand old lady, which extends back to its history and projects into the future via its mission statement and overarching vision, and which distinguishes it from its peers. This could be described as a project of consumerized Enlightenment, of a very French, centralized kind. In keeping with its transformation to a global brand, the Louvre has also embarked on an expansion beyond its original location, following in the footsteps of other such institutions. However, its two new branches, in Lens and Abu Dhabi, are substantially different to their equivalent of, say, the Guggenheim. In the existing and proposed pool of the new-built Guggenheims the emphasis is on each building making a unique claim on its location, as, crucially, do the collections and exhibitions housed therein. The brand is the powerful unifying factor and prestige-giver, but a brand, properly speaking, is an abstract, unsituated signifier. The Frank Lloyd Wright Guggenheim in New York as a specific building and collection bears little, if at all, on the attraction and fame of its counterpart in Bilbao. It is doubtful whether the droves of dutiful tourists on the Spanish pilgrimage even know about it. It appears to be the opposite with the Louvre. Although it may be too soon to generalize as only one of the two planned branches is open, evidence suggests that, rather than stand-alone iterations of a franchise falling over each other to attract attention, the new Louvres are satellites bound to and drawing their significance from the mother ship of the one and only Grand Louvre. This may sound odd, as the drive behind the Louvre's first branch, inaugurated in the northern town of Lens in December 2012, was the institution's response to the ongoing national project of decentralizing art

---

liknande institutioners fortspar. Dock skiljer sig dess två nya filialer, i Lens och Abu Dhabi, väsentligen från deras motsvarighet, som till exempel Guggenheim. I den existerande och föreslagna poolen av nybyggda Guggenheimmuseer ligger tonvikten på att varje byggnad gör ett unikt avtryck på platsen, vilket ytterst också samlingarna och utställningarna som finns där gör. Varumärket är den kraftfulla sammanhållande faktorn som ger prestige, men ett varumärke, strikt talat, är en abstrakt, icke-situerad signifikant. Frank Lloyd Wrights Guggenheim i New York som en specifik byggnad och samling har liten, om någon, påverkan på attraktionskraften och berömmelsen för dess motsvarighet i Bilbao. Det är tveksamt om de mängder med pliktrogna turister på den spanska pilgrimsfärden ens känner till det. Förhållandet tycks vara det motsatta med Louvren. Även om det kan vara alltför tidigt att generalisera eftersom endast en av de två planerade filialerna har öppnat, finns det belägg för att Louvrens nya satelliter, snarare än enskilda franchisemuseer som tampas om uppmärksamheten, är starkt knutna till, och får sin betydelse från moderskeppet, det enda i sitt slag, stora Louvren. Det låter kanske underligt, då satsningen bakom Louvrens första filial, invigd i den nordfranska staden Lens i december 2012, var institutionens svar på det pågående nationella projektet med att utlokalisera konst och kultur från Paris. En närmare granskning torde visa på hur både detta och det ovan hävdade anspråket på en villkorad existens kan vara sanna.

En intresseförfrågan om att etablera en Louvrefilial någon annanstans i Frankrike ställdes till alla regioner, men endast Nord-Pas-de-Calais svarade, och angav ett antal möjliga städer, där Lens, kan man nog påstå, var den minst troliga.<sup>27</sup> En liten, avsidens belägen och fattig, före detta gruvstad, som inte ens hade en biograf när den valdes som platsen för Louvre II. Staden hoppades på en "Bilbaoeffekt"<sup>28</sup> som, hur som helst, kanske aldrig kommer, då museet i Lens har helt andra förutsättningar än det mer berömda spanska exemplet. Louvren Lens ritades av den japanska arkitektfirman SANAA, som hade slutfört New Museum i New York 2007. Med en motsvarande känslighet för detta projekt ritade SANAA en rad med minimalistiska lådor i aluminium och glas med endast ett våningsplan för museet, placerat i en av de många tomma områden i stadens utkanter där det tidigare varit industriell aktivitet. På rejält promenadavstånd från

Fig.  
11–12

and culture from Paris. But a closer look should reveal how both this and the above claim of a contingent existence could be true.

A call of interest for hosting a Louvre branch elsewhere in France was placed to all its regions, to which only Nord-Pas-de-Calais responded, offering a number of possible cities, with Lens being, arguably, the least likely.<sup>27</sup> A small, remote and impoverished former mining town, it did not even have a cinema when it was selected to host Louvre II. The town was hoping for a 'Bilbao effect'<sup>28</sup>, which, nevertheless, may never come, as the Lens museum is an altogether different proposition to the more famous Spanish example. The Louvre Lens was designed by Japanese architectural firm SANAA, who had completed the New Museum in New York in 2007. Bringing a similar sensibility to this project, SANAA designed a string of minimalist aluminium and glass boxes of just one storey for the museum, sited in one of the many empty expanses of former industrial activity at the edges of town. A substantial walk from the station and town centre, the imperceptibly designed, sprawling landscape and the low-lying architectural scheme in its midst are, at best, 'studiedly unemphatic'<sup>29</sup>, and, at worst, rather underwhelming. The interior is of a similar character, in cool whites and greys with much glass, strongly evoking airport lounges or generic corporate headquarters. The large entrance hall features the usual services (tickets, information, shop, kafé, and an enclosure for private events) housed in pod-like structures dotted around the light and airy space. A staircase leads to the basement where the education services are located (named 'Discovery Space', in keeping with current museum terminology), while doorways at either end of the hall are entrances to the two main galleries: the main exhibition and the temporary, respectively. The Louvre Lens does not have a permanent collection. Louvre HQ will be furnishing an ever-changing main exhibition every 5 years, while the smaller temporary gallery will host more diversely sourced and frequently changing shows. As stated in the museum's website, its main aim is to 'develop awareness of the Louvre's collection of artworks dating from between the sixth millennium BC and 1850'.<sup>30</sup> Its main exhibition, and arguably its *raison d'être*, is the *Galerie du Temps* [Gallery of Time] a single, uninterrupted display in the largest space, a 120m long rectangle with no windows, uniform aluminium walls and a flat louvered ceiling diffusing natural and artificial light. All exhibits are off the walls, on display stands positioned on an orthogonal but loose grid running the length of the hall. The

Fig.  
11–12

Fig. 13

Fig. 14

stationen och stadscentrum, är det omärkligt designade, utspridda landskapet och den låga arkitektoniska ordningen i dess mitt, som bäst, ”utstuderat oempatiskt”<sup>29</sup>, och som sämst, inte direkt överväldigande. Interiören har en likande karaktär, med kalla vita och grå toner och mycket glas, vilket starkt påminner om vänthallar på flygplatser eller företagshögkvarter i allmänhet. I den stora entréhallen finner man de vanliga tjänsterna (biljetter, information, butik, kafé samt en avgränsad del avsedd för privata tillställningar) inrymda i strukturer som påminner om kapslar, utplacerade runt det ljusa luftiga utrymmet. En trappa leder ner till källarvåningen där utbildningsverksamhet finns (kallat ”upptäckarverkstad” i linje med aktuell museiterminologi), medan portgångar i var ände av hallen är ingångar till de två huvudgallerierna: huvudutställningen, respektive den tillfälliga. Louvren i Lens har inte en permanent samling. Louvren i Paris kommer att tillhandahålla en huvudutställning som görs om vart femte år, medan det mindre tillfälliga galleriet kommer att stå värd för utställningar med mer diversifierat ursprung och som ofta ändras. Som det står på museets webbplats, är dess huvudsyfte att ”develop awareness of the Louvre’s collection of artworks dating from between the 6th millennium BC and 1850”.<sup>30</sup> Huvudutställningen, och kan man nog hävda, dess existensberättigande, är *Galerie du Temps* (Tidens galleri) en enda, sammanhängande utställning i det största utrymmet, en 120 meter lång rektangel utan fönster, med enhetliga aluminiumväggar och ett platt spjältak där naturligt och artificiellt ljus smälter samman. Alla utställningsföremål är placerade ut från väggen, i montrar infogade i ett löst men rätvinkligt rutnät som löper utefter hela salens längd. Den ordnande principen är kronologi, som börjar vid ingången ”from the birth of writing around 3500 BC until the middle of the 19<sup>th</sup> century, taking in the entire chronological and geographical scope of the collections of the Louvre museum”.<sup>31</sup> Den inledande texten till utställningen förklarar att det är en universell korridor över historien, där verk från samma tidsperiod kan jämföras mot olika samhällen. Som hjälp i detta, har väggarna en linje som löper utefter hela utställningens längd och ”marking the millennia and the centuries from ancient Egypt to Delacroix, a sort of potted version of the history of art in easy steps”.<sup>32</sup>

En del kritiker anser att denna traditionella narrativa sekvens är alltför rigid och didaktisk, samtidigt som de kommenterar dess brist på överensstämmelse med arkitekturen. William Curtis skriver:

Fig. 13

Fig. 14

Fig. 15

ordering principle is chronology, starting at the entrance ‘from the birth of writing around 3500 BC until the middle of the 19<sup>th</sup> century, taking in the entire chronological and geographical scope of the collections of the Louvre museum’.<sup>31</sup> The introductory text to the display explains that this is a universal corridor of history, where works of the same period can be compared across different societies. To assist with this, the walls feature a line running the length of the exhibition ‘marking the millennia and the centuries from ancient Egypt to Delacroix, a sort of potted version of the history of art in easy steps’.<sup>32</sup>

Fig. 15

Some critics have found this traditional narrative sequence too rigid and didactic, while commenting on its incongruity with the architecture. William Curtis writes:

In my view the silver aluminium side walls are a disaster which denature the objects and convey the overall atmosphere of a suave luxury goods store in an international airport or an upmarket mall. There was a split second when I thought I should be looking for the price tickets of the objects on sale.<sup>33</sup>

Others have identified the curatorial vision at Lens, with specific reference to the comparative timeline of the main exhibition, as ‘revolutionary’, contrasting with the Louvre’s display of art by country and period or school.<sup>34</sup> Indeed, the catchphrase on Louvre Lens’ website is ‘Le Louvre Autrement’ [the Louvre Differently]. But to take this to heart and see the *Galerie du Temps* as a radical departure from Louvre HQ is, arguably, to miss the point. The collection in Paris is shown by period and location, and is one iteration of canonical art history, as well as a convenient way to rationalize a truly vast number of works, impossible to see in one go—and that is only the 35,000 pieces on display out of a whopping total of 445,000 mostly held in storage.<sup>35</sup> The mere 200 selected for the *Galerie du Temps* in Lens comply fully with the value system, interpretive scheme, and mission to enlighten of the Louvre—they are just set out in a single space and their ordering follows a straight chronological order, another version of canonical art history. The comparative dimension across continents is, in fact, a popular eighteenth century invention, which is simply reprised here.<sup>36</sup> This is not to diminish the Lens exhibition’s potential value or appeal, but simply to show it as a product of the same art historical sensibility that has governed the Louvre since its inception. It is not the ‘autrement’ that carries the weight here, it is the ‘Louvre’.

In my view the silver aluminium side walls are a disaster which denature the objects and convey the overall atmosphere of a suave luxury goods store in an international airport or an upmarket mall. There was a split second when I thought I should be looking for the price tickets of the objects on sale.<sup>33</sup>

Andra har identifierat den curatoriska visionen i Lens, med specifik referens till den jämförande tidslinjen i huvudutställningen, som ”revolutionerande”, i kontrast till hur Louvren ställer ut konst efter land och period eller skola.<sup>34</sup> Förvisso, slagordet på Louvren i Lens webbplats är ”Le Louvre Autrement” (Det annorlunda Louvren). Men att ta till sig detta och se *Galerie du Temps* som ett radikalt avsteg från Louvren i Paris är, kan man nog hävda, att missa poängen. Samlingen i Paris visas efter period och plats, och är en upprepning av vedertagen konsthistorisk kanon, såväl som ett praktiskt sätt att behandla en verkligt ofantlig mängd verk, omöjliga att se vid ett tillfälle – och det gäller bara de 35 000 föremålen som visas av det väldiga totala antalet, 445 000, som mestadels är magasinerade.<sup>35</sup> De blott 200 som valts ut för *Galerie du Temps* i Lens uppfyller helt värderingssystemet, tolkningsschemat och värvet att upplysa om Louvren – de är endast utplacerade i ett enda rum och deras logik följer en rak kronologisk ordning, en annan version av konsthistorisk kanon. Den jämförande dimensionen mellan kontinenter är, i realiteten, en allmän 1700-talskonstruktion, som endast återupprepas här.<sup>36</sup> Detta inte sagt för att förminska utställningen i Lens potentiella värde eller dragningskraft, utan endast för att påvisa att den är en produkt av samma konsthistoriska känsla som har styrt Louvren sedan dess början. Det är inte ”autrement” som har tyngd här, det är Louvren.

I Louvrens verksamhetsidé efter dess omvandling 1996, är den ledande devisen att prioritera institutionens åtagande gentemot allmänheten, och dess plikt att ”increase and welcome this audience, and to contribute to its cultural enrichment”.<sup>37</sup> Louvren i Lens har en annorlunda arkitektonisk karaktär och helhetsintryck jämfört med originalet, men vidhåller också, till fullo, uppdraget och Louvrens identitet som ett bestående förkroppsligande av den franska upplysningen och dess investering i konst för allmänhetens reformering. Med sin distinkt samtida men ändå nedtonade arkitektur och dess tidlösa encyklopediska curatoriska vision, genomsyrat av vad vi

In the Louvre’s post-transformation mission statement of 1996, the leading item prioritizes the institution’s commitment to the public, and its duty to ‘increase and welcome this audience, and to contribute to its cultural enrichment’.<sup>37</sup> The Louvre Lens has a different architectural character and overall presence to the original, but it, also, adheres fully to this statement, and to the Louvre’s identity as enduring embodiment of the French Enlightenment and its investment in art for public betterment. With its distinctly contemporary yet understated architecture and its timeless encyclopaedic curatorial vision, infused with what we could, perhaps, see as the frisson of a post-colonial cross-cultural narrative, it is exporting this vision beyond the hallowed grounds of the old Parisian palace, in a distinctly un-Guggenheim way.<sup>38</sup>

With Lens, brand Louvre is shown to extend more deeply than the obviously commercialized aspects of the museum, into the mission and curation itself. And this is confirmed with what we know so far of its second satellite, in Abu Dhabi, scheduled to open in December 2015. The building is not only larger but also more spectacular than the one in Lens, presumably dictated by the location and the dominance of what has aptly been named the ‘Emirates style’.<sup>39</sup> However, it is clearly on the understated side of this style, contrasting with its considerably more flamboyant neighbours. It is sited on the artificial island of Saadiyat, a private development of exclusive housing and leisure facilities, including a cultural quarter that will feature, among other things, a concert hall designed by British architect Zaha Hadid, and another Guggenheim, also designed by Gehry. The Louvre offering is designed by French architect Jean Nouvel, and is based on the concept of the medina—a traditional Arabic village with small, cubic houses clustered together—built partly over water and covered by a massive dome. The design team explain that the intention was not to produce a ‘hi-tech’ architecture making a statement irrespective of context, but something that draws from the location and its traditions, albeit interpreted in appropriate scale and with the necessary technologies to suit its modern function. The large but gently curved dome provides a simple and distinctive form with some potential for iconicity, while it also aims to provide natural cooling, shading, and what looks like a calm, almost meditative atmosphere in the few visualizations available.<sup>40</sup> These, both of interior and exterior spaces, show the project as uniformly white, and, together with its distinctive but simple outline, set the tone for the project, which

Fig. 16

Fig. 17



kanske kan se som spänningen i en postkolonial tvärkulturell narration, exporterar det denna vision bortom den helgade marken vid det gamla parisiska palatset, på ett distinkt oguggenheimskt sätt.<sup>38</sup>

Med Lens visar sig varumärket Louvre nå djupare än de uppenbart kommersialiserade aspekterna av museet, in i själva det curatorielle uppdraget. Och detta bekräftas av vad vi vet hittills om dess andra filial i Abu Dhabi, som enligt programmet ska öppna i december 2015. Byggnaden är inte bara större utan också mer spektakulär än den i Lens, förmodligen styrt av läget och dominansen av vad som har kommit att kallas ”emiratstilen”.<sup>39</sup> Emellertid är det helt klart en nedtonad variant av denna stil, i kontrast till dess betydligt praktfullare grannar. Det ligger på den konstgjorda ön Saadiyat, ett privat bostadsområde med exklusiva bostäder och fritidsanläggningar, inklusive en kulturell kvartett som kommer att omfatta bland annat ett konserthus ritat av den irakisk-brittiske arkitekten Zaha Hadid, och ett till Guggenheim, också ritat av Gehry. Louvreatbudet är ritat av den franske arkitekten Jean Nouvel och är baserat på konceptet av en medina – en traditionell arabisk by med små, kubiska hus samlade i en klunga – delvis byggd över vatten och täckt av en väldig kupol. Designteamet förklarar att syftet inte var att producera någon ”högteknologisk” arkitektur och göra ett statement oberoende av kontexten, utan något som hämtar inspiration från platsen och dess traditioner, låt vara tolkat i lämplig skala och med nödvändig teknik för att passa dess moderna funktion. Den stora men mjukt böjda kupolen ger en enkel och distinkt form med en viss potential för ikonicitet, medan den också strävar efter att ge naturlig svalka, skugga och vad som ser ut som en lugn, nästan meditativ atmosfär hos de få tillgängliga visualiseringarna.<sup>40</sup> Dessa, både invändiga och yttre rum, visar projektet som enhetligt vitt, och, tillsammans med dess distinkta men enkla kontur, anger tonen för projektet, som tycks satsa på en sval modernism snarare än grannarnas skråniga stil.

Louvren i Abu Dhabi kommer att visa utställningar från Louvren i Paris samt flera andra parisiska konstinstitutioner med vilka det har tecknat ett långsiktigt avtal, som Versailles, Musée d’Orsay och Centre Pompidou. Men dess permanenta samling håller, intressant nog, på att förvärfvas för syftet, genom betydande finansiering från Emiratet, under vägledning av experter från Louvren. En sådan kommenterar den vägledande principen bakom förvärven som att

appears to invest in a cool modernism rather than the rambunctiousness of its neighbours.

Louvre Abu Dhabi will be showing exhibits from Louvre HQ and several other Parisian art institutions with which it has signed a long-term agreement, such as Versailles, the Musée d’Orsay, and Centre Pompidou. But its permanent collection is, interestingly, being acquired for the purpose, through major funding from the emirate, guided by Louvre experts. One such comments on the guiding principle behind the acquisitions as being not just about the best artworks, but ‘works that have a story to tell, we wanted to make icons’.<sup>41</sup> Not surprisingly, Louvre Abu Dhabi defines itself by drawing in the most direct and explicit way from Louvre’s pedigree—arguably more so than the original museum itself. The branch’s website refers to its parent institution thus: ‘Heir to the century of the Enlightenment and the French Revolution, the Louvre stands since as the “museum among museums”’.<sup>42</sup> And it previews itself as:

A universal museum, giving insight into the history of humankind since the beginning of time...It will also play an important social role in the United Arab Emirates. In this respect, it can be seen as a product of the 18<sup>th</sup>-century Enlightenment in Europe. This movement gave birth to the principle of the encyclopaedic and universal museum housing diverse collections of artworks for the purposes of public display and scientific study.<sup>43</sup>

The curatorial vision for the emirati Louvre is an important aspect of the museum. It claims to be ‘an alternative to the particular vision of the world that has long been proposed by museums’<sup>44</sup>, but is none other than the comparative art history also found in Lens, fitting nicely with the ambitions of the Abu Dhabi establishment to disseminate the original Enlightenment ideals of the Louvre. This is the Louvre’s first foray outside its home country, and in a greatly competitive context, to boot, produced with major investment on both sides, so, clearly, the stakes are high. But there is little sign of a rush to innovate. Instead, the project appears to be proceeding with established ideas and principles, consistent with the enduring allure of brand Louvre. In the summer of 2014, an exhibition entitled ‘Birth of a Universal Museum’ placed the 160 newly acquired artworks for Abu Dhabi on display for the first time in the Louvre, Paris. The exhibition was described as celebrating ‘dialogue between civilizations, in a spirit of universality and humanism’, but, at

Fig. 16

Fig. 17

det inte bara handlar om de bästa konstverken, utan ”works that have a story to tell, we wanted to make icons”.<sup>41</sup> Inte att förvåna, Louvren i Abu Dhabi definierar sig självt genom att luta sig direkt och på ett explicit sätt mot Louvrens arv – mer, kan man hävda, än ursprungsmuseet självt. Filialens webbplats hänvisar till sin moderinstitution så här: ”Heir to the century of the Enlightenment and the French Revolution, the Louvre stands since as the ’museum among museums.’”<sup>42</sup> Och det förhandsbeskriver sig som:

A universal museum, giving insight into the history of humankind since the beginning of time [...] It will also play an important social role in the United Arab Emirates. In this respect, it can be seen as a product of the 18th-century Enlightenment in Europe. This movement gave birth to the principle of the encyclopaedic and universal museum housing diverse collections of artworks for the purposes of public display and scientific study.<sup>43</sup>

Den curatorielle visionen för emiratens Louvre är en viktig aspekt för museet. Den påstår sig vara ”an alternative to the particular vision of the world that has long been proposed by museums”<sup>44</sup>, men är inget annat än den jämförande konsthistoria som också återfinns i Lens, och som passar bra med Abu Dhabi museets ambition att sprida Louvrens ursprungliga upplysningsideal. Detta är Louvrens första utflykt utanför sitt hemland, och i en mycket konkurrenspräglad kontext, producerad med stora investeringar från båda sidor, så insatserna är helt klar höga. Men där finns inga tecken på att skynda mot förnyelse. Istället verkar projektet fortskrida med etablerade idéer och principer, i enlighet med den bestående lockelsen hos varumärket Louvren. På sommaren 2014, visades en utställning kallad *Birth of a Universal Museum* med de 160, för Abu Dhabi, nyförvärvade konstverken för första gången på Louvren i Paris. Utställningen beskrevs som en lovsång till ”dialog mellan civilisationer, i vidsynthetens och humanismens anda”, men samtidigt kan betydelsen av att visa denna nya samling för första gången, inte i dess tänkta hemvist – de som har betalat för den – utan på den institution som lånar det sin berömmelse och sina *lumières*, endast befästa den avgörande roll modernmuseum har för sina filialer.

---

the same time, the significance of showing this new collection for the first time ever not in its intended home—and the one that paid for it—but in the institution lending it its fame and its *lumières*, cannot but enforce the essential role the mother ship plays in the life of its satellites.

●  
BEYOND THE LOUVRE

Museums across the world are becoming increasingly independent from the state for their management and funding, which, although concerning on one level, has nevertheless necessitated a certain entrepreneurial turn for their very survival. The challenge of how to remain entertaining, interesting and exciting, in a world inundated by media, is great. A special report by *The Economist* in January 2014 points out that more choices for spending one’s leisure time are available today than ever before, including an increasing scope of offerings via television and the internet, so why would people ‘want to traipse round museums if most of the stuff they can see there is available at the click of a mouse?’<sup>45</sup> Clearly, the experience museums offer must be enhanced beyond simply making available their collections, and this is where the total package of branding, architecture and ambience, and a specific curatorial vision come in. Margot Wallace suggests that: ‘Good branding speaks about the mission and vision to all people that a museum touches—its external and internal markets—in a voice that is distinctive and consistent.’<sup>46</sup> Exhibition themes reaching out to people across borders and alluding to overarching ideas of ‘common humanity’, while ostensibly highlighting regional or marginalized aspects of culture, seem to be increasingly popular with art museum visitors, and beneficial for forging long term international partnerships.<sup>47</sup> In this light, the Louvre and its grand narrative of the progress of history and the achievements of a universally understood humanity, supported by two recent galleries in the Parisian headquarters dedicated to non-western art, and the first international branch in the Arabic world, seems like a winning recipe.

The Louvre is one of the world’s few ‘superstar museums’ that ticks all the boxes defining this kind of institution, according to Bruno Frey

---

Museer över hela världen blir alltmer oberoende av staten för sin förvaltning och finansiering, som, trots att det på ett plan är oroväckande, icke desto mindre har nödvändiggjort en viss entreprenöriell vändning för att de ska överleva. Utmaningen i hur man förblir underhållande, intressant och spännande, i en värld översvämmad av media, är stor. En specialrapport i *The Economist* i januari 2014 poängterar att fler val än någonsin finns för hur man ska tillbringa sin fritid, inklusive en ökad bredd av erbjudanden via tv och internet, så varför skulle folk "want to traipse round museums if most of the stuff they can see there is available at the click of a mouse?"<sup>45</sup> Det står klart att museerna måste erbjuda förhöjda upplevelser som kräver mer av dem än att bara göra sina samlingar tillgängliga, och det är här hela paketet med varumärke, arkitektur och atmosfär, och en specifik curatorisk vision spelar in. Margot Wallace låter förstå att: "Good branding speaks about the mission and vision to all people that a museum touches – its external and internal markets – in a voice that is distinctive and consistent."<sup>46</sup> Utställningsteman som når ut till människor över gränser och anspelar på överbryggande idéer om det "gemensamt mänskliga" medan de nominellt belyser regionala eller marginaliserade kulturaspekter, tycks öka i popularitet bland besökare på konstmuseer, och är fördelaktiga när det gäller att skapa långsiktiga internationella samarbeten.<sup>47</sup> Sett i detta ljus tycks Louvren och dess storslagna berättande om historiens framåtskridande och prestationerna hos en universellt förstådd mänsklighet, uppbyggt av två nyare gallerier i det parisiska huvudsätet tillägnat icke-västerländsk konst, och dess första internationella filial i arabvärlden, vara ett vinnande koncept.

Louvren är ett av världens få "superstarmuseer" som uppfyller alla kriterier som definierar den sortens institution, enligt Bruno Frey som uppfann denna kategori – nämligen, att vara världsberömt och "ett måste" i den globala turistens resplan, att ha mycket höga besökssiffror, som visar berömda verk vilka har blivit synonyma med institutionen, som uppvisar anslående ny arkitektur, och som är rakt igenomkommersialiserade, och fungerar som ett företag av åtminstone

who invented this category—namely, being world famous and 'a must' in global tourist itineraries, having a very large number of visitors, displaying famous works that have become synonymous with the institution, featuring striking new architecture, and being thoroughly commercialized, operating as an enterprise of at least national significance.<sup>48</sup> It is also the most visited art museum in the world according to *The Art Newspaper*, and has held this position since the publication began its survey six years ago.<sup>49</sup> And, according to the *Financial Times*, Abu Dhabi paid a whopping \$520 million just to license the Louvre's name, with a similar fee to be paid in addition for the privilege of borrowing objects from its collection.<sup>50</sup> Official figures have not been disclosed, but reports claim that the equivalent sum paid by the emirate for the Guggenheim brand was a mere \$20 million.<sup>51</sup> But the significance of the Louvre cannot be gleaned from figures alone: this is the archetypal public art museum, inaugurated by a Revolution that changed the face of the world with such acts as the declaration of human rights, the abolition of church and monarchy, and the legislation of the public dissemination of art as a cornerstone of enlightened nations. After centuries of implementing this vision from its original post, the 'museum among museums' is now taking it to the world, enhanced by carefully constructed branding that includes a distinctive curatorial vision and institutional character. Brand Louvre does not want to take over the world, it just wants to improve it.

This is the Louvre effect. A combination of characteristics and choices that render this Methuselah of an institution perpetually desirable to the masses, in an age craving novelty and difference almost above all else. However, this popularity is not just the result of the Louvre's unique place in history or its massive and spectacular collections, but also of the way it uses them. The presence of a distinct and catchy intellectual agenda plays a major role, in this case being the mission to cultivate the global populace in the old fashioned manner of western art historical narratives—because the pieces may be global but 'chronology' or the idea of a universal 'humankind' are distinctly western concepts. This evocation of the Enlightenment, both as historical legacy and enduring ideal, serves the role of a strong and easily identifiable ethos for the museum, which can then serve as a basis for forging partnerships at national and international level. Couched within the entertainment and leisure package that visitors have come to expect in their totalizing museum experience nowadays, this provides an interesting alternative to the sheer brawn of Guggenheim Inc.

nationell betydelse.<sup>48</sup> Det är också det mest besökta konstmuseet i världen enligt *The Art Newspaper*, och har innehaft den placeringen sedan tidskriften började sin undersökning för sex år sedan.<sup>49</sup> Och, enligt *Financial Times*, betalade Abu Dhabi en jättesumma om 520 miljoner dollar endast för rätten att använda Louvrens namn, med en liknande summa att betala därutöver för privilegiet att låna objekt från dess samlingar.<sup>50</sup> Inga officiella siffror har offentliggjorts, men det finns rapporter som hävdar att motsvarande summa som Emiratet betalade för Guggenheims varumärke bara var fuffiga 20 miljoner dollar.<sup>51</sup> Men Louvrens betydelse kan inte bara förstås utifrån siffror: det är det arketypiska offentliga konstmuseet, invigd av en revolution som förändrade världen genom handlingar som förklaringen av de mänskliga rättigheterna, avskaffandet av kyrka och monarki, och lagstiftning om offentlig spridning av konst som en hörnsten hos upplysta nationer. Efter århundraden av arbete med att realisera den ursprungliga visionen så för nu ”museernas museum” ut den i världen, förstärkt av ett noggrant konstruerat varumärke som inkluderar en distinkt curatorisk vision och institutionskaraktär. Varumärket Louvren vill inte ta över världen, det vill bara förbättra den. Detta är Louvreeffekten. En kombination av karaktäristika och val som gör denna institutionernas Methusalem evigt åtråvärd för massorna, i en tid som törstar efter nyhet och det annorlunda nästan bortom allt annat. Må vara, men denna popularitet är inte bara ett resultat av Louvrens unika plats i historien eller dess omfattande och spektakulära samlingar, utan också av hur museet använder dessa. Närvaron av en distinkt och slagkraftig intellektuell agenda spelar en avgörande roll, i det här fallet uppgiften att bilda den globala befolkningen på det gamla viset i västerländskt konsthistoriskt berättande – eftersom delarna må vara globala men ”kronologin” eller idén om en universell ”mänsklighet” är påtagligt västerländska föreställningar. Detta frammanande av upplysningen, både som historiskt arv och ett varaktigt ideal, fungerar som starka och lättidentifierade etiska normer för museet, som sedan kan fungera som en bas för att bygga partnerskap på nationell och internationell nivå. Innefattat i det paket av underhållning och avkoppling som besökare numera förväntar sig av den allt omfattande museiupplevelsen, tillhandahåller detta ett intressant alternativ till den rena muskelstyrkan hos Guggenheim Inc. för det tjugoförsta århundradets konstmuseum. Det kan finnas

---

for the twenty-first century art museum. There may be something here for institutions considering their own transformation, even if they do not quite match the Louvre’s vital statistics or share its particular vision of the world.

något här för institutioner som funderar på sin egen omdaning, även om de inte riktigt kan matcha Louvrens besökssiffror eller delar dess speciella världsbild.

#### ÖVERSÄTTNING FRÅN ENGELSKA

AV HENRIKA FLORÉN

---

#### NOTES

1. Although neither focuses exclusively on art museum buildings, two recent volumes offer intriguing explorations of the art-architecture flirtation: Sylvia Lavin, *Kissing Architecture*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2011; and Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, Verso, London and New York 2013.
2. Edwin Heathcote, 'The Architecture of Art', *Apollo* vol. 173, issue 584, February 2011, pp. 44–49.
3. Lucía Iglesias, 'Bilbao: The Guggenheim Effect', *The Unesco Courier* September 1998.
4. Charles Jencks, *The Iconic Building: The Power of Enigma*, Frances Lincoln, London 2005, p. 19.
5. <http://www.guggenheim.org/bilbao>, accessed 7 April 2014.
6. Of the numerous essays on the Guggenheim Bilbao, see Davide Ponzini, 'Bilbao Effects and Narrative Defects', in *Cahiers de recherche du Programme Villes & territoires*, Sciences Po, Paris 2010, available online at: <http://blogs.sciences-po.fr/recherche-villes/files/2010/08/Ponzini-Bilbao-Effects-and-Narrative-Defects.pdf>, accessed 15 March 2014; on the Tate see: T. J. Demos, 'The Tate Effect', *Global Art World: Audiences, Markets and Museums*, eds. Hans Belting and Andrea Buddensieg, Hatje Kantz, Ostfildern 2009, p. 78–87.
7. Douglas Brent McBride, 'Modernism and the Museum Revisited', *New German Critique* no. 99, Fall 2006, pp. 226.
8. On Cedric Price and his influence see: Stanley Matthews, *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Black Dog, London 2007.
9. Translated as 'The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence', transl. R. Krauss and A. Michelson, *October* 29 1982, pp. 3–13.
10. Leader comment, 'The Pompidolium', *The Architectural Review* May 1977, p. 272.
11. See: B. S. Frey, 'Superstar Museums: An Economic Analysis', *Journal of Cultural Economics* vol. 22 1998, pp. 113–125.
12. Paul Goldberg, 'Pei Pyramid and New Louvre Open Today', *The New York Times* March 29 1989.
13. Mark Pimlott, *Without and Within: Essays on Territory and the Interior*, Episode Publishers, Rotterdam 2007, pp. 243–269. The section on the Louvre and I. M. Pei, pages as stated before, offers one of the most thorough and interesting readings of this architectural project and its effect on the museum, including eloquent original photography by the author.
14. See, for example: Francois Chaslin, 'Grand Louvre, prisme changeant de l'opinion', in *L'architecture d'aujourd'hui*, no. 265, June 1989, pp. 8–16.
15. Although it was Roland Barthes who, in 1964, gave us the classic essay 'La Tour Eiffel' discussing the structure's transformation into sign; see: Roland Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, transl. Richard Howard, University of California Press, Berkeley 1979.
16. Anne Gombault, 'Organizational Saga of a Superstar Museum: The Louvre', *International Journal of Arts Management* vol. 4, no. 3, Spring 2002, p. 78.
17. 'History of the Louvre: From Château to Museum', <http://www.louvre.fr/en/history-louvre>, accessed 16 July 2014.
18. For more details, see <http://www.wilmotte.com/fr/projet/9/Musee-du-Louvre-Departement-des-Arts-Premiers>, accessed 18 June 2014.
19. For more details, see <http://www.bellini.it/architecture/Louvre.html>, accessed 18 June 2014.
20. See, for example: Amy Serafin, 'The Louvre Now Accepts the Living', *The New York Times* 7 October 2007.
21. <http://www.louvre.fr/en/expositions/living-rooms>, accessed 19 July 2014.
22. <https://www.youtube.com/watch?v=99XbRpVA0Rw>, accessed 19 July 2014.

1. Trots att ingendera fokuserar uteslutande på konstmuseers byggnader, återfinns i två nytgivna böcker fångslande utforskande av flöden mellan konst och arkitektur: Sylvia Lavin, *Kissing Architecture*, Princeton University Press, Princeton och Oxford 2011; och Hal Foster, *The Art Architecture Complex*, Verso, London och New York 2013.
2. Edwin Heathcote, "The Architecture of Art", *Apollo* vol. 173, nr 584, februari 2011, s. 44–49.
3. Lucía Iglesias, "Bilbao. The Guggenheim Effect", *The Unesco Courier* september 1998.
4. Charles Jencks, *The Iconic Building. The Power of Enigma*, Frances Lincoln, London 2005, s. 19.
5. <http://www.guggenheim.org/bilbao>, hämtad 2014-04-07.
6. Bland de många uppsatserna om Guggenheim i Bilbao, se: Davide Ponzini, "Bilbao Effects and Narrative Defects", *Cahiers de recherche du Programme Villes & territoires*, Sciences Po, Paris 2010, tillgänglig online från: <http://blogs.sciences-po.fr/recherche-villes/files/2010/08/Ponzini-Bilbao-Effects-and-Narrative-Defects.pdf>, hämtad 2014-03-15; om Tate se: T. J. Demos, "The Tate Effect", i *Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, red. Hans Belting och Andrea Buddensieg, Hatje Kantz, Ostfildern 2009, s. 78–87.
7. Douglas Brent McBride, "Modernism and the Museum Revisited", *New German Critique* nr 99, hösten 2006, s. 226.
8. Om Cedric Price och hans inflytande se: Stanley Matthews, *From Agit-Prop to Free Space. The Architecture of Cedric Price*, Black Dog, London 2007.
9. Översatt som "The Beaubourg-Effect. Implosion and Deterrence", översättare R. Krauss and A. Michelson, *October* nr 29 1982, s. 3–13.
10. Kommentar ur ledaren, "The Pompidolium", *The Architectural Review* maj 1977, s. 272.
11. Se: B. S. Frey, "Superstar Museums. An Economic Analysis", *Journal of Cultural Economics* vol. 22 1998, s. 113–125.
12. Paul Goldberg, "Pei Pyramid and New Louvre Open Today", *The New York Times* 1989-03-29.
13. Mark Pimlott, *Without and Within. Essays on Territory and the Interior*, Episode Publishers, Rotterdam 2007, s. 243–269. Avsnittet om Louvren och I. M. Pei, sidor enligt tidigare angivelse, ger en av de mest genomgående och grundliga läsningarna av detta arkitektoniska projekt och dess effekt på museet, inklusive uttrycksfulla originalfotografier av författaren.
14. Se, till exempel, Francois Chaslin, "Grand Louvre, prisme changeant de l'opinion", i *L'architecture d'aujourd'hui*, nr 265, June 1989, s. 8–16.
15. Men det var Roland Barthes som, 1964, gav oss den klassiska uppsatsen "La Tour Eiffel" som diskuterar strukturens omvandling till ett tecken. Se: Roland Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, övers. Richard Howard, University of California Press, Berkeley 1979.
16. Anne Gombault, "Organizational Saga of a Superstar Museum. The Louvre", *International Journal of Arts Management* vol. 4, nr 3, våren 2002, s. 78.
17. "History of the Louvre. From Château to Museum", <http://www.louvre.fr/en/history-louvre>, hämtad 2014-07-16.
18. För mer detaljer, se <http://www.wilmotte.com/fr/projet/9/Musee-du-Louvre-Departement-des-Arts-Premiers>, hämtad 2014-06-18.
19. För mer detaljer, se <http://www.bellini.it/architecture/Louvre.html>, hämtad 2014-06-18.
20. Se, till exempel: Amy Serafin, "The Louvre Now Accepts the Living", *The New York Times* 2007-10-07.
21. <http://www.louvre.fr/en/expositions/living-rooms>, hämtad 2014-07-19.
22. <https://www.youtube.com/watch?v=99XbRpVA0Rw>, hämtad 2014-07-19.
23. Gombault 2002, s. 78.
24. Julian Stallabrass, "The Branding of the Museum", *Art History* vol. 37, nr 1, februari 2014, s. 153.
25. Stallabrass 2014, s. 149.
26. Pimlott 2007, s. 251.
27. Thirza Vallois, "The New Louvre Lens", *France Today* 2014-02-07.
28. "Culture in the provinces", *The Economist* 2012-12-06.
29. Ellis Woodman, *Building Design* 2012-12-12.
30. <http://www.louvreens.fr/en/galerie-du-temps>, hämtad 2015-01-21.
31. <http://www.louvreens.fr/en/galerie-du-temps>, hämtad 2015-01-21.
32. William Curtis, "Art Through the Lens", *The Architectural Review* nr 1393, mars 2013, s. 34.
33. Curtis 2013, p. 38.
34. See, for example: "Culture in the Provinces", *The Economist* 6 December 2012.
35. Adam Jones, "Louvre Museum to Open in Abu Dhabi", *The Financial Times* 6 March 2007, <http://www.ft.com/cms/s/0/4d2f8792-cbdc-11db-a661-000b5df10621.html#axzz38JhqrRsC>, accessed 7 April 2014.
36. Of the many examples, see Alexandre Lenoir's writings comparing art from across the globe, including Egypt, Mexico, France, etc. Lenoir was also the inventor of a fascinating early modern museum of art and architecture, investing, among other things, in narrative continuities as well as comparative juxtapositions; see: Alexandra Stara, *The Museum of French Monuments: Killing Art to Make History*, Ashgate, London and New York 2013.
37. As cited in Gombault 2002, p. 80.
38. Kriston Capps, "With the Louvre-Lens a Curtain Call for the Bilbao effect", *CityLab* 14 December 2012, <http://www.citylab.com/design/2012/12/louvre-lens-curtain-call-bilbao-effect/4161/>, accessed 21 July 2014.
39. Joseph Rykwert, *The Judicious Eye*, University of Chicago Press, Chicago 2008.
40. See video 'Louvre Abu Dhabi: Architecture and exhibition design' at the Louvre website, <http://www.louvre.fr/en/en/exhibition-birth-museum-louvre-abu-dhabi/birth-universal-museum-louvre-abu-dhabi/louvre-abu-dhabi#tabs>, accessed 23 July 2014.
41. Inti Landauro, 'Riches of a New Louvre Outpost', *Wall Street Journal* 25 April 2014, <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303380004579519633640470824>, accessed 20 July 2014.
42. <http://louvrebudhabi.ae/en/about/Pages/musee-du-louvre.aspx>, accessed 22 July 2014.
43. <http://louvrebudhabi.ae/en/about/Pages/a-universal-museum.aspx>, accessed 22 July 2014.
44. <http://louvrebudhabi.ae/en/about/Pages/a-universal-museum.aspx>, accessed 22 July 2014.
45. 'Temples of Delight', Special report on museums, *The Economist* 21 December 2013, p. 3.
46. Margot A. Wallace, *Museum Branding: How to Create and Maintain an Image, Loyalty and Support*, AltaMira Press, Lanham, Maryland 2006, p. 2.
47. 'Future strategies: Feeding the culture-vultures', Special report on museums, *The Economist* 21 December 2013, p. 10.
48. Frey 1998, p. 113 and 115.
49. 'Visitor figures 2013', *The Art Newspaper* 24 March 2014, <http://theartnewspaper.com/articles/Visitor-figures-Taipei-takes-top-spot-with-loans-from-China/32105>, accessed 23 July 2014.
50. Jones 2007.
51. Lee Rosenbaum, 'Abu Dhabi Deal', in Lee Rosenbaum's cultural commentary blog, 6 March 2007, [http://www.artsjournal.com/culturegrl/2007/03/abu\\_dhabi\\_deal\\_louvres\\_brand\\_w.html](http://www.artsjournal.com/culturegrl/2007/03/abu_dhabi_deal_louvres_brand_w.html), accessed 7 April 2014.

33. Curtis 2013, s. 38.
34. Se till exempel: "Culture in the Provinces", *The Economist* 2012-12-06.
35. Adam Jones, "Louvre Museum to Open in Abu Dhabi", *The Financial Times* 2007-03-06, <http://www.ft.com/cms/s/0/4d2f8792-cbde-11db-a661-000b5df10621.html#axzz38JhqrRsC>, hämtad 2014-04-07.
36. Av de många exemplen, se Alexandre Lenoirs verk som jämför konst från hela världen, inklusive Egypten, Mexiko, Frankrike et cetera. Lenoir var upphovsmannen till ett fascinerande tidigt modernt museum om konst och arkitektur, som bland annat investerade i narrativ kontinuitet såväl som jämförande sammanställningar. Se: Alexandra Stara, *The Museum of French Monuments. "Killing Art to Make History"*, Ashgate, London och New York 2013.
37. Som citerat i Gombault 2002, s. 80.
38. Kriston Capps, "With the Louvre-Lens a Curtain Call for the Bilbao effect", *CityLab* 2012-12-14, <http://www.citylab.com/design/2012/12/louvre-lens-curtain-call-bilbao-effect/4161/>, hämtad 2014-07-21.
39. Joseph Rykwert, *The Judicious Eye*, University of Chicago Press, Chicago 2008.
40. Se videon "Louvre Abu Dhabi. Architecture and exhibition design" på Louvrens webbplats, <http://www.louvre.fr/en/en/exhibition-birth-museum-louvre-abu-dhabi/birth-universal-museum-louvre-abu-dhabi/louvre-abu-dhabi#tabs>, hämtad 2014-07-23.
41. Inti Landauro, "Riches of a New Louvre Outpost", *Wall Street Journal* 2014-04-25, <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303380004579519633640470824>, hämtad 2014-07-20.
42. <http://louvrebudhabi.ac/en/about/Pages/musee-du-louvre-.aspx>, hämtad 2014-07-22.
43. <http://louvrebudhabi.ac/en/about/Pages/a-universal-museum.aspx>, hämtad 2014-07-22.
44. <http://louvrebudhabi.ac/en/about/Pages/a-universal-museum.aspx>, hämtad 2014-07-22.
45. "Temples of Delight", Special report on museums, *The Economist* 2013-12-21, s. 3.
46. Margot A. Wallace, *Museum Branding. How to Create and Maintain an Image, Loyalty and Support*, AltaMira Press, Lanham, Maryland 2006, s. 2.
47. "Future strategies. Feeding the culture-vultures", Special report on museums, *The Economist* 2013-12-21, s. 10.
48. Frey 1998, s. 113 och 115.
49. "Visitor Figures 2013", *The Art Newspaper* 24, 2014-03-24, <http://theartnewspaper.com/articles/Visitor-figures-Taipei-takes-top-spot-with-loans-from-China/32105>, hämtad 2014-07-23.
50. Jones 2007.
51. Lee Rosenbaum, "Abu Dhabi Deal", i Lee Rosenbaums kulturblogg, 2007-03-06, [http://www.artsjournal.com/culturegrill/2007/03/abu\\_dhabi\\_deal\\_louvres\\_brand\\_w.html](http://www.artsjournal.com/culturegrill/2007/03/abu_dhabi_deal_louvres_brand_w.html), hämtad 2014-04-07.



Neue Nationalgalerie, Berlin, Ludwig Mies van der Rohe, 1968,  
foto: Hans Knips, 2011, Wikimedia Commons.

Neue Nationalgalerie, Berlin, Ludwig Mies van der Rohe, 1968,  
photo: Hans Knips, 2011, Wikimedia Commons.



Fig. 19



Neue Staatsgalerie, Stuttgart, James Stirling, 1984, Staatsgalerie Stuttgart  
© Foto: Staatsgalerie Stuttgart.

Neue Staatsgalerie, Stuttgart, James Stirling, 1984, Staatsgalerie Stuttgart  
© Photo: Staatsgalerie Stuttgart.

Fig. 20



Guggenheimmuseet, New York City, Frank Lloyd Wright, 1959,  
foto: Kristoffer Arvidsson.

Guggenheim Museum, New York City, Frank Lloyd Wright, 1959,  
photo: Kristoffer Arvidsson.

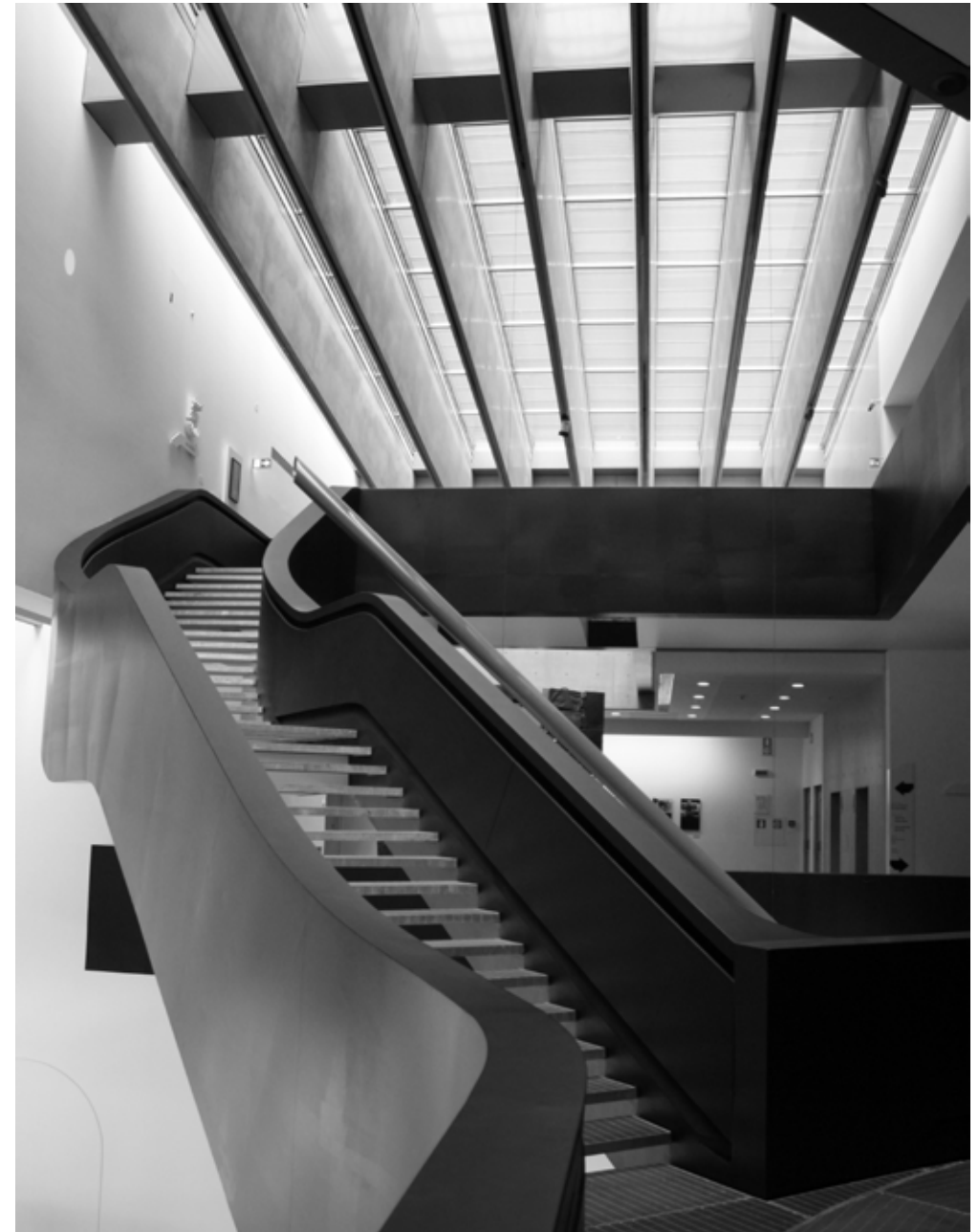
Fig. 21



Bentheim Crowel Wing, Stedelijk Museum, Amsterdam, Bentheim Crowel, 2011,  
foto: Kristoffer Arvidsson.

Bentheim Crowel Wing, Stedelijk Museum, Amsterdam, Bentheim Crowel, 2011,  
photo: Kristoffer Arvidsson.

Fig. 22



MAXXI – Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Rom, Zaha Hadid, 2010,  
foto: Commonurbock23, 2010, Wikimedia Commons.

MAXXI – Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome, Zaha Hadid, 2010,  
photo: Commonurbock23, 2010, Wikimedia Commons.

Fig. 23



Frederic C. Hamilton building, tillbyggnad till Denver Art Museum, Colorado,  
Daniel Libeskind, 2006,  
foto: Hustvedt, Wikimedia Commons.

Frederic C. Hamilton Building, extension to Denver Art Museum, Colorado,  
Daniel Libeskind, 2006,  
photo: Hustvedt, Wikimedia Commons.

Fig. 24



Milwaukee Art Museum, Santiago Calatrava, 2001,  
foto: Michael Hicks (Mulad) – Flickr 2006, Wikimedia Commons.

Milwaukee Art Museum, Santiago Calatrava, 2001,  
photo: Michael Hicks (Mulad) – Flickr 2006, Wikimedia Commons.

Fig. 25



Kunsthhaus Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Spacelab Cook-Fournier GmbH, 2003,  
foto: Taxiarchos228, 2011, Wikimedia Commons.

Kunsthhaus Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Spacelab Cook-Fournier GmbH, 2003,  
photo: Taxiarchos228, 2011, Wikimedia Commons.

Fig. 26



Kimbell Art Museum i Fort Worth, Texas, Louis I. Kahn, 1972,  
foto: Kevin Muncie, 2010, wKimbell Art Museum/Wikimedia Commons.

Kimbell Art Museum i Fort Worth, Texas, Louis I. Kahn, 1972,  
photo: Kevin Muncie, 2010, Kimbell Art Museum/Wikimedia Commons.

Fig. 27



Modern Art Museum of Fort Worth, Tadao Ando, 2002,  
foto: Joe Mabel, 2007, Wikimedia Commons.

Modern Art Museum of Fort Worth, Tadao Ando, 2002,  
photo: Joe Mabel, 2007, Wikimedia Commons.

Fig. 28



Abby Aldrich Rockefellerers skulpturpark, Museum of Modern Art, New York City,  
Philip Johnson, 1953, och kringliggande byggnader, Yoshio Taniguchi, 2004,  
foto: hibano, 2005, Wikimedia Commons.

Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, Museum of Modern Art, New York City,  
Philip Johnson, 1953, and surrounding buildings, Yoshio Taniguchi, 2004,  
photo: hibano, 2005, Wikimedia Commons.

Fig. 29



Interiör, Museum of Modern Art, New York City, Yoshio Taniguchi, 2004,  
foto: Alex Proimos, 2011, Wikimedia Commons.

Interior view, Museum of Modern Art, New York City, Yoshio Taniguchi, 2004,  
photo: Alex Proimos, 2011, Wikimedia Commons.

Fig. 30



Pinakothek der Moderne, München, Stephan Braunfels, 2002,  
foto: Rufus46, 2012, Wikimedia Commons.

Pinakothek der Moderne, München, Stephan Braunfels, 2002,  
photo: Rufus46, 2012, Wikimedia Commons.

Fig. 31



Tillbyggnad till Art Institute of Chicago, Renzo Piano, 2009,  
foto: Kristoffer Arvidsson.

Extension to Art Institute of Chicago, Renzo Piano, 2009,  
photo: Kristoffer Arvidsson.

Fig. 32



Astrup Fearnley Museet, Oslo, Renzo Piano, 2012,  
foto: Kristoffer Arvidsson.

Astrup Fearnley Museet, Oslo, Renzo Piano, 2012,  
photo: Kristoffer Arvidsson.

Fig. 33



Lanternin, Moderna Museet, Stockholm, Rafael Moneo, 1998,  
foto: Kristoffer Arvidsson.

Lantern, Moderna Museet, Stockholm, Rafael Moneo, 1998,  
photo: Kristoffer Arvidsson.

Fig. 34



Tillbyggnad till Pradomuseet, Madrid, Rafael Moneo, 2007,  
foto: Luis García (Zaqarbal), 2009, Wikimedia Commons.

Extension to the Prado Museum, Madrid, Rafael Moneo, 2007,  
photo: Luis García (Zaqarbal), 2009, Wikimedia Commons.



Fig. 35



Akropolismuseet, Aten, Bernard Tschumi, 2009,  
foto: Krystallia Sakellariou.

Acropolis Museum, Athens, Bernard Tschumi, 2009,  
photo: Krystallia Sakellariou.

Fig. 36



Tillbyggnad till Rijksmuseum, Amsterdam, Cruz y Ortiz, 2013,  
foto: Kristoffer Arvidsson.

Extension to Rijksmuseum, Amsterdam, Cruz y Ortiz, 2013,  
photo: Kristoffer Arvidsson.

Fig. 37



Entréhallen, Mauritshuis, Haag, Hans van Heeswijk, 2014,  
foto: Kristoffer Arvidsson.

The entrance hall, Mauritshuis, The Hague, Hans van Heeswijk, 2014,  
photo: Kristoffer Arvidsson.

Fig. 38



Lentos Kunstmuseum, Linz, Weber Hofer Partner AG, 2003,  
foto: Manfred Werner – Tsui, 2008, Wikimedia Commons.

Lentos Kunstmuseum, Linz, Weber Hofer Partner AG, 2003,  
photo: Manfred Werner – Tsui, 2008, Wikimedia Commons.

ARKITEKTUR FÖR ELLER SOM KONST  
 KONFLIKTEN MELLAN FORM OCH FUNKTION  
 I NUTIDA KONSTMUSEIARKITEKTUR

Det har skett en omfattande tillväxt av museer runt om i världen de senaste decennierna. Inte minst har många nya konstmuseer uppförts, men också tillbyggnader till befintliga konstinstitutioner med lång historia har skapats för att hantera växande samlingar och förnya museers identitet.<sup>1</sup>

Konstmuseiarkitektur är ett komplext område, och projekten måste ta hänsyn till många parametrar. Den ursprungliga uppgiften att visa konst har utmanats och kompletterats av andra funktioner som klimatreglerad magasinering, konservering, pedagogisk verkstad, mötesplats och auditorium. Att en allt större vikt läggs vid konstmuseets kommersiella sida återspeglas i högprioriteringen av butik, kafé och restaurang när nya konstmuseer uppförs. Men även konstens utveckling har förändrat förutsättningarna för konstmuseets utformning. Det ska inte längre enbart visa målningar och skulpturer, utan även storskaliga installationer, rörlig bild, performance och platsbestämda verk, medier som ställer andra krav på byggnaden. Till detta kommer ökade säkerhets-, ljus- och klimatkrav. De funktioner som en konstmuseibygnad ska innefatta har alltså blivit fler och mer varierade.

Denna utökning av krav på byggnaden har inte lett fram till försiktigare arkitektur, snarare har vi sett motsatsen. Konstmuseiarkitektur har under senare decennier blivit ett experimentfält. Ett flertal projekt

---

•

ARCHITECTURE FOR OR AS ART  
 THE CONFLICT BETWEEN FORM AND FUNCTION  
 IN THE PRESENT-DAY ARCHITECTURE OF ART MUSEUMS

In recent decades there has been an extensive growth in the number of museums round the world. Not least, many new art museums have been founded, but also extensions to long-established art institutions have been constructed for the purposes of accommodating growing collections and renewing the identity of museums.<sup>1</sup>

Art museum architecture is a complex area, and the projects must take a large number of parameters into consideration. The original task of displaying art has been challenged and supplemented by other functions such as climate-controlled storage, conservation, the provision of educational workshops, meeting-places, and auditoriums. An ever growing emphasis being put on the commercial side of the art museum is reflected in the high priority given to shops, kafés and restaurants when new galleries are built. But the development of art has also transformed the conditions for the design of the art museum. Its purpose is no longer to show only paintings and sculpture but also large-scale installations, moving pictures, performance works and works designed for specific locations, media that place different demands on the building. On top of these come increased safety, lighting, and climate requirements. As a result, the functions that an art museum building is expected to embrace have become greater in number and more varied.

This increase in the kinds of demand on the building has not led to a more careful architecture but rather to the opposite. During recent decades art museum architecture has become a field of experiment. A number of projects have been carried out by architects with visionary, or, one could

---

har utförts av arkitekter med visionära, eller om man så vill spektakulära, projekt bakom sig, som exempelvis Santiago Calatrava, Frank Gehry, Zaha Hadid och Daniel Libeskind. Men det finns också exempel på minimalistisk konstmuseiarkitektur som pekar i en annan riktning.<sup>2</sup>

Konstmuseets byggnad ska inte bara rymma en konstsamling och användas för att visa utställningar, den ska också arkitektoniskt fungera som symbol. Det sker inte sällan genom en arkitektur som söker sig mot det storslagna. Konstmuseer kan i det avseendet liknas vid medeltidens katedraler – byggnader som flyttade gränserna för vad som är möjligt att göra i arkitekturen i syfte att representera en större idé. I konstmuseets arkitektoniska utformning kan man avläsa idéer om konst och konstens funktion i samhället, precis som katedralerna gav uttryck åt en föreställning om religionens plats i sin tids samhälle.

Av dagens konstmuseiarkitektur att döma, har konsten en särskild status i vår kultur.<sup>3</sup> Såväl det komplext skulpturala som det minimalistiska formspråket understryker konstens värde. Exklusivitet är inte en oväsentlig del av konstvärldens strategi för upprättande av värde. Om detta värde tidigare markerades med monumental antikiserande arkitektur, imposanta trappor och dekorativa program, så sker det idag med glesa hängningar, minimalism eller avancerat formspråk. Mot denna vilja att markera konstens värde står en ambition om att tillgängliggöra konsten och underlätta mötet med den, uttryckt genom låga trösklar och öppna strukturer. Om vi till detta lägger konstens och museernas funktion som varor i en globaliserad marknadsekonomi, framträder konstmuseiarkitekturens komplexa, rent av motsägelsefulla, förutsättningar.

Den här texten diskuterar konstmuseiarkitekturen under de senaste decennierna med utgångspunkt i en rad konstmuseer i främst Europa och USA. Exemplet undersöks med fokus på några frågor: Vilka tendenser kan man urskilja i dagens konstmuseiarkitektur? Hur förhåller sig formen till ett förändrat konstbegrepp, en ny syn på konsten och konstens roll i samhället? Speglar konstmuseiarkitekturen även andra samhälls- och kulturförändringar som marknadsekonomin expansion, nyliberal politik, en förändrad syn på subjektet med mera, och i så fall på vilket sätt?

Jag urskiljer tre kategorier som inte ska betraktas som helt åtskilda, snarare använder jag dem för att urskilja olika poler i synen på hur ett

say, spectacular projects behind them, such as Santiago Calatrava, Frank Gehry, Zaha Hadid, and Daniel Libeskind. But there are also examples of minimalist art museum architecture that point in a different direction.<sup>2</sup>

The art museum building is not only meant to house a collection of art and be used to mount certain exhibitions: architecturally it should also function as a symbol. This quite often happens by way of an architecture that strives towards the grandiose. In this respect art museums resemble mediaeval cathedrals—buildings which moved the boundaries of what can be done in architecture with a view to representing a greater idea. In the architectural design of an art museum one can discern ideas of art and the function of art in society, in the same way as the cathedrals expressed a presentation of the place of religion in their contemporary society.

To judge by the present-day architecture of art museums, art has a special status in our culture.<sup>3</sup> Both the formal language of the sculpturally complex and that of the minimalist underline the value of art. Exclusivity is not an inconsiderable part of the art world's strategy for establishing value. Where once this value was demonstrated through monumental pseudo-classical architecture, imposing staircases and ornamental programmes, today it is realized through sparse hangings, minimalism or an advanced idiom. Against this inclination to mark out the value of art there stands an ambition to make art accessible and facilitate the encounter with it, expressed through low thresholds and open structures. If we add to this the function of art and museums as goods in a globalized market economy, the complex, even contradictory, requirements of the architecture of art museums become clear.

This text discusses art museum architecture of recent decades, starting with a series of art museums principally in Europe and USA. The examples are examined from the point of view of a number of questions: What tendencies can be discerned in the art museum architecture of today? How do the forms behave in the face of a changed concept of art, a new view of art and the role of art in society? Does art museum architecture also reflect other social and cultural changes such as the expansion of the market economy, neo-liberal politics, a changed view of the subject, etc, and if so in what way?

I distinguish three categories which should not be seen as completely separate; rather, I use them to distinguish different poles in respect of how a museum of art should function. The first is architecture that expresses itself in a complex, sculptural, and sensational idiom. The second

konstmuseum bör fungera. Den första är arkitektur i ett komplext, skulpturalt och uppseendeväckande formspråk. Den andra är minimalistisk, nymodernistisk konstmuseiarkitektur. Jag urskiljer även en tredje kategori för exempel som ligger någonstans mellan de två första på en skala från det mest visionära till det mest återhållsamma.

Jag använder genomgående begreppen modernism och postmodernism som historiska orienteringspunkter inom arkitekturdiskussionen. Med modernism avses den internationella stil som fördes fram under 1920-talet av CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), som dominerade arkitekturen under större delen av 1900-talet. Utmärkande för denna riktning är enkla, avskalade former där själva konstruktionen istället för ornament ger byggnaden dess konstnärliga värde. Den modernistsiska arkitekturen inom den internationella stilen utgår från imperativet att form ska följa funktion.<sup>4</sup> I realiteten avgjorde ofta estetiska överväganden, men funktionalism är likväl en stark trop inom modernismen. Även om begreppet modernism på arkitekturens område innefattar en större mångfald av förhållningssätt – som konstruktivism, futurism, brutalism och high tech – så avses här i första hand denna internationella, funktionalistiska stil. Med postmodernism avses den arkitektur som på olika sätt överskrider modernismens normer, som poparkitektur, stileklekticism och dekonstruktion.

Syftet är inte att analysera de senaste decenniernas konstmusei-byggnader som ren arkitektur. Jag vill istället uppmärksamma denna arkitekturs roll i förhållande till museet som institution, med de funktioner, betydelser och den historia som museet härbärgerar.

Perspektivet är fenomenologiskt i det avseendet att jag är intresserad av hur byggnaden fungerar för presumtiva museibesökare. Hur upplevs rummen? Hur är det tänkt att besökaren ska röra sig genom dem? Hur ser de rumsliga förutsättningarna för mötet med konstverket ut? Fenomenologin studerar relationen mellan världen och människan, mellan varseblivningen och dess objekt. Bland de filosofer som utvecklat den moderna fenomenologin är Maurice Merleau-Pontys betoning av kroppens betydelse för varseblivningen särskilt intressant i det här sammanhanget.<sup>5</sup> Att röra sig i ett konstmuseum är nämligen både en andlig och kroppslig upplevelse, där det ena knappast låter sig särskiljas från det andra. Arkitekturen är aldrig en neutral kapsel för att förvara och visa konst i. Den styr vår upplevelse. Även

is minimalist, neo-modernist art museum architecture. I also distinguish a third category, one that lies somewhere between the first two on a scale from the most visionary to the most restrained.

Throughout I use the concepts modernism and postmodernism as historical orientation points within the discussion of architecture. By modernism is meant the international style that was launched during the 1920s by CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), which dominated architecture for the greater part of the twentieth century. This movement was characterized by simple, scaled-down forms, whereby the construction itself rather than ornament gives the building its artistic worth. Modernist architecture within the international style proceeds from the imperative that form should follow function.<sup>4</sup> In reality, aesthetic considerations were often the decisive factor, but functionalism is nevertheless a strong trope within modernism. Even if the concept of modernism in the field of architecture embraces a fair multiplicity of approaches—such as constructivism, futurism, brutalism, and high-tech—what is meant above all in this context is this international, functionalist style. By postmodernism I mean the kind of architecture which in different ways exceeds the norms of modernism, such as pop architecture, style eclecticism, and deconstruction.

My purpose is not to analyse art museum buildings of the most recent decades as pure architecture. Rather, I wish to draw attention to the role of this architecture in relation to the museum as an institution, with the functions, the meanings, and the history that the museum enshrines.

The approach adopted is phenomenological in so far as I am interested in how the building functions for prospective museum visitors. How are the rooms experienced? How is the visitor expected to move through them? What are the spatial conditions for the encounter with the work of art? Phenomenology studies the relation between the world and the human being, between perception and its object. Among the philosophers who have developed modern phenomenology is Maurice Merleau-Ponty: his emphasis on the body's significance for perception is especially interesting in this context.<sup>5</sup> Moving about an art museum is namely both a spiritual and a physical experience, where the one can hardly be distinguished from the other. Architecture is never a neutral capsule to preserve and exhibit art in. It controls our experience. Even such factors as air, temperature, and space, as well as the body's weight, play a role. Who has not experienced museum fatigue in large museums and found it difficult to make one's way to art works because of aching

sådana aspekter som luft, temperatur och rymd, liksom kroppens tyngd, spelar in. Vem har inte på stora museer upplevt museitrotthet och haft svårt att ta till sig konstverk på grund av värkande fötter? Den fenomenologiska analysen utvecklas inte närmare i denna text men utgör en grund för min förståelse av konstmuseiarkitekturen.

Vems upplevelse är det då som avses? Analysen utgår vanligen från en föreställd ideal besökare med ett visst bildningskapital och ett förväntat beteende. Konstmuseer har historiskt ofta riktat sig till en sådan ideal besökare, alternativt har de försökt forma och styra besökarens beteende i denna riktning. Man kan notera att museer inte bara i teorin utan också i verkligheten främst besöks av utbildad vit medelklass. Redan Pierre Bourdieu och Alain Darbels studie *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* (1969) visade det disproportionerliga i museibesökarnas sammansättning jämfört med befolkningen i övrigt: högutbildade stadsbor besöker museer i högre utsträckning än arbetare och människor bosatta på landsbygden.<sup>6</sup> Idag kan vi, vad gäller museer i Sverige och andra västländer, lägga till att vita i innerstaden besöker museer i högre utsträckning än färgade i förorten. Konstmuseet utgör en institution som förmedlar normer men kan också skapa utrymme för kritik av desamma. Här analyseras inte museets normerande funktion närmare, men jag vill inledningsvis lyfta denna problematik då den aktualiseras i några refererade museer och texter. Konstmuseet är ingen neutral behållare för konst. Allt på denna plats är betydelsebärande.

Studiens fokus ligger på en västerländsk kontext och tradition med avgränsning till konstmuseer. Världskulturmuseer utelämnas eftersom de främst har etnografiska samlingar av objekt som inte oproblemiskt kan infogas i det västerländska konstbegreppet.

#### KONSTMUSEETS URSPRUNG OCH UTVECKLING

En intressant aspekt av konstmuseiarkitekturen är att den utgör en rumslig struktur i vilken andra fiktiva rum är inskrivna. Om konstmuseiarkitekturen fungerar glömmet museibesökaren bort

feet? The phenomenological analysis will not be developed any further in this text but does constitute a basis for my understanding of art museum architecture.

Whose experience, then, do we have in mind? The analysis usually proceeds from an imagined ideal visitor possessing a certain degree of culture and displaying an expected level of behaviour. Historically, art museums have often been aimed at this ideal visitor; alternatively, they have tried to shape and guide the visitor's behaviour in this direction. It is seen that in both theory and reality museums are visited primarily by the educated white middle-class. Pierre Bourdieu and Alain Darbel's study, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, published back in 1969, showed the disproportionate in the museum visitor's assembly compared to the population in general: well-educated town-dwellers visit museums in greater numbers than manual workers and people living in rural areas.<sup>6</sup> Today, as far as museums in Sweden and other western countries are concerned, we can add that white people in central areas visit museums to a greater extent than non-whites in the suburbs. The art museum constitutes an institution which communicates standards but can also create space for criticism of them. Here I do not analyse the museum's standardizing function in any further detail, but as an introduction I want to raise these problems as they arise in certain museums and texts mentioned. The art museum is no neutral container for art. Everything in this place is of importance.

The focus of the study lies in the context and tradition of the west, delimited to art museums. Museums of world culture are excluded, since they mainly contain ethnographic collections of objects which cannot easily be fitted into the western concept of art.

#### THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF THE ART MUSEUM

One interesting aspect of art museum architecture is the fact that it constitutes a spatial structure in which other, imaginary, spaces are inscribed. If the art museum architecture does its job, the museum visitor forgets about the architecture and is absorbed in the work of art, according to a

arkitekturen och går upp i konstverket, enligt en föreställning om det ideala konstbetraktandet som stillsam kontemplation, vilken kan spåras tillbaka till åtminstone romantiken. Besökare kan ha storslagna arkitektoniska upplevelser på vandring mellan konstverk, men framför verket ska arkitekturen tjäna konstupplevelsen, enligt denna i hög grad fortfarande rådande uppfattning. Man kan fråga sig om denna uppgift att tjäna konstupplevelsen förutsätter att arkitekturen träder tillbaka. Går avancerad form att förena med konstmuseets funktion? Höga trappor och hårda golv, liksom en alltför påstridig arkitektur i utställningssalen, kan göra oss distraherade av utmattning innan vi nått fram till verket. Å andra sidan kan monoton eller "neutralitet" vara nog så tröttande. Men om vandringen fram till konsten är både behaglig och stimulerande, skapas förutsättningar för att kliva in i konstverkets fiktiva rum.

Denna aspekt – att vi glömmer omgivningen inför verket – har att göra med museets funktion som *heterotopi*, med Michel Foucaults term i föreläsningen "Des espaces autres. Hétérotopies" (1967).<sup>7</sup> Heterotopier ger oss *möjlighet* att befinna oss på flera platser och tider samtidigt. Jag står i en museisal i London i det tjugoförsta århundradet framför Jan van Eycks målning men befinner mig samtidigt i det avbildade rummet, som ett vittne framför paret under Arnolfinis trolövningen 1434. Ett konstmuseums arkitektur är därför, liksom en teater eller biograf, en struktur som hjälper oss att föreställa oss andra rum.

Ordet museum kommer ur grekiskans *museion* som är benämningen på de helgedomar som var tillägnade muserna, poesins gudomliga beskyddare i den grekiska mytologin.<sup>8</sup> De första offentliga konstmuseerna manifesterade, från det sena 1700-talet och framåt, en ny föreställning om konsten och konstens historia, liksom om konstens plats i samhället och dess förbindelse med folket och nationen. Kanske delvis på grund av kopplingen till antikens tempel – både i ordet museum och i konstmuseets funktion som sekulär helgedom tillägnad konst – kom konstmuseer att kläs i ett klassicerande formspråk, även om det också förekom andra varianter.

Fram till sekelskiftet 1900 var konstmuseer relativt rikt dekorerade. Väggarnas färg och tapet var väl avvägda för att lyfta fram konstverken.<sup>9</sup> Under 1900-talet slog ett mer avskalat museiideal igenom, där interiören rensas på dekor och inventarier och där väggarna

conception of the ideal viewing of art as quiet contemplation, which can be traced back to at least the times of Romanticism. Visitors can have magnificent architectural experiences while wandering between artworks, but before the work the architecture should serve the art experience, according to this still largely prevalent view. But one may wonder whether this task of serving the art experience implies that the architecture takes a step back. Is it possible to unite advanced form with the art museum's function? High steps and hard floors, as well as a far too stubborn architecture in the exhibition halls, may distract us with exhaustion before we have reached the work. On the other hand, monotony or 'neutrality' may be equally tiring. But if the journey to the art is both comfortable and stimulating, then conditions are in place to enable us to climb into the imaginary space of the work of art.

This aspect—that in the presence of the work we are unaware of our surroundings—has to do with the museum's function as *heterotopia*, to use Michel Foucault's term, as he used it in his lecture 'Des espaces autres: Hétérotopies' (1967).<sup>7</sup> Heterotopias make it possible for us to be in several places and times simultaneously. I stand in a gallery in London in the twenty-first century before Jan van Eyck's painting but find myself at the same time in the room portrayed as a witness in front of the couple during Arnolfini's betrothal in 1434. The architecture of an art museum is, therefore, a kind of theatre or cinema, a structure that helps us to visualize other spaces.

The word 'museum' comes from the Greek *museion*, which was the name of the temples dedicated to the Muses, the sacred protectors of poetry and the arts in Greek mythology.<sup>8</sup> From the late eighteenth century onwards, the first public art museums displayed a new idea of art and the history of art, as well as the place of art in society and its relationship with people and nation. Possibly partly on account of its connection to ancient temples—both in the word 'museum' and the function of the art museum as secular sanctuary dedicated to art—art museums came to be clothed in a classical-style idiom, even if other variants also occurred.

Up to the end of the nineteenth century the art museum was quite richly decorated. The colour of the walls and carpeting were well-balanced to give prominence to the works.<sup>9</sup> During the twentieth century a more scaled-down museum ideal won the day, in which the interior was purged of décor and fixtures and fittings and the walls painted grey or white. The Museum of Modern Art in New York is frequently quoted

målas grå eller vita. Museum of Modern Art i New York brukar lyftas fram som ett exempel på detta nya museiideal, präglad av modernistisk arkitektur. Brian O'Doherty har i *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1976) benämnt detta rum "den vita kuben".<sup>10</sup>

Den vita kuben har sedan andra världskriget etablerats som ett idealt utställningsrum i den internationella konstvärlden. Under 1960-talet började det att ifrågasättas, dels genom konstnärliga interventioner i och utflykter bort från konstrummet inom den konceptuellt orienterade konsten, dels av teoretiker som O'Doherty, vars text syftar till att synliggöra och ifrågasätta den ideologiska bakgrunden till den vita kuben, ett utställningsrum som renodlar konstens estetiska funktion på bekostnad av de sociala och politiska sammanhang den är skapad i.

Den vita kubens ideal påverkade även konstmuseets utformning exteriört. Idén om den vita kuben sammanfaller med modernismens internationella genombrott. Till det yttre skiljer sig konstmuseer under modernismens era inte nämnvärt från andra institutionella byggnader. Därför kunde Ludwig Mies van der Rohe i en omarbetad form förverkliga en idé till en annan byggnad – det aldrig uppförda Chicago Convention Center – när han skapade Neue Nationalgalerie i Berlin (färdigställt 1968), där utställningsrummen placerats under den öppna entréhallen i glas, krönt av ett platt, kraftigt utskjutande tak i svartmålat stål. Vad som utmärker konstmuseer under modernismen är att arkitekturen är än renare än i andra institutionsbyggnader, närmast sakral. Arkitekturen understryker en syn på konsten som universell och "platslös", för att använda Rosalind Krauss begrepp om modernistisk skulptur i essän "Skulptur i det utvidgade fältet" (1979).<sup>11</sup> Byggnaden föreställs som en neutral behållare, en undantagszon där yttervärldens distraktioner avlägsnats.

Med postmodernismen inträdde ett annat förhållningssätt där byggnaden betraktas som en text av kodade tecken.<sup>12</sup> Ett exempel är James Stirlings Neue Staatsgalerie i Stuttgart, en komplex byggnad som ritades under 1970-talet och stod färdig 1984.<sup>13</sup> Neue Staatsgalerie ligger intill Alte Staatsgalerie och den nya byggnaden tar upp klassiska element från den äldre. Här finns även referenser till Pantheon i Rom, Altes Museum i Berlin och Guggenheimmuseet i New York. Stirling blandar äldre material som sandsten och klassicerande element som en rotunda och kolonner med moderna som

as an example of this new museum ideal, characterized by modernist architecture. Brian O'Doherty, in his *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (1976), has called this space 'the white cube'.<sup>10</sup>

Since the Second World War the white cube has been established in the international art world as an ideal display space. During the 1960s it began to be questioned, partly as a result of artistic interventions in, and excursions away from, the art space within conceptually oriented art, partly by theoreticians such as O'Doherty, whose text is aimed at clarifying and questioning the ideological background to the white cube, a display space that isolates the aesthetic function of art at the cost of the social and political contexts it is created in.

The white cube ideal also influenced the shaping of the art museum's exterior. The idea of the white cube coincides with the international breakthrough of modernism. Outwardly, art museums during the era of modernism do not look any different from other institutional buildings. Hence Ludwig Mies van der Rohe was able to use an idea in a reworked form for another building—the unbuilt Chicago Convention Center—when he created Die Neue Nationalgalerie in Berlin (completed in 1968), where the galleries are situated below the open entrance hall in glass, crowned by a flat, strongly projecting roof in black-painted steel. What characterizes art museums during the modernist period is that the architecture is purer than in other institutional buildings, almost sacred. The architecture underlines a vision of art as universal and 'placeless', to use Rosalind Krauss' concept of modernist sculpture in her essay 'Sculpture in the Expanded Field' (1979).<sup>11</sup> The building is presented as a neutral container, a special zone where distractions of the external world have been put to one side.

With postmodernism there appeared a different type of order, where the building was seen as a text of coded signs.<sup>12</sup> An example is James Stirling's Neue Staatsgalerie in Stuttgart, a complex building designed during the 1970s and completed in 1984.<sup>13</sup> Die Neue Staatsgalerie is situated next to Die Alte Galerie, and the new building includes classical elements from the older one. There are also allusions here to the Pantheon in Rome, Altes Museum in Berlin, and the Guggenheim Museum in New York. Stirling mixes older material such as sandstone and classical elements such as a rotunda and columns with modern materials such as steel girders, lead and plastic components in green, blue, red, pink, yellow, and orange. The building is varied with irregular forms, curvatures and projecting details.

Fig. 18

Fig. 19



stålbalkar, plåt och plastdetaljer i grönt, blått, rött, rosa, gult och orange. Byggnaden är varierad med oregelbundna former, kurvaturer och utskjutande detaljer.

Om van der Rohes Neue Nationalgalerie med sin strama elegans kan sägas markera den modernistiska arkitekturens höjdpunkt, så förkroppsligar Stirlings Neue Staatsgalerie i Stuttgart postmodernismens eklektiska arkitektur, där byggnaden erbjuder en uppslagsrik vandring genom arkitekturhistorien. Postmodernismens användning av byggnaden som en teckenväv öppnar för en mer bildmässig förståelse av konstmuseibygnaden. Formspråket får ett egenvärde bortom funktion i snävare mening, där funktion vidgas till att innefatta upplevelse av arkitekturen som attraktion och etableringen av museets varumärke i en global museikonkurrens.

#### SKULPTURALT FORMSPRÅK

En i flera avseenden extrem senmodernistisk byggnad är Centre Georges Pompidou i Paris, ritad av den italienske arkitekten Renzo Piano och den brittisk-italienske Richard Rogers och uppförd mellan 1971 och 1977.<sup>14</sup>

Centre Pompidou inverterar modernismens avskalade design och förlägger byggnadens logistiska system till utsidan. Byggnaden bärs av en struktur av stål och betong, vilket gör interiören flexibel. Runt fasaden finns ett program med kolonner och horisontella balkar samt diagonala stålstänger. Ventilationstrummor, rör och andra funktioner har lyfts fram genom att målas i vitt, blått, rött och grönt. Rulltrappor i genomskinliga tuber löper utanpå fasaden. Utanpåverket löser upp byggnadens form på ett sätt som leder tankarna till medeltida gotiska katedraler med sina strävbågar, genombrutna väggyta och rika dekor.

I Centre Pompidous high tech-arkitektur är byggnadens teknologiska system ett medvetet gestaltat, rent av bärande, element. Inspiration hämtades från den Londonbaserade Archigramgruppens futuristiska arkitekturprojekt under 1960-talet. I sin visionära futurism kan såväl Centre Pompidou som Archigram betecknas som

If van der Rohe's Neue Nationalgalerie with its restrained elegance could be said to mark the high point of modernist architecture, then Stirling's Neue Staatsgalerie in Stuttgart embodies postmodernism's eclectic architecture, where the building offers an ingenious walk through the history of architecture. Postmodernism's use of the building as a web of symbols reveals a more visual understanding of the art museum building. The idiom is given intrinsic value beyond function in the narrower sense, where function is widened to include the experience of the architecture as an attraction and the establishment of the museum as a brand in a global competition among museums.

#### THE SCULPTURAL IDIOM

A building that in many respects is extreme is the late-modernist Georges Pompidou Centre in Paris, designed by the Italian architect Renzo Piano and the British-Italian Richard Rogers and constructed between 1971 and 1977.<sup>14</sup>

Fig. 4

The Pompidou Centre inverts the pared-down design of modernism and transfers the building's logistical system to the outside. The building is supported by a structure of steel and concrete, which makes the interior flexible. Round the facade there is a structure of columns and horizontal girders together with diagonal steel poles. Ventilation ducts, pipes, and other functions have been made prominent by being painted white, blue, red, and green. Moving staircases in transparent tubes run along outside the facade. The outside work frees up the building's form in a way that makes one think of medieval Gothic cathedrals with their flying buttresses, latticed wall surfaces, and rich décor.

In the high-tech architecture of the Pompidou Centre, the technological system of the building is a consciously formed, even load-bearing element. Inspiration came from the London-based Archigram group's futurist architectural projects from the 1960s. In their visionary futurism both the Pompidou Centre and Archigram are described as late-modernist, while the references to pop culture tend to make them postmodernist.<sup>15</sup>

senmodernistiska, medan referenserna till popkultur snarare gör dem postmodernistiska.<sup>15</sup>

Att byggnaden är vänd ut och in, med systemfunktioner på utsidan helt synliga istället för dolda bakom fasaden, återspeglar symboliskt ett ideal om transparens. Centre Pompidou bygger på en ambition om att ersätta det traditionella museet med ett öppnare, mer demokratiskt kulturhus med låga trösklar och plats för en mängd olika aktiviteter. Rogers har beskrivit det som ”a people’s center, a university of the street”.<sup>16</sup> Centre Pompidou har en parallell i Kulturhuset i Stockholm, ritat av Peter Celsing och invigt 1974. Detta vänder sig också ut mot en öppen plats i form av Sergels torg. Den långsträckt, brutalistiska betongkonstruktionen har formen av en bokhylla med hyllplan och en glasfasad ut mot torget.<sup>17</sup> Även Centre Pompidou öppnar sig mot torget framför byggnaden men saknar äldre museers imposanta trappor. Skalan är likväl monumental och det high tech-präglade formspråket med överdimensionerade ventilationstrummor och futuristiska rulltrappstuber uppseendeväckande.

Konstmuseer har alltmer blivit symboliska byggnader med ett uttryck vars syfte är att fungera som, inte bara museets, utan också stadens varumärke och en turistattraktion i sig. Den arkitektoniska formen är dessa museers främsta tillgång; däri ligger en stor del av deras attraktionskraft och kapital. Även om inte alla nya konstmuseer iklätts en spektakulär form, förefaller byggnadens bildmässiga kvalitet som varumärke ha blivit allt viktigare de senaste decennierna.

Den byggnad som brukar lyftas fram som startpunkten för denna trend är Guggenheim Bilbao, ett konstmuseum i den baskiska regionen i Spanien ritat av den kanadensisk-amerikanske arkitekten Frank Gehry och färdigställt 1997. Med sitt skulpturala, barocka formspråk gör byggnaden anspråk på att betraktas som konstverk. Guggenheim Bilbao är också ett exempel på den franchisingverksamhet inom vilken stora museer skapar filialer i andra städer eller länder. Av Guggenheims dotterskepp är Bilbao det mest framgångsrika exemplet, lika berömt som Guggenheimmuseet i New York i en byggnad från 1959, ritad av Frank Lloyd Wright.

Guggenheim Bilbao består av ett antal svängda eller rektangulära, titanklädda huskroppar grupperade runt en mittpunkt. De buktande formerna, som staplats ovanpå varandra, återspeglas i Nerviónflodens vatten. En flygel av museet korsas av en motorväg.

The building being turned inside out, with the system functions quite visible on the outside instead of being hidden behind the facade, symbolically reflects an ideal of transparency. The Pompidou Centre builds on an ambition to replace the traditional museum with a more open, more democratic culture house with low thresholds and space for a large number of different activities. Rogers has described it as a ‘people’s centre, a university of the street’.<sup>16</sup> The Pompidou Centre has a parallel in Kulturhuset (the Culture House) in Stockholm, designed by Peter Celsing and opened in 1974. This also turns itself out towards an open space in the form of Sergel’s Square. The long, brutalist concrete construction has the form of a bookcase with shelves and a glass facade facing the square.<sup>17</sup> The Pompidou Centre, too, opens up to the plaza in front of the building but lacks older museums’ imposing steps. The scale is likewise monumental, and the high-tech-marked idiom, with oversized ventilation ducts and futurist moving-staircase tubes, is sensational.

Art museums have increasingly become symbolic buildings whose expressed aim is to function not only as the museum’s but also the city’s trademark and a tourist attraction in itself. The architectural form is these museums’ foremost asset; in this lies a great deal of their appeal and capital. Even if not all new art museums are clad in a spectacular form, the building’s visual quality as a trademark has become ever more important in recent decades.

The building which is usually cited as the starting-point for this trend is Guggenheim Museum Bilbao, an art museum in the Basque region of Spain designed by the Canadian-American architect Frank Gehry and completed in 1997. With its sculptural, baroque idiom, the building can claim to be regarded as a work of art. Guggenheim Bilbao is also an example of the franchising activity within which large museums construct branches in other towns or countries. Of Guggenheim’s affiliates, Bilbao is the most successful example, as famous as the Guggenheim Museum in New York, the latter in a building from 1959 designed by Frank Lloyd

Fig. 3

Fig. 20 Wright.

Guggenheim Bilbao consists of a number of curved or rectangular, titanium-clad building shells grouped round a central point. The curving forms, heaped one upon another, are reflected in the waters of the river Nervión. One wing of the museum is crossed by a motorway. The expression may make one think of Le Corbusier’s chapel, Notre Dame du Haut, in Ronchamp, and Eero Saarinen’s organic forms as well as Libeskind’s

Uttrycket kan leda tankarna till såväl Le Corbusiers kapell Notre Dame du Haut i Ronchamp och Eero Saarinens organiska former som Libeskind's metallarkitektur med spetsiga vinklar och Coop Himmelb(l)aus dekonstruktionsarkitektur. Man kan också se ett visuellt släktskap med kubismens uppbrutna formspråk. Titanplattornas komplexa geometri har beräknats i datorprogrammet CATIA, konstruerat för flygplansdesign. Användningen av datorprogram för design och konstruktion har möjliggjort de komplexa formspråk som präglar Gehrys men också Hadids, Libeskind's med fleras arkitektur.

Centre Pompidou's kulturhus är intressant att ha med sig som jämförelse när man närmar sig Guggenheimmuseet i Bilbao. Guggenheim Bilbao har bidragit till att omdefinierat vad konstmuseet kan stå för men på ett annat sätt än Centre Pompidou. Guggenheim Bilbao har setts som ett framgångsexempel då museet bidrog till att skapa en positiv anda i en stad präglad av industrinedläggning och arbetslöshet. Genom att både attrahera turism och erbjuda en ny identitet till staden, sägs Guggenheim Bilbao ha medverkat till tillväxt i regionen. Det är då den spektakulära byggnaden, snarare än samling och utställningar, som är museets främsta dragplåster. I sin sammansättning påminner samlingen om den på många andra museer världen över, dock med en större andel spanska konstnärer.

I sin postmoderna dekonstruktivism knyter Guggenheim Bilbao an till en annan sida av modernismen än den som kommer till uttryck i van der Rohes svarta glas- och ställåda. Istället för den sena modernismens internationella stil, aktiveras den tidiga experimentella modernismen: 1910- och 1920-talets avantgarde med kubism, futurism och konstruktivism. Gehry överskrider dock såväl den tidiga som den sena modernismens förståelse av symbolik och funktion. Hos Gehry frigörs byggnaden från kravet på att representera en större idé men också från kravet på enhetlig struktur. Guggenheim Bilbao pekar ut en ny riktning för konstmuseiarkitekturen där byggnaden gör anspråk på att vara ett konstverk i sig.

Visst kan man finna exempel på anslående byggnader före Bilbao, som Frank Lloyd Wright's ursprungliga Guggenheimmuseum i New York. Men hos Wright var den originella utformningen, med en lätt sluttande ramp som går i en spiral genom byggnaden, en lösning av ett logistiskt problem: hur rör sig besökare bäst genom ett konstmuseum utan att uppleva museitrotthet. Hos Gehry förefaller det inte i första

---

metal architecture with pointed corners and Coop Himmelb(l)au's deconstructionist architecture. It is also possible to see a visual relationship with the fragmented idiom of cubism. The complex geometry of the titanium cladding was achieved using the computer program CATIA, constructed for aeroplane design. This program for design and construction was used to create the complex idiom that characterizes not only Gehry's but also Hadid's, Libeskind's, and many others' architecture.

It is interesting to have in mind the Pompidou, Cultural Centre as a comparison when approaching the Guggenheim Museum in Bilbao. Guggenheim Bilbao has contributed to redefining what the art museum can stand for, but in a different way from the Pompidou Centre. Guggenheim Bilbao has been seen as a successful example, as the museum contributed to creating a positive spirit in a city characterized by industrial decay and unemployment. By both attracting tourists and offering a new identity to the city, Guggenheim Bilbao is said to have contributed to growth in the region. It is, then, the spectacular building rather than its collection and exhibitions that are the museum's primary draw. From the point of view of its contents, the collection resembles those of many other museums the world over, except for having a larger proportion of Spanish artists.

In its postmodern deconstructivism, Guggenheim Bilbao is linked to a different aspect of modernism from that which is expressed in van der Rohe's black glass and steel box. In place of late modernism's international style, early experimental modernism is set in motion: the avant-garde in the 1910s and 1920s with cubism, futurism, and constructivism. Gehry, however, goes beyond both early and late modernism's understanding of symbolism and function. With Gehry the building is freed from the need to represent a major idea but also from the need for a uniform structure. Guggenheim Bilbao points out a new direction for museum architecture, where the building can claim to be a work of art in itself.

One can certainly find examples of striking buildings before Bilbao, such as Frank Lloyd Wright's original Guggenheim Museum in New York. But in the case of Wright, the original model, with a gently sloping ramp spiralling through the building, was a solution to a logistical problem: how best may visitors move through an art museum without experiencing museum fatigue? In Gehry's case it does not immediately appear to be such priorities that have determined the form. The form is there as a statement irrespective of its function. On the other hand, it can be said that

---

hand vara sådana avvägningar som bestämt formen. Formen finns där som ett påstående oavsett dess funktion. Å andra sidan kan man hävda att konstmuseets funktion 1997 inte är densamma som 1959. Gehry har medvetet differentierat uttrycket mellan monumentala, krökta salar för samtida konst och mindre vita kuber för modern konst.<sup>18</sup>

Om man ställer Guggenheim Bilbao i kontrast till Centre Pompidou, framgår att det här inte rör sig om ett folkets kulturhus, utan snarare om ett iögonfallande turistmål, en plats för upplevelse- och kulturkonsumtion. Det är talande för samhällsutvecklingen i västvärlden, men också globalt, att denna mer nyliberala syn på museets funktion blivit så utbredd medan den tanke som vägledde Centre Pompidou i Paris är mer undanträngd idag, även för statliga och kommunala konstmuseer.

Ett projekt med tydligt visuellt avtryck i förhållande till en äldre museistruktur är tillbyggnaden till Stedelijk Museum i Amsterdam, ritad av Benthem Crouwel och färdigställd 2011.<sup>19</sup> Tillbyggnaden har formen av ett stort, vitt, utskjutande tak som smalnar av neråt i en form som påminner om ett badkar. Därinunder återfinns det transparenta entréområdet med informationscentrum, museibutik och restaurang. Ovanför och nedanför finns museisalar som nås via inkapslade rulltrappor. Den futuristiska arkitekturen står i skarp kontrast till den ursprungliga tegelbyggnaden bakom, ritad av Adriaan Willem Weissman och färdigställd 1895. Den äldre byggnadens södra fasad döljs av tillbyggnaden men är synlig inne i entrén. Benthem Crouwel Wing sluter åt till det gamla museet likt en dockningsstation – den överröstar, döljer och synliggör den gamla byggnaden på samma gång. Till tillbyggnadens underjordiska struktur ansluter en transporthiss, uppskjutande ur marken som ett svart rätblock. ”Badkarets” extrema form ter sig mindre malplacerad i förhållande till omgivningen om man betänker det faktum att museet på denna sida vetter ut mot en stor öppen plats.

En arkitekt som blivit känd för sin bildmässiga arkitektur med flödesscheman av svängande linjer och spetsiga vinklar är irakisk-brittiska Zaha Hadid. Hadid framstod länge som en arkitekt som ritade för bilden mer än för verkligheten. Hennes projekt från 1980- och 1990-talet refererade till bildkonst inom futurismen och det ryska avantgardet och tog också form som målningar, föreställande futuristiska städer sedda från ovan.<sup>20</sup> Förutom en handfull utförda

the function of the art museum in 1997 is not the same as in 1959. Gehry has consciously differentiated expression between monumental curving halls for contemporary art and small white cubes for modern art.<sup>18</sup>

In contrasting Guggenheim Bilbao with the Pompidou Centre, it is clear that what we have in the former is not a culture house for the people but rather a striking tourist destination, a place for the experience and consumption of culture. It is significant in regard to social development in the western world, but also globally, that this neo-liberal view of the museum's function has become so widespread, while the thinking that guided the Pompidou Centre in Paris is more suppressed today, even in the case of public and municipal art museums.

One project that makes a clear visual impression in relation to an older museum structure is the extension to the Stedelijk Museum in Amsterdam, designed by Benthem Crouwel and completed in 2011.<sup>19</sup> The extension takes the form of a large, white, projecting roof that narrows downwards in a form resembling a bath-tub. Inside, underneath, is the transparent entrance area with information centre, museum shop and restaurant. Above and below there are galleries which are reached by means of enclosed moving staircases. The futuristic architecture stands in sharp contrast to the original brick-built building behind, designed by Adriaan Willem Weissman and completed in 1895. The south facade of the older building is hidden by the extension but is visible inside the entrance. The Benthem Crouwel Wing adjoins the old museum like a docking station—it simultaneously drowns out, hides and reveals the old building. Connected to the subterranean structure of the extension is a goods lift, shooting up out of the ground like a black square block. The extreme form of the ‘bath-tub’ appears less out-of-place in relation to its surroundings if we take into account the fact that the museum on this side faces a large open square.

An architect who has become well-known for her visually effective architecture with charts of swinging lines and pointed corners is the Iraqi-British Zaha Hadid. Hadid stood out for a long time as an architect who designed for the image rather than for reality. Her projects from the 1980s and 1990s alluded to visual art within futurism and the Russian avant-garde and also took its form from paintings portraying futurist cities seen from above.<sup>20</sup> Apart from a handful of completed projects, it was not until the new millennium that Hadid's ideas came to be realized. Since 2000 she has designed a series of prestigious buildings, among them a

Fig. 21

Fig. 21

projekt, dröjde det in på det nya milleniet innan Hadids idéer kom att realiseras. Under 2000-talet har hon ritat en rad prestigefulla byggnader, däribland flera konstmuseer. Till dess hör Contemporary Arts Center i Cincinnati, Ohio (2003), tillbyggnaden till Ordrupgaard utanför Köpenhamn (2005), MAXXI – Museo nazionale delle Arti del XXI secolo (1998–2010) i Rom och Eli and Edythe Broad Art Museum i East Lansing, Michigan (2010–2012).

MAXXI är ett museum som ska sätta Rom på världskartan, inte bara som den eviga staden med lämningar från svunna högkulturer, utan också som en stad för samtidskonst. Efter stora förseningar stod projektet klart 2010. Böjda gallerier ligger utsträckta över den L-formade planen, lagda omlott som fibrerna i ett rep. Invändigt präglas rummen av öppna hallar där trappor skjuter iväg i olika riktningar. Formspråket är avancerat och variationsrikt – men interiören påminner mer om en flygplats än ett konstmuseum, och arkitekturen tenderar på mer än ett ställe att stjåla uppmärksamhet från konsten.<sup>21</sup> Trots att Hadids projekt idag förverkligas och då möter verklighetens motstånd, har hennes arkitektur behållit ett visionärt drag. Formerna vrider sig, veckas och bryter ut i spetsiga vinklar. Det är ofta svårt att finna annat än estetiska argument till varför arkitekturen ser ut som den gör.

En av de mer omdiskuterade arkitekterna under 2000-talet är polacken Daniel Libeskind. Ytskiktet av titanplattor som reflekterar solljuset, de spetsiga vinklarna och det avantgardistiska formspråket från hans mest kända byggnad, Judiska museet i Berlin, återfinns också i Libeskind's Frederic C. Hamilton building, en tillbyggnad till Denver Art Museum, Colorado, uppförd 2000–2006. Utvändigt påminner denna om ett stealthflygplan.<sup>22</sup> Invändigt finner sig besökaren i något som leder tankarna till Kurt Schwitters Merzbau, hans rumsinstallationer utan räta vinklar. I trapphus och exteriört är formspråket uttrycksfullt men i utställningssalarna ter det sig snarare distraherande. Det må vara en arkitektonisk upplevelse att röra sig genom dessa rum, men de är omotiverat svåränvända för sitt syfte.

Ett av de mer extrema konstmuseiprojekten är den spanske arkitekten Santiago Calatravas utformning av Milwaukee Art Museum, färdigställt 2001. Med utgångspunkt i Eero Saarinens War Memorial Center på samma plats från 1957, har Calatrava ritat

Fig. 22

Fig. 22

large number of art museums. These include: the Contemporary Arts Center in Cincinnati, Ohio (2003), the extension to Ordrupgaard outside Copenhagen (2005), MAXXI–Museo nazionale delle Arti del XXI secolo (1998–2010) in Rome, and the Eli and Edythe Broad Art Museum in East Lansing, Michigan (2010–2012).

MAXXI is a museum which will set Rome on the world map, not only as the eternal city with remains from bygone high cultures, but also as a city of contemporary art. After some long delays the project was ready to go in 2010. Curved galleries extend over the L-shaped floor-plan, arranged in wrap-over fashion like fibres in a rope. On the inside the rooms are characterized by open halls where staircases shoot off in different directions. The idiom is advanced and abundantly varied—but the interior is more reminiscent of an airport than an art museum, and in more than one place the architecture tends to steal attention away from the art.<sup>21</sup> Although Hadid's projects today are realized and so come up against the resistance of reality, her architecture has maintained a visionary trait. The forms twist, fold, and break out in pointed corners. It is often difficult to find other than aesthetic arguments for why the architecture looks as it does.

Fig. 23

One of the more controversial architects of the twenty-first century is the Pole Daniel Libeskind. The outer layer of titanium plates that reflect the sunlight, the pointed corners, and the avant-gardist idiom of his best-known building, the Jewish Museum in Berlin, are also found in Libeskind's Frederic C. Hamilton building, an extension to the Denver Art Museum, Colorado, erected 2000–2006. Externally this reminds one of a stealth aircraft.<sup>22</sup> Internally visitors find themselves in what looks like Kurt Schwitters's Merzbau, his room installations with no right angles. In the stair-wells and externally the idiom is expressive but in the exhibition halls it appears distracting, rather. It may be an architectural experience to move through these rooms, but it is hard to see how they fit their purpose.

Fig. 24

One of the more extreme art museum projects is the Spanish architect Santiago Calatrava's design of the Milwaukee Art Museum, finished in 2001. Using the 1957 Eero Saarinen War Memorial Center in the same square as starting point, Calatrava has designed a pavilion-like building in North Lincoln Memorial Drive longitudinally. The streamlined wing of concrete, glass, and stainless steel is equipped with an immense laminated roof, at right-angles to the building, which rises and descends like wings on a bird, depending on where the sun is. A suspension bridge connects

en paviljongliknande byggnad i North Lincoln Memorial Drives längdriktning. Den strömlinjeformade flygeln av betong, glas och rostfritt stål är utrustad med ett väldigt lamelltak, i rät vinkel till byggnaden, som höjer och sänker sig som vingar på en fågel, beroende på var solen står. En hängbro förbinder museet med staden. Den enorma lamellkonstruktionen ger byggnaden ett särpräglat grafiskt uttryck men är knappast motiverad ur funktionens synvinkel. Interiört kan man notera de långa gallerierna med sidoljus, de genomgående välvda, ljusa balkarna, liksom den glaspyramid som släpper ner ljus i den centrala hallen. Med sin särpräglade, iögonfallande utformning, framstår Milwaukee Art Museum som en arkitektonisk attraktion, ett landmärke som också råkar vara ett konstmuseum.

Liksom Centre Pompidou, knyter Spacelab Cook-Fournier GmbH:s Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum i Graz (2003) an till Archigram's visionära futurism. Byggnaden har av arkitekterna kallats "en vänlig Alien".<sup>23</sup> Denna "främling" är integrerad i Eisernes Haus med fasad mot Südtiroler Platz, en byggnad i gjutjärn från 1848. Den nya byggnaden har en organisk form, påminnande om ett rymdskepp med uppstickande fönstergluggar. Kunsthaus Graz har liknats vid eventarkitektur eller poparkitektur. Dessa epitet är talande för det behov som den avancerade arkitekturen fyller, nämligen att vara en visuell och rumslig attraktion.

Fig. 25

#### MINIMALISTISKT FORMSPRÅK

Vid sidan av uppseendeväckande, skulpturala, komplexa och oregelbundna konstmuseibygnader, finns en stramare typ av museiarkitektur som har fortsatt att utvecklas även efter modernismen. Louis I. Kahns konstmuseibygnader kan nämnas som framstående exempel på senmodernistisk, brutalistisk museiarkitektur som fortsatt att inspirera efter att modernismens optimistiska era övergått i postmodernism utan samma tilltro till modernismens idéer. Bland hans konstmuseer finns Yale University Art Gallery i New Haven, Connecticut, som uppfördes 1953 i direkt anslutning till den gamla

the museum to the city. The enormous laminated construction gives the building a strikingly graphic expression but is hardly justified from the point of view of function. Internally one can note the long galleries with side-lights, the arched, light beams throughout, as well as the glass pyramid that spills light into the central hall. With its distinctive, eye-catching design, the Milwaukee Art Museum stands out as an architectural landmark that also happens to be an art museum.

Like the Pompidou Centre, Spacelab Cook-Fournier GmbH's Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum in Graz is linked to Archigram's visionary futurism. The building has been called 'a friendly alien' by its architects.<sup>23</sup> This 'alien' is integrated in Eisernes Haus with its facade facing Südtiroler Platz, a building in cast iron from 1848. The new building has an organic form, resembling a spaceship with upwards-projecting window apertures. Kunsthaus Graz has been compared to event-driven architecture or pop architecture. These epithets are significant of the need which advanced architecture fulfils, namely to be a visual and spatial attraction.

#### THE MINIMALIST IDIOM

Alongside striking, sculptural, complex, and irregular art museum buildings, there is an austere type of museum architecture which has continued to develop even after modernism. Louis I. Kahn's art museum buildings can be mentioned as outstanding examples of late-modernist, brutalist museum architecture that continued to inspire after the optimistic era of modernism had been supplanted by postmodernism, which did not have the same confidence in the ideas of modernism. Among his art museums is Yale University Art Gallery in New Haven, Connecticut, which was erected in 1953, connected directly to the old art museum building of 1901 and an extension from 1928. Kahn's solution is a square block with a somewhat off-putting wall facing the street. The wall is divided into four floors (a fifth was added in 2012) with horizontal bands. On the opposite side there is a projecting entrance. The short end consists of a glass facade, rhythmically divided by light columns. In front of the glass facade there

konstmuseibyggnaden från 1901 och en tillbyggnad från 1928. Kahns lösning är ett rätblock med en tämligen avvisande vägg ut mot gatan. Med horisontella band delas väggen in i fyra våningar (en femte våning adderades 2012). På den motsatta sidan finns en utskjutande entré. Kortändan utgörs av en glasfasad, rytmiskt indelad av ljusa pelare. Glasfasaden öppnar sig mot en plan omgärdad av en låg mur. Invändigt kan man notera kassetaket i betong, vars rutnät är vinklat i 45 grader i förhållande till den rektangulära planen.

Kahns Kimbell Art Museum i Fort Worth, Texas har, med sin rad av längor med välvda tak som släpper in ljus från taknocken, en utpräglad horisontell utsträckning. Byggnaden, som färdigställdes 1972, präglas av en känslig användning av betongen i kombination med ett arrangemang med omgivande vatten och parkanläggning. Museet fick 2013 ytterligare en byggnad, ritad av Renzo Piano, också den med ett avskalat uttryck – ett utskjutande, platt glastak vilar på en betongkonstruktion av kraftiga balkar som bärs upp av pelare. Snett emot Kahns byggnad finns Modern Art Museum of Fort Worth, med sina fem sammanfogade längor i ett stramt, nymodernistiskt formspråk, ritade av den japanske arkitekten Tadao Ando. Denna byggnad, med utskjutande, platta tak och karaktäristiska, Y-formade, centrerade pelare i kortändorna, invigdes 2002.

Ett stilbildande exempel är den kinesisk-amerikanske arkitekten I. M. Peis nya entré till Musée du Louvre i Paris, som stod färdig 1989, utformad som en glaspyramid i centrum av borggården över en underjordisk entréhall, varifrån besökare har tillträde till museets olika delar, kompletterad av tre mindre pyramidformade glaslanterniner. Trots den skarpa kontrast till det äldre palatset som den moderna glaspyramiden utgör, är tillägget inte brutalt utan smälter väl in på platsen, även om kritiker hävdat motsatsen. Förutom att den nya entrén löste en rad logistiska problem och gjorde det möjligt för museet att ta emot en massiv publik, bidrog den starkt till att förnya Louvrens identitet och har blivit en förebild för omgestaltningar av och tillägg till äldre museer runt om i världen.<sup>24</sup>

En urtyp för det modernistiska konstmuseet, både som institution och byggnad, är Museum of Modern Art i New York (MoMA). Museet öppnade 1929 men flyttade in i en modernistisk byggnad, ritad av Philip L. Goodwin och Edward Durell Stone, på den nuvarande adressen tio år senare. Museet har därefter byggts till

is an open space surrounded by a low wall. Internally one can note the panelled roof in concrete, whose square-shaped net is at a 45 degree angle to the rectangular space.

Kahn's Kimbell Art Museum in Fort Worth, Texas, with its row of buildings with vaulted roofs that let in light from the central ridge, has a well-pronounced horizontal extension. The building, completed in 1972, is distinguished by a sensitive use of concrete in combination with an arrangement of surrounding water and parkland. In 2013 the museum was enlarged with an additional building designed by Renzo Piano, this too with a scaled-down look—a canopied flat glass roof rests on a concrete construction of powerful beams held up by columns. Across from Kahn's building is the Modern Art Museum of Fort Worth, with its five connected rows in an austere neo-modernist idiom, designed by the Japanese architect Tadao Ando. This building, with its canopied flat roof and characteristic Y-shaped columns at the short ends, was opened in 2002.

A pioneering example is the Chinese-American architect I. M. Pei's new entrance to the Louvre Museum in Paris, completed in 1989, in the shape of a glass pyramid in the centre of the courtyard above a subterranean entrance hall, from which visitors have admission to the various parts of the museum, complemented by three smaller pyramid-shaped glass skylights. Despite the sharp contrast to the older palace that the modern pyramid makes, the addition is not brutal but merges well into the space, even if critics have maintained the opposite. Besides the new entrance solving a series of logistical problems and enabling the museum to receive a massive number of visitors, it contributed strongly to renewing the identity of the Louvre and has become a model for transformations and the creation of additions to older museums throughout the world.<sup>24</sup>

A prototype for the modernist art museum, both as institution and building, is the Museum of Modern Art in New York (MoMA). The museum opened in 1929 but moved into a modernist building designed by Philip L. Goodwin and Edward Durell Stone at its current address ten years later. The museum has since been enlarged several times, for example with parts designed by Philip Johnson during the 1950s and 60s. In 1984 the west wing was opened, designed by César Pelli.<sup>25</sup>

This successive addition of buildings resulted in the visitors' passage through the museum being rather static. With the completion of the re-building in 2004, the aim was to combine the various parts into

i flera omgångar, bland annat med delar ritade av Philip Johnson under 1950- och 1960-talet. 1984 öppnade den västra flygeln, ritad av César Pelli.<sup>25</sup>

Denna successiva addition av byggnader medförde att besökarnas väg genom museet blev tämligen statisk. Med den ombyggnad som färdigställdes 2004 var syftet att föra samman de olika delarna i en mer enhetlig och samtidigt öppnare struktur.<sup>26</sup> Uppdraget gick till den japanske arkitekten Yoshio Taniguchi, som presenterade en stilren lösning på problemet, där den nya entréhallen förbinder museets norra och södra fasader.<sup>27</sup> Taniguchi har arbetat i modernistisk anda, med logistik och enhet som främsta mål. Resultatet är anmärkningsvärt diskret och passar väl in i sin omgivning. Samtidigt avviker arkitekturen från modernismens krav på transparens och synlig struktur genom att arkitekten "trollat" med materialen, lyckats få väggar att "sväva" och skapat öppningar och utsikter som bidrar till en påtaglig känsla av lätthet.<sup>28</sup>

Fig. 28

Ett annat exempel på stilren – men knappast diskret – konstmuseiarkitektur är Pinakothek der Moderne i München, ritat av Stephan Braunfels och uppfört 1992–2002.<sup>29</sup> Den rektangulära betongstrukturen är öppen i halva fasaden på respektive långsida så att de båda fasaderna förhåller sig dynamiskt till varandra via en diagonal linje som skär genom byggnaden i riktning mot Alte Pinakothek. Höga, genomgående pelare bär upp det platta betongtaket. Byggnaden innehåller i själva verket fyra museer på tre olika plan, vertikalt förbundna med en stor trappa: Sammlung Moderne Kunst, Neue Sammlung, Architekturmuseum och Staatliche Graphische Sammlung. I mitten av strukturen finns en rotunda med en glaskupol som släpper ner ljus. Proportionerna är monumentala, vilket väckt kritik, men uttrycket är avskalat, inte minst i utställningssalarna med takljus.

Fig. 29

Fig. 30

Renzo Piano står bakom en lång rad museibygnader, inte minst i USA. En av dessa är tillbyggnaden till Art Institute of Chicago, vilken stod färdig 2009, ett byggnadskomplex bakom den ursprungliga byggnaden från 1893 av Shepley, Rutan and Coolidge, på den sida som vetter mot Michigansjön men med en järnväg emellan. Även här är det fråga om nymodernistisk arkitektur, ett rektangulärt glas- och stålkomplex med genomgående pelare som bär upp ett platt, utskjutande tak. Glasfasaden hängs upp på vertikala stångar medan väggarna är klädda i kalksten. En gångbro förbinder flygeln med

Fig. 31

a more unified and at the same time more open structure.<sup>26</sup> The commission fell to the Japanese architect Yoshio Taniguchi, who presented a stylistically pure solution to the problem, where the new entrance hall connects the museum's north and south facades.<sup>27</sup> Taniguchi has worked in the modernist spirit, with logistics and unity as principal goals. The result is remarkably discreet and fits very well into its surroundings. At the same time the architecture deviates from modernism's demand for transparency and visible structure by the architect having performed 'conjuring tricks' with the materials, managing to get walls to 'float' and creating apertures and outlooks that contribute to a palpable feeling of lightness.<sup>28</sup>

Fig. 28

Fig. 29

Fig. 30

Another example of stylistically pure—but hardly discreet—art museum architecture is the Pinakothek der Moderne in Munich, designed by Stephan Braunfels and constructed in the years 1992–2002.<sup>29</sup> The rectangular concrete structure is open in half-facades on both long sides so that the facades are in a dynamic relationship with each other via a diagonal line that cuts through the building in the direction of Die Alte Pinakothek. A continuous row of tall pillars holds up the flat concrete roof. The building actually contains four museums on three different levels, vertically connected by a large staircase: Die Sammlung Moderne Kunst, Die Neue Sammlung, Das Architekturmuseum, and Die Staatliche Graphische Sammlung. In the middle of the structure there is a rotunda with a glass dome which lets in light. The proportions are monumental, which has evoked criticism, but the expression is pared down, not least in the halls with ceiling lights.

Fig. 31

Renzo Piano is responsible for a long list of museum buildings, not least in the USA. One of these is the extension to the Art Institute of Chicago, completed in 2009, a building complex behind the original building from 1893 by Shepley, Rutan, and Coolidge, on the side that faces Lake Michigan but with the railroad in between. Here, too, it is a question of neo-modernist architecture, a rectangular glass and steel complex with continuous pillars that hold up a flat projecting roof. The glass facade is suspended on vertical steel poles while the walls are clad in limestone. A pedestrian bridge connects the wing to the Millennium Park. Piano's extension gives an airy, open and at the same time robust impression and in many ways is typical of a trend within museum architecture with stylistically pure neo-modernist buildings, for which Piano is the leading architect.



Millennium Park. Pianos tillbyggnad ger ett luftigt, öppet och samtidigt robust intryck och är på många sätt typisk för en trend inom museiarkitekturen med stilrena nymodernistiska byggnader, för vilken Piano är den ledande arkitekten.

Mer problematisk är Pianos arkitektur för Astrup Fearnley Museet i Oslo, invigt 2012. Museet utgörs av två byggnader med en kanal emellan, sammanbundna av en bro och ett välvt tak som bildar en sköld över det triangelformade komplexet. Vad som ur curatorisk synvinkel skapar problem är rummens trapetsform, som på sina ställen får dem att kännas trånga, liksom inbrytningen av arkitektoniska element som trappor, pelare och vinklade tak, vilka skapar rumsliga dissonanser. Att museet är uppdelat i två byggnader gör dessutom strukturen svåröverblickbar och opraktisk.

Den spanske arkitekten Rafael Moneos byggnad till det utvidgade Moderna Museet i Stockholm, invigt 1998, har kritiserats för att vara alltför diskret. Den utgör inget landmärke i staden eller någon logotyp för museet. Moneo har utgått från funktionen, inte minst ljusförhållanden, och över gallerierna i fil skapat lanterniner som släpper ner ett jämnt ljus. Detta sätta att utgå från miljön och de förhållanden som råder där präglar även Moneos tillbyggnad till Pradomuseet i Madrid, färdigställd 2007. Byggnaden sluter an till omgivande bebyggelse med sin röda tegelfasad men står också i kontrast till det ljusare Jerónimosklostret intill. Med sitt genomgående schakt förs ljuset in i rummen. Formspråket har drag av brutalism men utförd i material som tegel, sten, glas och polerad metall samt med två iögonfallande bronsportar av konstnären Cristina Iglesias. Arkitekturen kan också betecknas som postmodernt eklektisk, då den förutom referenser till brutalism och modernism karaktäriseras av klassicerande element och material. Formspråket kan leda tankarna till Charles Rennie Mackintosh, Frank Lloyd Wright och James Stirling. Under jord sträcker sig paviljongen mot huvudbyggnaden med en ny entré, utställningssalar, auditorium och restaurang.

En typ av mer diskret arkitektur har varit särskilt premierad i förhållande till befintliga strukturer. Som i fallet med MoMA har det då handlat om att binda samman olika delar logistiskt för att få dem att upplevas som en enhet. Detta synsätt har präglat upprustningen och förnyelsen av gamla museimiljöer som Museumsinsel i Berlin, Akropolismuseet i Aten och Rijksmuseum i Amsterdam.

More problematic is Piano's architecture for Astrup Fearnley Museet in Oslo, opened in 2012. The museum consists of two buildings with a canal between, connected by a bridge and a vaulted roof that forms a shield over the triangular complex. What creates problems from the curatorial point of view is the rooms' trapezoid shape, which occasionally makes them feel cramped, as well as the invasion of architectural elements such as stairs, pillars, and angled roofs, which create spatial dissonances. Moreover, the fact that the museum is divided into two buildings makes it difficult to get an overview of the structure and renders it impractical.

The Spanish architect Rafael Moneo's building for the extended Moderna Museet in Stockholm, opened in 1998, has been criticized for being far too discreet. It does not constitute a landmark in the city or any logotype for the museum. Moneo has started from the function, not least the state of the light, and over the row of galleries has created skylights that release an even light. This way of proceeding from the milieu and prevailing circumstances also characterizes Moneo's extension to the Prado Museum in Madrid, completed in 2007. The building connects to surrounding buildings with its red tile facade but also contrasts with the lighter Jerónimos Monastery next to it. With its continuous shaft, the light is brought into the room. The idiom has features of brutalism but is executed in material such as brick, stone, glass, and polished metal along with two striking bronze gates by the artist Cristina Iglesias. The architecture can also be characterized as postmodern eclectic, since besides references to brutalism and modernism it features classical elements and material. The idiom may make one think of Charles Rennie Mackintosh, Frank Lloyd Wright, and James Stirling. Below ground level there is the pavilion facing the main building with a new entrance, exhibition halls, auditorium, and restaurant.

One type of more discreet architecture has been specially premiered in relation to existing structures. As in the case of MoMA, it has been a question of connecting different parts in a logical way to enable them to be experienced as a unity. This approach has stamped the rearmament and revival of old museum milieux such as the Museumsinsel in Berlin, the Acropolis Museum in Athens, and the Rijksmuseum in Amsterdam.

From the beginning of this century, extensive work took place restoring, re-building and enlarging museums on the Museumsinsel in Berlin as a consequence of Germany's reunification. The project included Das Alte Museum, Das Neue Museum, Die Alte Nationalgalerie, Das

Under 2000-talet skedde ett omfattande arbete med att restaurera, bygga om och till museerna på Museumsinsel i Berlin som en följd av Tysklands återförening. Projektet inbegrep Altes Museum, Neues Museum, Alte Nationalgalerie, Pergamonmuseet och Bode Museum, och en rad arkitekter var involverade. För att koordinera projekten bildades en gemensam grupp – Museum Island Planning Group – i syfte att skapa en övergripande struktur som förbinder Museumsinsels olika delar i en arkeologisk promenad och en sammanlänkad infrastruktur.<sup>30</sup> Här handlar det inte om minimalistisk arkitektur i Taniguchis eller Pianos exklusiva tappning, utan snarare om att så långt det är möjligt återställa miljöer som skadats under kriget och komplettera dessa med strukturer som förbättrar logistiken. Formspråket är därför nedtonat.

Med det nya Akropolismuseet i Aten, som färdigställdes 2009, fick den schweiziske arkitekten Bernard Tschumi i uppdrag att skapa en museianläggning i anslutning till de arkeologiska utgrävningarna på området.<sup>31</sup> Tschumis lösning består av en struktur uppbyggd runt och över utgrävningarna, med plattformar med utsikter över desamma och gallerier i flera våningar. Det rektangulära Parthenogalleriet är vinklat i förhållande till resten så att frisen blir parallell med templet uppe på klippan. På så sätt skapas en länk mellan templet och museet. Det är en typ av arkitektur som sätter relationen i första rummet. Liksom i omgestaltningen av MoMA och Museumsinsel är syftet att skapa en fungerande helhet där de olika delarna binds samman. Arkitekturen gör ett tydligt avtryck i miljön men utifrån en utvecklad analys av platsen och hur strukturen kan interagera i dess dynamik.

Omvandlingen av Rijksmuseum i Amsterdam är inte synlig från utsidan, förutom genom två nyuppförda mindre byggnadskroppar på museets sydvästra sida som vetter mot Museumplein: en ny entré och den asiatiska paviljongen, båda i ett modernt formspråk i betong och glas. Den stora förändringen märks framför allt inne i huvudbyggnaden, som ritades av Pierre Cuypers och stod färdig 1885. Från den väg som genomkorsar byggnaden, har besökare tillträde till den nya underjordiska entré som sträcker sig mellan de båda atrierna och under vägen. Formspråket är minimalistiskt och funktionellt men med dekorativa element i form av de stora belysningsarmaturerna i ramkonstruktioner som hänger från taket. De nya byggnaderna och ombyggnationen av den gamla ritades av den spanska arkitektbyrån

Fig. 35

Fig. 36

Pergamon Museum, and Das Bode Museum, and a series of architects were involved. In order to co-ordinate the project a joint group was set up—the Museum Island Planning Group—whose task it was to create an overall structure which linked the Museumsinsel's different parts in an archaeological walk and an interconnected infrastructure.<sup>30</sup> Here it is not a case of minimalist architecture in Taniguchi's or Piano's exclusive draught, but rather one of restoring environments that were damaged during the war, as far as it was possible, and complement these with structures that improve the logistics. The idiom is therefore toned down.

With the new Acropolis Museum in Athens, completed in 2009, the Swiss architect Bernard Tschumi was commissioned to create a museum structure in connection with the archaeological excavations in the area.<sup>31</sup> Tschumi's solution consists of a structure erected over and round the excavations with platforms having views over the same and galleries on several floors. The rectangular Parthenon Gallery is angled in relation to the rest so that the frieze is parallel to the temple up on the cliff. In this way a link is made between the temple and the museum. It is a type of architecture that puts relations first. Just as in the re-modelling of MoMA and the Museumsinsel, the aim is to create a functioning whole in which the separate parts are bound together. The architecture makes a clear impression to the milieu but externally a developed analysis of the place and how the structure can interact in its dynamics.

The transformation to the Rijksmuseum in Amsterdam is not visible from the outside, apart from two newly erected smaller building shells on the south-west side of the museum, which faces the Museumplein: a new entrance and the Asiatic pavilion, both in a modern idiom in concrete and glass. The extensive change is most clearly visible inside the main building, which was designed by Pierre Cuypers and was completed in 1885. From the road that crosses the building, the visitor has access to the new underground entrance that runs between the two atria and under the road. The idiom is minimalist and functional but with decorative elements in the form of the large light fittings in frameworks that hang from the ceiling. The new buildings and re-building of the old were designed by the Spanish architect firm Cruz y Ortiz.<sup>32</sup> The project also encompasses extensive renovation of the museum, which was re-inaugurated in 2013. The aim was to blend old and new, to renovate the old and complement it with new structures that improve the logistics, restore the symmetry, and admit the light.

Cruz y Ortiz.<sup>32</sup> Projektet innefattar även omfattande renovering av museet som återinvigdes 2013. Ambitionen var att sammansmälta gammalt och nytt, att renovera det gamla och komplettera det med nya strukturer som förbättrar logistiken, återställer symmetrin och släpper in ljuset.

Ett museum av mindre format i en äldre byggnad som nyligen byggts till är Mauritshuis i Haag. Byggnaden från 1644, ritad av Jacob van Campen och Pieter Post, tillhör idag den holländska staten och rymmer sedan 1822 den kungliga konstsamlingen. Den holländske arkitekten Hans van Heeswijk ritade den expansion av museet till en intilliggande byggnad, tillhörande Sociëteit de Witte. Obyggnationen, som även innefattade en ny entré, genomfördes 2012–2014. Från utsidan är förändringen knappt märkbar. I en låg mur framför byggnaden finns liggande fönster genom vilka man kan skönja den underjordiska entréhallen. I stenläggningen framför den gamla byggnaden finns på högersidan en glasskiva som släpper ner ljus och på vänstersidan en diskret trappa och en glasbur som rymmer hissens. Desto större blir förvåningen då man skrider nerför trappan och den stora, moderna entréhallen öppnar sig. Dess volym har möjliggjorts av att den löper under, inte bara det gamla huset och planen framför det, utan också Korte Vijverberg, för att därefter ansluta till Sociëteit de Wittes byggnad. (På norra och västra sidan är Mauritshuis omgivet av vatten.) Entrén innehåller biljettkassa, garderob, toaletter, museibutik, trappor och hissar upp till det gamla huset. I Sociëteit de Wittes byggnad finns en restaurang, utställnings-salar, auditorium och representationsvåning. Om det ursprungliga Mauritshuis har en intim atmosfär är den nya entrén och dess förbindelse under marken med den intilliggande byggnaden slösande spaciös. Mauritshuis sväljer numera lätt stora publikskaror då logistiken avsevärt förbättrats. Samtidigt har det gamla huset, som är ett nationellt kulturarv, inte utmanats av konkurrerande arkitektur. Den nya arkitekturen är så diskret att jag först hade svårt att finna ingången då jag besökte museet.

Utgör dessa exempel på ett minimalistiskt, nymodernistiskt formspråk en motpol till konstmuseibygnader i ett komplext, skulpturalt formspråk? Förvisso är minimalistiska byggnader ofta mer funktionella men behöver det nödvändigtvis vara så? Rem Koolhaas skriver i "Junkspace" (2004): "Minimum is the ultimate ornament, a

Fig. 37

Fig. 37

A museum of smaller size in an older building which has recently been extended is the Mauritshuis in The Hague. The building, from 1644, designed by Jacob van Campen and Pieter Post, belongs to the Dutch state today and since 1822 has housed the royal art collection. The Dutch architect Hans van Heeswijk designed the extension of the museum to an adjacent building belonging to the Sociëteit de Witte. The reconstruction work, which also includes a new entrance, took place between 2012 and 2014. From the outside the change is hardly noticeable. In a low wall in front of the building there are reclining windows through which the subterranean entrance hall can be seen. In the paving in front of the old building there is a glass plate on the right-hand side which lets through light, and on the left a discreet staircase and a glass cage which contains the lift. All the greater is one's surprise when on descending the stairs the large modern entrance hall is revealed. Its volume has been made possible by the fact that it runs not only under the old house and the open space in front of it but also under the Korte Vijverberg road, to connect then with the Sociëteit de Witte building. (On the north and west sides the Mauritshuis is surrounded by water.) The entrance contains the ticket office, cloakroom, toilets, museum shop, stairs, and lifts up to the old house. In the Sociëteit de Witte building there is a restaurant, exhibition halls, an auditorium, and reception rooms. If the original Mauritshuis has an intimate atmosphere, the new entrance and its underground connection to the adjacent building are prodigiously spacious. The Mauritshuis easily absorbs large crowds now that the logistics have been subject to this considerable improvement. At the same time the old house, which is a national cultural monument, has not been challenged by competing architecture. The new architecture is so discreet that I had difficulty at first in finding the entrance door when I visited the museum.

Do these examples of minimalist, neo-modernist idiom constitute an antipole to art museum buildings in a complex, sculptural idiom? Minimalist buildings are certainly often more functional but need it necessarily be so? Rem Koolhaas writes in 'Junkspace' (2004): 'Minimum is the ultimate ornament, a self-righteous crime, the contemporary baroque. Minimum is the maximum in drag. It does not signify beauty but guilt.'<sup>33</sup> The quotation suggests that with today's minimalist architecture we have moved beyond the programme and ideals of modernism. Koolhaas alludes to Adolf Loos's text 'Ornament und Verbrechen' (1908), one of modernism's fundamental polemic pamphlets, which maintains that

self-righteous crime, the contemporary baroque. Minimum is the maximum in drag. It does not signify beauty but guilt.”<sup>33</sup> Citatet antyder att vi med dagens minimalistiska arkitektur rört oss bortom modernismens program och ideal. Koolhaas anspelar på Adolf Loos text ”Ornament und Verbrechen” (1908), en av modernismen grundläggande stridsskrifter, som hävdar att ornament utgör ett brott mot byggnadens inneboende skönhet som struktur och funktion.<sup>34</sup> Idag finns ingen sådan moral. Dagens arkitekter undviker inte ornament av ideologiska skäl utan av estetiska, vilket får konsekvensen att hela byggnaden blir ett ornament, eller om man så vill, en bild.

#### MELLANVÄGEN

Jag har här lyft fram exempel som pekar i två olika riktningar, en visuellt anslående arkitektur i ett komplext, skulpturalt och uppseendeväckande formspråk respektive en minimalistisk eller nymodernistisk. Även om dessa två tendenser strukturerat och definierat konstmuseiarkitekturen de senaste decennierna, kan man finna ett stort antal exempel på konstmuseibygnader som präglas av en mellanväg, som inte kan beskrivas som nymodernistiska men som samtidigt inte ger avkall på funktionen för den storslagna formens skull.

Ett sådant exempel är Steven Holls utvidgningen av Nelson-Atkins Museum of Art i Kansas City, Missouri (1999–2007). Till den klassicerande byggnaden från 1933 fogade Holl en struktur som till större delen finns under jord men som skjuter upp som glaslådor ur den bearbetade terrängen. På kvällen lyser dessa lådor upp parken med sitt vita ljus. Trots den både originella och moderna utformningen är det en arkitektur som inte tävlar med eller överröstar den gamla byggnaden utan håller sig i bakgrunden. De nya byggnaderna tillför utställningsytor och funktioner men binder också ihop komplexet.

Man kan vidare nämna det monumentala Lentos Kunstmuseum i Linz, Österrike, ritat av Weber Hofer Partner AG och färdigställt 2003. Byggnaden ligger vid den västliga gränsen av Donauparken och vänder sig ut mot vattnet. Den broliknande huskroppen medför

---

ornament constitutes a crime against the inherent beauty of the building in terms of its structure and function.<sup>34</sup> Today there is no such morality. Contemporary architecture does not eschew ornament for ideological reasons but for aesthetic ones, which results in the whole building becoming an ornament, or, if you like, a picture.

●  
THE MIDDLE WAY

I have picked out examples that point in two different directions: a visually attractive architecture in a complex, sculptural, striking idiom and a minimalist or neo-modernist type. Even if these two tendencies have structured and defined the art museum architecture of the most recent decades, a large number of examples of art museum buildings can be found that strike a middle way, which cannot be described as neo-modernist but which at the same time does not renounce function for the sake of grandiose form.

Such an example is Steven Holl’s extension to the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, Missouri (1999–2007). To this classical-style building from 1933, Holl attached a structure that is largely underground but which projects upwards like glass boxes out of the processed ground. In the evening these boxes bathe the park in their white light. Despite the original and modern constructions being side by side, this is an architecture that does not compete with or drown out the old building but keeps to the background. The new buildings provide exhibition spaces and functions but also bind the complex together.

One may also mention the monumental Lentos Kunstmuseum in Linz, Austria, designed by Weber Hofer Partner AG and completed in 2003. The building stands at the western boundary of the Danube Park and is turned to face the water. The bridge-like body of the building means that a view is opened up through it. Despite the monumental scale and the high-tech facade, which is lit by coloured lights in the evening, the dominant impression is that of a minimalist form.

Jacques Herzog and Pierre de Meuron are behind many noticeable art museum projects like the De Young Museum in San Francisco and the

Fig. 38

Fig. 38

att ett siktperspektiv öppnas genom byggnaden. Trots den monumentaliska skalan och den högteknologiska, om kvällen i olika färger lysande fasaden, är det dominerande intrycket det av en minimalistisk form.

Jacques Herzog och Pierre de Meuron står bakom flera uppmärksammade konstmuseiprojekt som De Young Museum i San Francisco och Walker Art Center i Minneapolis (2005).<sup>35</sup> De ansvarade också för Tate Modern i London, ett kraftverk på Themsens södra sida som byggts om till konstmuseum och som invigdes 2000. Det senare är ett exempel på hur förbrukad industriarkitektur får en ny användning som konstmuseum. Miljön har inspirerat till ett flertal storslagna, platsbestämda verk, däribland Olafur Eliassons *The Weather Project* (2003), där han skapade en konstgjord sol i turbinhallen. Andra framgångsexempel på nedlagda industribyggnader som gjorts om till konstmuseer är Baltic Centre for Contemporary Art i Gateshead, Newcastle och Dia:Beacon norr om New York – en typ av industriruin som särskilt konstnärer inom minimalismen och installationskonsten intresserat sig för. Konsten skapas då ofta med direkt utgångspunkt i byggnaden.

Vad jag här beskrivit som en mellanväg ska inte ses som en form av kompromissarkitektur, utan är, i bästa fall, en arkitektur som lyckas förena ett självständigt arkitektoniskt uttryck med ett hänsynstagande till museets behov, för att därigenom åstadkomma en fungerande helhet.

De anförda exemplen strukturerar konstmuseiarkitekturfältet utifrån två poler – uppseendeväckande formspråk och minimalism – vilka kan förefalla motsatta. Ett närmare betraktande av uttrycket och bevekelsegrunderna bakom det visar att dessa olikartade formspråk delar flera utgångspunkter, inte minst en inriktning mot det bildmässiga och effektfulla framför modernismens ideal om helhet och transparens samt kravet på att form ska följa funktion. I följande avsnitt kommer jag att diskutera denna problematik med utgångspunkt i Larry Shiners reflektioner kring estetikbegreppets relevans för konstmuseiarkitektur och Hal Fosters analys av förhållandet mellan konst och arkitektur idag.

---

Walker Art Center in Minneapolis (2005).<sup>35</sup> They were also responsible for Tate Modern in London, originally a power station on the south side of the Thames that was converted into an art museum and opened in 2000. This last is an example of how outdated industrial architecture can be given a new lease of life as an art museum. The environment has inspired a number of large-scale, site-specific works, including Olafur Eliasson's *The Weather Project* (2003), where he created an artificial sun in the Turbine Hall. Other successful examples of abandoned industrial buildings re-fashioned as art museums are the Baltic Centre for Contemporary Art in Gateshead, Newcastle, and Dia:Beacon north of New York City—industrial ruins of a type which have appealed to artists within minimalism and installation art in particular. The art is often created then using the building as direct starting-point.

What I have described as a middle way should not be seen as a form of compromise architecture but is at best an architecture that successfully combines an independent architectural expression with a regard for the museum's needs, in order to thereby bring about a functioning whole.

The quoted examples structure the field of art museum architecture from two poles—sensational idiom and minimalism—which may appear opposites. A closer consideration of the expression and the motives behind it show that these disparate idioms share a number of starting-points, not least a targeting of the visually effective in the face of modernism's ideal of wholeness and transparency, and the requirement that form should follow function. In the following section I shall discuss these problems in relation to Larry Shiner's reflections on the relevance of the concept of aesthetics for art museum architecture and Hal Foster's analysis of the relationship between art and architecture today.

●

FROM WHOLENESS TO IMAGE

---

My observation of a polarity between a more restrained, functional expression and a sculptural and experimental one are written into a history of the theory of architecture, even if this polarity is expressed in other terms. Nikolaus Pevsner makes a distinction between *building* (a purely

Min iakttagelse av en polaritet mellan ett mer återhållet, funktionellt uttryck och ett skulpturalt och experimentellt skriver in sig i en historia av arkitekturteori, även om denna polaritet uttryckts i andra termer. Nikolaus Pevsner gör en åtskillnad mellan *byggnad* (en rent funktionell struktur) och *arkitektur* (en estetiskt gestaltad byggnad).<sup>36</sup> Andrew Ballantyne skiljer mellan *bo* ("nest") och *eldstod* ("pillar of fire"), där det förra står för ordinär arkitektur och det andra för visionär.<sup>37</sup> Efter mötet med Las Vegas teckenarkitektur formulerar Robert Venturi och Denise Scott Brown metaforerna *anka* (där en symbolisk form överröstar och osynliggör byggnadens arkitektoniska system) och *dekorerat skjul* (där byggnaden konstrueras helt utifrån sin funktion och där dess ornament är självständiga i förhållande till byggnaden).<sup>38</sup> I linje med detta betecknar Hal Foster Frank Gehrys byggnader som moderna ankor i den meningen att de ger formens uttrycksvärde företräde. Å andra sidan, menar Foster, utgör de dekorerade skjul då de bryter sönder kontinuiteten mellan fram- och baksida, liksom mellan in- och utsida. Resultatet av denna kombination är enligt Foster "the promotion of the quasi-abstract building as Pop sign or media logo".<sup>39</sup> Hela byggnaden blir ett tecken.

Konstmuseiarkitektur i ett komplext, skulpturalt formspråk, som förefaller prioritera form framför funktion, väcker frågan vilka kriterier som ska ligga till grund för bedömningen av ett konstmuseums arkitektur? Samma byggnad har i flera fall prisats i arkitektkretsar men starkt kritiserats av curatorer.<sup>40</sup> Larry Shiner reder ut den filosofiska grunden för denna frågeställning i essän "Temptation to Self-Indulgence? Aesthetics and Function in Recent Art Museum Design" (2009).

Utgångspunkten är vanligen att konstmuseibygnader i ett upseendeväckande formspråk, som Guggenheim Bilbao, tävlar med konsten och distraherar vår uppmärksamhet. Shiner påpekar att man här måste skilja på dessa båda aspekter. Att arkitekturen tävlar med konsten är i sig inte ett problem, hävdar han, men om arkitekturen distraherar vår uppmärksamhet mot konsten innebär det att byggnaden inte tillgodoser sin funktion som museum.<sup>41</sup>

functional structure) and *architecture* (an aesthetically-inspired building).<sup>36</sup> Andrew Ballantyne distinguishes between *nest* and *pillar of fire*, where the former stands for ordinary architecture and the latter for a visionary kind.<sup>37</sup> After their encounter with the symbolic architecture of Las Vegas, Robert Venturi and Denise Scott Brown formulate the metaphors *duck* (where a symbolic form shouts louder and makes the building's architectural system invisible) and *decorated shed* (where the building is construed completely for its function and where its ornaments are independent in relation to the building).<sup>38</sup> In line with this Hal Foster describes Frank Gehry's buildings as modern ducks, in the sense that they give priority to the value of the expression of the form. On the other hand, says Foster, they constitute decorated sheds when they break the continuity between front and back, and also between inside and outside. The result of this combination is, according to Foster, 'the promotion of the quasi-abstract building as Pop sign or media logo'.<sup>39</sup> The whole building becomes a symbol.

Art museum architecture in a complex, sculptural idiom that seems to prioritize form over function evokes the question as to what criteria should form the basis for evaluating the architecture of an art museum. In many cases, the same building has been praised in architectural circles but severely criticized by curators.<sup>40</sup> Larry Shiner explains the philosophical basis to this problem in his essay, 'Temptation to Self-Indulgence? Aesthetics and Function in Recent Art Museum Design' (2009).

The starting-point is usually that the art museum buildings in an attractive idiom, such as Guggenheim Bilbao, compete with the art and distract our attention. Shiner points out that one must distinguish between these two aspects. The fact that the architecture competes with the art is not in itself a problem, he maintains, but if the architecture distracts our attention away from the art, that means that the building is not fulfilling its function as a museum.<sup>41</sup>

How should we then view the relation between form and function? Shiner starts out from the aesthetic judgment that Immanuel Kant presents as free from interest. Kant maintains that architecture does not belong to this area but to a form of applied aesthetic judgment.<sup>42</sup> Shiner discusses various positions where form and function are understood as being independent of each other and therefore must be judged individually, where they are seen as competing with each other, depending on each other, or integrated. One position advocates that the building should express its function aesthetically. Shiner's conclusion is that one cannot

Hur ska vi då se på relationen mellan form och funktion? Shiner tar sin utgångspunkt i det estetiska omdömet, som hos Immanuel Kant föreställdes som fritt från intresse. Kant hävdar att arkitekturen inte tillhör detta område, utan en form av tillämpat estetiskt omdöme.<sup>42</sup> Shiner redogör för olika positioner där form respektive funktion förstås som självständiga i förhållande till varandra och därför bör bedömas individuellt, där de ses som konkurrerande med varandra, beroende av varandra eller integrerade. En hållning förespråkar att byggnaden estetiskt ska uttrycka sin funktion. Shiners slutsats är att man varken kan betrakta en byggnad utifrån ett rent estetiskt perspektiv eller utifrån ett rent funktionellt. Att uppleva en byggnad inbegriper många aspekter och det är inte möjligt att helt bortse från dess syfte. Å andra sidan kan en form ha många olika funktioner, liksom en funktion kan tillgodoses med olika lösningar eller uttryckas på olika sätt.<sup>43</sup>

Shiner hävdar att medan Denver Art Museum offerar sin funktion för formens skull, så är Guggenheim Bilbao inte lika uppenbart misslyckad i detta avseende. Formen är visserligen uppseendeväckande i sitt komplext skulpturala uttryck, men de krökta, monumentala gallerierna är avsedda för nutida konst, som kräver andra typer av rum än modernism, som följaktligen visas i vita kuber.<sup>44</sup> Arkitekten har alltså medvetet anpassat rummen efter olika typer av konstnärliga uttryck. Shiner skriver att det i så fall skulle kunna riktas en annan kritik mot Guggenheim Bilbao, nämligen den att arkitekten inte lyckats skapa en enhetlig form som fungerar både för modern och samtida konst, utan som en kompromiss tvingats bygga in vita kuber i en väsensskild arkitektonisk helhet.<sup>45</sup>

Shiner betonar den stora variabiliteten i var tonvikten läggs på form respektive funktion, hur formen motiveras och förhåller sig till funktionen. Motsättningen mellan en aktningfull, funktionell konstmuseiarkitektur och en dysfunktionell, komplex och skulptural är förenklad eftersom funktionen är mer mångfacetterad och måste anpassas efter olika konstnärliga uttryck. Det handlar inte bara om hur en byggnad formges, utan också om hur curatorer väljer att använda den. Även om man inte helt kan bortse från funktionen kan formen likväl ha ett egenvärde, hävdar Shiner: "some works are aesthetically so exceptional that we may forgive their function faults".<sup>46</sup> I stort delar jag Shiners analys men är mindre benägen att erkänna formens

---

see a building either from a purely aesthetic perspective or from a purely functional one. To experience a building involves many aspects, and it is not possible to ignore its purpose completely. On the other hand, a form can have many different functions, just as a function can be provided with various solutions or expressed in different ways.<sup>43</sup>

Shiner maintains that, while Denver Art Museum sacrifices its function for the sake of form, Guggenheim Bilbao is not so obviously a failure in this regard. The form is certainly eye-catching in its intricately sculptural expression, but the curved monumental galleries are intended for contemporary art, which requires different types of rooms from modernism, which consequently are shown in white cubes.<sup>44</sup> The architect has therefore consciously adapted the space to various types of artistic expression. Shiner writes that in this case another criticism could be levelled at Guggenheim Bilbao: that the architect has not succeeded in creating a homogeneous form that functions for both modern and contemporary art, but as a compromise has had to build in white cubes in an essentially different architectural whole.<sup>45</sup>

Shiner emphasizes the great variability in where the stress is laid on form or, respectively, function, how the form is motivated and relates to the function. The contrast between a respectful, functional art museum architecture and a dysfunctional, complex, and sculptural one is simplified as the function is more multi-faceted and must be adapted according to various artistic expressions. It is not only a question of how a building is designed but also how curators choose to use it. Even if one cannot completely ignore the function, the form can still have a value of its own, says Shiner: "Some works are aesthetically so exceptional that we may forgive their function faults."<sup>46</sup> I largely share Shiner's analysis but am less inclined to recognize the form's intrinsic value. Poor functionality creates a dissonance in the experience, not only the experience of the art but also of the building in itself. An architectural form that is unmotivated from a functional point of view appears as an addition, an ornament. The larger the ornament is in relation to the building's functional parts, the greater the resulting dissonance. But the ornament can be functional in a broader sense—like the neon signs in Las Vegas. The function of the art museum no longer lets itself be reduced to a space for displaying art. The ornament—or, in other words, the building as symbol—often has an equally important function as the museum's trade-mark and for the museum experience, even if it occurs at the art's expense.

---

egenvärde. Dålig funktionalitet skapar en dissonans i upplevelsen, inte bara av konsten utan av byggnaden i sig. En arkitektonisk form som är omotiverad ur funktionellt hänseende ter sig som ett tillägg, ett ornament. Ju större detta ornament är i förhållande till byggnadens funktionella delar, desto större blir dissonansen. Men ornamentet kan i sig vara funktionellt i vidare mening – som neonskyltarna i Las Vegas. Konstmuseets funktion låter sig inte längre reduceras till rum för visning av konst. Ornamentet – eller med andra ord byggnaden som symbol – har ofta en minst lika viktig funktion för museets varumärke och för museiupplevelsen, även om det sker på konstens bekostnad.

Konstmuseiarkitekturen speglar tendenser i arkitekturen i stort men utgör också ett särskilt problemområde förbundet med ett förändrat konstbegrepp och konstinstitutioners utveckling. Detta särskilda problemområde är föremålet för Hal Fosters bok *The Art-Architecture Complex* (2013). Fosters analys är användbar för att ge perspektiv på de olika tendenser jag pekat ut som kontraster eller rentav motsatser: ett komplext, skulpturalt formspråk respektive en minimalistisk, nymodernistisk arkitektur.

Den nutida, minimalistiska arkitekturen kan påminna om modernism, exempelvis i användningen av stål och glas, vita väggar och ett reducerat formspråk. Men Foster pekar på hur glaset här sällan syftar till en bokstavig utan snarare fenomenal transparens. Det handlar om glas som betongar ytan, som skapar speglingar och förvillar perceptionen. Denna arkitektur är enligt Foster ett resultat av ett skifte från betoning av rum till betoning av yta. Detta skifte spårar han tillbaka till Robert Venturis och Denise Scott Browns förståelse av arkitekturen som en scenografisk yta av symboler, en läsning inspirerad av Las Vegas teckenbaserade, kommersiella arkitektur, som de förde fram i *Learning from Las Vegas* (1972).<sup>47</sup>

Venturi och Scott Browns text har setts som en av postmodernismens grundtexter, där en ny förståelse av arkitekturen, inte enbart som struktur och form, utan i hög grad även som tecken och symbol, framträdde. Denna arkitekturuppfattning kom till uttryck i postmodernismens eklektiska formspråk, där moderna byggnader kunde kläs i till synes godtyckliga ornament, exempelvis klassiska kolonner. Ett annat uttryck får detta skifte av synsätt i nutida arkitektur, exempelvis i bruk av nya material, elektroniska bildskärmar,

---

Art museum architecture reflects tendencies in architecture on a large scale but also forms an especially problematic area bound up with a changed concept of art and the development of art institutions. This especially problematic area is the subject of Hal Foster's book, *The Art-Architecture Complex* (2013). Foster's analysis is useful for giving a perspective on the various tendencies I have pointed out as contrasts or complete opposites: a complex, sculptural idiom as against a minimalist, neo-modernist architecture.

Contemporary minimalist architecture can be reminiscent of modernism, for example in the use of steel and glass, white walls and a reduced idiom. But Foster indicates how glass, in these cases, has seldom aimed at a literal but rather at a phenomenal transparency. It is a matter of glass accentuating the surface, that creates reflections and deceives perception. According to Foster, this architecture is the result of a shift from an emphasis on space to an emphasis on surface. He traces this shift back to Robert Venturi and Denise Scott Brown's understanding of architecture as a set-design surface of symbols, an interpretation inspired by Las Vegas symbol-based commercial architecture, which they presented in *Learning from Las Vegas* (1972).<sup>47</sup>

The Venturi and Scott Brown book has been seen as one of postmodernism's fundamental texts, which presents a new understanding of architecture, not only as structure and form but to a great extent as a sign and symbol. This conception of architecture made its appearance in the eclectic idiom of postmodernism, where modern buildings could be clothed in apparently gratuitous ornaments, for example classical columns. This approach to contemporary architecture is given another expression in, for example, the use of new materials, electronic picture frames, semi-transparent glass surfaces, lighting or other devices that get the material to disappear. The building is no longer a solid entity.

Foster is critical of this shift from literal to phenomenal transparency because it turns architecture into a 'spectacle', in accordance with Guy Debord's use of the concept in his analysis of capitalist society.<sup>48</sup> Even if the modern transparency mystifies more than it demystifies, this does not legitimize an architecture that through obfuscation and concealing strengthens tendencies of images and information being transformed into fetishes, writes Foster.<sup>49</sup>

Here we approach the question of architecture's visual effectiveness and its claim to be art. Modernism's rejected functionalist ideal has left

---



semitransparanta glasytor, belysning eller andra grepp som får materialet att försvinna. Byggnaden är inte längre en solid enhet.

Foster är kritiskt till denna förskjutning från bokstavlig till fenomenal transparens därför att den gör arkitekturen till ”skådespel”, i enlighet med Guy Debords användning av begreppet i sin analys av det kapitalistiska samhället.<sup>48</sup> Även om den modernistiska transparensen mystifierar mer än den demystifierar, legitimerar det inte en arkitektur som genom förvirring och osynliggörande förstärker tendenser till förvandling av bilder och information till fetischer, skriver Foster.<sup>49</sup>

Vi närmar oss här frågan om arkitekturens bildmässighet och anspråk på att vara konst. Modernismens avpolletterade funktionalistiska ideal har lämnat efter sig ett tomrum som fyllts av postmodern stileklekticism, high tech, dekonstruktion eller minimalistisk nymodernism, stilar som inte vilar på modernismens ideal om helhet och transparens. Om något förenar dem är det istället driften mot en mer bildmässig arkitektur, vare sig denna bildmässighet förstås i termer av stileklektiska ornament, en gestaltning av teknologiska system, elektroniska skärmar eller komplexa, skulpturala former.

Det visionära språk som präglat delar av den nutida konstmuseiarkitekturen kan erbjuda oväntade lösningar på komplexa problem, exempelvis då det gäller att skapa en struktur som ska förhålla sig till en befintlig byggnad, fullfölja densamma och samtidigt etablera en ny identitet. Vid andra tillfällen kan resultatet framstå som att arkitekturens storslagna attraktion förverkligats på konstens och funktionens bekostnad. Målningar och skulpturer som hängs eller placeras ut i rum där arkitekturen dominerar tenderar att framstå som malplacerade och obetydliga. Med böljande, lutande, avsmalnande eller på annat sätt ovanligt utformande väggar, tenderar arkitekturen att överrösta och inkräkta på konsten om inte konsten skapats för ett sådant rum. När den yttre formen ges främsta prioritet riskerar andra aspekter, som funktion i bredare mening innefattande rumslig upplevelse, orientering, flexibilitet med mera, att negligeras.

Konstmuseiarkitektur i ett komplext, skulpturalt formspråk, som gör byggnaden svåröverblickbar men attraktiv som varumärke, är det som idag mest uppenbart bryter mot det modernistiska idéprogrammet. Att byggnaden har ett oregelbundet och avancerat formspråk behöver förvisso inte innebära att den är mindre funktionell.

---

behind a vacuum that has been filled by postmodern style eclecticism, high-tech, deconstruction or minimalist neo-modernism, styles that do not rest on modernism's ideal of wholeness and transparency. If anything unites them, it is, rather, the drift towards a more visual architecture, whether this visual quality is understood in terms of style-eclectic ornament, a portraying of technological systems, electronic screens, or complex, sculptural forms.

The visionary language that has characterized parts of contemporary art museum architecture may offer unexpected solutions to complex problems, for example when it comes to creating a structure that will be connected to an existing building, pursue that building and at the same time establish a new identity. On other occasions the result may appear as if the architecture's magnificent attraction is realized at the cost of the art and the function. Paintings and sculptures that hang or are set out in spaces where the architecture dominates tend to appear misplaced and insignificant. With walls that billow, slope, narrow, or are in some other way strangely shaped, the architecture tends to drown out and encroach on the art, unless the art has been specifically created for such a space. When the outer form is given highest priority, other aspects such as function in a wider sense including spatial experiences, orientation, flexibility, and so forth, risk being neglected.

Art museum architecture in a complex, sculptural idiom, which makes the building difficult to survey but attractive as a trade-mark, is what today most obviously infringes the modernistic programme of ideas. The building having an irregular and advanced idiom need not imply that it is less functional. As already stated, the white cube cannot be seen as a neutral space for art. I have also highlighted a number of examples that have, instead, referred back to the idiom of modernism. But this minimalist neo-modernism does it after post-modernism's redefining of architecture from being about form to being about symbol. We can thus suspect that the correspondence with modernism exists on a visual rather than on an ideological plane. These buildings signal modernism but are not modernistic, if modernism is understood as being synonymous with the programme of functionalism. Visual effectiveness replaces modernism's ideals. The building becomes an image.

We can, then, taking Foster's analysis as our starting-point, see how both the complex, sculptural idiom and the minimalistic have abandoned the principles of modernism in favour of those of architecture as in a

---

Som redan påtalats, kan den vita kuben inte betraktas som ett neutralt rum för konst. Jag har också lyft fram ett antal exempel som istället återknutit till modernismens formspråk. Men denna minimalistiska nymodernism gör det efter postmodernismens omdefiniering av arkitektur från att handla om form till att handla om tecken. Man kan därför misstänka att överensstämmelsen med modernismen finns på ett visuellt snarare än ett ideologiskt plan. Dessa byggnader signalerar modernism men är inte modernistiska, om modernism förstås som liktydig med funktionalismens program. Bildmässighet ersätter modernismens ideal. Byggnaden blir till bild.

Vi kan alltså, med utgångspunkt i Fosters analys, se hur såväl det komplexa, skulpturala formspråket som det minimalistiska övergett modernismens principer till förmån för arkitektur som ett visuellt skådespel, där byggnaden i många fall tenderar att, inte bara konkurrera med konsten, utan ytterst också göra konsten överflödig. Varför tillåts arkitekturen idag ta ut svängarna på konstens bekostnad? En förklaring kan finnas i konstmuseets förändrade funktion och roll i vår kultur. För att bestämma denna behöver vi göra en historisk tillbakablick.

#### KONSTMUSEIARKITEKTUR

##### FRÅN TEMPEL TILL UPPLEVSECENTRUM

Arkitekturen är en central förutsättning för det tilltal museerna uppriktar gentemot publiken. Byggnaden bildar det rum som härbärgerar upplevelsen. Den utgör inte bara den fysiska plats där mötet med konsten äger rum, den förbereder också besökaren mentalt inför detta möte. Konstmuseer utformas utifrån föreställningar om konst. Även om vissa element i dessa föreställningar lever kvar sedan museets barndom, så har annat förändrats. De byggnader som en gång uppfördes för att visa konsten på ett visst sätt stämmer inte längre helt överens med vårt konstbegrepp.

De första konstmuseerna uppfördes som nationella museer för att visa historiska konstsamlingar, ofta med ursprung i kungliga samlingar.

---

visual spectacle, where in many cases the building not only tends to compete with the art but also, ultimately, makes the art superfluous. Why is architecture today allowed to take the corners wide at the expense of art? One explanation can be found in the changed function and role of the art museum in our culture. To establish this we need to take a historical look back.

●

#### ART MUSEUM ARCHITECTURE FROM TEMPLES TO EXPERIENCE CENTRES

Architecture is a central precondition for the form of address that museums establish for speaking to the public. The building forms the space which accommodates the experience. It does not just form the physical place where the meeting with the art takes place; it also prepares the visitor mentally for this meeting. Art museums are shaped by conceptions of art. Even if certain elements in these conceptions have been in existence since the museum's infancy, other things have changed. The buildings that were once erected to display art in a certain way are no longer completely in accord with our concept of art.

The first art museums were established as national museums to display historical art collections, often originating in royal collections. Art was imagined as something noble and an attitude of reverence was built into the architecture with high staircases, grand facades, often alluding to classical antiquity, vast echoing halls, or more intimate rooms with parquet floors and textile wall coverings in well-balanced shades of colour, which would elevate the art. The rooms were designed to emphasize a certain attitude towards art; visitors should move quietly forward in beautiful rooms and silently contemplate the artworks. The elevation separated art from everyday life. Ideally, the galleries had natural light coming down from the roof while the windowless walls closed out the surrounding world. This isolation, which is a condition for the concept of modern art and the idea of an autonomous art, was carried on into modernism's museums.<sup>50</sup> But here it was emphasized even more and the rooms were cleared of everything that might be presumed to disturb the encounter with art.<sup>51</sup>

---

Konsten föreställdes som något högtstående och en attityd av vördnad byggdes in i arkitekturen med höga trappor, pampiga fasader som gärna anspelade på antiken, stora ekande salar eller mer intima rum med parkettgolv och textila tapeter i olika väl avvägda färgnyanser som skulle lyfta fram konsten. Rummen var utformade för att understryka en viss attityd gentemot konsten; besökarna skulle lugnt skrida fram i vackra rum och stillsamt kontemplera konstverken. Upphöjdheten skilde konsten från det vardagliga livet. Gallerier hade idealt naturligt ljus från taket medan de fönsterlösa väggarna stängde ute omvärlden. Denna avskildhet, som är en förutsättning för det moderna konstbegreppet och idén om en autonom konst, fördes vidare i modernismens museer.<sup>50</sup> Men här betonades den än mer och rummen rensades på allt som kunde tänkas störa mötet med konsten.<sup>51</sup>

Exteriört har konstmuseer under senare decennier blivit alltmer avancerande till sin karaktär. Eftersom den vita kuben är så inarbetad som utställningsrum byggs ”vita kuber” ofta in i formmässigt komplexa, oregelbundna och skulpturala museibygnader där så låter sig göras. I övrigt får curatorer dras med sneda vinklar, lutande väggar och smala prång. Den spektakulära arkitekturen har nämligen en annan konkurrerande uppgift. Förutom att vara prestigeprojekt för arkitekterna, där de kan ta ut svängarna och skapa egna konstverk, har arkitekturen numera till uppgift att sätta museet och hela städer på kartan i en konkurrensutsatt, globaliserad museivärld och turismindustri. Samlingen förmår inte längre ensam attrahera alla de besökare som måste komma för att museerna ska gå runt ekonomiskt. När människor reser i högre utsträckning än förut, framstår museernas verk och utställningar inte längre som unika. Det krävs ett varumärke som tydliggör denna unicitet. Med en spektakulär byggnad kan museet skapa ett sådant varumärke.

Många städer har försökt ta efter Bilbao i hopp om att på samma sätt ge ny identitet åt regionen. Konst och konstmuseer tilldelas därmed rollen som frälsare – men inte enligt 1800-talets föreställning om konsten som något upphöjt. Då tänkte sig många debattörer att medborgarna, genom att ta del av konstens skönhet, skulle lyftas till en högre moralisk nivå. Snarare är det nu konstens, och i högre grad arkitekturens, roll som handelsvara som föreställs verka frigörande genom att stimulera till ökad konsumtion.<sup>52</sup> Med hjälp av nya museer med uppseendeväckande arkitektur, kan städer marknadsföra

---

Externally art museums during the last few decades have become increasingly advanced in their character. As the white cube is so well-established as an exhibition space, ‘white cubes’ are often built into formally complex, irregular, sculptural museum buildings wherever possible. Otherwise, curators may have to go along with oblique angles, leaning walls and narrow passages. Besides being objects of prestige for the architects, where they can show off and create artworks of their own, architecture now has the task of putting the museum and whole cities on the map in a competitive, globalized museum world and tourist industry. Collections can no longer attract all the visitors they need to in order for the museums to make ends meet. When people travel further than ever before, the works and exhibitions of museums no longer appear so unique. A trademark is needed which expounds this uniqueness. With a spectacular building the museum can create such a trademark.

Many towns have tried to copy Bilbao, similarly hoping to give a new identity to the region. Art and art museums are thus given the role of saviours—but not according to the nineteenth-century conception of art as something exalted. In those days many argued that by taking part in the beauty of art the citizens would be lifted to a higher moral plane. Now it is much more the role of art, and to a greater extent that of architecture, as commodities that are envisaged as having a liberating effect by stimulating an increase in consumption.<sup>52</sup> With the help of new museums with striking architecture, towns can market themselves as attractive to live in or visit, not least for the so-called ‘creative class’.<sup>53</sup>

The design of art museums reflects different views of what art is and how it should confront its public, but also different views of the role of art in society. In *On the Museum's Ruins* (1993), Douglas Crimp suggests that the museum can be analysed from the perspective of Michel Foucault's discourse analysis, where in his studies of the history of ideas Foucault points out a shift in the relationship of power to the citizens, from the exercise of power by threat and the executing of cruel punishments to the establishment of various disciplining institutions which regulate the people through force but, more than that, through self-control.<sup>54</sup>

Tony Bennett has developed the Foucault-inspired discourse analysis of the museum in *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (1995).<sup>55</sup> In this Bennett points out how, from the start, the museum has had a disciplining task. Bennett maintains that cultural education and punishment are inseparable like two sides of the same coin, even if he

---

sig som attraktiva att bosätta sig i eller resa till, inte minst för den så kallade ”kreativa klassen”.<sup>53</sup>

Konstmuseernas utformning återspeglar olika syn på vad konst är och hur den ska möta sin publik men också olika syn på konstens roll i samhället. Douglas Crimp föreslår i *On the Museum's Ruins* (1993) att museet kan analyseras utifrån Michel Foucaults diskursanalytiska perspektiv, där Foucault i sina idéhistoriska studier pekar ut en förändring i maktens förhållande till medborgarna, från maktutövning genom hot och verkställande av grymma straff till upprättande av olika disciplinerande institutioner som reglerar befolkningen genom tvång men framför allt genom självkontroll.<sup>54</sup>

Tony Bennett har utvecklat den Foucault-inspirerade diskursanalysen av museet i *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (1995).<sup>55</sup> Bennett pekar där på hur museet från start haft en disciplinerande uppgift. Kulturell fostran och straff är sammanbundna som två sidor av samma mynt, hävdar Bennett även om han tydligare än Foucault skiljer på dessa funktioner. Det handlar om besökarnas självdisciplinering genom museets arkitektur och de ideal som museet för fram.

Även Donald Preziosi och Claire Farago hävdar att museets födelse sammanfaller med sekularisering och framväxt av nya disciplinerande former som verkar genom social kontroll. I *Grasping the World. The Idea of the Museum* (2004) konstaterar de dock att det idag kan vara svårt att skilja museipraktiker från andra områden i samhället som underhållning och turism. Ett av museets främsta verkningsmedel är upprättandet av berättelser. Preziosi och Farago pekar på hur museet iscensätter objekt och därigenom skapar just berättelser.<sup>56</sup> I sammanhanget vill jag lägga till det till synes självklara men icke desto mindre väsentliga faktum att arkitekturen skapar förutsättningar och ramar för hur dessa berättelser kan gestaltas.

Sammantaget tecknar dessa Foucaultinspirerade analyser av museet bilden av en institution som inte är neutral, som inte på något oproblemiskt sätt visar konst, utan som på olika sätt, bland annat genom arkitekturen, skapar ideologiskt färgade berättelser om konsten och världen. Museet inte bara visar och berättar, det formar också besökarnas sätt att förhålla sig till konsten, världen och sig själva.

Carol Duncan har, bland annat i *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums* (1995), analyserat hur museer genom arkitektur och andra verkningsmedel föreskriver ett visst sätt för betraktaren att bete sig,

---

distinguishes these functions more clearly than Foucault. The subject is the self-disciplining of the visitors through the museum's architecture and the ideals that the museum presents.

Donald Preziosi and Claire Farago also maintain that the birth of the museum coincides with secularization and the growth of new forms of discipline which act through social control. In *Grasping the World: The Idea of the Museum* (2004) they assert, however, that today it can be difficult to distinguish museum activities from other kinds taking place in society such as entertainment and tourism. One of the museum's foremost methods of performing its role is to establish narratives. Preziosi and Farago point out how the museum stage-manages objects and creates narratives in just this way.<sup>56</sup> In this connection I should like to add the seemingly obvious but nonetheless essential fact that architecture creates conditions and frameworks for how these narratives may be fashioned.

Taken together these Foucault-inspired analyses of the museum characterize the image of an institution which is not neutral, which does not in any unproblematic way displays art, but in different ways, for example through the architecture, creates ideologically tinged narratives about art and the world. The museum does not only show and narrate, but also controls the way visitors relate to the art, the world, and themselves.

In, for example, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (1995), Carol Duncan has analysed how museums, through architecture and other means of performing their roles, prescribe a certain way for the viewer to act, approach, and behave towards art which can be seen as ritualistic. According to Duncan art museums of the nineteenth century established a new type of ceremonial space which ascribed a new meaning to the objects at the same time as they made other meanings invisible.<sup>57</sup>

Since the 1960s, artists within conceptual art and institutional critique have criticized the art museum, often *within* the art museum. The purpose of this criticism is to make the power of the museum visible, to question what the museum is doing with the art, what it represents and what it leaves out. There has also been an extensive criticism of the homogeneity of the museum, both as to its public as its content, as well as of its inability to represent society as a whole.<sup>58</sup> At the same time museums function as educational institutions with learning centres that accommodate classes of schoolchildren as well as the general public. In spite of the criticism, museums are extremely vital places for interaction with their citizens.

---

närma sig och förhålla sig till konst, som kan ses som rituellt. Enligt Duncan upprättade 1800-talets konstmuseer en ny typ av ceremoniella rum som tillskrev objekten ny mening samtidigt som de osynliggjorde andra betydelser.<sup>57</sup>

Sedan 1960-talet har konstnärer inom konceptkonst och institutionskritik förhållit sig kritiska till konstmuseet, ofta inom detsamma. Det har handlat om att synliggöra museets makt, ifrågasätta vad museet gör med konsten, vad det representerar och vad det utesluter. Det har också funnits en omfattande kritik av museernas homogenitet, såväl med avseende på publik som innehåll, liksom av deras oförmåga att representera hela samhället.<sup>58</sup> Samtidigt fungerar museer som utbildningsinstitutioner med pedagogiska avdelningar som tar emot skolklasser såväl som allmänhet. Kritiken till trots är museerna högst vitala platser för interaktion med medborgarna.

Samtidigt som kritiken av museets reproduktion av maktordningar och normer i samhället bidragit till större mångfald och öppenhet präglas museernas verksamhet alltmer av ett marknadsekonomiskt tänkande där kommersiell hänsyn går före andra ideal och ambitioner, som folkbildande, pedagogiska eller normkritiska. Som redan påtalats har kommersiella funktioner fått en mer framträdande plats i museerna. Med minskande offentliga anslag och ökade kostnader, behöver museerna skapa finansiering på andra sätt, exempelvis genom publikdragande utställningar som i sin tur kan attrahera presumtiva sponsorer. Detta gäller inte minst konstmuseer. Privata konstsamlare har under de senaste decennierna fått större makt i det internationella konstlivet och påverkar därigenom även vad som visas vid konstmuseerna.<sup>59</sup> Som framgått av flera exempel står konstmuseiarkitekturen inte fri från dessa intressen, utan är en aktiv part i kommersialiseringen av konstmuseer eller formuleringen av andra förhållningssätt.

Det privata kapitalets inträde i museivärlden förkroppsligas i ett senare projekt av Gehry, Fondation Louis Vuitton pour la création i Bois de Boulogne i Paris, uppfört 2006–2014. Den komplexa formen består denna gång av glassköldar på ramverk av stål och trä, svängda i olika riktningar runt ett antal centrala byggnadskroppar. Hela komplexet tycks luta, som om det var i rörelse. I ett utrop riktar en rad intellektuella kritik mot hur denna institution, uppbyggd av kapital från en i deras ögon krass, global affärsverksamhet, uni-

---

At the same time as the criticism of the museum's reproduction of orders of power and norms in society have contributed to greater variety and openness, the activity of the museum is characterized increasingly by market economic thinking, where commercial concerns take priority over other ideals and ambitions, such as educational ones or those that criticize standards. As already mentioned, commercial functions have been accorded a more prominent place in the museums. With diminishing public subsidies and increased costs, museums need to generate finance in other ways, for example by mounting exhibitions with wide popular appeal, which in their turn can attract prospective sponsors. This applies no less to art museums. During the last few decades private art collectors have gained considerable power on the international art scene and thereby also influence what is displayed in art museums.<sup>59</sup> As many examples have shown, art museum architecture is not free from these interests but plays an active role in the commercialization of art museums or the formulation of other attitudes.

The entry of private capital into the museum world is embodied in a later project by Gehry, Fondation Louis Vuitton pour la création, in the Bois de Boulogne in Paris, erected in the years 2006–2014. This time the complex form consists of glass shields on a framework of steel and wood, turned in different directions round a number of central building shells. The whole complex seems to lean, as if in movement. In an appeal, a number of intellectuals are directing criticism at how this institution, founded on capital from what was in their eyes a crass, global business operation, was universally acknowledged in the media and by other cultural institutions. The critics are also strongly opposed to private capital beings allowed to influence public institutions and set the agenda for art, art museums, and the art discussion.<sup>60</sup>

What are the underlying causes of this turning of the art institution towards private capital? In 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum' (1990) Rosalind Krauss discusses the museum of today from the point of view of the literary theorist and Marxist Fredric Jameson's concept of 'late capitalism', which he has formulated in a number of works, among them *Postmodernism or the Logic of Late Capitalism* (1991).<sup>61</sup> According to Krauss, industrialism occupies areas today which were previously understood to be separate from it, among them art. A new direction towards marketing demands larger spaces for selling the product and for putting the collection in circulation on the market, she writes.<sup>62</sup> She

---

är också starkt kritiska till hur det privata kapitalet tillåts påverka offentliga institutioner och sätta agendan för konsten, konstmuseerna och konstdiskussionen.<sup>60</sup>

Vilka är de bakomliggande orsakerna till denna vridning av konstinstitutionen mot det privata kapitalet? I ”The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum” (1990) diskuterar Rosalind Krauss museet idag utifrån litteraturteoretikern och marxisten Fredric Jamesons begrepp ”late capitalism”, som han formulerat i en rad arbeten, däribland *Postmodernism or the Logic of Late Capitalism* (1991).<sup>61</sup> Industrialismen har enligt Krauss idag trätt in på områden som förut förstods som åtskilda från den, däribland konsten. En ny inriktning mot marknadsföring kräver större utrymmen för att sälja produkten och sätta samlingen i cirkulation på marknaden, skriver hon.<sup>62</sup> Krauss beskriver ett museum som har behov av ett teknologiserat subjekt som söker intensiteter istället för affekt och som upplever sin egen fragmentering som eufori. Detta subjekts erfarenhetsfält är inte längre historia utan rum, fortsätter Krauss.<sup>63</sup>

Förskjutningen från en förståelse baserad på tid till en rumslig upplevelse är något som Foucault också pekat ut som utmärkande för vår tid. Museet som idé är, enligt Foucault, en produkt av 1800-talsmänniskans besatthet av historia. Frågan är hur vår besatthet av rum återspeglas i dagens konstmuseer. Kanske är det bland annat genom en mer bildmässig arkitektur och ett konstmuseum som inte låter oss vandra genom konsthistorien kronologiskt, utan ger plats för ”heterokronier”, för möten mellan epoker och kulturer, liksom för upplevelser av rummet genom konsten och vice versa.<sup>64</sup> Museet föreställs inte längre ha ensamrätt på berättelsen om konsten och dess historia. Istället uppmanas besökaren att själv skapa sin berättelse. Detta förändrade synsätt kräver en öppnare, mer flexibel arkitektur.

#### FÖR MÖTET MELLAN KONST OCH PUBLIK

Museer betecknas ofta som mausoleer. Den levande konsten föreställs finnas någon annanstans. När museet fångar in konsten dör

---

describes a museum which has need of a technologized subject that seeks intensities instead of affect, and which experiences its own fragmentation as euphoria. Krauss goes on to say that this subject’s field of experience is no longer history but space.<sup>63</sup>

The shifting from an understanding based on time to a spatial experience is something that Foucault also pointed out as typical of our time. The museum as an idea is, according to Foucault, a product of nineteenth-century man’s possession of history. The question is how our possession of space is reflected in today’s art museums. Perhaps it is through a more visually effective architecture, and an art museum which does not let us walk through art history chronologically but makes room for ‘heterochronies’ and meetings between epochs and cultures, along with the experience of space through art and vice versa.<sup>64</sup> The museum is no longer seen as having sole rights to the story of art and its history. Instead, the visitor is encouraged to create his or her own narrative. This changed approach demands a more open, more flexible architecture.

●

#### FOR THE MEETING BETWEEN ART AND PUBLIC

Museums are often described as mausoleums. Living art is imagined as existing elsewhere. It is often maintained that when a museum captures art, the art dies. During the period of modernism, artists wanted to distance themselves from the museum, even if not everyone went as far as Filippo Tommaso Marinetti, who in ‘The Futurist Manifesto’ (1909) proposed that they should be destroyed.<sup>65</sup> The museum is a problem for the avant-garde. Nevertheless, avant-garde art has inexorably been captured by the museum, institutionalized and museumized. The provocations of early modernism are treated as holy relics today by curators wearing white gloves in climate-controlled rooms. There is a contradiction here, sometimes leading to absurd consequences. The challenge lies in how to bring to life these historical works for a public.

In the introduction, I touched on the analogy between art museums and the temples of antiquity and the cathedrals of the Middle Ages. In the book *Museumsarkitektur* (2010), Chris van Uffelen maintains that today’s

---

den, hävdas det ofta. Under modernismen ville konstnärer distansera sig från museet, även om alla inte gick så långt som Filippo Tommaso Marinetti, som i ”Det futuristiska manifestet” (1909) föreslog att man skulle förstöra dem.<sup>65</sup> Museet är ett problem för avantgardet. Likväl har avantgardekonsten obönhörligt fångats in av museet, institutionaliserats och musealiserats. Den tidiga modernismens provokationer behandlas idag som heliga relikier av konservatorer med vita handskar i klimatkontrollerade rum. I detta finns en motsättning som ibland genererar absurda konsekvenser. Utmaningen ligger i att levandegöra dessa historiska verk för en publik.

I inledningen berörde jag analogin mellan konstmuseer och antikens tempel respektive medeltidens katedraler. I boken *Museiarkitektur* (2010) hävdar Chris van Uffelen att dagens konstmuseer kan ses som ”tempel för vårt borgerliga upplysta kulturideal”.<sup>66</sup> Uffelen utvecklar tankegången med en annan i flera avseenden intressant analogi:

Till sin funktion påminner museibygggen om medeltida relikskrin: den egentliga relikten kunde faktiskt vara så oansenlig att det dyrbara relikskrin som den förvarades i hade stor del i dess ryktbarhet. Att relikten var oansenlig betydde förstås inte att den var obetydlig, men det var bara genom ett estetiskt anslående hölje som dess betydelse kunde synliggöras.<sup>67</sup>

Det har kanske alltid varit så, men på senare tid förefaller denna förpackningskonst ha antagit tidigare aldrig skådade proportioner. Om det vi kallar konst tillåts bli tomt och utbytbar av den arkitektur som har till uppgift att lyfta fram den innebär det ett upphävande, inte bara av förutsättningen för starka konstupplevelser, utan också av möjligheten att etablera kritisk distans till konsten och museets berättelse om den. Ramverket ska synliggöra objekten och skapa förutsättningar för vår upplevelse av dem. För detta krävs ett visst mått av iscensättning, men arkitekturen ska varken punktera eller mystifiera konstobjekten, åtminstone inte om vi vill försvara konstmuseet som en plats för konstupplevelser, kunskapsförmedling och kritiskt tänkande.

Förskjutningen av den ideala betraktarpositionen från föreställningen om en individuell, kontemplerande åskådare till en konsument och deltagare återspeglas i hur konstmuseer tilltalar sina besökare och vilka funktioner som ges ökat utrymme i byggnaden. Konstmuseer har blivit mötes- och rekreationsplatser som inte

---

art museum can be seen as ‘temples for our middle-class enlightened cultural ideal’.<sup>66</sup> Uffelen develops this line of thought using another, quite interesting analogy:

As to their function, museum buildings remind one of mediaeval reliquaries: the actual relics could in fact be so insignificant that the precious reliquary in which it was preserved contributed a great deal to its renown. The fact that the relic was insignificant did not of course mean that it was unimportant, but it was only through an aesthetically pleasing container that its importance could be made visible.<sup>67</sup>

Perhaps it has always been thus, but in recent times it seems as if this art of packaging has taken on proportions never previously seen. If what we call art is allowed to become empty and replaceable by the architecture whose job it is to emphasize it, this implies a revoking not only of the prerequisite for strong artistic experiences but also of the possibility of establishing critical distance from the art and the museum’s story about it. The framework should reveal the objects and create conditions for our experience of them. This demands a certain amount of stage-managing, but the architecture should neither puncture nor mystify the art objects, at least not if we wish to defend the art museum as a place for art experiences, the provision of knowledge and critical thinking.

The shifting of the ideal viewer position from the notion of an individual, contemplating observer to a consumer and participant reflects how the art museum addresses its visitors and what functions are given increased space in the building. Art museums have become places for meetings and recreation, which do not necessarily include the viewing of art.<sup>68</sup> The building—perhaps to an equally high degree or more than the art—creates the modern, open, sympathetic atmosphere which attracts these consumers.

Today’s art museums offer highly complex, sometimes controversial activities. On the one hand, they are expected to manage the public or self-assumed mission of preserving and exhibiting our common cultural heritage and through educational activities even out the differing conditions that exist for the reception of art within different social groups. On the other hand, they have come to function more and more as business enterprises, which strive for profit maximization and expansion. This schizophrenia is directly discernible in an architecture whose only or even most important task is no longer to display and store art, but

---

nödvändigtvis innefattar betraktande av konst.<sup>68</sup> Byggnaden – kanske i lika hög grad eller mer än konsten – skapar den moderna, öppna, sympatiska atmosfär som attraherar dessa konsumenter.

Dagens konstmuseer utgör högst komplexa, ibland motsägelsefulla verksamheter. De ska å ena sidan förvalta ett offentligt eller självpåtaget uppdrag att bevara och visa vårt gemensamma kulturarv samt att med pedagogik utjämna de olika förutsättningar som finns för att ta till sig konsten i olika samhällsgrupper. Å andra sidan har de alltmer kommit att fungera som företag som strävar efter vinstmaximering och expansion. Denna schizofreni är direkt avläsbar i en arkitektur som inte längre har som enda, eller ens viktigaste, uppgift att visa och magasinera konst, utan snarare att skapa ett attraktivt varumärke och på detta sätt förvandla hela museet till en handelsvara. Kanske måste vi som en konsekvens av denna utveckling på nytt ställa oss frågan vad våra konstmuseer är till för. Vilken funktion vill vi att de ska fylla, hur vill vi att förhållandet mellan publiken och konstmuseet ska se ut, och för den delen mellan publiken och konsten?

Att konstmuseerna blivit fler och att deras byggnader utgör prestigeprojekt för såväl politiker som arkitekter betyder inte nödvändigtvis att konsten fått en starkare ställning i vår kultur, att den blivit mer tillgänglig och att kunskapen om den ökat eller att fler människor upplever den på ett kvalitativt meningsfullt sätt. Publiken är större än någonsin men vad får den ut av ett museibesök? Förmår konsten rucka på besökarnas föreställningsvärld, lär de sig något nytt om världen och sig själva, blir de berörda? Eller nöjer de sig med att konsumera den underhållning och de varor som erbjuds dem, en turistattraktion, en lunch på museet och en shoppingrunda i butiken? Mot kommersialiseringen av museet finns ett motstånd, både inom institutionskritiken och från museerna själva, en vilja att definiera sig och sin uppgift i andra termer som autonomi, demokratisk fostran, kritiskt tänkande, normkritik, pedagogik, forskning med mera. Det är likväl märkbart att denna mer kvalitativa förståelse av konstmuseets uppgift har fått allt svårare att hävda sig i en kultur präglad av marknadsekonomiskt tänkande.<sup>69</sup>

I avslutningen av *Civilizing Rituals* formulerar Carol Duncan museernas uppgift och hur denna borde förstås idag. Hon skriver att konstmuseer är centrala i processen att lära känna historien, liksom

---

rather to create an attractive brand and so change the whole museum into a commodity. Perhaps because of this development, we must again ask ourselves the question, What is the purpose of our art museums? What function do we want them to fulfil? How do we want the relation between the public and the art museum to appear—and for that matter between the public and the art?

The fact that art museums have increased in number and their buildings constitute prestigious projects for both politicians and architects does not necessarily mean that art has gained a stronger position in our culture, that it has become more accessible and that knowledge about it has increased, or that more people experience it in a qualitatively meaningful way. The public is greater than ever, but what do people get out of a visit to a museum? Does the art manage to change a visitor's conceptual world? Do visitors learn something new about the world and themselves? Are they moved? Or are they satisfied to consume the entertainment and the wares offered them, a tourist attraction, lunch at the museum, a spending spree in the shop? Against the commercialization of the museum there is a resistance, both within institutional critique and from the museums themselves—a will to define themselves and their task in other terms, such as autonomy, democratic education, critical thinking, criticism of standards, teaching, research, and so on. It is nevertheless noticeable that it has become harder to maintain this more qualitative understanding of the task of the art museum in a culture subject to the effects of market economic thinking.<sup>69</sup>

In the conclusion to *Civilizing Rituals*, Carol Duncan formulates the task of museums and how this should be understood today. She writes that art museums are central to the process of getting to know history, as well as of imagining a future.<sup>70</sup> It is a question here not only about the individual's freedom (of choice) but also about establishing something in common:

Exhibitions in art museums do not themselves change the world. Nor should they have to. But, as a form of public space, they constitute an arena in which a community may test, examine, and imaginatively live both older truths and possibilities for new ones.<sup>71</sup>

I have distinguished two poles which I maintain structure contemporary art museum architecture, where the one is composed of a striking, complex and sculptural idiom and the other of minimalism, with a variation of

---



i att föreställa oss en framtid.<sup>70</sup> Det handlar här inte bara om individens (val)frihet utan om etableringen av något gemensamt:

Exhibitions in art museums do not themselves change the world. Nor should they have to. But, as a form of public space, they constitute an arena in which a community may test, examine, and imaginatively live both older truths and possibilities for new ones.<sup>71</sup>

Jag har urskilt två poler som jag hävdar strukturerar den samtida konstmuseiarkitekturen, där den ena utgörs av ett uppseendeväckande, komplext och skulpturalt formspråk och den andra av minimalism, med en variation av uttryck däremellan, från det mest visionära till det mest återhållsamma. Vidare har jag beskrivit och tolkat hur dessa formspråk förhåller sig till en utvidgning av museets funktioner, liksom till ett utvidgat konstupbegrepp, vilka båda ställer delvis andra krav på byggnaden. I flera av de anförda exemplen är det tydligt hur en ny föreställning om museet som en aktör i en global museikonkurrens kommit att ligga till grund för konstmuseets utformning. Vi har rört oss bort från såväl 1800-talets bildningsideal som modernismens estetiska inriktning mot ett både öppnare och mer kommersialiserat konstmuseum som tilltalar besökaren som konsument. Det är ett museum som samtidigt försöker bevara konstens exklusivitet och förmedla konsten till en bred allmänhet genom pedagogik. Man kan därmed hävda att konstmuseet idag är en motsägelsefull institution som tilltalar ett fragmenterat subjekt – det finns inte längre *en* ideal betraktare utan en mångfald intressen som alla ska tillgodoses och representeras i museet.

Min undersökning har visat att någon enkel motsättning, mellan en spektakulär arkitektur som inkräktar på konsten och ett mer nedtonat funktionellt formspråk som låter konsten komma till sin rätt, inte låter sig ställas upp, även om det finns flera exempel där konstmuseet uppgift, att visa konst på ett sätt som stöder mötet med den, negligerats för att tillfredsställa andra behov. Konstmuseets vidgade funktion kan tillgodoses eller uttryckas på olika sätt. Problemet är ofta att konstmuseets uppgift omformulerats till något som har mycket lite med konstbetraktande att göra. Om vi vill att konstmuseer ska bli framgångsrika i framtiden, inte bara kommersiellt utan också som samhällsinstanser som förvaltar och tillgängliggör kulturarvet, odlar det kritiska tänkandet och erbjuder berikande konstupplevelser,

---

expression in between, from the most visionary to the most restrained. Further, I have described and interpreted how these idioms relate to an expansion of the museum's function as well as to an expanded concept of art, both of which partly place other demands on the building. In many of the examples cited it is clear how a new notion of the museum as an actor in a global museum competition has come to be the basis for the shaping of the art museum. We have moved away from both the cultural ideal of the nineteenth century and the aesthetic aim of modernism towards a both more open and more commercialized art museum which addresses the visitor as a consumer. It is a museum that tries simultaneously both to preserve the exclusivity of art and to convey art to the general public through education. It can be claimed that the art museum today is a controversial institution which addresses a fragmented subject—there is no longer *one* ideal viewer but a multiplicity of interests that should be catered for and represented in the museum.

My investigation has shown that a simple contrast between a spectacular architecture that intrudes on the art and a more restrained functional idiom that allows the art to show itself to advantage cannot be made, even if there are many examples where the task of the art museum to display art in a way that supports the visitor's encounter with it has been neglected in order that other needs may be satisfied. The art museum's expanded function can be fulfilled or expressed in different ways. The problem is often that the task of the art museum has been reformulated to something that has very little to do with viewing art. If we want art museums to become successful in the future, not only commercially but also as community authorities, which administer and make accessible the cultural heritage, cultivate critical thinking, and offer enriching art experiences, we should think of the task of the art museum and how it should be met in the building from the very outset. We need to start our thinking about the art museum architecture from the visitors' point of view and what we want them to gain from their visit to the museum. The architecture is one of the tools we can use to realize our vision of the encounter between art and public.

bör vi tänka in konstmuseets uppgift i byggnaden redan från början. Vi behöver börja vårt tänkande om konstmuseiarkitekturen hos besökarna och vad vi vill att de ska få med sig från museibesöket. Arkitekturen är ett av de verktyg vi kan använda för att förverkliga vår vision om mötet mellan konst och publik.

---

**NOTES**

1. Thanks to Anders Dahlgren and Per Green for perusal and comments on the manuscript for this article.
2. For works that touch on this development and museum architecture generally, see: Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, Monacelli Press, New York 1998; Michaela Giebelhausen, *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*, Manchester University Press, Manchester 2005; Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, Monacelli Press, New York 2005; Suzanne Macleod, *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, London 2005.
3. I discuss here primarily art museum architecture in the west, but today we can also see examples of magnificent art museum buildings in other parts of the world.
4. The imperative 'form follows function' derives from a pronouncement of Louis Sullivan's in 1896, 'form ever follows function'.
5. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception (Phénoménologie de la perception: Le corps 1945)*, trans. Colin Smith, Routledge, London 2002.
6. Pierre Bourdieu and Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and their Public (L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public 1969)*, trans. Caroline Beattie and Nick Merriman, Polity Press, Cambridge and Malden 1991.
7. Michel Foucault, 'Des espaces autres: Hétérotopies' (1967), *Architecture/Mouvement/Continuité* no. 5 October 1984, pp. 46–49. See also: Kristoffer Arvidsson, 'Introduction', *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2012, p. 20.
8. The Muses were nine in number and represented history, lyric and love poetry, music and flute-playing, epic poetry, dancing and geometry, dancing and lyric poetry, comedy, and astronomy.
9. See: Jeff Werner, 'Hang 'em High', *Skiascope 1: Permanent Hangings – Temporary Exhibitions: On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art publication Series, Gothenburg 2009.
10. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley (1976) 1999. On MoMA's collection display history see: Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 1998; Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven and London 2009.
11. Krauss maintains that, by making the base a part of the work, modernist sculpture, with Constantin Brancusi as principal example, has freed itself from the place. Modernist sculpture can be placed anywhere and has in this way released itself from the logic of the monument. Whereas the monument is in contact with the place it stands and points to it, modernist sculpture is placeless. Rosalind E. Krauss, 'Sculpture in the Expanded Field', *October* no. 8 1979.
12. See: Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London 1991 [1977].
13. James Stirling, Michael Wilford and Associates.
14. Richard Rogers, Renzo Piano, Gianfranco Franchini, Ove Arup & Partners.
15. Charles Jencks writes of the Pompidou Centre: 'The modernist emphasis on structure, circulation, open space, industrial detailing and abstraction is taken to its late-modern extreme, although again often mis-termed post-modern.' Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, Wiley, Chichester (1986) 1996, p. 44.

1. Tack till Anders Dahlgren och Per Green för genomläsning och synpunkter på manus till denna artikel.
2. För arbeten som berör denna utveckling och museiarkitektur generellt, se: Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, Monacelli Press, New York 1998; Michaela Giebelhausen, *The Architecture of the Museum. Symbolic Structures, Urban Contexts*, Manchester University Press, Manchester 2005; Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, Monacelli Press, New York 2005; Suzanne Macleod, *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, London 2005; Wouter Davidts, *Triple Bound. Essays on Art, Architecture and the Museum*, Valiz, Amsterdam 2015.
3. Jag diskuterar här framför allt konstmuseiarkitektur i västerlandet men idag kan vi även se exempel på storslagna konstmuseibygnader i andra delar av världen.
4. Imperativet "form följer funktion" härstammar från ett uttalande av Chicagoarkitekten Louis Sullivan 1896, "form ever follows function".
5. Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi (Phénoménologie de la perception. Le corps 1945)*, övers. Willam Fovet, Daidalos, Göteborg 1999.
6. Pierre Bourdieu och Alain Darbel, *The Love of Art. European Art Museums and their Public (L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public 1969)*, övers. Caroline Beattie och Nick Merriman, Polity Press, Cambridge och Malden 1991.
7. Michel Foucault, "Des espaces autres. Hétérotopies" (1967), *Architecture/Mouvement/Continuité* nr 5 oktober 1984, s. 46–49. Se även: Kristoffer Arvidsson, "Inledning", *Skiascope 5. Fädda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012, s.20.
8. Muserna var nio till antalet och representerade historieskrivning, lyrik och kärlekspoesi, musik och flöjtspelande, den episka poesin, tragedin och lyran, dansen och geometrin, dansen och den lyriska poesin, komedin samt astronomin.
9. Se: Jeff Werner, "Häng dom högt", *Skiascope 1. Hängda och utställda. Om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009.
10. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley (1976) 1999. Om MoMA:s hängningshistorik se: Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 1998; Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven och London 2009.
11. Krauss hävdar att den modernistiska skulpturen, med Constantin Brancusi som huvudexempel, genom att göra sockeln till en del av verket har lösgjort sig från platsen. Den modernistiska skulpturen kan placeras var som helst och har därmed frigjort sig från monumentets logik. Där monumentet står i förbindelse med platsen och pekar mot den är den modernistiska skulpturen platslös. Rosalind E. Krauss, "Skulptur i det utvidgade fältet" ("Sculpture in the Expanded Field", *October* nr 8 1979), övers. Erik van der Heeg, *Minimalism och postminimalism*, red. Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos nr 10, Konstfack, Konsthögskolan i Malmö, Konsthögskolan i Umeå, Kungl. Konsthögskolan och Raster förlag, Stockholm 2005.
12. Se: Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London 1991 [1977].
13. James Stirling, Michael Wilford and Associates.
14. Richard Rogers, Renzo Piano, Gianfranco Franchini, Ove Arup & Partners.
15. Charles Jencks skriver om Centre Pompidou: "The modernist emphasis on structure, circulation, open space, industrial detailing and abstraction is taken to its late-modern extreme, although again often mis-termed post-modern." Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, Wiley, Cichester (1986) 1996, s. 44.
16. Richard Rogers i: Kenneth Powell, *Richard Rogers. Architecture of the Future*, Birkhäuser, Basel 2006, s. 241, citerad i: Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, Verso, London och New York 2013, s. 19.
17. Idén om ett multikulturellt och multimedialt komplex i stadens centrum, där olika konstformer kan samlas, kan spåras tillbaka till André Malraux. Pontus Hultén, tidigare chef för Moderna Museet i Stockholm där han just arbetat för att utvidga konstupbegreppet och låta museet bli ett allaktivitetshus, var med i arbetsgruppen till Centre Pompidou och blev senare centrets första chef.
16. Richard Rogers in: Kenneth Powell, *Richard Rogers: Architecture of the Future*, Birkhäuser, Basel 2006, p. 241, quoted in: Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, Verso, London and New York 2013, p. 19.
17. The idea of a multi-cultural and multi-media complex in the city centre, where different forms of art can be collected, can be traced back to André Malraux. Pontus Hultén, formerly head of Moderna Museet in Stockholm where he had just been working to broaden the concept of art and have the museum become an all-activity house, was a member of the working group for the Pompidou Centre and later became its first head.
18. Gehry dismisses the notion that the architecture must step back and not compete with the art as a myth. Larry Shiner, 'Temptation to Self-Indulgence? Aesthetics and Function in Recent Art Museum Design', *The Nordic Journal of Aesthetics* no. 36–37 2008/2009, p. 55, see also pp. 63–64; Shiner quotes from: Gerhard Mack, *Art Museums into the 21<sup>st</sup> Century*, Birkhäuser, Basel 1999, p. 23.
19. Benthem Crowwel Architects.
20. See: Kristoffer Arvidsson, 'The Visionary Language', *Site* no. 13–14 2005.
21. For a phenomenological study of MAXXI, see: Mårit Simonsson, *Displaying Spaces: Spatial Design, Experience, and Authenticity in Museums*, diss. Umeå University, Papers in Museology 10, Umeå 2014, pp. 135–156.
22. Studio Liebeskind with Davis Partnership, PC.
23. Werner Sewing, 'Spacelab Cook-Fournier GmbH, Kunsthau Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria', *Museums in the 21<sup>st</sup> Century: Concepts, Projects, Buildings*, eds. Suzanne Greub and Thierry Greub, Art Centre Basel and Prestel, Basel, Munich, Berlin, London, and New York 2006, p. 96.
24. Alexandra Stara analyses this example in her text in this issue of *Skiascope*.
25. César Pelli & Associates.
26. Terence Riley writes: 'The multiple points of entry and the various interconnecting stairways will ensure an environment that favours self-direction over an overly didactic experience.' Terence Riley, 'Allied Works Architecture: University of Michigan Museum of Art Expansion, Ann Arbor, MI, USA', *Museums in the 21st Century: Concepts, Projects, Buildings*, eds. Suzanne Greub and Thierry Greub, Art Centre Basel and Prestel, Basel, Munich, Berlin, London, and New York 2006, p. 199.
27. Taniguchi and Associates.
28. This is Taniguchi's own way of expressing it. Hal Foster refers to a pronouncement by the architect: 'Raise a lot of money for me, I'll give you good architecture. Raise even more money, I'll make the architecture disappear.' Foster 2013, p. 122.
29. Stephan Braunfels Architekten BDA.
30. Die Alte Nationalgalerie was renovated under the direction of H. G. Merz and reopened in 2001 as the first renovated building on the Museum Island. The rebuilding plans of Das Bode Museum were drawn up by Heinz Tesar and Christoph Fischer and the work was completed in 2006; the project with Das Alte Museum was awarded to Hilmer & Sattler and Albrecht, a project that was estimated to be completed in 2015. Das Neue Museum was executed by David Chipperfield Architects and completed in 2009. The Pergamon Museum's rebuild was designed by Oswald Mathias Ungers and the new museum will not open until 2020. Andres Lepik, 'The Museum Island Planning Group, Berlin: The Museum Island, Berlin, Germany', *Museums in the 21<sup>st</sup> Century: Concepts, Projects, Buildings*, eds. Suzanne Greub and Thierry Greub, Art Centre Basel and Prestel, Basel, Munich, Berlin, London, and New York 2006.
31. Bernard Tschumi Architects with Michael Photiadis, Arsy.
32. Antonio Cruz Villalón and Antonio Ortiz García.
33. Rem Koolhaas, 'Junkspace', *Content*, Taschen, Köln 2004, p. 170. The quotation appears in Foster 2013, p. 122.

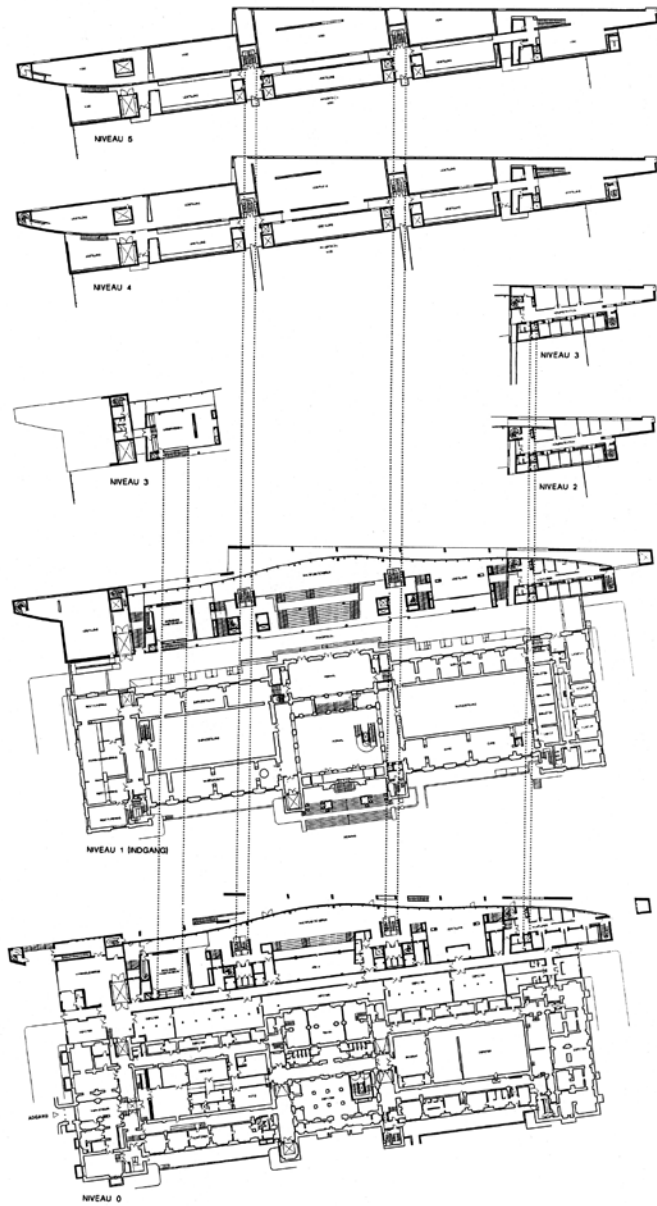
18. Gehry avfärdar föreställningen att arkitekturen måste träda tillbaka och inte tävla med konsten som en myt. Larry Shiner, "Temptation to Self-Indulgence? Aesthetics and Function in Recent Art Museum Design", *The Nordic Journal of Aesthetics* nr 36–37 2008/2009, s. 55, se även s. 63–64; Shiner citerar ur: Gerhard Mack, *Art Museums into the 21<sup>st</sup> Century*, Birkhäuser, Basel 1999, s. 23.
19. Benthem Crouwel Architects.
20. Se: Kristoffer Arvidsson, "Det visionära språket", *Site* nr 13–14 2005.
21. För en fenomenologisk studie av MAXXI se: Märıt Simonsson, *Displaying Spaces. Spatial Design, Experience, and Authenticity in Museums*, diss. Umeå universitet, Papers in Museology 10, Umeå 2014, s. 135–156.
22. Studio Daniel Libeskind med Davis Partnership, PC.
23. Werner Sewing, "Spacelab Cook-Fournier GmbH, Kunsthauѕ Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria", *Museums in the 21<sup>st</sup> Century. Concepts, Projects, Buildings*, red. Suzanne Greub och Thierry Greub, Art Centre Basel och Prestel, Basel, München, Berlin, London och New York 2006, s. 96.
24. Alexandra Stara analyserar detta exempel i sin text i detta nummer av *Skiascope*.
25. César Pelli & Associates.
26. Terence Riley skriver: "The multiple points of entry and the various interconnecting stairways will ensure an environment that favours self-direction over an overly didactic experience." Terence Riley, "Allied Works Architecture. University of Michigan Museum of Art Expansion, Ann Arbor, MI, USA", *Museums in the 21<sup>st</sup> Century. Concepts, Projects, Buildings*, red. Suzanne Greub och Thierry Greub, Art Centre Basel och Prestel, Basel, München, Berlin, London och New York 2006, s. 199.
27. Taniguchi and Associates.
28. Detta synsätt ger Taniguchi själv uttryck åt. Hal Foster refererar till ett uttalande av arkitekten: "Raise a lot of money for me, I'll give you good architecture. Raise even more money, I'll make the architecture disappear." Foster 2013, s. 122.
29. Stephan Braunfels Architekten BDA.
30. Alte Nationalgalerie renoverades under ledning av H. G. Merz och öppnade igen 2001 som den första renoverade byggnaden på Museumsinsel. Ombyggnationen av Bode Museum ritades av Heinz Tesar och Christoph Fischer och stod färdig 2006, projektet med Altes Museum vanns av Hilmer & Sattler och Albrecht, ett projekt som beräknas vara klart 2015. Neues Museum utfördes av David Chipperfield Architects och färdigställdes 2009. Pergamonmuseets ombyggnad ritades av Oswald Mathias Ungers och det nya museet kommer att öppna först 2020. Andres Lepik, "The Museum Island Planning Group, Berlin. The Museum Island, Berlin, Germany", *Museums in the 21<sup>st</sup> Century. Concepts, Projects, Buildings*, red. Suzanne Greub och Thierry Greub, Art Centre Basel och Prestel, Basel, München, Berlin, London och New York 2006.
31. Bernard Tschumi Architects med Michael Photiadis, Arsy.
32. Antonio Cruz Villalón och Antonio Ortiz García.
33. Rem Koolhaas, "Junkspace", *Content*, Taschen, Köln 2004, s. 170. Citatet återges i: Foster 2013, s. 122.
34. Adolf Loos, "Ornament and Crime" ("Ornament und Verbrechen" 1908), *Ornament and Crime. Selected Essays*, red. Adolf Opel, övers. Michael Mitchell, Ariadne Press, Riverside, Kalifornien 1997.
35. Herzog & Meuron med Fong + Chan 2005.
36. Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Penguin Books, Harmondsworth 1963, s. 15; Shiner 2009, s. 61.
37. Andrew Ballantyne, "Commentary. The Nest and the Pillar of Fire", i *What is Architecture?*, red. Andrew Ballantyne, Routledge, New York 2001, s. 15. Larry Shiner redogör för dessa metaforer i sin analys av konstmuseiarkitekturens relation till estetiken. Shiner 2009, s. 61 och 70.
38. Scott Brown och Venturi beskriver anka och dekorerat skjul som två olika typer: "1. Where the architectural systems of space, structure, and program are submerged and distorted by an overall symbolic form. This kind of building-becoming-sculpture we call the *duck* in honor of the duck-shaped drive-in, 'The Long Island Duckling,' illustrated in *God's Own Junkyard* by Peter Blake. 2. Where systems of space and structure are directly at the service of program, and ornament is applied independently of them. This we call the *decorated shed*." Denise Scott Brown, Robert Venturi och Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge Massachusetts och London 1977 [1972], s. 87.
39. Foster 2013, s. 14–15.
40. Det finns flera exempel på konstmuseer vars arkitektur prisats av arkitekter men kritiserats av curatorer, internationellt exempelvis med Daniel Libeskind's byggnad till Denver Art Museum,
41. Shiner 2009, p. 54.
42. Immanuel Kant, *The Critique of Judgement (Critik der Urtheilskraft 1790)*, trans. James Creed Meredith, Clarendon, Oxford 1980 [1952].
43. Shiner 2009, pp. 60–71.
44. Shiner 2009, pp. 63–64.
45. Shiner 2009, pp. 54–56.
46. Shiner 2009, p. 71.
47. Foster 2013, p. 107; Scott Brown and Venturi 1972.
48. In his book *The Society of the Spectacle*, Debord analyses how western society has become ever more permeated by a capitalist stage-show. According to Debord, capitalist society is turning man into a passive, manipulated consumer. Guy Debord, *The Society of the Spectacle (La société du spectacle 1967)*, trans. Donald Nicholson-Smith, Zone Books, New York 1994.
49. Foster 2013, p. 129.
50. The idea of art as being free of other interests was formulated during the eighteenth century, most influentially in Kant's aesthetics. Kant 1980.
51. For a longer description of the history of the museum, see: Arvidsson 2012, pp. 14–18.
52. For analyses of the history of the art museum, see: Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London and New York 1995; Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, London and New York 1995; *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*, ed. Andrew McClellan, Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts, Oxford and Carlton 2002; Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London 2008. See also my introductory reflection on the history of the museum in *Skiascope 5: Arvidsson 2012*.
53. The 'creative class' is a term coined by Richard Florida to refer to people in creative occupations, whom towns and regions try to attract because they contribute to a dynamic and

- i Sverige med det prisvinnande Kalmar konstmuseum av Martin Videgård Hansson och Bolle Tham, som starkt kritiserades ur ett curatoriskt perspektiv av Sune Nordgren. Sune Nordgren, "Stimulerande tillägg med interiöra invändningar", *Arkitektur* nr 4 2008.
41. Shiner 2009, s. 54.
  42. Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften (Critik der Urtheilskraft 1790)*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Thales, Stockholm 2003.
  43. Shiner 2009, s. 60–71.
  44. Shiner 2009, s. 63–64.
  45. Shiner 2009, s. 54–56.
  46. Shiner 2009, s. 71.
  47. Foster 2013, s. 107; Scott Brown och Venturi 1977.
  48. I sin bok *Skådespelsamhället* analyserar Debord hur det västerländska samhället alltmer kommit att genomsyras av ett kapitalistiskt skådespel. Det kapitalistiska samhället förvandlar enligt Debord människan till en passiv och manipulerad konsument. Guy Debord, *Skådespelsamhället (La société du spectacle 1967)*, övers. Bengt Ericson, Daidalos, Göteborg 2002.
  49. Foster 2013, s. 129.
  50. Föreställningen om konsten som fri från andra intressen formulerades under 1700-talet, mest inflytelserikt i Kants estetik. Kant 2003.
  51. För en längre framställning om museets historia, se: Arvidsson 2012, s. 14–18.
  52. För analyser av konstmuseets historia se: Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London och New York 1995; Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, London och New York 1995; *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium*, red. Andrew McClellan, Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts, Oxford och Carlton 2002; Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles och London 2008. Se även min inledande reflektion kring museets historia i *Skiascope 5*: Arvidsson 2012.
  53. Den kreativa klassen är ett begrepp som myntats av Richard Florida och syftar på människor inom kreativa näringar som städer och regioner försöker attrahera för att de bidrar till en dynamisk och tillväxtskapande miljö. Richard Florida, *Den kreativa klassens framväxt (The Flight of the Creative Class. The New Global Competition for Talent, 2005)*, övers. Anna Sörmark, Daidalos, Stockholm 2006.
  54. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 1993.
  55. Bennett 1995, s. 59–88.
  56. Donald Preziosi och Claire Farago, "General Introduction. What Are Museums For?", *Grasping the World. The Idea of the Museum*, red. Donald Preziosi och Claire Farago, Ashgate, Aldershot, Hampshire och Burlington 2004, s. 2, 5, 13.
  57. Duncan 1995, s. 24.
  58. För en analys av den postkoloniala kritikens betydelse för museer, se: Kylie Message, *New Museums and the Making of Culture*, Berg, Oxford och New York 2006.
  59. Privata konstsammlare bygger inte bara sina egna museer utan arbetar också nära gallerister och medverkar i utställningssatsningar för att höja värdet på verk i den egna samlingen. Genom att lansera konstnärskap, finansiera utställningar, låna ut eller donera verk till museer, styr samlare och gallerister i förlängningen även vilka konstnärskap museer väljer att visa och förvärva. Priserna på den mest kanoniserade konsten har skjutit så mycket i höjden att museer helt måste förlita sig på privata donatorer för att alla ha en chans att förvärva verk av en viss dignitet. Om konstsamlares inflytande se till exempel: Gunnar Lindstedt, *Samlarna och konstens miljonaffärer*, Forum, Stockholm 2014. Om konstmarknadens inflytande på samtida konst se även: Julian Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford 2004.
  60. Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy et al., "Är konsten bara en lyxvara?" ("L'art n'est-il qu'un produit de luxe?", *Mediapart* 2014-10-20), övers. Kim West, *Kunstkritikk* 2014-10-31, <http://www.kunstkritikk.se/artikler/ar-konsten-bara-en-lyxvara/>, hämtad 2014-11-27.
  61. Rosalind E. Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum" (*October* nr 54 hösten 1990), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, red. Donald Preziosi och Claire Farago, Ashgate, Aldershot, Hampshire och Burlington 2004; Fredric Jameson, *Postmodernism or the Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991.
  62. Krauss 2004, s. 611.
  63. Krauss 2004, s. 612.
  64. Foucault 1984, s. 46–49.

- growth-creating environment. Richard Florida, *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent*, HarperBusiness, New York 2005.
54. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 1993.
  55. Bennett 1995, pp. 59–88.
  56. Donald Preziosi and Claire Farago, 'General Introduction: What Are Museums For?', *Grasping the World: The Idea of the Museum*, eds. Donald Preziosi and Claire Farago, Ashgate, Aldershot, Hampshire and Burlington 2004, pp. 2, 5, 13.
  57. Duncan 1995, p. 24.
  58. For an analysis of the importance of post-colonial criticism for museums, see: Kylie Message, *New Museums and the Making of Culture*, Berg, Oxford and New York 2006.
  59. Private art collectors not only build their own art museums but also work close to gallery owners and contribute to exhibition costs in order to raise the value of works in their own collections. By launching new artistic talent, financing exhibitions, and lending out and donating works to museums, collectors and gallery-owners also control which artists' work museums choose to display and acquire. Prices of the most canonized art have shot up to such dizzying heights that museums are obliged to rely completely on private donors to have any chance of acquiring works of any potency. On art collectors' influence, see, for example: Gunnar Lindstedt, *Samlarna och konstens miljonaffärer*, Forum, Stockholm 2014. On art collectors' influence on contemporary art, see also: Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford 2004.
  60. Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy et al., 'L'art n'est-il qu'un produit de luxe?', *Mediapart* 2014-10-20.
  61. Rosalind E. Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum' (*October* no. 54 autumn 1990), *Grasping the World: The Idea of the Museum*, eds. Donald Preziosi and Claire Farago, Ashgate, Aldershot, Hampshire and Burlington 2004; Fredric Jameson, *Postmodernism or the Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991.
  62. Krauss 2004, p. 611.
  63. Krauss 2004, p. 612.
  64. Foucault 1984, pp. 46–49.
  65. Filippo Tommaso Marinetti, 'Manifesto del Futurismo', *Gazzetta dell'Emilia* 1909.
  66. Translated from Swedish, original quotation: 'tempel för vårt borgerliga upplysta kulturideal'. Chris van Uffelen, *Museumsarkitektur/Museumarkitektur/Museoarkitehtuuri*, Tandem Verlag GmbH, Potsdam 2010, p. 9.
  67. Translated from Swedish, original quotation: 'Till sin funktion påminner museibygggen om medeltida relikskrin: den egentliga relikten kunde faktiskt vara så oansenlig att det dyrbara relikskrin som den förvarades i hade stor del i dess ryktbarhet. Att relikten var oansenlig betydde förstas inte att den var obetydlig, men det var bara genom ett estetiskt anslående hölje som dess betydelse kunde synliggöras.' Uffelen 2010, p. 9.
  68. See: Jeff Werner, 'Samlingar och samlande', *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2012.
  69. Against this tendency there is an interesting antipole in the language of qualitative evaluation of the museum's relation to its public, which has been developed in Great Britain and which goes under the name of Generic Learning Outcomes.
  70. Duncan 1995, p. 134.
  71. Duncan 1995, p. 133.

65. Filippo Tommaso Marinetti, "Det futuristiska manifestet" ("Manifesto del Futurismo", *Gazzetta dell'Emilia* 1909), *Moderna manifest 1. Futurism och dadaism*, red. Gunnar Qvarnström, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1973, s. 13.
66. Chris van Uffelen, *Museumsarkitektur/Museiarkitektur/Museoarkkitehtuuri*, Tandem Verlag GmbH, Potsdam 2010, s. 9.
67. Uffelen 2010, s.9.
68. Se: Jeff Werner, "Samlingar och samlande", *Skiascope 5. Fädda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012.
69. Mot denna tendens finns en intressant motpol i det språk för kvalitativ utvärdering av museets relation till sin publik, som utvecklats i Storbritannien och som går under beteckningen Generic Learning Outcomes.
70. Duncan 1995, s. 134.
71. Duncan 1995, s. 133.

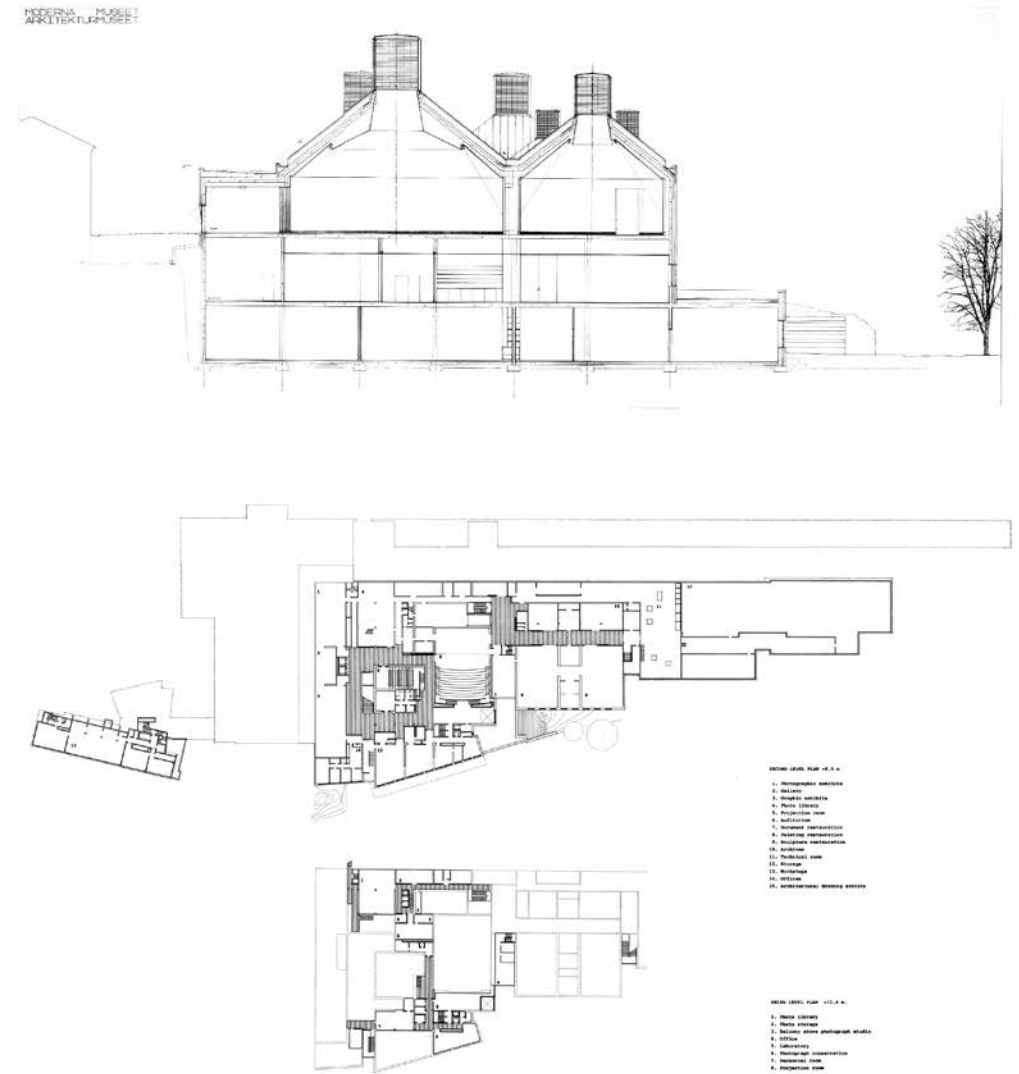
Fig. 39



Spängskiss över Statens Museum for Kunst, Köpenhamn, Vilhelm Dahlerup and G. E. W. Møller, 1896, med tillbyggnad av C. F. Møller, 1998, illustration: C. F. Møller Architects.

Exploded view of the National Gallery of Denmark, Copenhagen, Vilhelm Dahlerup and G. E. W. Møller, 1896, with the extension by C. F. Møller, 1998, illustration: C. F. Møller Architects.

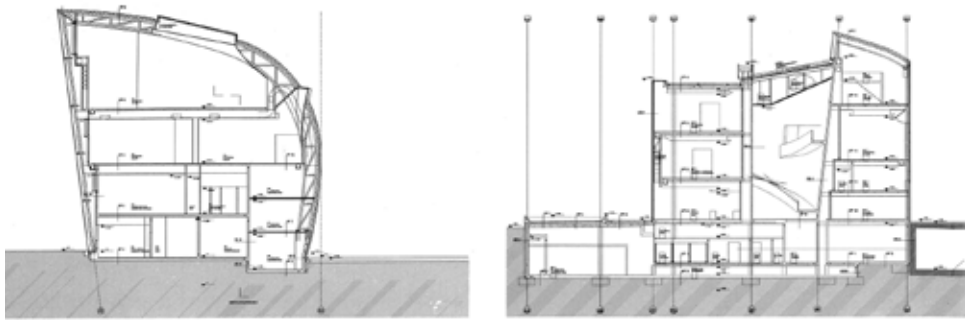
Fig. 40



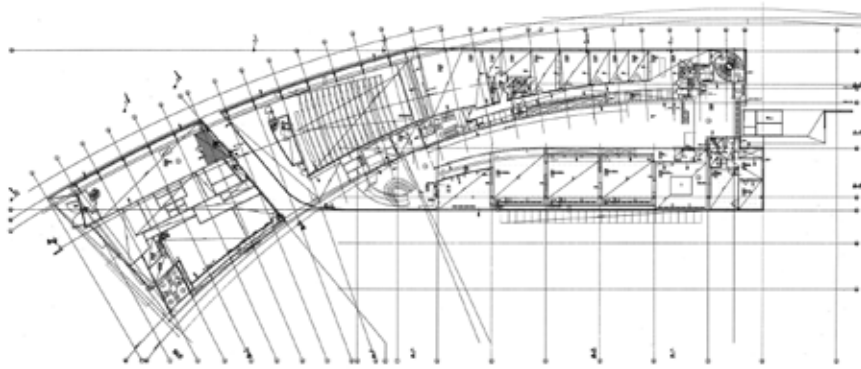
Moderna Museet, Stockholm, Rafael Moneo, 1998, sektion och plan, illustration: Rafael Moneo.

Moderna Museet, Stockholm, Rafael Moneo 1998, section and plan drawing, illustration: Rafael Moneo.

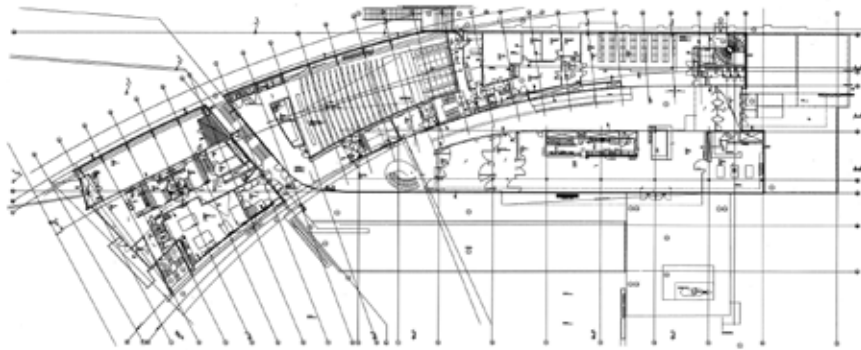
Fig. 41



SEKTIONER 1:400



PLAN 2 1:800

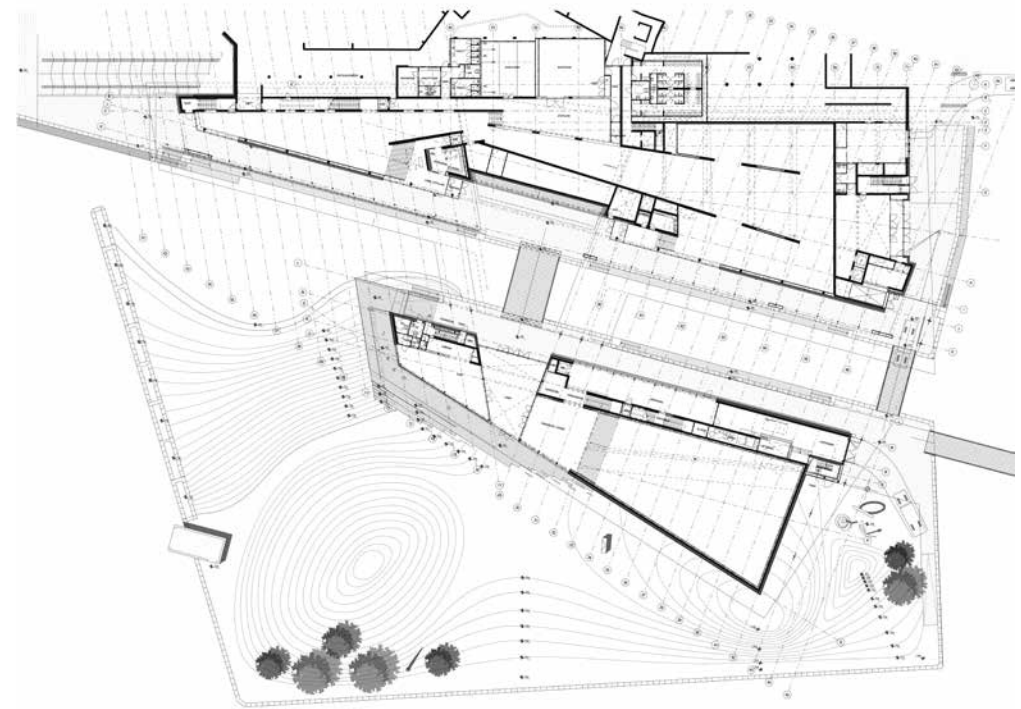
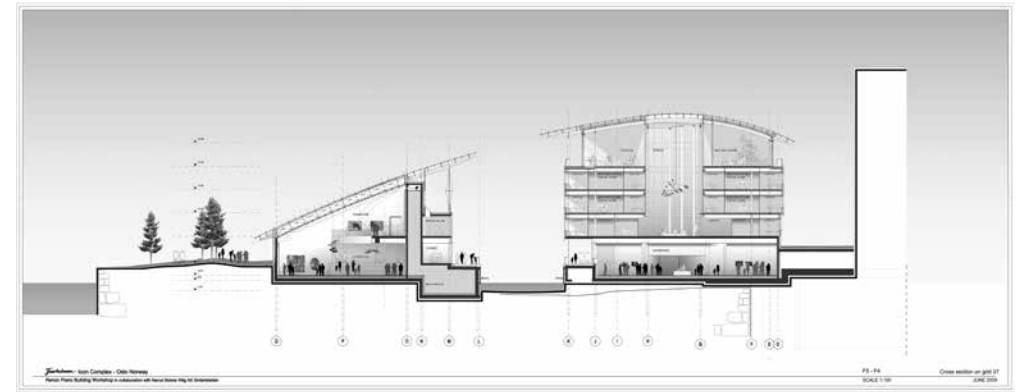


PLAN 1, ENTRÉPLAN 1:800

Kiasma, Helsingfors, Steven Holl, 1998, sektion och planer  
ur *Arkitektur* nr 6 1998, s. 50.

Kiasma, Helsinki, Steven Holl, 1998, sections and plan drawings  
from *Arkitektur* no. 6 1998, p. 50.

Fig.42

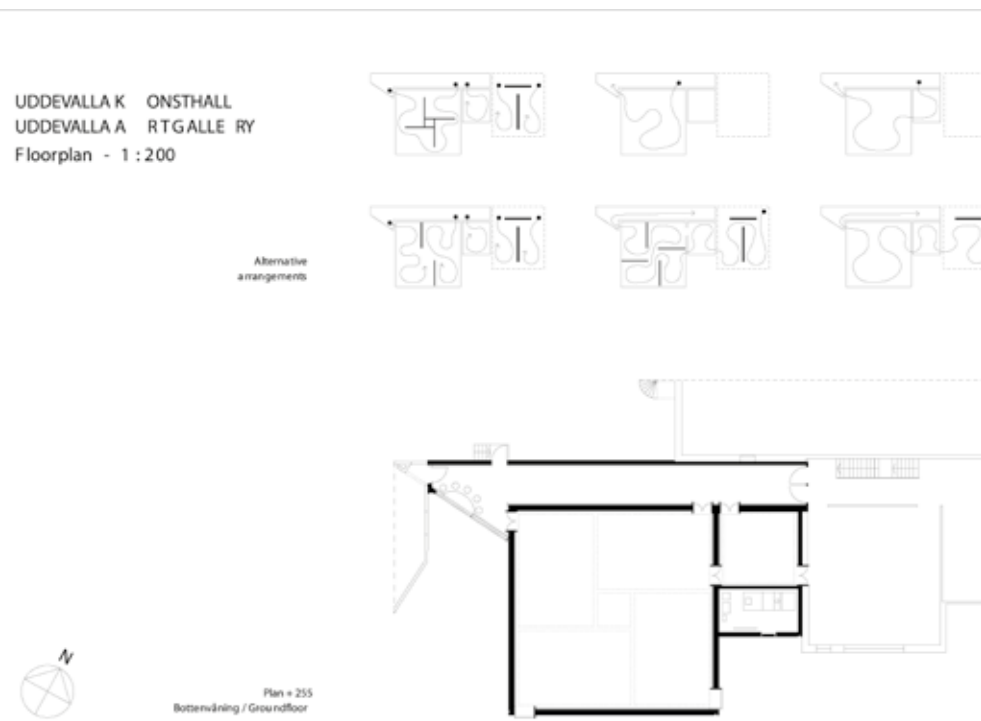


Astrup Fearnley Museet, Oslo, Renzo Piano, 2012, sektion och plan,  
illustration: Renzo Piano Building Workshop.

Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, Renzo Piano, 2012, section and plan drawing,  
illustration: Renzo Piano Building Workshop.



Fig. 43



Konsthallen, Bohusläns museum, Uddevalla, Alexis Pontvik, 2002,  
illustration: Pontvik Arkitekter AB.

The Art Gallery, Bohuslän Museum, Uddevalla, Sweden, Alexis Pontvik, 2002,  
illustration: Pontvik Arkitekter AB.

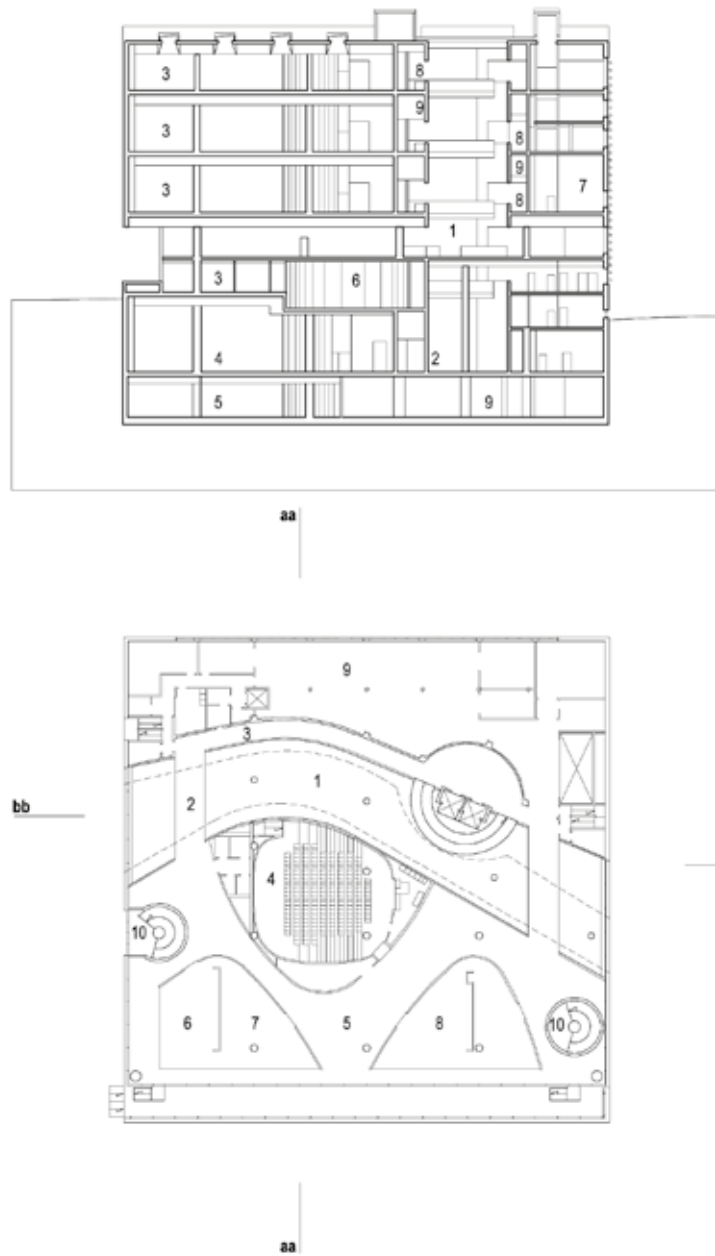
Fig. 44



Artipelag, Värmdö, Johan Nyrén, 2012, plan 2,  
illustration: Nyréns Arkitektkontor.

Artipelag, Värmdö, Sweden, Johan Nyrén, 2012, plan 2,  
illustration: Nyréns Arkitektkontor.

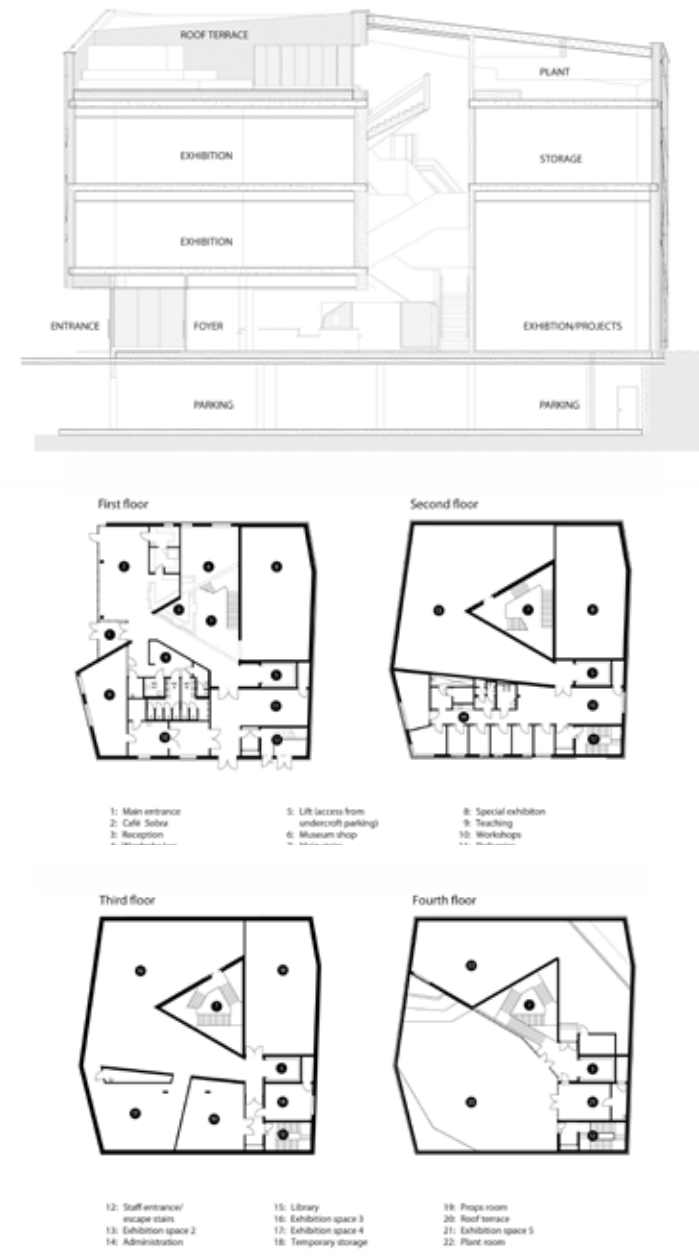
Fig. 45



ARoS Aarhus Konstmuseum, Århus, Schmidt Hammer Lassen Architects, 2004, sektion och plan, illustration: Schmidt Hammer Lassen Architects.

ARoS Aarhus Art Museum, Aarhus, Schmidt Hammer Lassen Achitects, section and wplan drawing, illustration: Schmidt Hammer Lassen Architects.

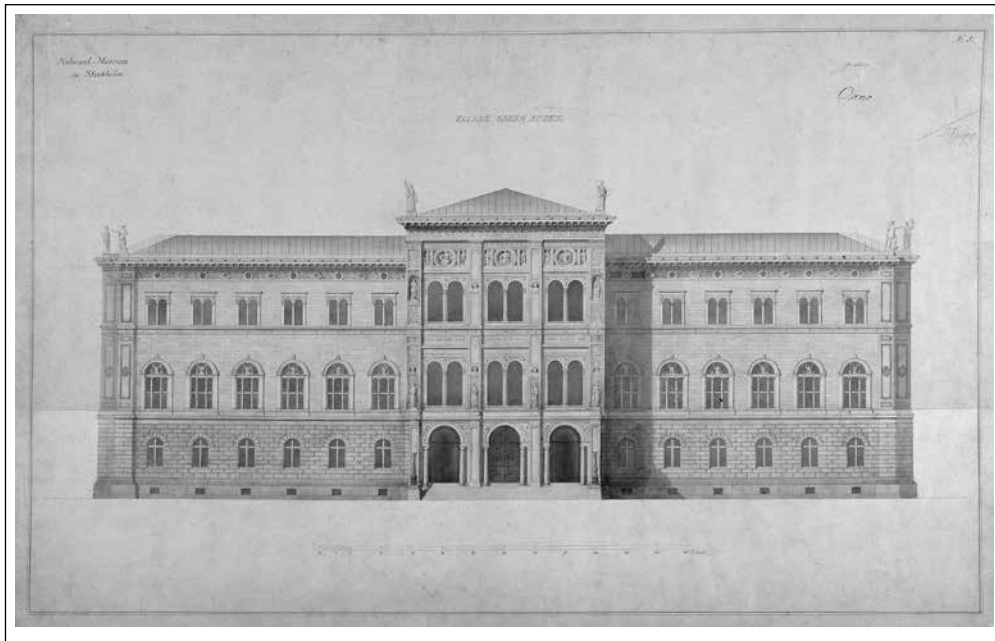
Fig. 46



Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Førde, Norge, C. F. Møller, 2012, sektion och planer, illustrations: C.F. Møller Architects.

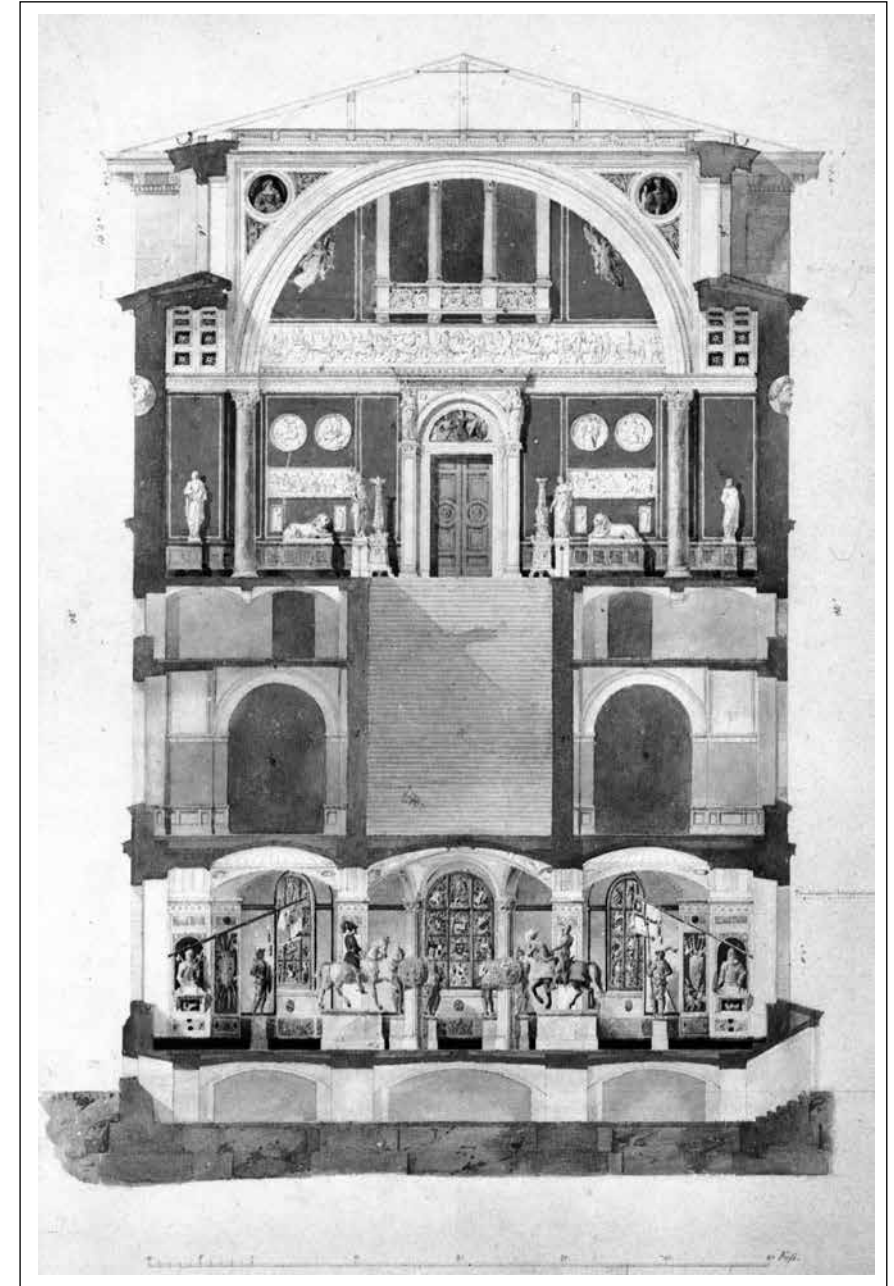
Sogn og Fjordane Museum of Fine Art, Førde, Norway, C. F. Møller, 2012, section and plan drawing, illustrations: C.F. Møller Architects.

Fig. 47



Nationalmuseum, Stockholm, Friedrich August Stüler, 1866, fasad mot sydväst, akvarellerad ritning.  
Nationalmuseum, Stockholm, Friedrich August Stüler, 1866, facade facing south west, watercolour and drawing.

Fig. 48



Den laverade sektionen över Nationalmuseum visar den tänkta uppbyggnaden, med livrustkammare i bottenvåningen, kungligt bibliotek på mellanvåningen och konstsamling högst upp.  
Nationalmuseum, Stockholm,  
Friedrich August Stüler, 1866, sektion, lavering, Nationalmuseum.

The sectional wash-drawing of Nationalmuseum in Stockholm shows the imaginary construction, with the armory on the ground floor, the royal library on the mezzanine floor, and the art collection on the top floor. Nationalmuseum, Stockholm,  
Friedrich August Stüler, 1866, section, wash-drawing, Nationalmuseum.

ARKITEKTUR I KONSTENS TJÄNST?  
 NORDENS BYGGNADER FÖR KONST  
 1998–2014

Hur ser Nordens museer för konst ut på 2000-talet? Och hur förhåller de sig till de internationella trenderna inom nutida konstmuseiarkitektur? Så lyder frågorna som ska besvaras genom denna text. Låt vara att någon globalt eller ens nordiskt överblickande sammanställning av nya, om- eller tillbyggda museer för konst under 2000-talet ännu inte finns. Frågorna är i sammanhanget högst relevanta då upphovet till den här publikationen ju är världens på senare år närmast explosionsartade tillväxt av just konstmuseer.<sup>1</sup> I västvärlden är denna också ymnigt dokumenterad i bokform. Författarna har som regel sin bakgrund inom arkitekturens fält, som arkitekturskribenter/kritiker, arkitekter eller curatorer, vilket är en bidragande förklaring till publikationernas arkitekturtidningsliknande upplägg: Efter ett kort sammanfattande förord eller inledande introduktion följer ett antal kortfattat kommenterade referensexempel på ett eller flera uppslag, rikligt illustrerade med fotografier och ritningsmaterial. Förorden i publikationerna från 1980-talet och framåt inleds alltid med att världen just nu genomgår en museibygnadsboom av sällan skådat slag.<sup>2</sup> Arkitekturen i exemplen beskrivs därefter utförligt vad gäller ljusförling, konstruktion och material. Endast undantagsvis relateras rumsligheterna till konsten som ska visas i lokalerna, och personalen som ska arbeta där. Däremot beskrivs förhållandet till tomt/plats, omgivning och – ibland – publik. Inte sällan liknas konstmuseernas

---

●

ARCHITECTURE IN THE SERVICE OF ART?  
 BUILDING FOR ART IN THE NORDIC COUNTRIES,  
 1998–2014

What are Nordic art museums like in the twenty-first century? How do they relate to international trends in architecture for contemporary art museums? This article looks to answer these two questions. Quite apart from the fact that there are no specific publications that provide an overview of new, rebuilt, or remodelled art museums from this period—either with a worldwide or a Nordic focus—these two questions, and hence the present article, derive much of their relevance from the recent, almost explosive increase in the number of art museums.<sup>1</sup> In the West, these have been generously documented in book form, as a rule by authors with a background in architecture, whether as architects, curators, or critics, which goes some way in explaining the strong similarities to articles in architectural journals: a short, summarizing foreword or introduction is followed by a number of reference examples with but a brief commentary, richly illustrated with photographs and drawings, running to several pages. Published works from the 1980s onwards are invariably prefaced by the observation that the world is experiencing a museum-building boom of unprecedented scope.<sup>2</sup> Detailed descriptions are then given of the lighting design, construction, and materials of the chosen architectural examples. Only in a few exceptional cases are the buildings' spatial characteristics related to the art they are intended to display or to the people who will work there; instead, descriptions are given of the relationship to the site, the surroundings, and—on occasion—the public. Often, the function of art museums is described as being similar to the cathedrals or opera houses of the past.<sup>3</sup> The implication is that museums are to serve as devotional spaces,

---

nya funktion vid forna tiders katedralers eller operahus.<sup>3</sup> Museerna ses således företrädesvis som andaktsrum dit människor går för reflektion och introspektion, och som arenor för presentation och representation; möten och nätverkande. I likhet med den medeltida katedralen och det borgerliga 1800-talets operahus fungerar dagens konstmuseer också som samlingsplatser för underhållning av alla handa slag, och som nav för stadstillväxt och -förnyelse. Arkitekterna Renzo Piano och Richard Rogers anses med Centre Pompidou i Paris (1977) skapa paradigmet konstmuseet som multifunktionellt urbant nöjescentrum, där utställningsytorna kompletterats med bibliotek, mediatek, auditorier, biografier, administrativa lokaler, forskar- och studierum, restauranger, affärer med flera kommersiella funktioner.<sup>4</sup> Frank Gehrys Guggenheim Bilbao (1997) står ännu som det mest ikoniska exemplet för konstmuseet som generator för stadsförnyelse och tillväxt.<sup>5</sup> Med Guggenheim Bilbao väcks på allvar också viljan hos inte minst politiker att med arkitekturens och stjärnarkitekternas hjälp omvandla sina städer till varumärken.<sup>6</sup> En vilja som syns också genom de nordiska museibyggna från senare tid.

Guggenheim Bilbao står även för det stora publika genombrottet för arkitekten som starchitect (stjärnarkitekt), och som sådan konstnär i sin egen rätt: Gehrys museum kan betraktas som skulptur likaväl som en byggnad. Redan vid millennieskiftet infinner sig emellertid en "Bilbao fatigue", en trötthet på en så kraftfullt iögonenfallande och självhävdande byggnadskonst.<sup>7</sup> Frank Gehry och nämnde Renzo Piano framställs som varandras motpoler i den tudelning som från och med Bilbao-tröttheten under hela 00-talet görs inom konstmuseiarkitekturen. Frank Gehry får genom sin arkitektur symbolisera synen på arkitekturen som ett konstverk i sig, likställd med eller till och med överordnad konsten. Renzo Pianos arkitektur representerar som kontrast ett förhållningssätt där arkitekturen träder i bakgrunden och medvetet underordnas konsten för att på bästa sätt framhäva densamma.<sup>8</sup>

Denna tudelning märks också i det skandinaviska materialet. Den i konstvärlden mycket kraftfulla reaktionen mot Renzo Pianos nya Astrup Fearnley Museet i Oslo, invigt 2012, förklaras av att Renzo Piano här byter sida.<sup>9</sup> Från att i museer som De Menil Collection i Houston Texas (1987) och Fondation Beyeler i Schweiziska Riehen (1997), ha ställt sin arkitektur i konstens tjänst, gör också

sought out by people for reflection and introspection, and as arenas for presentation and representation, as well as for meeting and networking. Much like the mediaeval cathedral and the bourgeois nineteenth-century opera house, today's art museum also functions as a place of entertainment of various sorts, and as a hub for civic growth and regeneration. The architects Renzo Piano and Richard Rogers are regarded as having created this paradigm of the art museum as urban entertainment centres with their Pompidou Centre in Paris (1977), where exhibition spaces are complemented by a library, media centre, auditoria, cinemas, administration offices, research and study rooms, restaurants, and shops and other commercial spaces.<sup>4</sup> Frank Gehry's Guggenheim Museum Bilbao (1997) stands as the most iconic example of the art museum as generating urban renewal and growth.<sup>5</sup> With the Guggenheim Bilbao there was also an ambition, not least on the part of the politicians, to use architecture and big-name architects to convert cities into brands.<sup>6</sup> The same aspiration has also been evident in recent museum-building in the Nordic countries.

The Guggenheim Bilbao was also the first example in our time of the architect as starchitect, bursting onto the public consciousness as an artist in his own right: Gehry's museum can be seen as a sculpture as much as a building. However, within just a couple of years there was a palpable 'Bilbao fatigue', a weariness with dramatically eye-catching, self-assertive buildings.<sup>7</sup> Frank Gehry and Renzo Piano have been seen as polar opposites in the architecture of art museums ever since the first onset of Bilbao fatigue. Frank Gehry's architecture is seen as symbolizing the building as a work of art in itself, fully equivalent to the other arts, or even superior to them. In contrast, Renzo Piano's architecture represents an attitude in which architecture forms a background, and is consciously subordinate to the art in order to display it to best effect.<sup>8</sup>

This dichotomy may also be seen among museums in Scandinavia. The violence of the art world's reaction to Renzo Piano's new Astrup Fearnley Museum in Oslo (2012) can be explained by his having changed sides.<sup>9</sup> From having placed his architecture at the service of art in museums—witness the De Menil Collection in Houston, Texas (1987) and the Beyeler Foundation in Riehen, Switzerland (1997)—Piano now produced his own sculpture.<sup>10</sup> With its group of buildings held together by a sail-like double-curved roof, Piano's Astrup Fearnley Museum takes on the role of the largest work on show in the museum's Tjuvholmen sculpture park. In scale, it far surpasses works by Anish Kapoor, Louise Bourgeois, and

Piano nu en skulptur.<sup>10</sup> Med sin samling byggnader sammanhållna av segelliknande, dubbelkrökta tak framstår Renzo Pianos Astrup Fearnley Museet som den största skulpturen i museets skulpturpark på Tjuvholmen. I skala överträffar den vida verken av Anish Kapoor, Louise Bourgeois och Anthony Gormley som sin inneboende monumentalitet till trots försvinner i byggnadens skugga.<sup>11</sup> Renzo Piano har i intervjuer liknat sin ambition för museet med den som fanns då han tillsammans med Richard Rogers skapade Centre Pompidou i Beaubourg. Drivkraften har även i Oslo varit att avdramatisera och tillgängliggöra konsten, här genom att distribuera museet som en liten by med hus av olika skala runt en gatukorsning.<sup>12</sup> Ambitionen har inte blidkat kritikerna, vilka inte ser några som helst likheter med Centre Pompidous flexibla användningsområden och utställningsrum. Tvärtom är det ”vanskelig å tro at disse rommene er blitt til etter studier av hvordan optimale utstillingssaler bør vare”.<sup>13</sup> Inte heller fungerar Astrup Fearnley som urban mötesplats. Museet saknar naturliga samlingsrum, fungerande garderob och lobby. Dessutom måste publiken röra sig utomhus mellan byggnaderna för museets fasta samling och för de tillfälliga utställningarna, något som i bästa fall kan fungera bra under sommarmånaderna men är obekvämt och opraktiskt i regn- och snöväder.<sup>14</sup>

Någon sammanfattande publikation av de senaste två decenniernas museiarkitektur i Norden är som nämnts ännu inte gjord. För att få ett någorlunda relevant jämförelsematerial till de sammanfattande internationella publikationerna, har jag därför vänt mig till de nordiska arkitekturtidskrifterna. Jag har gått igenom samtliga årgångar av svenska *Arkitektur*, finska *Arkkitehti*, norska *Arkitektur N* och danska *Arkitektur DK* från 1998 till oktober 2014 och räknat antalet publiceringar, dels av konstmuseiarkitektur, dels av texter och bilder som berör andra rum vilka ritats specifikt för att visa konst.<sup>15</sup> Året 1998 har valts som begynnelseår för att tre för sina respektive länder mycket betydelsefulla konstmuseibygnader står klara detta år: Moderna Museet av Rafael Moneo, Stockholm, Kiasma av Steven Holl, Helsingfors och Statens Museum for Kunst av C. F. Møller, Köpenhamn.

Under den här perioden omnämns konstbyggnader vid totalt 87 tillfällen, i bildnotiser, notiser, recensioner, projektpresentationer eller resonerande text.<sup>16</sup> Övriga museibygnader och kulturhus förekommer vid 36 tillfällen. Mest om konstbyggnader skriver svenska

---

Anthony Gormley, which by force pale in comparison, despite their intrinsic monumentality.<sup>11</sup> In interviews, Piano has drawn parallels between his vision for the museum with his and Richard Rogers's ambitions when they designed the Pompidou Centre in Beaubourg. In Oslo, his aim was to make art less imposing and more accessible, achieved by spacing the museum out like a small village, placing buildings of varying sizes around a crossroads.<sup>12</sup> The museum's stated ambitions have not placated its critics, who can see no similarity at all with the Pompidou Centre's flexible user areas and exhibition spaces. On the contrary, they find it 'hard to believe that these spaces have resulted from studies of how optimal exhibition rooms should be'.<sup>13</sup> Neither does the Astrup Fearnley Museum work as an urban meeting place. The museum lacks obvious venues for people to gather, and has no cloakroom or lobby. Worse, visitors have to go outdoors when moving between the buildings with the museum's permanent collection and its temporary exhibitions, something that works well enough in the summer months, but is uncomfortable and impractical in wet or snowy, typical Oslo weather.<sup>14</sup>

As already mentioned, no overview of the last two decades of Nordic museum architecture has been published. In order to gather relevant material to compare with such international publications as do exist, I have therefore turned to the Nordic architectural journals. For the years from 1998 to 2014, I have studied every issue of *Arkitektur* from Sweden, *Arkkitehti* from Finland, *Arkitektur N* from Norway, and *Arkitektur DK* from Denmark, counting the instances of art museum architecture and of texts and images related to other spaces designed for the showing of art.<sup>15</sup> The year 1998 has been chosen as the starting point because three art museums, each of great importance to their respective countries, were finished in that year: Rafael Moneo's Moderna Museet in Stockholm, Steven Holl's Kiasma in Helsinki, and C. F. Møller's National Gallery of Denmark in Copenhagen.

During the period in question, buildings for art are mentioned a total of 87 times in news items, reviews, project presentations, or op-eds.<sup>16</sup> Other museum buildings and arts centres are referred to on 36 occasions. The Swedish *Arkitektur* is the one that writes most often about buildings intended for art (42 occasions), followed by Danish *Arkitektur DK* (23), Finnish *Arkkitehti* (12), and Norwegian *Arkitektur N* (10). The high number for *Arkitektur* can mostly be explained by a themed issue on spaces for art, which was published in 2008 to mark the opening of Kalmar Konstmuseum, and which included a large number of international and

---

*Arkitektur* (42 tillfällen). Därefter följer danska *Arkitektur DK* (23), finska *Arkkitehti* (12) och norska *Arkitektur N* (10). Den höga siffran för svenska *Arkitektur* förklaras främst av ett temanummer om rum för konst som 2008 publicerades med anledning av Kalmar konstmuseum, och där ett stort antal internationella och nationella referensexempel anges.<sup>17</sup> Intressant att notera är att konstmuseerna som framhålls som förebildliga i den internationella översiktslitteraturen inte ägnas några presentationer i de nordiska tidskrifterna. Med undantag för Kiasma, som presenteras i *Arkitektur*, samt Moderna Museet och Nordiska akvarellmuseet i Skärhamn, vilka båda recenserar i *Arkitektur DK*, uppmärksammar de nordiska tidskrifterna inte heller varandras museiarkitektur.<sup>18</sup> Nationellt fokus dominerar närmast totalt. Det största skälet till att Moderna Museet respektive Kiasma ägnas spaltutrymme i de skandinaviska systertidningarna är sannolikt att upphovsmännen är just starchitects, och att byggnaderna står klara året efter invigningen i Bilbao, när detta är den status arkitekter som ritar betydelsefulla byggnader ska ha.<sup>19</sup> Som jämförelse: 1997 anlitas Renzo Piano, som ”stjärnarkitekt”, för att ge förslag till byggnader för konst- och designutställningar och för Smålands konstarbiv i Värnamo. När hans röd lada-inspirerade Vandalorum invigs år 2011 uppmärksammas händelsen inte med en notis ens i svenska *Arkitektur*.<sup>20</sup>

Att Moneos och Holls respektive byggnader ska skänka strålgans till de egna länderna framgår av de redaktionella texterna. Svenska *Arkitektur* konstaterar när Moderna Museet och Arkitekturmuseet presenteras att Stockholm fått sin första monumentalbyggnad ritad av en utländsk arkitekt sedan Nationalmuseum 1866 och framhåller att Sverige med dessa museer ”inte bara fått en internationellt gångbar byggnad i största allmänhet, utan ett stycke arkitektur som för första gången på länge kommer att få utländsk resonans och ingå i den världsomspännande repertoaren av referensverk”.<sup>21</sup> Lika tidstypisk är presentationen av Kiasma, där ”öppningsutställningen skulle ha varit de tomma utställningsrummen och ingenting annat. Gallerierna, lobbyn, ramperna och trapporna är ett konstverk i sig”.<sup>22</sup>

Dessa två projekt, och främst Kiasma, är också de enda som lyfts fram som exempel på ny, skandinavisk konstmuseiarkitektur i de internationella översiktsverk som jag gått igenom. Nordiska akvarellmuseet omnämns när bokförlaget Phaidon år 2004 sammanställer

national buildings as reference examples.<sup>17</sup> It is interesting to note that the art museums deemed to be exemplary in the international review articles are largely absent from the Nordic journals. With the exception of Finland’s Kiasma, which is covered in *Arkitektur*, and Sweden’s Moderna Museet and the Nordic Watercolour Museum in Skärhamn, which are both reviewed in *Arkitektur DK*, the Nordic journals do not consider one another’s museum architecture either.<sup>18</sup> The focus is national, to the exclusion of almost all else. The most likely reasons why Moderna Museet and Kiasma rate a mention in the journals of their Scandinavian neighbours are that they were designed by starchitects and were opened the year after the inauguration of Guggenheim Bilbao, at the point when it still set the standard that architects of important buildings were expected to aspire to.<sup>19</sup> Consider the fact that Renzo Piano was commissioned in 1997, as a starchitect, to design buildings in Värnamo in Småland to be used for exhibitions of art and design and to house the county art archive. When his red, barn-inspired Vandalorum opened in 2011, it did not even get a mention in *Arkitektur*.<sup>20</sup>

In the editorials, it is clear that Moneo’s and Holl’s buildings were expected to reflect glory on their host nations. In presenting the combined Moderna Museet and Arkitekturmuseet, *Arkitektur* noted that this was Stockholm’s first monumental building designed by a foreign architect since the Nationalmuseum of 1866, and stressed that it gave Sweden ‘not only an internationally viable building in general terms, but also a piece of architecture that for the first time in many years will resonate abroad, and be included in the worldwide repertoire of reference buildings’.<sup>21</sup> The description of Kiasma is also typical of its time, with its remark that ‘the opening exhibition should have consisted of empty exhibition spaces and nothing else. The galleries, the lobby, and the ramps and staircases are works of art in themselves’.<sup>22</sup>

These two projects, and particularly Kiasma, were also the only ones to be singled out as examples of new, Scandinavian art museum architecture in the international reviews I have studied. The Nordic Watercolour Museum is mentioned in Phaidon’s 2004 *Atlas of Contemporary World Architecture*, along with 1,100 buildings from all parts of the world, including 37 art and architectural museums, among them the Listasafn Reykjavíkur, Hafnarhus/Reykjavik Art Museum (2000) Studio Granda’s conversion of a Thirties warehouse to museum use, which is not mentioned in any of the Nordic architectural journals. Kiasma is also included, while Moderna Museet is left out.<sup>23</sup>

en *Atlas of Contemporary World Architecture* med 1 100 verk från globens samtliga världsdelar, varav 37 konst- och arkitekturmuseer. Där presenteras också Listasafn Reykjavíkur: Reykjavik Art Museum, Studio Grandas år 2000 gjorda anpassning till museiändamål av en lagerbyggnad från 1930-talet, vilken inte omskrivs i någon av de nordiska arkitekturtidningarna. Kiasma presenteras också, medan däremot Moderna Museet inte finns med.<sup>23</sup>

#### BYGGT FÖR ALLT ANNAT ÄN KONST

Statens Museum for Kunst uppmärksammas varken internationellt eller i någon av de skandinaviska systertidningarna till danska *Arkitektur DK*, sannolikt mer med anledning av att lokala C. F. Møller saknar Holls och Moneos dåvarande stjärnglans än för att det här är fråga om en om- och tillbyggnad. Inte en nybyggnad. Om- och tillbyggnaden av Statens Museum for Kunst är ändå den av de tre nationella statusprojekten från 1998 som är mest representativ för vad som under de två följande årtiondena varit fokus för skandinavisk konstbyggnadsarkitektur: Ytorna som tillkommer är avsedda för annat än att visa konst. Ett mönster som dominerat även

Fig. 39

internationellt efter tillkomsten av Centre Pompidou, oaktat om konstbyggnaderna uppförts i Gehrys eller Pianos anda.<sup>24</sup> Till arkitekterna J. Vilhelm Dahlerups och Georg Møllers palats- efterliknande originalbyggnad från 1897 läggs i Köpenhamn en smäcker, slank kalkstensklädd skiva: 1990-talets uppfattning om exklusivitet är inte svulstig palatsarkitektur utan lyxig nyminimalism. Genom att förlägga tillbyggnaden till baksidan av museet syns den inte från entrésidan, trots att den täcker hela långsidan. Tillbyggnaden har samma takhöjd som originalbyggnaden, med undantag för närmast parken där den försetts med ett extra våningsplan för bland annat kontor. De båda byggnaderna förbinds med varandra genom en glasad länk.<sup>25</sup>

C. F. Møller lämnar alltså stadsbilden – och museet – oförändrad mot Kongens Have, mot vilken paradentrén fortsatt framträder i

---

●

DESIGNED FOR EVERYTHING EXCEPT ART

The National Gallery of Denmark was not reviewed internationally or in any of the Scandinavian equivalents of *Arkitektur DK*. In all probability, this was more because the local architect C. F. Møller then lacked the star quality of a Holl or a Moneo than because the work was a rebuilding and extension of an existing structure instead of a new building. Nevertheless, the remodelling of the National Gallery of Denmark was the third of the three national high-status projects from 1998 which in the event embodied the focus of Scandinavian building for art for the next two decades. The spaces created were to be for purposes other than the showing of art. A pattern that has also dominated the international scene since the completion of the Pompidou Centre, regardless of whether the building is in the spirit of Gehry or of Piano.

Fig. 39

In Copenhagen, a sleekly streamlined, limestone-clad slab has been added to J. Vilhelm Dahlerup and Georg Møller's palatial original structure: the Nineties' conception of exclusivity is luxurious neo-minimalism rather than a grandiloquent palazzo. Because the extension is at the rear of the museum, it cannot be seen from the entrance, despite running the entire length of the building. The extension has the same roof height as the original building, except for the end closest to the park, where an extra floor has been added for offices. The two buildings are linked by a long, glass-roofed 'sculpture street'.<sup>24</sup>

C. F. Møller thus left the cityscape—and the museum—unaltered when seen from the gardens of Kongens Have to the south, and the grand entrance continues to impress with all its *fin de siècle* grandeur. On the north side, where the new extension has encroached on the park, the architecture proclaims a function that is wholly new for the museum. Inside, the space is dominated by a monumental staircase, which forms the extension's most important interior motif. The staircase is also the first thing to draw the visitors' gaze once they have passed through the low, horizontal incision through Dahlerup and Møller's original facade, emerging into the glass-roofed street between the two buildings. Or is this



all sin sekelskiftesprakt. Mot parken, som genom tillbyggnaden naggats i kanten, annonserar arkitekturen däremot en för museet ny funktion. Innanför glaset dominerar en monumentalt tilltagen trappa som interiört är tillbyggnadens viktigaste motiv. Interiört är trappan också det första som drar besökarens blickar till sig sedan hen passerat det horisontella, lågt hållna snittet genom Dahlerup Møllers tidigare fasad och klivit ut på den dagsljusbelysta, glastäckta gatan mellan de båda byggnaderna. Eller är det till en företagslobby? På glasspänger, svävande i luften en våning upp, passerar personal på väg mellan tjänsterummen i det nya och utställningsrummen i det gamla huset; mellan museivärldens inåtvända respektive utåtvända verkligheter.

Någon distraherande konst syns sällan i glaslänken som därför tämligen omedelbart för besökaren till just trappan, tänkt som gradäng vid publika arrangemang, och stora sådana. Tillbyggnaden förvandlar alltså museet från en plats för i huvudsak konst, till en plats lika användbar för konserter, föreläsningar, konferenser, kongresser och fester. Man behöver inte ens se någon konst på vägen dit.

*Arkitektur DK* slår på stort i sin presentation och tar därtill ett redaktionellt grepp om tillbyggnaden som även fortsättningsvis genom de här undersökta åren skiljer den danska arkitekturtidskriften från de svenska, finska och norska kollegorna. En grundlig genomlysning görs inte bara av den nya, utan även av den historiska byggnaden när befintliga konstbyggnader byggs om och till. Inte endast arkitekter och arkitekturhistoriker recenserar, utan även konstnärer, museichefer och curatorer.<sup>26</sup> Intressant att notera är att den norske arkitekten Sverre Fehn, som inbjudits att skriva inledaren till temanumret, och brittiska *Architectural Reviews* dåvarande chefredaktör Peter Dawey, som uppdragits kommentera byggnaden, båda i sina texter företrädesvis skriver om annat än just Statens Museum for Kunst.<sup>27</sup> Peter Dawey, vid den här tiden arkitekturtidskriftsvärldens mest ansedde skribent, låter dock ana visst missnöje med byggnaden som inte tycks passa konsten (den inre gatan fungerar inte för måleri men kan förhoppningsvis bli en bra skulpturgård), och inte heller fungera som arkitektur. Han saknar den uttalade inspirationskällan konstmuseet Louisianas självklara koppling mellan byggnad och park. Där kan besökarna sömlöst slingra sig genom museet och in och ut ur dess byggnader. Här leds besökaren genom byggnaden

a corporate lobby? On glass walkways, suspended one floor up, employees pass back and forth between the offices in the new building and the exhibition halls in the old, between the outward and inward aspects of the museum's world.

Distractions in the shape of artworks are kept to a minimum in the street, which thus efficiently leads the visitor to the staircase, envisaged as amphitheatre-style seating for large-scale public events. The extension converts the museum from a place mainly for art to one equally suited to concerts, lectures, conferences, congresses, and celebrations. There is no requirement to look at any art on the way to one of these events.

*Arkitektur DK* devoted a great deal of space to its review, and took an editorial line that differentiated it from its Swedish, Finnish, and Norwegian counterparts—a distinction which persisted throughout the years discussed here. Whenever existing buildings for art are extended or remodelled, *Arkitektur DK* provides a thorough analysis of not only the new building, but also of the historic structure. Reviews are written not only by architects and architectural historians, but also by artists, museum directors, and curators.<sup>25</sup> It is interesting to note that two contributors, the Norwegian architect Sverre Fehn, who was invited to write the introduction to the special themed issue, and the then editor of the British *Architectural Review*, Peter Dawey, who commented on the building, both chiefly wrote about something other than the National Gallery of Denmark.<sup>26</sup> Peter Dawey, then the most respected writer in architectural journalism, was evidently unhappy with the building, which seemed to him to be unsuited to art (the covered street did not lend itself to paintings, but it was hoped it would prove an excellent space for sculpture) and unsuccessful as architecture. He noted a lack of a self-evident connection between building and park of the sort found at the Louisiana Museum of Modern Art, which was the stated inspiration for the project. At the Louisiana, visitors can seamlessly wind their way through the museum, passing in and out of the buildings; here, visitors are led through the building and into a glass wall, where there is no way out. The airy, elegant street also comes to an abrupt halt, ending in a wall.<sup>27</sup> However, to cater for the sponsors' dinners and corporate events that have become ever more important now that museums are required to be more self-supporting, there is a need for robust, spacious, flexible, distinguished spaces that can swallow a large crowd. The museum extension succeeds in this. And that is why it was built.

in i en glasvägg och kommer inte ut. Den ljusa, fina gatan slutar även denna i intet: En vägg.<sup>28</sup> Men för de sponsormiddagar och företagsevent som blivit allt viktigare i takt med att museerna måst bli alltmer självfinansierande krävs oömma, rymliga, flexibla och representativa lokaler som kan svälja en stor publik. Detta klarar tillbyggnaden av. Och det var därför den gjordes.

För detta fick Statens Museum for Kunsts tillbyggnad kritik när den invigdes, av ett slag som upprepats då andra museer genom ibland spekulativa till- och nybyggnader velat göra sin verksamhet mer publik. I korthet går den ut på att museet, på konstens bekostnad, omvandlas från att vara en plats för konstupplevelser till att självt bli besökets viktigaste upplevelse. Som framför andra Nikolaus Pevsner och Andrew McClellan visat är denna kritik ingenting nytt. Båda har ur ett konsthistoriskt perspektiv sammanfattat museibygnadens väg från 1700-talets andra hälft, då byggnadstypen uppstår, till sin egen samtid. Och båda konstaterar att konflikten mellan museet som en plats för i huvudsak konstupplevelser, respektive andra upplevelser, i tid går tillbaka till åtminstone anpassningen av det tidigare kungapalatset Louvren till konstmuseum för allmänheten. Synen på vem som är viktigast – konnässören eller allmänheten – har därefter styrt uppfattningen om på vilket sätt konsten visas bäst och hur bra byggnader för konst ska vara beskaffade.<sup>29</sup> Den kritik som vid invigningen 1793 riktades mot ombyggnaden av Louvren, liknar den som i vår tid riktats mot Statens Museum for Kunst i Köpenhamn och som efter Louvren upprepats vid exempelvis tillkomsten av Karl Friedrich Schinkels Altes Museum i Berlin (1828) och Frank Lloyd Wrights Guggenheimmuseum i New York (1959).<sup>30</sup>

#### ETT SNUDD PÅ FÖRSVINNANDE MUSEUM

Moderna Museet och Kiasma uppskattas i översiktslitteraturen för sin arkitektur.<sup>31</sup> Delon i den debatt som fördes vid tiden, för det mesta utanför specialisttidskrifterna, gick istället mellan dem som föredrog arkitekturen som skulpturalt objekt (Kiasma) och arkitekturen som

---

When it opened, the National Gallery of Denmark came in for criticism on just this point—a critique which was repeated as other museums chose to chance rebuilds or new builds as a way of making their activities more public. In short, the result was that museums have mutated from being spaces for experiencing art to being themselves the most important experience of any visit, to the detriment of the art. As Nikolaus Pevsner and Andrew McClellan have notably shown, this criticism is nothing new. Both have used a historical perspective to summarize museum buildings past and present, from the second half of the eighteenth century, when this type of building first appeared, to their own time; both take the view that the conflict between a museum as a place mainly for encountering art or as a place for other experiences dates back to when the Louvre was converted from a royal palace to a public art museum, if not earlier. The notion of who was most important—the connoisseur or the public—subsequently determined how art should best be shown, and what buildings suitable for the display of art should be like.<sup>28</sup> The criticism levelled at the remodelling of the Louvre in 1793 was repeated later on, for example, at the opening of Karl Friedrich Schinkel's Altes Museum in Berlin (1828) and Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum in New York (1959)—and was similar to that directed at the National Gallery of Denmark.<sup>29</sup>

●

#### MUSEUMS ON THE VERGE OF DISAPPEARING

In the general literature, Moderna Museet and Kiasma are praised for their architecture.<sup>30</sup> This is in contrast to the debate conducted—mostly outside the specialist journals—at the time they were built, between those who preferred architecture as a sculptural object (Kiasma) and architecture subordinate to its context.<sup>31</sup> For example, in the table of contents of Gerhard Mack's *Art Museums Into the 21st Century*, Moderna Museet has the tagline 'The Almost Vanishing Museum'.<sup>32</sup>

For Rafael Moneo, the choice of site was key. He wanted to link to the former arsenal and military exercise buildings, where Moderna Museet was housed at that point, without destroying the area's character as a

---

underordnad sin kontext.<sup>32</sup> Moderna Museet står i Gerhard Macks innehållsförteckning till Birkhäusers *Art Museums Into the 21<sup>st</sup> Century* till exempel rubricerad som ”The Almost Vanishing Museum”, det nästan försvinnande, närmast självutplånande museet.<sup>33</sup>

För Rafael Moneo var valet av plats centralt. Han ville förbinda det forna militärområdets tyghus med exercishuset – dåvarande lokal för Moderna Museet – utan att förstöra Skeppsholmens karaktär som militär- och varvsområde. Han ville behålla öns fragmenterade fabriksliknande bebyggelsekaraktär. Därför lät han spränga ned museet under mark, och varje enskilt rum identifiera sig för omgivningen med en egen lanternin.<sup>34</sup> Funktionerna var vid invigningen distribuerade med entré samt utställningsrum i markplan, och två plan under mark för personal respektive för museet andra nödvändiga funktioner som biograf, auditorium och bibliotek. Hit förlades också dåvarande Fotografiska museet och utställningsrummen för konst på papper.<sup>35</sup> Tanken från början var att Arkitekturmuseet i sin helhet skulle inrymmas i exercishuset, men under skissprocessen ändrade sig Moneo som genom en sammanlänkande flygel ville ge en hyllning till svensk arkitektur från 1930- och 40-talen.<sup>36</sup> Arkitekturmuseet fick för sin verksamhet också behålla Moderna Museets tidigare entré; en adress museibesökarna redan hittade till.

Den inspiration från Louis Kahns arkitektur, framförallt från Trenton Community Center (1954) vad gäller plan och sektion och Kimbell Art Museum (1972) för ljusföringen, som flera läst in i Moderna Museet/Arkitekturmuseet, tillstår emellertid bara delvis av Moneo själv. I de här byggnaderna av Louis Kahn råder geometri och regelbundenhet, anser han som i Stockholm önskat uppnå det motsatta: Variation och diversitet. Han ville pröva kvadraten och uppnå en högre komplexitet än den som finns i ett rutnät: ”Genom att behålla formen men variera den, andas museet genom förändringarna i storlek. Du störs inte av förflyttningen mellan rummen, de flödar.”<sup>37</sup>

Här håller kritikerna inte med honom. Till exempel anser både den arkitekturhistoriske nestorn Kenneth Frampton, som recenserar byggnaden i svenska *Arkitektur*, och Martin Keiding, som recenserar i *Arkitektur DK*, att rumssekvenserna förbryllar. Helt uppenbara anhängare av Louis Sullivans devis ”form follows function”, störs båda av att det i byggnaden inte finns något samband mellan exteriörens

Fig. 40

former military base and shipyard. He was set on retaining the fragmented, industrial character of the buildings, so they built downwards, into the bedrock, with the individual rooms announcing their presence to the outside world by their lantern skylights.<sup>33</sup> When it opened, the museum was laid out with the entrance and exhibition spaces at ground level, and two underground levels for staff and other important functions such as the cinema, auditorium, and library. The existing museum of photography, Fotografiska Museet, and a space for showing art on paper were also included there.<sup>34</sup> The original plan was for the whole of the museum of architecture, Arkitekturmuseet, to be housed in the exercise building, but Moneo changed his mind at the design stage, adding a linking wing which pays homage to the Swedish architecture of the Thirties and Forties.<sup>35</sup> Arkitekturmuseet also retained the old entrance to Moderna Museet, which was so familiar to visitors.

Many have drawn parallels with Louis Kahn’s work, especially with the Trenton Community Center (1954) for the plans and sections, and with the Kimbell Art Museum (1972) for the handling of light, but Moneo himself only partially acknowledges the connection. Geometry and regularity reign in Louis Kahn’s buildings, while in Stockholm the intention was the opposite: variation and diversity. Moneo wanted to test the limits of the square, to achieve a greater complexity than that of the grid: ‘My main experience was looking for variety. By maintaining the same shape and changing the sizes I tried to find out whether variety was possible without being affected. The entire museum is breathing by changing the sizes. I like the experience that you are not disturbed by moving from one room to another. They have a nice fluidity.’<sup>36</sup> In this case, the critics did not agree. For example, both the *éminence grise* of architectural history, Kenneth Frampton, who reviewed the museum for *Arkitektur*, and Martin Keiding whose reviews appeared in *Arkitektur DK*, found the sequence of rooms bewildering. It is clear that these reviewers—both adherents of Louis Sullivan’s motto ‘form follows function’—were disturbed by the fact that there does not seem to have been any connection between the impressive size of the exterior lantern skylights and the actual lighting of the interior, where, as Frampton puts it, ‘the exhibition spaces at times seem so deprived of natural light that they appear not to be lit by the lantern skylights at all’. In the use of the square as an organizing principle, both reviewers saw parallels with the Spanish–Moorish architectural tradition, which was also thought to have inspired the rhombic pattern of the

till storleken anslående ljusintag och belysningen i det inre där ”utställningsrummen tidvis tycks vara så berövade naturligt ljus att de inte alls verkar belysta av lanterninerna”, som Frampton uttrycker det. Båda ser i uppbyggnaden med kvadraten som rådande princip, stora likheter med den spansk-moriska arkitekturtraditionen vilken även anses ha inspirerat ekgolvens rombiska mönster, passagerna mellan rummen, dörrsmygarnas fasetter, på det hela taget förhållandet mellan golv, väggar och tak. Men lösningen gör det svårt att hitta, och bidrar tillsammans med ekgolven till att förstärka det i lokalerna redan myckna mörkret.<sup>38</sup>

#### MUSEET – EN SKULPTUR

Arkitekturen som skulptur är den kategori som fått minst genomslag i de skandinaviska ländernas konstbyggnadsarkitektur. Steven Holls organiskt böljande Kiasma fick stort internationellt genomslag men få förverkligade skandinaviska syskon. Zaha Hadids tillbyggnad till Ordrupgaard (2005) i Danmark, nämnda nya Astrup Fearnley Museet (2012), C. F. Møllers Sogn og Fjordane Kunstmuseum i norska Førde (2012) och i någon mån Johan Celsings Bonniers Konsthall (2006) är undantag som bekräftar regeln.

Steven Holl gav museet namnet Kiasma efter grekiskans  $\mu$ ; den korsning i pannloben där synnerverna korsas och kopplas så att information från vänstra delen av båda ögonens synfält behandlas i höger del av hjärnan och tvärtom. Planformen kan sägas vara en associativ gestaltning av denna korsning. Rektangulär mot söder, fortsätter den mot norr som en krökt kurva vilken anger riktningen till Finlandiahuset: En *hommage* till Alvar Aalto från Steven Holl som med Kiasma fick sitt stora genombrott. Den krökta bågens västra fasad är konkav, och helt klädd i mjölkvitt glas. En stor, rektangulär låda har här skjutits in i bågen så att den korsar bågens kurva, även denna mjölkvit med undantag för fönsterbanden som är i klarglas. Rektangeln bryter aldrig genom den östra fasaden som är konvex, operforerad, klädd i zinkplåt och utdragen till att också

oak floor, the passages between rooms, the mouldings around doorways, and the overall effect achieved by the relationship between the floors, walls, and ceilings. But there does not seem to have been an easy solution, which, compounded by the oak floor, added to the already dim and murky impression given by the rooms.<sup>37</sup>

#### THE MUSEUM AS SCULPTURE

Of all the buildings for art in Scandinavia in recent years, architecture as sculpture is the category which has had least impact. Steven Holl's organic, billowing Kiasma was widely praised internationally, but few counterparts have been built elsewhere in Scandinavia. The exceptions which prove the rule were Zaha Hadid's extension to Ordrupgaard in Denmark (2005), the Astrup Fearnley Museum (2012) mentioned above, C. F. Møller's Sogn og Fjordane Kunstmuseum in Førde in Norway (2012), and, to some extent, Johan Celsing's Bonniers Konsthall in Stockholm (2006).

Steven Holl gave Kiasma its name from the Greek chiasma,  $\mu$ , the X-shaped structure formed at the point below the brain where the two optic nerves cross over each other, allowing the visual cortex of the brain to receive information from both eyes at once and thus to generate binocular and stereoscopic vision. The floor plan could be said to be an associative realization of the chiasma. Rectangular to the south, it continues northwards in a crooked curve towards Finlandiahuset, with a nod to Alvar Aalto from Steven Holl, for whom Kiasma was to prove a major breakthrough. The crooked bow's western facade is concave, and entirely clad in milk-white glass. A large rectangular box has been inserted into the bow so that it intersects with the curve. This too is milk-white, except for bands of clear glass windows. The rectangle does not break the eastern facade, which is convex, unperforated, clad in zinc sheet metal, and extended so as to also form the building's roof. Kiasma seems to sweep in over the city, like a wave from the nearby lake, Töölönlahti. Holl put a great deal of effort into ensuring that the building would evoke water, and chose the colours of the glass to be as similar as possible to those of snow, ice, and the Northern Lights.<sup>38</sup> The building has vast expanses

bli byggnadens tak. Kiasma sköljer liksom in i staden, som en våg från intilliggande Tylövikens. Steven Holl eftersträvade mycket riktigt också att byggnaden skulle minna om vatten, och valde färgen på glaset för att det så mycket som möjligt skulle likna snö, is och norrsken.<sup>39</sup> Byggnaden är glasad mot norr och mot söder, där ett stort fönster ramar in Aimo Tukiainens ryttarstaty av Finlands nationalhjälte, marskalk Gustaf Mannerheim (1867–1951, statyn färdigställd 1960).

Interiört delas byggnaden i två delar av ett nordsydligt ljusschakt genom femvåningsbyggnadens hela höjd, med en elegant svängd ramp som för besökaren vidare från entréplan in och upp i byggnaden. I detta och övriga rum, sotsvarta golv och kritvita väggar. Inga sockellister finns vid golven. Inga profiler ramar in dörröppningarna. Trots de exteriört närmast osynliga ljusintagen, är rummen här betydligt ljusare än dem i Moderna Museet. Steven Holl tog fasta på att solljuset i Helsingfors aldrig stiger högre än 53 grader, och har ställt den västra mjölkvita glasfasadens kurvatur så att den så optimalt som möjligt fångar och bryter det horisontella solljuset in i utställningssalarna. De övre galleriernas lanterniner är sekundära.<sup>40</sup>

#### ARKITEKTENS FÖRHÅLLANDE TILL KONSTEN

Arkitekturtidskrifterna är som regel snåla med utrymmet för arkitekternas egna projektbeskrivningar, det brukar röra sig om 1 500–2 000 tecken inklusive mellanslag (ungefär trekvarts A4).<sup>41</sup> Det betyder att arkitekterna när de skriver hårt måste prioritera vad de anser vara viktigast att lyfta fram. Av arkitekterna till Nordens tre stora prestigeprojekt 1998 är Steven Holl den ende som nämner konsten mer än i förbigående:

We considered the range of contemporary artwork, and tried to anticipate the needs of a variety of artists including those whose works depend on a quiet atmosphere to bring out their full intensity. An exhibition space that works for an expressive and unpredictable artist such as Vito Acconci, must also work for artists such as Agnes Martin and Richard Tuttle.<sup>42</sup>

of glass towards the north and the south, where large windows frame Aimo Tukiainen's equestrian statue (1960) of Finland's national hero, Marshal Gustaf Mannerheim (1867–1951).

The interior is divided in half by a light well, cutting through all five floors of the building on a north–south line, with an elegantly sweeping ramp to lead visitors from the entrance level up into the building. In this and the other spaces, soot-black floors meet chalk-white walls. There are no skirting boards. No mouldings frame the door openings. From the outside, there seems to be no way for light to enter, yet the rooms are much lighter than those at Moderna Museet. Holl capitalized on the fact that the sun in Helsinki never rises higher than 53 degrees above the horizon, and adjusted the curvature of the milk-white western glass facade in order to capture and refract the horizontal sunlight into the exhibition spaces as efficiently as possible. The skylight lanterns for the upper galleries are only secondary.<sup>39</sup>

#### THE ARCHITECTS' RELATION TO ART

As a rule, architectural journals are grudging about finding space for the architects' own descriptions of their projects—they usually allow them some 200 words at most.<sup>40</sup> This means that architects must be ruthless in prioritizing what they think is the most important aspects of their work. Of the architects behind the three large Nordic prestige projects of 1998, Steven Holl was the only one to mention art more than in passing:

We considered the range of contemporary artwork, and tried to anticipate the needs of a variety of artists including those whose works depend on a quiet atmosphere to bring out their full intensity. An exhibition space that works for an expressive and unpredictable artist such as Vito Acconci, must also work for artists such as Agnes Martin and Richard Tuttle.<sup>41</sup>

Holl was conscious that differing genres of art require different types of space, and that the requirement that the museum's rooms should be easy to adapt for, say, performance, minimalist painting, or postmodern sculpture

Steven Holl är alltså medveten om att olika konstgenre kräver olika rum, och att kraven på att lokalerna enkelt ska kunna anpassas för exempelvis performance, minimalistiskt måleri och postmodernistisk skulptur är grundläggande. För Holl själv tycks det också vara alldeles självklart att rummen ska vara fyllda med konst, till skillnad från för den tidigare redaktören för finska *Arkkitehti*, Kaarin Taipale, vilken i *Arkitektur*, som framgått, ansåg Kiasma vara en skulptur, konst nog i sig själv, och vid invigningen närmast ofredad av konsten.<sup>43</sup> Ett förhållningssätt som av Dan Karlholm skrivits in i en romantisk tanketradition om en meningsfull, sublim tomhet; ”en sorts ikonoklastisk utrensning av ’estetik’ [...], representation och illustration av liv, det vill säga vad all föreställande konst och åtskillig modernistisk konst handlat om”.<sup>44</sup>

Kiasma får uppskattande kritik även i konsttidskrifterna. Moderna Museets nuvarande myndighetschef, dåvarande konstkritikern Daniel Birnbaum, tillhör beundrarna och kallar i *Artforum* Kiasma för ”the most fascinating piece of new architecture to be seen in these latitudes in a long time. [...] The ingenious connections to the museum’s surroundings are made primarily in the exterior form; the interior, by contrast, endeavors to create a neutral environment to make art the focus of attention”.<sup>45</sup> Kiasma accepteras här som skulptur, eftersom de skulpturala ambitionerna inte inkräktar på museets för honom viktigaste publika funktion: Att visa konst. Icke desto mindre uppfattar man som museibesökare strax problemen med att visa väggburen konst på de krökta väggytorna i rummen. De gör det svårt att hänga konsten rakt. Ett problem som är ännu tydligare i Ordrupgaard där också golven och taken lutar.

Moneo berör i sin beskrivning i svenska *Arkitektur* inte konsten men hans hållning till samlingarna fördjupas i en fråga-svar-intervju med Gerhard Mack, publicerad året efter invigningen. Moneo framhåller sin ambition att rumsligt göra det möjligt att hålla ihop samlingens olika delar i kombinerbara kluster. Eftersom tillfälliga utställningar blivit avgörande för dagens museer har ett större rum om 1100 kvadratmeter för sådana förlagts omedelbart innanför entrén. Så kommer sista frågan:

– What do you think of the idea of a museum being a workshop, like the old Moderna Museet proposed?

is an essential one. He seems to have thought it self-evident that the space should be filled with art, unlike Kaarin Taipale, the editor of the Finnish journal *Arkkitehti*, who, as we have seen in the quotation from *Arkitektur* given above, regarded Kiasma as a sculpture, sufficient art in itself, and thought it was sullied by the artworks on display at the opening.<sup>42</sup> This is an attitude that Dan Karlholm has ascribed to a traditionally Romantic concept of a meaningful, sublime emptiness, ‘a form of iconoclastic purification of an “aesthetic” ... representation and illustration of life, which is what all figurative art and a good deal of modernistic art has been about.’<sup>43</sup>

Kiasma also received favourable reviews in the art journals. The current director of Moderna Museet, Daniel Birnbaum, then working as an art critic, was among the admirers, and in *Artforum* called Kiasma ‘the most fascinating piece of new architecture to be seen in these latitudes in a long time. ... The ingenious connections to the museum’s surroundings are made primarily in the exterior form; the interior, by contrast, endeavors to create a neutral environment to make art the focus of attention.’<sup>44</sup> Kiasma was accepted as sculpture, because its sculptural ambitions did not interfere with what for him was the museum’s most important public function: to display art. Nevertheless, visitors were quick to appreciate the problems of displaying wall-hung art on the curved surfaces of the museum’s rooms—it was not easy to hang the art straight. This problem was even more apparent at Ordrupgaard, where the floor and ceiling are also inclined.

In his description in *Arkitektur*, Moneo does not describe the art per se, but his views on the collections were developed in an interview with Gerhard Mack published the year after the opening. Moneo emphasized his ambition to use space to bring together the collections’ various parts by combining them in clusters. Because temporary exhibitions are now essential for today’s museums, a large space of 1100 m<sup>2</sup> had been allocated for this purpose immediately inside the entrance. Then comes the final question:

– What do you think of the idea of a museum being a workshop, like the old Moderna Museet proposed?

– I can only talk in very personal terms here. I still enjoy going to museums whose permanent collection I know well. I go there and enjoy the pieces I like.<sup>45</sup>

Irrespective of the wish to satisfy the need for spaces for temporary exhibitions, the somewhat inflexible nature of the architecture of Moderna

– I can only talk in very personal terms here. I still enjoy going to museums whose permanent collection I know well. I go there and enjoy the pieces I like.<sup>46</sup>

Oaktat ambitionerna att tillgodose behovet av användbara rum för tillfälliga utställningar, återspeglas hållningen i Moderna Museets arkitektur där gestaltningen står i uppenbar konflikt med de efterföljande museichefernas vilja att använda samlingarna flexibelt.<sup>47</sup> Samlingar visas inte längre som Moneo mest uppskattar dem, permanent hängda med skolorna samlade och verken disponerade i kronologisk ordning. Isåväl Sverige som internationellt gäller idag att museerna blandar och ger. Samlingarna hängs regelmässigt om. Nutida konstnärer bjuds in till separatutställningar i samlingarna, eller för att med enstaka verk mitt i dem aktivera äldre verk genom kommentarer, ingrepp och tillfälliga verk. Utställningsrummen tematiseras, inte minst motiviskt. Tidsepoker fördjupas genom att samtidigt visas i olika gestaltningstekniker. Grafik, måleri och fotografi, vilka Moneo i sitt museum ritat in som åtskilda i egna rum, blandas i Moderna Museet anno 2015 där även video, film och performance ges plats. Rummen, med sina rombiskt mönsterlagda ekgolv, sockellister, dörrömfattningar och lanterninernas konformade innertak, är alltså redan vid invigningen gestaltade utifrån utställningsideologier och behov som definierades under 1800-talet, snarare än vid millennieskiftet år 2000. Det nya Moderna Museet förmår inte ens tillgodose tidens behov av ytor för annat än konstutställningar, som mingel, representation och fest. År 2004 byggs de publika ytorna om och görs mer tillgängliga med en ny entré från sjösidan.<sup>48</sup>

#### NYTT, OM- OCH TILLBYGGT EFTER 1998

C. F. Møllers tillbyggnad till Statens Museum for Kunst i Köpenhamn tillkommer som framgång inte i första hand för att visa konst. Den fungerar för det mesta också dåligt för konstutställningar. Konstnären Tomás Saraceno lyckades 2009 som en av få nutida utställare bemästra

---

Museet is reflected in its tendency to undermine successive directors' attempts to use the museum's collections in a flexible way.<sup>46</sup> Collections are no longer displayed in the manner Moneo most enjoyed, in permanent hangings, grouped into schools, and with the works arranged in chronological order. In Sweden, as internationally, today's museums prefer to shuffle their works. Collections are regularly rehung. Contemporary artists are invited to exhibit their shows embedded in the permanent collections, or to include individual pieces among the older ones, and so animate them by the judicious use of commentary, intrusions, and temporary works. The exhibition space is thematized, not least in terms of reasoning. The understanding of historical epochs is deepened by showing a variety of media or techniques. Moneo planned to place printmaking, painting, and photography in their own separate rooms, but they have been mixed together in the Moderna Museet of 2014, along with video, film, and performance art. Thus the rooms, with their rhombic-patterned oak floor, mouldings, doorways, and the cone-shaped inner surface of the skylight lanterns, were from the start set out according to exhibition ideals and needs defined in the nineteenth century and not the twenty-first. The new Moderna Museet did not even seem to satisfy the need for areas other than for displaying art, such as for meetings, hospitality, and parties. In 2004, the public spaces were rebuilt to make them more accessible, with a new entrance from the waterside.<sup>47</sup>

●

#### NEW BUILDS, REBUILDS, AND EXTENSIONS AFTER 1998

The main purpose of C. F. Møller's extension for the National Gallery of Denmark in Copenhagen was not to display art, as we have seen, and for the most part it is a poor exhibition space. One of the few contemporary artists to have mastered the problematic street between the new and old buildings was Tomás Saraceno in 2009 with his *Biospheres*. The temporary showing of Kirsten Ortved's 12.8 × 2.3 × 1.14 m bronze sculpture *Full Length* (2008–2009) was another successful example. As Peter Dawey hoped, it is possible for the street to work well for sculpture, even if it is not its primary purpose.

---

den svåra glaslänken mellan den nya och gamla byggnaden med *Biospheres*. Den tillfälliga exponeringen av Kirsten Ortveds 2,35 x 12,8 x 1,14 meter stora, breda bronsskulptur *Full Length* (2008–2009) är ett annat lyckat exempel. Som Peter Dawey hoppades *kan* den gladsade länken alltså fungera bra för skulptur, även om denna funktion i sammanhanget är sekundär.

Till de om-, till- och nybyggnader som efter 1998 i första hand gjorts för att tillgodose andra än konstens behov, och som presenteras i arkitekturtidskrifterna, hör exempelvis danska Louisiana (Wohlert Arkitekter 1999), ARoS Aarhus Kunstmuseum (Schmidt Hammer Lassen 2004) och J. F. Willumsen-museets utbyggnad (Theo Bjerg 2005), finska Pori taidemuseo/Björneborgs konstmuseum (Gullichsen Vormala Arkkitehti 2001) och Kumu: Estonian National Museum of Art (Pekka Vapaavuori arkitekter 2006). Tillbyggnaderna görs endera, som i C. F. Møllers tillbyggnad av Arken i Køge söder om Köpenhamn 2008, direkt för att visa tillfälliga eller permanenta utställningar så att utrymme för andra funktioner kan frigöras i originalbyggnaden. Eller så tillkommer byggnaderna, precis som i fallet Statens Museum for Kunst, för att tillgodose för själva konstverken helt ovidkommande funktioner vilka däremot kan ha betydelse för museet, dess besökare och sponsorer: Restaurang, kafé, butik, auditorium med mera som också blir uthyrningsbar yta att finansiera museiverksamheten med.<sup>49</sup> Sker tillbyggnaderna för museer med äldre, permanenta samlingar kombineras dessa funktioner ibland med lokaler för tillfälliga utställningar som fallet är med till exempel svenska Millesgården (Johan Celsing 1999), Skissernas museum (Johan Celsing 2005) och danska Ordrupgaard (Zaha Hadid 2013). Trappan som ledmotiv och samlingsplats för publika evenemang fångas också upp, exempelvis upp i Johan Celsings tillbyggnad av Millesgården i Stockholm (1999) och Världskulturmuseet i Göteborg (Cécile Brisac och Edgar Gonzalez 2004).

De skulpturala nybyggnaderna är efter Kiasma som konstaterats få. Två exempel i Sverige kan dock räknas hit, nämnda Bonniers Konsthall av Johan Celsing 2006, och Kalmar konstmuseum av Tham & Videgård arkitekter 2008. Bonniers Konsthall är förvisso inget museum, men används ändå här som exempel på den även inom museer genuint kända viljan att med nya utställningslokaler tillgodose den nutida konstens behov. Kalmar konstmuseum tillkommer både för

---

Other examples from the architectural journals of new museums, extensions, and rebuilds whose main purpose was not to display art include, in Denmark, the Louisiana (Wohlert Arkitekter, 1999), ARoS Aarhus Art Museum (Schmidt Hammer Lassen, 2004), and the J. F. Willumsens Museum extension (Theo Bjerg, 2005), and in Finland the Pori Art Museum (Gullichsen Vormala Arkkitehti, 2001). Kumu, the Estonian National Museum of Art (Pekka Vapaavuori Arkitekter, 2006) also belongs to this group. In some instances, new wings were built for temporary or permanent exhibitions so that space for other functions could be made available in the original building, an example being C. F. Møller's 2008 extension to Arken in Køge, just south of Copenhagen. Other additions, such as at the National Gallery of Denmark, were built to satisfy requirements that have nothing to do with the art itself, but which are crucial to the museum, its visitors, and sponsors: restaurants, cafes, shops, auditoria, and other spaces, all of which may also be hired out as a way of financing the museum's activities.<sup>48</sup> Extensions to museums with well-known permanent collections often involve combining these new functions with spaces for temporary exhibitions. This has been the case, for example, in Sweden at Millesgården in Stockholm (Johan Celsing, 1999) and the Museum of Public Art in Lund (Johan Celsing, 2005), and in Denmark at Ordrupgaard (Zaha Hadid, 2013). The idea of the staircase as a main feature and as a gathering place for public events has also proved popular, as in Johan Celsing's addition to Millesgården (1999) and at the Museum of World Culture in Gothenburg (Cécile Brisac and Edgar Gonzalez, 2004).

As previously mentioned, there have been only a few sculptural new builds since Kiasma, of course, but they do include two Swedish examples: Bonniers Konsthall (Johan Celsing, 2006) and the new Kalmar Konstmuseum (Tham & Videgård Arkitekter, 2008). Of course, Bonniers Konsthall is not a museum as such, but just like so many museums it demonstrates a genuine interest in using new exhibition spaces to serve the needs of contemporary art; Kalmar Konstmuseum, meanwhile, set out to meet the needs of the town's older collection of art and provide space for temporary exhibitions (as well as events, children's activities, and more).

In both cases, the architects wanted to enhance the surrounding area with their buildings. Johan Celsing, working with a site in central Stockholm, used four glazed office floors hovering above slender ground-floor piers, which themselves are glazed to form a single large,

---



stadens äldre konstsamling och för att tillgodose behovet av ytor för tillfälliga utställningar (samt representation, barnverksamhet med mera).

Arkitekterna har i båda fallen velat tillföra omgivningen mervärde i byggd form. Johan Celsing, som arbetar på en tomt i centrala Stockholm, låter fyra glasade kontorsvåningar sväva på bottenvåningens tunna pilotier, vilka glasats in till ett enda stort, öppet rum: Konsthallen. På de grå betonggolven finns vid invigningen tre rum-i-rummet byggda för utställningarna, två vita och ett svart. Till höger innanför entrén den så kallade ”öppna salen”, följd av den klimat- och säkerhetsanpassade, kvadratiska ”stora salen” (16 x 16 meter med 7,2 meter i tak). Till vänster finns ett mindre videorum.<sup>50</sup> Glasfasaden följer tomtens kontur och delas inte av genom några hårda vinklar eller hörn. Den som kommer in i entrén kan åt alla håll se rakt genom hela konsthallen. Med mörkret omvandlas den från en transparent glaslåda genom vilken blicken fritt kan uppfatta platsen i stadsrummet, till en lysande lykta som gör att man omedelbart kan orientera sig i detsamma.

Om Celsings Bonniers Konsthall således helt integreras i staden, skriver Tham & Videgårds Kalmar konstmuseum snarare in sig i traditionen ”skulptur i park”. Museet reser sig med fyra plan som en svart kub i stadsparken, med barnateljé och kafé i markplan, ”den vita boxen” på plan ett, videorum, bibliotek och kontor på plan två och högst upp museets fasta samlingar med norrljus från sågtandade lanterniner. Golven och väggarna i salarna för den permanenta samlingen är i betong, och genom husets alla plan löper en monumental, platsgjuten betongtrappa.<sup>51</sup> Denna döms i konst- och museimannen Sune Nordgrens recension ut som ”alltför stor och ointressant” för att motivera sin dominans i byggnaden. Där den svartlaserade, skuggspelsalstrande träexteriören lyfts som en ”succé” vilken bjuder på nya vinklar när man rör sig i omgivningarna, finner bara ett av utställningsrummen nåd inför kritikerns blick, nämligen den vita boxen. Denna ”kan hållas öppen mot parken längs ena långväggen [...]. Men de höga fönstren kan lätt fyllas igenom mellan de vita T-balkarna och på så sätt skapa en riktig vit kub”.<sup>52</sup> Museets största fördel är alltså att den glasade vägg som tar in stadsparken i utställningsrummet och ger den orienterbarhet i omgivningen som också Johan Celsing finner så viktig, kan byggas igen.

open space: the art gallery. When it opened, there were three rooms-within-a-room set out on its grey concrete floor, two white and one black, which were intended for temporary exhibitions. To the right, inside the entrance, was the ‘open room’, followed by the air-conditioned and alarmed ‘large room’ (16 × 16 m, with a 7.2 metre high ceiling). To the left, there was a smaller room for video.<sup>49</sup> The glass facade follows the contours of the site, and is uninterrupted by hard angles or corners. From the entrance, it is possible to see right through the entire art centre in all directions. At night, the building morphs from a transparent glass box from which the viewer’s gaze is free to appreciate their position in the cityscape, to a shining lantern which immediately orients the viewer as part of that same cityscape.

If Celsing’s Bonniers Konsthall thus integrates itself into the stonework of the city, Tham and Videgård’s Kalmar Konstmuseum is very much of the ‘sculpture in the park’ tradition. The museum rises in four storeys to form a black cube in the municipal park, with a children’s workshop and cafe on the ground floor; the white box on the first floor; a video room, library, and offices on the second; and, on the top floor, the museum’s permanent collections, bathed in north light from the sawtooth lanterns. The floor and walls of the rooms used to display the permanent collections are of concrete, and a monumental concrete stairway, cast in situ, runs through all four floors of the building.<sup>50</sup> In the review by art critic and curator Sune Nordgren, this was criticized as ‘altogether too large and uninteresting’ to justify its dominance within the construction. While the shiny black wooden exterior, with its play of shadow and light, was praised as a ‘success’, offering new angles as you move through the surrounding park, only one of the exhibition spaces was spared criticism: the white box. This ‘may be opened towards the park along one long wall ... However, the tall windows could easily be filled in between the white T-beams, so creating a true white cube.’<sup>51</sup> The museum’s greatest advantage was thus that the glass wall that Johan Celsing too found so important, giving visitors the chance to get their bearings by viewing the park and surroundings from the exhibition space, could easily be blocked off.

That one of the architect’s most important motifs—a window providing orientation, day and night—can be filled in to provide the building with better exhibition spaces has become the rule rather than the exception, not only at Kalmar Konstmuseum and Bonniers Konsthall, but also in the extensions to Millesgården in Stockholm (1999) and the

Att ett av arkitekternas viktigaste motiv – fönstret som dag och natt ger orienterbarhet i omgivningen – byggs bort för att ge konstbyggnaderna bättre utställningsrum har också blivit regel snarare än undantag, inte bara i Kalmar konstmuseum och Bonniers Konsthall utan också i tillbyggnaderna till Millesgården (1999) och Skissernas Museum i Lund (2005, båda av Johan Celsing). I Kalmar konstmuseum har även betongväggarna för de äldre samlingarna byggts för och salarna förvandlats till en modernismens vita kub; det utställningsrum dagens konstvärld fortfarande skattar högst. Både konstnärerna och de som visar konst tycks eniga om att vita rum där konsten kan visas utan störningar som utblickar, flammig betong och annan färgsättning än vitt och svart, är vad som fungerar bäst för både äldre och nutida konst.<sup>53</sup>

Få arkitekter har i det skandinaviska materialet eftersträvat den på sin plats nästan osynliga arkitektur som Rafael Moneo önskar för sitt museum på Skeppsholmen i Stockholm. Närmast kommer Tony Fretton med Fuglsangs Kunstmuseum i Toreby, Lolland, Danmark från 2008. Exteriört underordnar sig museet i skala och material den omgivande landsbygden och dess vitslammade tegellador. Rummen annonseras för omgivningen genom tydligt urskiljbara taklanterniner. Interiört finns rombiskt mönsterlagda trägolv och på varandra följande mindre rum i fil. Skillnaden är att samlingen som byggnaden tillkommit för här är måleri, skulptur och grafik från perioden 1780–1960, med tonvikt på åren 1850–1950.<sup>54</sup> Till exteriören kan också svenska Artipelag av Johan Nyrén från 2012 och Schmidt Hammer Lassens ARoS Aarhus Kunstmuseum i Århus, 2004, räknas till Moderna Museets anda. Artipelag är trots sin storlek om drygt 10 000 kvadrat nästan omärkligt insmuget i skärgårdslandskapet vid Baggensfjärden. Med sin uppbrutna fasad av glas och vansågade, svartfärgade brädor syns byggnaden från sjösidan i förstone knappast alls. Mot landsidan öppnar sig dess mer dekonstruktivistiskt utformade entré som en överraskning nedanför en kulle.<sup>55</sup> I Århus inordnar sig museets 52 x 52 x 50 meter stora tegelkub i stadsrummet som en del i staden, där museet tillsammans med Musikhuset Aarhus, Århus erhvervskarkiv och Scandinavian Center ingår i ett större kulturkluster. På insidan upphör emellertid alla likheter med Moneos Moderna: Århus gatunät går rakt genom museets bottenvåning som av den s-formade gatan delas i en utställnings- och en serviceflygel.

Fig. 46

Fig. 43

Museum of Public Art in Lund (2005), both by Johan Celsing. At Kalmar Konstmuseum, the concrete walls for the older collections have been covered too, and the rooms converted into modernist white cubes—the type of exhibition space most appreciated in today’s art world. Both artists and those who exhibit art seem united in their belief that what works best for both older and contemporary art is a white room, with no distractions such as exterior views, textured concrete, or any other colour scheme than black and white.<sup>52</sup>

In Scandinavia, few architects have sought to provide the sort of almost invisible architecture that Rafael Moneo wanted to achieve with Moderna Museet in Stockholm. The closest would be Tony Fretton with his 2008 Fuglsangs Art Museum in Toreby, on the Danish island of Lolland. The choice of scale and materials for the exterior allows it to blend into the surrounding countryside and its whitewashed barns. The building announces itself by the prominent lanterns on the roof. Inside, there is a rhombic-patterned wooden floor and an enfilade of smaller rooms. The difference is that here the building was designed for a collection of paintings, sculpture, and graphic art from the period 1780–1960, with an emphasis on 1850–1959.<sup>53</sup> In their exteriors, Artipelag in Sweden (Johan Nyrén, 2012) and ARoS Aarhus Art Museum in Denmark (Schmidt Hammer Lassen, 2004) follow the spirit of Moderna Museet. Artipelag, an impressively large building at 10,000 m<sup>2</sup>, is even so almost

**Fig. 46** hidden away among the skerries at Baggensfjärden. With its interrupted facade of glass and rough-sawn, black-tarred weatherboarding, the building is barely visible from the sea. On the landward side, its more deconstructivist entrance comes as a surprise below a small hill.<sup>54</sup> In Aarhus, the museum’s 52 × 52 × 50 m brick cube becomes part of the cityscape, forming part of a larger cluster of cultural buildings together with the Concert Hall Aarhus, the Danish State Archives, and the Scandinavian

**Fig. 43** Centre. The interior abandons all similarities with Moneo’s Moderna Museet: The Aarhus street plan continues right through the museum’s ground floor, which is divided by one, S-shaped streets into an exhibition wing and a service wing. The street rises the full height of the building and is lined with balconies, clearly inspired by Frank Lloyd Wright’s Guggenheim Museum in New York. Over a third of the spaces are given over to purposes other than art.<sup>55</sup>

Gatan är öppen genom byggnadens samtliga våningsplan och kantas av balkongramper som tydligt inspirerats av Frank Lloyd Wrights Guggenheimmuseum i New York. Över en tredjedel av lokalerna är till för annat än konst.<sup>56</sup>

#### ARKITEKTUR I KONSTENS TJÄNST

När arkitekturtidskrifter hävdar att nya byggnader underordnar sig sitt sammanhang, avses alltså att byggnaden underordnar sig sin omgivning. Inte nödvändigtvis att arkitekturen underordnas sin funktion. När Moneos museum beskrivs som att det närmast utplånar sig självt, gäller det följaktligen endast hur museet underordnar sig landskapet och den militära bebyggelsen på Skeppsholmen. Arkitekturen underordnar sig, som framgått, inte konsten vilket kritiken flera gånger också uppmärksammar och ofta anser vara av godo.<sup>57</sup> I materialet finns få publicerade exempel där arkitekterna uttryckligen säger sig ha velat arbeta med ett återhållet uttryck för att lyfta konsten som skall visas i lokalerna, däribland danska Museumscenter Aars av Per Kirkeby och Jensen Bertelsen från år 2000, och svenska Uddevalla konsthall av Alexis Pontvik 2002.<sup>58</sup> Det danska exemplet är också det enda där arkitekturen tillkommit i nära samverkan mellan en konstnär och en arkitekt.<sup>59</sup>

Museumscenter Aars är en tillbyggd tillbyggnad av en äldre prästgård. Den nya tillbyggnaden är utformad som en 80 meter lång, massiv tegelskulptur i det gränssnitt mellan arkitektur och skulptur som blivit ett av Per Kirkebys signum. Som framgår av namnet rymmer museet inte bara bildkonst. Det är också ett centrum för arkeologi och har ett lokalhistoriskt arkiv. Efter Kirkeby/Bertelsens tillbyggnad har det expanderat ytterligare med bland annat en filial i Farsø.

Kirkeby/Bertelsens plan liknas av museet självt vid en Torshammare, med två våningar för fasta samlingar i skaftet och salar för tillfälliga utställningar i huvudet.<sup>60</sup> Skaftet börjar vid den äldre tillbyggnaden till prästgården och är idag centrrets huvudentré med

---

●

#### ARCHITECTURE IN THE SERVICE OF ART

When architectural journals write that new buildings subordinate themselves to their context, they mean only that the buildings are subordinate to their physical surroundings: the architecture is not necessarily subordinate to its function. When Moneo's Moderna Museet was described as being on the verge of obliterating itself, this only referred to how the museum respects its setting and the older military buildings on Skeppsholmen; after all, as we have seen, its architecture does not subordinate itself to the art, as has often been remarked on disapprovingly by critics.<sup>56</sup> The material studied here offers only a few published examples where the architect expressly chose to work in a restrained style in order to enhance the artworks on display, among them the Museumscenter Aars in Denmark (Per Kirkeby and Jensen Bertelsen, 2000) and Bohusläns Museum's Art Gallery in Uddevalla in Sweden (Alexis Pontvik, 2002).<sup>57</sup> Of these, the Danish example is also a unique case of the architecture being developed in collaboration between an artist and an architect.<sup>58</sup>

Museumscenter Aars is an addition to an older rectory. The new wing took the shape of an 80 metre-long, solid brick sculptural form, perched at that boundary between architecture and sculpture that has become a signature of Per Kirkeby's work. As the name makes clear, the museum not only houses pictorial art, it is also a centre for archaeology and includes the local history archive. Subsequent to Kirkeby and Bertelsen's extension, it has expanded even further, and now has an affiliate on the island of Farsø.

The museum describes Kirkeby and Bertelsen's floor plan as an echoe of Thor's hammer, with two floors for permanent collections in the shaft and rooms for temporary exhibitions in the head.<sup>59</sup> The shaft starts adjacent to the old rectory buildings, where today the main entrance and shop are located. The route to the rooms that hold temporary exhibitions is punctuated by cylindrical towers, whose interiors form niches where exhibits requiring special emphasis can be displayed. As a sculpture, the centre has the character of a small village, with the older, Thirties

butik. Vägen till lokalerna för tillfälliga utställningar rytmiseras av cylindriska torn som i interiören bildar nischer för föremål vilka här kan lyftas fram speciellt. Skulpturalt blir museicentret en liten by, där den äldre prästgården och 1930-talets tillbyggnad, via en krenellerad mur i löpforband med integrerade, runda torn, förbinds med två ”danska småhus” med brant sluttande tak. Ljusöppningar i fasad saknas helt. Utställningarna belyses endast genom överljus med undantag för i hammarhuvudets utställningssalar som har norrljus. De är medvetet skapade för äldre måleri, vilket ofta tillkommit i ateljéer med liknande ljusförhållanden. Interiören är robust med slammade tegelväggar, träullplattor i tak och golv av tjock, såpad, långsamväxande lappländsk gran. De tröga materialen har medfört att lokalen är naturligt klimatreglerande. Varken extern ventilation eller extra isolering har behövts, ens för att tillgodose de klimatologiska kraven för konsten.<sup>61</sup> Detta är optimala salar för måleri, ritade av en målare. För just måleri håller de alltså absolut toppklass. Nutida konst i andra genrer visas av museet i andra rum.<sup>62</sup> Även Konsthallen, Bohusläns museum i Uddevalla är en tillbyggnad och det vad gäller salarna, i mitt tycke, mest lyckade exemplet på nya konstrum i undersökningsmaterialet. Om man inte medvetet tänker på arkitekturen, märker man den knappt. När man blir medveten om detta, och med blick och händer därför söker arkitekturen för att se vad arkitekten egentligen har gjort, framträder skenbart enkla men effektivt fungerande grepp som det förvånar inte har fått efterföljare. Uppgiften var att rita en konsthall som både naturligt anslöt till det befintliga Bohusläns museum, och som klart och tydligt uttryckte en egen identitet. Kubiskt utformad och med fasader i korrugerad aluminiumplåt smälter den väl in i hamnens arkitektoniska industrilandskap där museet ligger, samtidigt som konsthallen tydligt urskiljer sig från dess röda kropp av massivt tegel och trä. Trots tillbyggnadens litenhet om 420 kvadratmeter bruttoarea, rymmer den två rejäla utställningsrum om totalt 260 kvadrat. Med sin höga takhöjd, sitt överljus och sina oömma brädgolv åkallar rummen båtverkstäderna intill. Entréerna är förlagda till rummens ytterkanter vilket maximerar tillgängligheten till väggarna för konst.<sup>63</sup> Rummen kan enkelt varieras genom från innertaken nedsänkbara väggar om 7 x 3 meter som när de inte används ligger gömda i takkonstruktionen. Men arkitektens största snilledrag ligger i möjligheterna att styra och

Fig. 42

rectory building linked to two ‘Danish cottages’ with steeply-pitched roofs by a crenelated brick wall laid in stretcher bond, complete with integrated round towers. There are no openings in the facade to allow light in. Exhibitions are lit entirely from above, with the exception of the spaces at the head of the hammer, which receive north light. These were specifically designed for the display of older pictures, which were often painted in studios with similar lighting. The interiors are robust, with whitewashed brick walls, ceilings of wood-wool sheets, and floors of thick, soap-finished, slow-grown Lapland spruce. The materials have a high latency, so the building has natural environmental controls built in. Neither external ventilation nor additional insulation has been necessary, not even to meet the environmental requirements for the art.<sup>60</sup> These are rooms optimized for paintings, designed by a painter. For paintings they are the best kind of space. The museum shows contemporary art of other genres elsewhere.<sup>61</sup>

The Art Gallery in Uddevalla is an extension of an existing structure, and its rooms are, to my mind, the most successful example of new spaces for art to be found in the material investigated here. When not making a conscious effort to take in the architecture, you are hardly aware of it. If you deliberately dwell on it so as to understand what the architect has achieved, you will discover a number of apparently simple, but effective, solutions; so much so that it is surprising they have not been imitated elsewhere. The brief was to design an art gallery that naturally connected to the existing Bohusläns Museum, yet which clearly expressed its own identity. Cubic in form, and clad with corrugated aluminium sheet, it blends in well with the architectonic industrial landscape of its dockland site, and yet the art gallery is clearly differentiated from the solid red brick and timber blockhouses nearby. Despite the relatively small scale of the extension, amounting to a mere 420 m<sup>2</sup>, it includes two generous exhibition spaces with a total area of 260 m<sup>2</sup>, which with their high ceilings, skylights, and hardwearing wooden floorboards call the nearby boatsheds to mind. The entrances are placed at the corners of the rooms, which maximizes the wall space available for art.<sup>62</sup> The spaces can easily be reconfigured by lowering dividing walls, 7 x 3 meters in size, which are hidden in the roof structure when not being used. However, the architect’s masterstroke lies in the possibilities for controlling and varying the lighting. In *Arkitektur*, Alexis Pontvik wrote that, instead of shutting out all the light from the start, he decided to let in as much light as possible, from all points of the

variera ljusförhållandena. Alexis Pontvik berättar i *Arkitektur* att han istället för att strypa allt ljus från börjansatsat på ett massivt ljusintag från alla väderstreck som kan strypas av efter behov. Ljusintaget regleras med två gardiner, en för solavskärmning och en för mörkläggnings.<sup>64</sup> Konsthallen kan snabbt förvandlas från ett helt solbelyst rum till en blackbox. De stora salarna kan hållas helt öppna, eller med hjälp av de rörliga väggarna byggas om till flera små rum i fil, eller mindre rektangulära eller kvadratiska rum i de större rummen. Alexis Pontvik är nästan ensam som svensk arkitekt då han, när han beskriver sin byggnad i *Arkitektur*, inte hänvisar till Klas Anshelms Malmö Konsthall, invigd 1975, som självklar förebild.<sup>65</sup> Men med Uddevalla konsthall är han den som bäst uppnår den karaktär av robust enkelhet de samtliga eftersträvar och som Anshelm själv beskrev som ”en verkstadslokal i ett plan med spikbart golv”.<sup>66</sup> Jan Torsten Ahlstrands anmälan av Malmö Konsthall i *Arkitektur* skulle kunna ha skrivits om Uddevalla konsthall 25 år senare: ”Inga mellanväggar [...], inga trappor, inga gallerier, hela utställningsytan serverad i ett enda plan, markplanet. De fyra ytterväggarna sluter sig som ett skal kring en väldig, öppen golvyta”.<sup>67</sup>

#### OMBYGGT BÄTTRE ÄN NYBYGGT

Det finns ytterligare en kategori från åren 1998–2014 värd att lyfta i detta sammanhang: Ombyggnad och anpassning av lokaler som ursprungligen ritats för andra funktioner än att visa konst. Tennispalatset i Helsingfors 1999, Kabelfabriken i samma stad 2000, Norsk museum for fotografi i Oslo 2003, Norsk design- og arkitekturcentrum 2005, Ottenby Konstmagasin på Öland 2006, Teckningsmuseet i Laholm 2007, Västerås konstmuseum 2010 och Fotografiska i Stockholm 2010 hör alla hit och visar att byggnader för så väsensskilda funktioner som försvarsvärn, brandstationer, elverk och mimerverkstäder mycket väl kan fungera för konst.<sup>68</sup>

I många stycken har dessa anpassningar fungerat mycket bättre för att visa konst än vad ny- och tillbyggnaderna som ritats specifikt

compass, providing a means to regulate it as needed. Daylight is controlled using two curtains, one for blocking direct light, and the other providing a complete blackout.<sup>63</sup> The art gallery can quickly be changed from a room flooded with sunlight to a black box. The large rooms can be kept open, or reconfigured with the help of the movable walls to create a series of small rooms, or rectangular or square sub-areas within the larger space. When describing his building in *Arkitektur*, Pontvik was almost unique among Swedish architects in not referring to Klas Anshelm's Malmö Konsthall (1975) as an obvious model;<sup>64</sup> however, with Uddevalla it was he who best achieved that sense of robust simplicity that has been every architect's goal, and which Anshelm himself described as 'a workshop on a single level with a floor you can drive nails into'.<sup>65</sup> The review of Malmö Konsthall in *Arkitektur* by Jan Torsten Ahlstrand could have been written about Uddevalla Art Gallery twenty-five years later: 'No dividing walls ... no stairs, no galleries, the whole exhibition space laid out on a single level, the ground floor. The four exterior walls form a closed shell around an extensive, open floor area.'<sup>66</sup>

#### REBUILDS BETTER THAN NEW BUILDS

There is one further category of building of relevance to the period under discussion: buildings that were rebuilt and adapted to show art, having originally been designed for other purposes. Examples include Tennispalatsi (1999) and Kaapelitehdas (2000) in Helsinki; Norway's Preus Museum (2003) in Horten (the national photography museum) and the Norwegian Centre for Design and Architecture (2005) in Oslo; and in Sweden, Ottenby Konstmagasin on Öland (2006), the Museum of Drawings in Laholm (2007), Västerås Konstmuseum (2010), and Fotografiska in Stockholm (2010). These show that buildings as diverse as military forts, fire stations, power stations, and manufacturing workshops can all work successfully as venues for art.<sup>67</sup>

In many cases, these conversions have been more successful at displaying art than the new buildings and extensions designed especially for the task, which does little to lessen the paradox highlighted by Johan

för ändamålet har gjort vilket stärker den paradox som bland andra Johan Celsing lyft fram i andra sammanhang: Många av de rum som uppskattas mest som lokaler för konst är inte ursprungligen gjorda för konst.<sup>69</sup> Kanske beror det på att arkitekterna, när de måste gå genom äldre originalbyggnader, inte kan vara lika självhävdande som då möjligheten finns att rita nytt från början, eller på att arkitekter sällan vill förhäva sig på skickliga kollegors bekostnad. Kanske beror det på att byggnadernas ofta industriella karaktär i sig själv bättre passar den nutida konstvärldens och konstnärernas behov av att riva, bygga om och anpassa rummen till exakt vad de just här och nu vill göra. Suzanne MacLeod tillhör de forskare som idag plockat ned den enskilde (stjärn-) arkitekten från sin piedestal och ser arkitekturen som en social och kulturell kollektiv produkt, vilken kontinuerligt produceras och reproduceras genom användning.<sup>70</sup>

En annan förklaring kan vara att anpassningarna, ibland av antikvariska skäl, ofta utförs som rum i rummen; som vita kuber med ett yttre skal av tegel eller betong, vilka passar både konstvärldens krav på visningsförhållanden för konst, och antikvariernas önskemål om att originalarkitekturen snabbt ska kunna friläggas och återgå till ursprungligt skick. Eller så är det så enkelt som att arkitekternas fokus – liksom var fallet vid tillkomsten av Malmö och Uddevalla konsthallar – vid anpassningar oftare kunnat vara att skapa bra rum specifikt för konst. Andra funktioner har varit sekundära, eller tillgodosedda på andra sätt. När kravet på generalitet är borta får också arkitekturen en chans att slipas till sitt yttersta.

Arkitekterna värnar om sitt fält genom att tillskriva varandras verk kulturella värden vilka syftar till att värna arkitektens ensamrätt att avgöra vad som är arkitektur. Suzanne MacLeod frångår därför arkitekternas snävare definition av arkitektrollen och ser också brukarna och museipersonalen – där personalgrupperna många gånger drivs av egna, vitt åtskilda intressen – som medskapare. I materialet är det också tydligt att personalen då arkitekterna lämnat byggarbetsplatsen handgripligen förändrar arkitekturen och som framgångsrikt bygger bort den för att skapa egna, som de anser, bättre rum för konsten som objekt och aktivitet.<sup>71</sup> Men trots försöken att anpassa den egna institutionsbyggnaden för att bättre passa konsten, är det samtidigt uppenbart att de inte räcker till för att tillgodose specifika, rumsliga behov. Såväl museer som konstnärer och curatorer söker

---

Celsing in another context: many of the spaces most appreciated as venues for art were not originally designed for that purpose.<sup>68</sup> Perhaps when architects convert older buildings they cannot be as self-assertive as when they can start from scratch, or they seldom wish to advance themselves at the expense of their skilled predecessors. Perhaps it is because such buildings' industrial character is inherently better adapted to the contemporary art world and its artists, who now out of necessity demolish, rebuild, and convert spaces, fitting them to what is needed here and now. Suzanne MacLeod is one of the researchers who has recently knocked the individual architects off their pedestals by looking at architecture as a collective social and cultural product, continually produced and reproduced through use.<sup>69</sup>

Another reason may be that for conservation reasons, conversions often take the form of rooms within rooms: white cubes with an outer shell of brick or concrete. This satisfies both the art world's demands for how art should be viewed, and the preservationists' desire that it should be possible to identify and reinstate the original architecture. Or it could be as simple as the fact that when planning a conversion, the architect's focus is more often on creating spaces specifically for art, as was the case with the galleries in Malmö and Uddevalla. Other functions become secondary, or are provided for in some other way. With the need for a broad focus removed, there is a chance for the architecture to be refined to the nth degree.

Architects like to ascribe cultural values to one another's work, in an attempt to reserve for themselves alone the right to decide what constitutes architecture. Suzanne MacLeod abandons the architects' narrow self-definition by seeing a museum's users and staff as co-designers; a body of people whose groupings are often driven by their individual, wildly disparate interests. In the material studied here, it is also clear that once the architect has left the building site, the museum personnel modify the architecture by force, modifying or erasing it to create what they see as better spaces for art, whether as objects or as an activity.<sup>70</sup> However, despite the attempt to make their home institution's buildings better suited to art, it is still plain that this is not enough to satisfy specific spatial requirements. Museums, artists, and curators often seek out spaces outside the standard art institutions. In Sweden, Botkyrka Konsthall, Liljevalchs, and Moderna Museet have all set up temporary platforms for art outside their own exhibition spaces. Curator-driven MAP (2007–2012), ArtAgent, and ICIA

---

sig ofta utanför konstinstitutionerna. I Sverige har till exempel Botkyrka konsthall, Liljevalchs och Moderna Museet alla skapat tillfälliga plattformar utanför de egna utställningslokalerna för konstverksamhet. Curatordrivna MAP (2007–2012), ArtAgent och ICIA är medskapare av situationsspecifika och platstemporära verk i såväl de privata som offentliga rummen. Exempelen på konstnärsinitierade projekt utanför institutionerna är oräkneliga. Som den danske arkitekten och arkitekturprofessorn Finn Selmer konstaterat, är det idag inte lägre byggnaden, utan den enskilda utställningen i byggnaden, som definierar konstens rum.<sup>72</sup>

#### NÄR DET GAMLA BLIR SOM NYTT

Den skandinaviska utvecklingen av byggnader för konst under de här åren, skiljer sig som framgått inte från den som sker i resten av västvärlden. Textens två inledande frågor får därmed anses besvarade. Avslutningsvis skall endast nämnas något om vad som i nuläget kan uppfattas som en begynnande förändring av synen på restaurering och anpassning, vilken ännu inte är så omskriven i arkitekturtidskrifterna. Den förestående renoveringen av Nationalmuseum i Stockholm får stå som exempel. Som inledningsvis nämndes var Nationalmuseum fram till Moderna Museets invigning 1998 Stockholms enda monumentalbyggnad ritad av en utländsk arkitekt. Museet var Sveriges första nationella konstmuseum, riktat till allmänheten och ritat specifikt för sitt ändamål. Arkitekt var Schinkel-eleven August Stüler, en starchitect av sin tid med bland andra Neues Museum i Berlin bakom sig. Byggnaden stod klar 1866 på den flottaste tomten i Stockholm, på Blasieholmen mitt emot Stockholms slott.

Under de 150 år som förflutit sedan invigningen har Nationalmuseum successivt byggts om och moderniserats. Dess två ljusgårdar har glasats in och byggts om till restaurang respektive hörsal, vilket skapat utrymme för magasin med mera i huset. På 1960-talet tillkom ett annex för kringfunktioner som ateljéer och verkstäder för konservatorer och hantverkare. På 2000-talet tillkom en ”ateljé”

have been co-creators of situation-specific works and temporary installations in both private and public spaces. There are countless examples of artist-initiated projects outside the standard art institutions. As the Danish architect and professor of architecture Finn Selmer remarked, today it is not the building, but the individual exhibition within the building, that defines the space occupied by art.<sup>71</sup>

#### WHEN OLD IS MADE AS NEW

As mentioned earlier, Scandinavian developments in building for art in the period considered here are not appreciably different from those elsewhere in the world. The article's two introductory questions can thus reasonably be thought answered. By way of conclusion, I wish to turn to what amounts to a change in attitudes towards restoration and conversion, something that has yet to receive much attention in the architectural journals. The renovation of the Nationalmuseum in Stockholm is one example. Until Moderna Museet opened in 1998, the Nationalmuseum was the only monumental building in Stockholm designed by a foreign architect. It was built as Sweden's first national art museum, intended for the general public, and designed expressly for the purpose. The architect, August Stüler, was a pupil of Karl Friedrich Schinkel, and thus one of the starchytects of his time, with buildings such as Berlin's Neues Museum to his name. The Nationalmuseum was built on one of the grandest sites in Stockholm, on the island of Blasieholmen directly opposite the Royal Palace, and was completed in 1866.

In the 150 years since its inauguration, the Nationalmuseum has undergone a series of rebuilds and modernizations. Its two inner courtyards, which provided light for the galleries, have been rebuilt as a restaurant and lecture theatre, freeing space within the building. In the 1960s an annex was built for other museum activities, including studios and workshops for conservators and craftsmen. In the 2000s, a teaching 'studio' was added.<sup>72</sup> Staff and the public were given more space at the expense of the art. Gradually, the large windows have been blocked up to satisfy the security concerns raised by the national Agency

Fig. 47-48

Fig. 47-48

för pedagogisk verksamhet.<sup>73</sup> Publiken och personalen fick mer utrymme, på bekostnad av konsten som fick mindre. För att klara Kammarkollegiets krav på säkerhet, och konservatorernas krav på ljus, temperatur och fukt, har de stora fönstren successivt byggts för.<sup>74</sup> Till slut blev det för besökare svårt att uppskatta, till och med uppfatta, konsten. Grafiksamlingen var under de senaste åren knappt ens tillgänglig för forskare och museipersonalen själv.

Så långt skiljer sig Nationalmuseums upprustningsbehov inte väsentligt från övriga äldre konstmuseers. Skillnaden ligger i att Nationalmuseum är statligt byggnadsminne, att museibygnaden som August Stüler's bäst bevarade verk är av internationellt arkitekturhistoriskt intresse, och i valet av hur byggnaden ska rustas och kompletteras för att möta samtidens behov.

Liksom vid tillkomsten av Moderna Museet på Skeppsholmen står Statens fastighetsverk som beställare av arkitektarbetet. Men till skillnad från att som då, 1990, utlysa en öppen, internationell arkitektävling har upphandlingen denna gång skett genom anbuds-förfarande inom ramen för LOU.<sup>75</sup> Valet att ge uppdraget till en stjärnarkitekt fanns, brittiske David Chipperfield, som 2009 restaurerat och kompletterat Stüler's under andra världskriget kraftigt sönderbombade Neues Museum i Berlin, lämnade ett anbud. Men Fastighetsverket valde i stället en inhemsk lösning med Wingårdhs i samarbete med Wikerstål Arkitekter som ansvariga för restaureringsarbetet.<sup>76</sup>

På vägen mellan tävlingsvinst och färdigställande tilldelades Rafael Moneo 1996 arkitekturvärldens mest prestigefyllda utmärkelse Pritzkerpriset, ett pris för vilket ingen svensk arkitekt hittills förekommit i diskussionerna men där David Chipperfield's namn när detta skrivs varit och ännu är högaktuellt.<sup>77</sup> Men Fastighetsverket är denna gång uppenbart ointresserat av att med internationella, för uppdraget toppmeriterade namn och arkitektur som bryter av sätta Sverige på den internationella kulturkartan.

Uppmaningen till arkitekterna har således inte varit att göra någonting synligt nytt. Här är strategin istället att så långt som det är möjligt frilägga och synliggöra det gamla: Originalbyggnaden.<sup>78</sup>

De stora fönstren ska öppnas på nytt. Något som är möjligt med dagens högsäkra glas, vilka här måste specialritas eftersom varje fönster på originalbyggnaden visat sig vara unikt. I ljusgårdarna höjs golven för att ventilationsdon osynligt ska kunna förläggas under

Kammarkollegiet and to achieve the light, humidity, and temperature levels specified by conservators.<sup>73</sup> Eventually, it became difficult for visitors to appreciate the art, or even to see it in the first place. In recent years, the collections of graphic art have been virtually inaccessible, even to researchers and museum staff.

Thus far, the changes at the Nationalmuseum were not so very different from those at other, older art galleries. The difference is that the Nationalmuseum is a building of national importance. As the best preserved of August Stüler's museum buildings, it is also of international architectural interest. These factors had to be taken into account when choosing how the building was to be renovated and extended to meet modern requirements.

As with the construction of Moderna Museet, the National Property Board of Sweden was responsible for commissioning the architectural work. However, unlike in 1990, when an open, international competition was held, this time the architect was chosen through a bidding process governed by the EU's regulations and Sweden's Laws on state-sector purchasing.<sup>74</sup> There was the option of awarding the commission to a starchitect—a bid was received from David Chipperfield, who in 2009 had restored and extended Stüler's Neues Museum in Berlin, which had been severely damaged by bombing during the Second World War. Instead a Swedish solution was chosen in the shape of Wingårdhs, a local practice who were to collaborate with Wikerstål Arkitekter, who were responsible for the restoration.<sup>75</sup>

In 1996, while Moderna Museet was under construction, Rafael Moneo had been awarded the most prestigious prize the architecture world has to offer, the Pritzker Prize. David Chipperfield has been regularly tipped to win the prize too, but as yet, no Swedish architect has been in the running.<sup>76</sup> However, in this case, there was clearly no interest in putting Sweden on the architectural map by appointing an internationally leading figure to head the project.

The brief have been to do nothing obviously original. Instead, as far as possible the strategy is to reveal and make visible the older structure: the original building.<sup>77</sup> The large windows are to be unblocked (this has been made possible by today's high-security glass, which must be custom-made since every window in the original building turned out to be non-standard). The floors of the courtyards will be raised so that ventilation ducts can be laid beneath them, out of sight. The reinstatement of the



dem. När pelarsalarna återställs behålls befintlig takhöjd genom att ventilationskanalerna läggs i golvbjälklaget till våningen närmast ovanför. Ett specialritat tilluftsdon och sprinklers installeras dolda under de sirliga takrosetterna. Till skillnad från senare års restaureringsideologi, där nya arkitektoniska tillägg gjorts synliga så att det nya tydligt ska kunna skiljas från det gamla, görs tilläggen här alltså så osynliga som möjligt.

Tillvägagångssättet är ett trendbrott, eftersom byggnadens historia och historiska skepnad helt överordnas nuet även i övrigt. Istället för att komplettera den befintliga museibygnaden med tillbyggnader för till exempel kontor, lager och konservatorsverkstäder flyttas dessa funktioner ut, ibland långt bort från museet vars verksamhet de ska serva, så att byggnaden så långt som möjligt ska kunna återställas. Salarna omgestaltas inte till ett mer nutida arkitektoniskt uttryck, eller mer "neutral" karaktär (den vita kuben). Det historiska originalet friläggs och återskapas även till färgsättning och materialitet. Istället för att tänka rummen för utställningar med en mångfald av konstuttryck tänks de för kärnan i verksamheten: Samlingen.<sup>79</sup>

Museet blir således inte arkitektur, konst nog i sig självt. Inte heller blir det en struktur, osynlig och underordnad för att lyfta konsten. Samlingen och byggnaden smälts samman till en integrerad helhet där ingendera klarar sig den andra förutan. Konsten och arkitekturen blir till ett.

De konstbyggnader som historiskt sett fått störst inflytande är de där arkitekterna förstått och genom arkitekturen förmått sammanfatta en politik och tidsanda som varit omvälvande och viktiga för människors liv. Så förstod till exempel Schinkel att i Altes Museum gestalta såväl människornas som maktens behov i upplysningstidens Europa efter revolutionerna. Byggnadens placering jämte kejsarens palats, katedralen och arsenalen fick museet att, med McClellans ord, framstå som en gåva från den upplyste regenten till folket. Genom orienteringen i stadsrummet, och genom att låta en monumental trappa springa ut ur byggnaden till parken utanför, suddades samtidigt också gränsen mellan staden och konsten ut. Trappan blev en plats för konversation och möten. Därmed blev tröskeln mellan museet och allmänheten lägre.<sup>80</sup> Klas Anshelm lyckades genom Malmö Konsthall, för att citera Jan Torsten Ahlstrand, skapa en byggnad som "i sann demokratisk anda svarar mot målsättningen för den nya

---

pillared galleries will preserve the current ceiling height by routing ventilation through the floor joists of the floor above. A custom-designed system of ventilation and sprinklers will be installed, concealed behind the elegant original mouldings of the ceilings. In contrast to the restoration ideology of recent years, in which new architectonic features are made visible to clearly differentiate them from the old, the changes here are to be as invisible as possible.

This way of proceeding reverses a trend, as it sees the history of the building and its past form take precedence over contemporary concerns, whether architectural or otherwise. Instead of adding extensions to the existing building for offices, storage, and conservation workshops, these functions will be moved offsite, in some cases far from the museum whose activities they support, so that the building can be restored to as close to its original state as possible. The galleries will not be altered to give a more contemporary architectonic impression or a more 'neutral' character (the white cube); rather, the historical originals will be revealed and recreated in terms of their colour scheme and materials. Instead of envisaging the museum's spaces as suitable for a multitude of potential artistic forms of expression, they are to be dedicated to the core of the museum's activities: its collections.<sup>78</sup>

Thus, the museum is no longer merely the sum of its architecture, sufficient unto itself. Neither is it an invisible, subservient structure designed to promote its art. Instead, the collections and the building meld together into an integrated whole in which neither takes precedence over the other. Art and architecture are as one.

Historically speaking, the buildings which have had the greatest impact on the art world were those where the architect managed to distil the spirit of the age and express it in an architectural form. Thus, Schinkel with his Altes Museum understood that he was giving shape to the post-revolutionary needs of the European people and their rulers. The siting of the building, close by the imperial palace, the cathedral, and the arsenal, framed the museum as a gift from an illustrious regent to his people. At the same time, with its position in the cityscape, and its monumental front steps sweeping down into the park, the boundary between the city and its art was obscured. The steps became a place for encounters, for conversation, and in so doing the threshold separating the museum from the public was lowered.<sup>79</sup> With Malmö Konsthall, Klas Anshelm succeeded in creating a building which, to quote Jan Torsten Ahlstrand, 'in a true

---

kulturpolitiken och som i anslutning till det under efterkrigstiden vidgade konstbegreppet öppnar nära nog outtömliga variations- och utvecklingsmöjligheter”.<sup>81</sup>

Varken Stülers Nationalmuseum eller Moneos Moderna Museets inflytande står i paritet med någon av dessa byggnaders. Icke desto mindre berättar de något viktigt om sin samtids syn på konstmuseibygnaden som symbol och om vad god konst och arkitektur för konst borde vara. Följdriktigt förtäljer Statens fastighetsverks restaurering av Nationalmuseum också något om den långsiktigt hållbarhetssträvande, närproducerade, återbruksälskande tid som är vår.

---

democratic spirit answers the needs of the new cultural politics and, in accordance with the conception of art developed in the post-war years, offers almost inexhaustible opportunities for variation and development.<sup>80</sup>

Neither Stüler’s Nationalmuseum nor Moneo’s Moderna Museet have an influence to match either of these two buildings. Nonetheless, they represent something important about how their age regarded art museums as symbols, and about what good art, and good building for art, should be. In the same way, the restoration of the Nationalmuseum is very much of its time, redolent of our hopes for long-term sustainability and our love of what is locally produced and recyclable.

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY CHARLOTTE MERTON

1. Se Kristoffer Arvidssons text "Arkitektur för eller som konst" i detta nummer av *Skiascope*.
2. Se till exempel: Josep Montaner och Jordi Oliveras, *The Museums of the Last Generation*, Academy Editions, London 1986; Josep M. Montaner, *New Museums, Architecture Design and Technology Press*, London 1990; Gerhard Mack, *Art Museums Into the 21<sup>st</sup> Century*, Birkhäuser, Basel 1999; Raul A. Barreneche, *New Museums*, Phaidon, London 2005; *Museums in the 21<sup>st</sup> Century. Concepts, Projects, Buildings*, red. Suzanne Greub och Thierry Greub, Prestel Verlag, München, London och New York 2008 [2006]. Jag har som referensmaterial gått igenom samtliga sammanställningar som finns tillgängliga i biblioteket på Arkitekturskolan, KTH, och biblioteket i Arkitektur- och Designcenter, Stockholm.
3. Se till exempel: Werner Oechslin, "Museum Architecture. A Key Aspect of Contemporary Architecture", i *Museums in the 21<sup>st</sup> Century. Concepts, Projects, Buildings*, red. Suzanne Greub och Thierry Greub, Prestel Verlag, München, London och New York 2008 [2006], s. 5; Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, Monacelli Press, New York 1998, s. 47.
4. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley 2008, s. 86. Även till exempel Montaner 1990, s. 7 och Newhouse 1998, s. 193–198.
5. "Cultural Centres. The Bilbao Effect, If You Build It, Will They You Build It, Will They Come?"; *The Economist* 2013-12-21, <http://www.economist.com/news/special-report/21591708-if-you-build-it-will-they-come-bilbao-effect>, hämtad 2014-11-15.
6. Se till exempel: Anna Klingmann, *Brandsapes. Architecture in the Experience Economy*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2007, s. 236–253.
7. Lena From, "Rum för konst", *Arkitektur* nr 4 2008, s. 19.
8. Harald Szemann, "Ecce Museum. Much Chaff, Little Grain", i Gerhard Mack, *Art Museums into the 21<sup>st</sup> Century*, Birkhäuser, Basel 1999. Moderna Museets dåvarande chef Lars Nittve refererar i tidskriften *Arkitektur* 2008 ett möte som han deltagit i inför Yoshio Taniguchis tillbyggnad av Museum of Modern Art i New York, där arkitekterna Peter Eisenman och Arata IzosakiIsozaki representerat dessa olikheter. När Eisenman hävdade arkitektens rätt att utmana rummet på samma sätt som konstnärer gör också i museet, lämnade skulptören Richard Serra rummet i vredesmod. From 2008, s. 14.
9. Ulf Grønvold, "Tjuvholmen Icon Complex. Namngivet av Tjuvholmen KS", *Arkitektur N* nr 3 2013, s. 58–61.
10. Jag anger här och i det följande året då arkitekturen färdigställs, inte då ritningsprocessen inleds.
11. Ett illustrativt bildmaterial finns till exempel i broschyren *Skulpturparken på Tjuvholmen*, [http://issuu.com/selvaag/docs/tjuvholmen\\_skulpturpark\\_brosjyre](http://issuu.com/selvaag/docs/tjuvholmen_skulpturpark_brosjyre), hämtad 2014-11-16.
12. Hanne Beate Ueland, intervju med Renzo Piano, 2012-05-29, <http://afmuseet.no/en/blogg/2012/may/renzo-piano-intervjuet>, hämtad 2014-11-16.
13. Grønvold 2013, samt egna iakttagelser vid besök på plats.
14. Egna iakttagelser vid besök på plats.
15. *Arkitektur N* heter före 2007 *Byggekunst: arkitektur, plan og miljø*. *Arkitektur DK* byter från och med nummer 4 2013 namn till *Twentyfirst* och samtidigt språk från danska till engelska.
16. Termen konstbyggnad avser här och i det följande byggnader och rum som ritats och tillkommit specifikt för att visa konst eller hysa konsthändelser, som den beskriver mycket bättre och mer heläckande än det som avses enligt termens gängse definition i till exempel Nationalencyklopedien: "anläggning av typen bro, trafikunnel, gångtunnel, stödmur, bullerskydd". "Konstbyggnad", *Nationalencyklopedien*, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/konstbyggnad>, hämtad 2014-12-09.
17. From 2008, s. 14–12.
18. Kiasma recenserar i *Arkitektur* nr 6 1998. Moderna Museet recenserar i *Arkitektur DK* nr 6 1998 och Nordiska akvarellmuseet i *Arkitektur DK* nr 8 2000.
19. Sannolikt motiveras Arkitektur DK:s presentation av Nordiska akvarellmuseet mer av att detta ritats av de danska arkitekterna Niels Bruun och Henrik Corfitsen än för att det är särskilt intressant som arkitektur. Niels Bruun och Henrik Corfitsen, "Nordiska akvarellmuseet", *Arkitektur DK* nr 8 2000, s. 446–451; Claes Caldenby, "Nordiskt ljus? Nordiska Akvarellmuseet kommenterat av Claes Caldenby", *Arkitektur DK* nr 8 2008 s. 451. Gemensamt för de här genomgångna

## NOTES

1. See Kristoffer Arvidsson's essay 'Architecture For or As Art' in this issue of *Skiascope*.
2. See, for example: Josep Montaner and Jordi Oliveras, *The Museums of the Last Generation*, Academy Editions, London 1986; Josep M. Montaner, *New Museums* (Architecture Design and Technology Press, London 1990); Gerhard Mack, *Art Museums Into the 21<sup>st</sup> Century*, Birkhäuser, Basel 1999; Raul A. Barreneche, *New Museums*, Phaidon, London 2005; *Museums in the 21<sup>st</sup> Century: Concepts, Projects, Buildings*, eds. Suzanne Greub and Thierry Greub, Prestel, Munich 2008 [2006]. For reference material, I have studied every general article available in the libraries of Arkitekturskolan, KTH, and the Arkitektur- och Designcentrum, Stockholm.
3. See, for example: Werner Oechslin, 'Museum Architecture: A Key Aspect of Contemporary Architecture', in *Museums in the 21<sup>st</sup> Century: Concepts, Projects, Buildings*, eds. Suzanne Greub and Thierry Greub, Prestel Verlag, Munich 2008 [2006], p. 5; Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, Monacelli Press, New York 1998, p. 47.
4. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2008, p. 86; see also Montaner 1990, p. 7; and Newhouse 1998, pp. 193–8.
5. 'Cultural Centres: The Bilbao Effect, If You Build It, Will They Come?', *The Economist* 21 December 2013, <http://www.economist.com/news/special-report/21591708-if-you-build-it-will-they-come-bilbao-effect>, accessed 15 November 2014.
6. See, for example: Anna Klingmann, *Brandsapes. Architecture in the Experience Economy*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007, pp. 236–53.
7. Lena From, 'Rum för konst', *Arkitektur* no. 4 2008, p. 19.
8. Harald Szemann, 'Ecce Museum: Much Chaff, Little Grain', in Gerhard Mack, *Art Museums Into the 21<sup>st</sup> Century*, Birkhäuser, Basel 1999. Writing in the journal *Arkitektur* in 2008, Moderna Museet's then director Lars Nittve mentioned a meeting he had attended in the run-up to Yoshio Taniguchi's rebuilding of the Museum of Modern Art in New York, where the architects Peter Eisenman and Arata Isozaki represented these opposing views. When Eisenman asserted the architect's right to challenge space in museums in the same way that artists do, the sculptor Richard Serra left the room in a rage. From 2008, p. 14.
9. Ulf Grønvold, 'Tjuvholmen Icon Complex: Namngivet av Tjuvholmen KS', *Arkitektur N* no. 3 2013, pp. 58–61.
10. I have given the years in which buildings were finished, not the date when the design process began.
11. Illustrations of this can be found in the brochure 'Skulpturparken på Tjuvholmen', [http://issuu.com/selvaag/docs/tjuvholmen\\_skulpturpark\\_brosjyre](http://issuu.com/selvaag/docs/tjuvholmen_skulpturpark_brosjyre), accessed 16 November 2014.
12. Hanne Beate Ueland, interview with Renzo Piano, 29 May 2012, <http://afmuseet.no/en/blogg/2012/may/renzo-piano-intervjuet>, accessed 16 November 2014.
13. Grønvold 2013, and personal observations made on-site.
14. Personal observations made on-site.
15. Before 2007, *Arkitektur N* was called *Byggekunst: arkitektur, plan og miljø*; in 2013, from its fourth issue onwards, *Arkitektur DK* became *Twentyfirst*, and switched language from Danish to English.
16. The Swedish word *konstbyggnad*, and equivalents in other languages, translated as 'buildings for art' here, is used in the sense of buildings and spaces designed and created specifically to display art, or to house art events. The word also has a more general meaning, as for example in the Swedish National Encyclopaedia: 'constructions such as a bridge, traffic tunnel, pedestrian tunnel, supporting wall, noise barrier'. *Nationalencyklopedien*, s.v.

- tidskrifterna under åtminstone dessa utgivningsår är att de genomgående publicerar internationella verk av nationella arkitekter när uppdragen är särskilt prestigefyllda eller har föregåtts av tävlingsvinst alternativt parallellt skissuppdrag.
20. Thomas Hellquist, "Vandalorum", *Kritik* nr 13, juni 2011, s. 8, <http://www.syntesforlag.se/kritik/13.pdf>, hämtad 2014-11-19. Första spadtaget omnämns dock på notisavdelningen "Först & främst", [osign.], "Vandalorum – spaden i jorden", *Arkitektur* nr 1 2010, s. 7.
  21. [osign.], "Ledare. Arkitektur i demokratin", *Arkitektur* nr 2 1998, s. 2.
  22. Kaarin Taipale, "Kiasma – en främmande fågel mitt i staden. Kaarin Taipale kommenterar Kiasma, Helsingfors nya moderna museum", *Arkitektur* nr 6 1998, s. 56–57. Kaarin Taipale är, också när hon skriver detta, finska *Arkkitehtis* tidigare redaktör.
  23. *The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture*, Phaidon, London 2004, s. 5, 210, 227, 239, 791, 789, 794–807. Urvalet av bokens 1 052 presenterade projekt gjordes efter ett nomineringsförfarande där arkitekter, tidskriftsredaktörer, arkitekturskribenter, akademiker, arkitektorganisationer med flera nominerat kandidater som därefter kompletterats med ett urval gjort efter en genomgång av världens ledande arkitektur-tidskrifter, av en för läsaren okänd redaktion. Av drygt 4 000 nominerade projekt publicerades 1 052. Antalet konstmuseer i index respektive innehållsförteckning stämmer inte överens. Listasafn Reykjavíkur, Hafnarhus omnämns inte i någon av de här genomgångna nordiska arkitektur-tidskrifterna.
  24. Termen konstbyggnad avser här och i det följande byggnader och rum som ritats och tillkommit specifikt för att visa konst eller hysa konsthändelser, som den beskriver mycket bättre och mer heläckande än det som avses enligt termens gängse definition i till exempel Nationalencyklopedien: "anläggning av typen bro, trafikunnel, gångtunnel, stödmur, bullerskydd". "Konstbyggnad", Nationalencyklopedien, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/konstbyggnad> hämtad 2014-12-09.
  25. *Arkitektur DK* nr 8 1998, s. 438–449, 482.
  26. *Arkitektur DK* nr 8 1998 samt till exempel även nr 7 2000, 8 2000, 4 2004, 7 2005, 6 2006. Att konstkompetens anlitas för recensioner av byggnader för konst i Danmark men inte i de övriga nordiska länderna kan bero på kulturella skillnader länderna emellan, men även chefredaktörernas personliga preferenser kan spela in. Olof Hultin, fram till 2008 chefredaktör på svenska *Arkitektur*, var som exempel under sitt ledarskap mycket tydlig med att arkitekter bäst definierar vad som är arkitektur och skriver bäst om arkitektur, oaktat byggnadstyp, och ansåg sig ha fått vatten på sin kvarn då Sune Nordgren på förslag av undertecknad recenserar Kalmar konstmuseum i *Arkitektur* nr 4 2008. Olof Hultin efterträds 2009 av Dan Hallemar. Harri Hautajärvi leder *Arkkitehti* 2000–2008, Ingerid Helsing Almaas tillträder som chefredaktör 2004 för *Arkitektur N* efter många år som redaktör på tidskriften. Chefredaktörskapet för *Arkitektur DK*, nu *Twentyfirst*, innehas av förlagsdirektören vid Arkitektens Forlag, fram till 2007 Kim Dirckinck-Holmfeld. Han efterträds av Martin Keiding.
  27. En vanligt förekommande lösning då skribenten av respekt för det arkitektoniska uppdragets specifika karaktär eller av andra artighetsskäl avstår från kritiska ställningstaganden. Sverre Fehn, "A propos Statens museum for kunst", *Arkitektur DK* nr 8 1998, s. 401; Peter Davey, "Et tilskud til byens offentlige rum", *Arkitektur DK* nr 8 1998, sid 499–501.
  28. Davey, *Arkitektur DK* nr 8 1998, s. 499–501.
  29. McClellan 2008, s. 53–106; Nikolaus Pevsner, "Museums", *A History of Building Types*, Thames and Hudson, London 1986 [1976], s. 111–138. Omvandlingen av Louvren är inte tillskriven någon specifik arkitekt, utan ett anonymt kollektiv arkitekter som samtliga arbetade med projektet.
  30. McClellan 2008, s. 65–67, 79–80.
  31. Se till exempel: Mack 1999; *The Phaidon Atlas of Contemporary Architecture* 2004; Mimi Zeiger, *New Museum Architecture. Innovative Buildings from Around the World*, Thames & Hudson, London 2005.
  32. Anna Ingemark Milos, "En tematisk diskussion kring pressens kritik av Moderna Musset", Anna Ingemark Milos, *Stockholms stadsbibliotek och Moderna Museet. En analys av arkitekturkritik i svensk press*, diss. Lunds universitet, Sekel, Lund 2010, s. 167–177.
  33. Mack 1999, s. 5.
  34. Mack 1999, s. 65–71.
  35. Rafael Moneo, "Moderna Museet och Arkitekturmuseet", *Arkitektur* nr 2 1998, s. 16–25. Fotografiska Museet upphörde som fristående del av Moderna Museet samma år som museet tillkom. Biblioteket byggs 2008 om till Pontus Hulténs visningsmagasin. Arkitekt: Renzo Piano. Moderna Museet, <http://www.modernamuseet.se/samlingen/samlingen/om-samlingen/fotografi/>, hämtad 2014-11-23. From 2008, s. 16.
- 
- 'Konstbyggnad', <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/konstbyggnad>, accessed 9 December 2014.
17. From 2008, pp. 14–21.
  18. Kiasma is reviewed in *Arkitektur* no. 6 1998, Moderna Museet in *Arkitektur DK* no. 6 1998, and the Nordic Watercolour Museum in *Arkitektur DK* no. 8 2000.
  19. *Arkitektur DK*'s review of the Nordic Watercolour Museum was probably prompted more by the fact that it was designed by the Danish architects Niels Bruun and Henrik Corfitsen than because of its intrinsic interest as architecture. Niels Bruun and Henrik Corfitsen, 'Nordiska akvarellmuseet', *Arkitektur DK* no. 8 2000, pp. 446–51; Claes Caldenby, 'Nordiskt ljus? The Nordic Watercolour Museum kommenterat av Claes Caldenby', *Arkitektur DK* no. 8 2008, p. 451. Common to all the journals studied, at least for this period, is that they regularly published international work by local architects when the commission was particularly prestigious, or when it had been preceded by a competition or a submission of sketches.
  20. Thomas Hellquist, 'Vandalorum', *Kritik* no. 13 2011, 8, <http://www.syntesforlag.se/kritik/13.pdf>, accessed 19 November 2015. The turf-cutting ceremony was mentioned briefly in 'Först & främst' [anon.], 'Vandalorum – spaden i jorden', *Arkitektur* no. 1 2010, p. 7.
  21. [Anon.], 'Leader. Arkitektur i demokratin', *Arkitektur* no. 2 1998, p. 2.
  22. Kaarin Taipale, 'Kiasma – en främmande fågel mitt i staden: Kaarin Taipale kommenterar Kiasma, Helsingfors nya moderna museum', *Arkitektur* no. 6 1998, pp. 56–7. Taipale was the former editor of the Finnish journal *Arkkitehti*.
  23. *The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture*, Phaidon, London 2004, pp. 5, 210, 227, 239, 791, 789, 794–807. The projects in the book were nominated by a number of architects, journal editors, architectural journalists, academics, architectural organizations, and others, with the final selection made after a survey of the world's leading architectural journals. It was not stated who made the selection. A little over 4,000 projects were nominated, 1,052 were published. The number of art museums in the index does not match the number in the table of contents. Reykjavík Art Museum Hafnarhus is not mentioned in any of the Nordic architectural journals studied here.
  24. *Arkitektur DK* no. 8 1998, pp. 438–49, 482.
  25. *Arkitektur DK* no. 8 1998, but also, for example, 7 2000, 8 2000, 4 2004, 7 2005, and 6 2006. The reason reviews – like buildings for art – have been commissioned from Danes but not from nationals of other Nordic countries may be because of cultural differences, but it might also reflect the personal preferences of the editors. Olof Hultin, editor of *Arkitektur* until 2008, was emphatic that architects can best define architecture and are best at writing about it, whatever the type of building, and he was confirmed in this belief when Sune Nordgren reviewed Kalmar Konstmuseum in *Arkitektur* no. 4 2008 (at the invitation of the author). Hultin was succeeded by Dan Hallemar in 2009. Harri Hautajärvi was editor of *Arkkitehti* 2000–2008. Ingerid Helsing Almaas became editor of *Arkitektur N* in 2004 after many years on the editorial staff. The editorship of *Arkitektur DK* (now *Twentyfirst*) falls to the managing director of the publishers Arkitektens Forlag; until 2007 that was Kim Dirckinck-Holmfeld, who was succeeded by Martin Keiding.
  26. Circumvention was a common strategy to avoid being critical, either out of respect for the particular character of the commission or to avoid being offensive to one's fellow professionals. Sverre Fehn, 'A propos Statens museum for kunst', *Arkitektur DK* no. 8 1998, p. 401; Peter Davey, 'Et tilskud til byens offentlige rum', *Arkitektur DK* no. 8 1998, pp. 499–501.
  27. Davey, *Arkitektur DK* no. 8 1998, pp. 499–501.
  28. McClellan 2008, pp. 53–106; Nikolaus Pevsner, *Museums: A History of Building Types*, Thames and Hudson, London 1986 [1976], pp. 111–38. The conversion of the Louvre is not credited to any single architect, but to an anonymous group who worked on the project collaboratively.
  29. McClellan 2008, pp. 65–7, 79–80.

36. Mack 1999, s. 66.
37. Moneo intervjuad i Mack 1999, s. 66–67 (min övers.). För jämförelsen med Louis Kahn, se till exempel: Kenneth Frampton, "Ljuset som tema", *Arkitektur* nr 2 1998, s. 48.
38. Frampton 1998 s. 51; Martin Keiding, "Dialog på Skeppsholmen. Moderna Museet og Arkitekturmuseet i Stockholm. Kommentar av Martin Keiding, MAA", *Arkitektur DK* nr 6 1998, s. 289–307.
39. Newhouse 1998, s. 52–55; Steven Holl, "Twofold Meaning 1997"; *Arkitehti* nr 6b 1998, s. 6.
40. *Arkitehti* nr 6b 1998, s. 6; Newhouse 1998, s. 55.
41. Arkitekturtidskrifterna såväl i Norden som internationellt inleder traditionellt sina projektpresentationer med en verksbeskrivning av arkitekten, vilken därefter som regel (dock ej alltid) följs av en kommentar. Tidskriften *Arkitektur* har det senaste året reverserat ordningen så att kommentaren föregår arkitektens verksbeskrivning.
42. Steven Holl Architects, <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?type=museums&id=18>, <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?type=museums&id=18>, hämtad 2014-11-30.
43. Taipale 1998, s. 56–57.
44. Dan Karholm, "Konstmuseet på liv och död", i Dan Karholm, Allan Kaprow och Robert Smithson, *Vad är ett museum?*, Axl Books, Stockholm 2013, s. 37.
45. Daniel Birnbaum i *Artforum* januari 1998, citerad från Steven Holl Architects, <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?type=museums&id=18>, <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?type=museums&id=18>, hämtad 2014-11-30.
46. Mack 1999, s. 71.
47. David Elliott öppnar som första chef det nya Moderna Museet med utställningen *Sår. Mellan demokrati och förlösning i samtida konst* 1998. Lars Nittve tillträder som ny chef 2001. Han efterföljs av Daniel Birnbaum 2010.
48. Marge arkitekter ansvarar för ombyggnaden som också hänger ihop med den dåvarande regeringens införande av gratis entré till alla statliga museer. Marge arkitekter, "Moderna Museet Arkitekturmuseet Stockholm", *Arkitektur* nr 2 2004, s. 58. Kenneth Frampton uppmärksammar i sin recension att konflikten mellan önskan att uppnå för konsten optimala utställningsförhållanden och kravet på att skapa en "populistisk atmosfär" kring museet för att göra konsten mer tillgänglig för allmänheten skär genom hela västvärlden. Som en av många lyfter Frampton också frågan i vad mån misstagen skall skyllas på dålig beställarkompetens och på en lokalt svensk tradition av att kompromissa sig fram till konsensus, vilken här i sin helhet lämnas därhän. Frampton 1998, s. 50–53.
49. Elding Oscarsons kommande tillbyggnad av Skissernas museum i Lund sällar sig till denna kategori. Denna har inte ritats för konst, utan för reception, museishop, kapprum och restaurang med upp till 80 sitplatser samt en möjlighet att sitta utomhus. Beräknat färdigställande är årsskiftet 2015/2016. "Arkitektävling om Skissernas museum avgjord", Statens fastighetsverk, <http://www.sfv.se/tillbyggnad-skissernasmuseum>, hämtad 2014-12-14.
50. För planer, se exempelvis: Johan Celsing, "Bonniers konsthall Stockholm; Arkitekt: Johan Celsing", *Arkitektur* nr 3 2006, s. 56–58.
51. Bolle Tham och Martin Videgård Hansson, "Nya Kalmar konstmuseum Kalmar", *Arkitektur* nr 4 2008, s. 24, arkitektens beskrivning.
52. Sune Nordgren, "Stimulerande tillägg med interiöra invändningar", *Arkitektur* nr 4 2008, s. 34–35. Recensionen är skriven då konsten kommit på plats i lokalerna. Bilderna som illustrerar texten är som brukligt i arkitekturtidskrifter tagna innan konsten kommit på plats.
53. Försök att bryta upp den vita kubens dogm görs med regelbundna mellanrum, men har hittills inte lett till något trendbrott. Henning Larsens tillbyggnad till Glyptoteket i Köpenhamn väckte stor uppmärksamhet för sina kolorerade utställningsrum vid invigningen under kulturhuvudstadsår 1996. På institutionell nivå prövades normen i större skala senast med Roger M. Buergels och Ruth Noacks *Documenta 12* i Kassel 2007. Mary Kelly berättade under pressdagarna hur chockad hon blev då hon ställdes inför faktum att visa sin konst i rum med fläskskära väggar: "Jag som radikal feminist och konstnär visade mig i själva verket vara smygmodernist". Författarens egna anteckningar. Josefin Larsson på Wingårdhs, en av de ansvariga på kontoret för den förestående restaureringen av Nationalmuseum i Stockholm, uppger i en intervju med undertecknad att arkitekter idag inte längre vill bygga vita lådor i huset. Likaså har man frångått att göra nya tillägg reversibla. Tiden får utvisa i vad mån detta denna gång blir en bestående attitydförändring eller ej. Lena From, intervju med Josefin Larsson, 2014-10-24, Wingårdh Arkitektkontor, Stockholm.
54. Fuglsang Kunstmuseum, [www.fuglsangkunstmuseum.dk](http://www.fuglsangkunstmuseum.dk), hämtad 2014-11-30.
30. See, for example, Mack 1999; *The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture* 2004; Mimi Zeiger, *New Museum Architecture: Innovative Buildings from Around the World*, Thames & Hudson, London 2005.
31. Anna Ingemark Milos, 'En tematisk diskussion kring pressens kritik av Moderna Museet', in Anna Ingemark Milos, *Stockholms stadsbibliotek och Moderna Museet: En analys av arkitekturkritik i svensk press*, diss., Lund University, Sekel, Lund 2010, pp. 167–77.
32. Mack 1999, p. 5.
33. Ibid. pp. 65–71.
34. Rafael Moneo, 'Moderna Museet och Arkitekturmuseet', *Arkitektur* no. 2 1998, pp. 16–25. Fotografiska Museet ceased to be a freestanding part of Moderna Museet the same year the building was completed. In 2008 the library was converted into the Pontus Hultén Study Gallery. 'Arkitekt: Renzo Piano', Moderna Museet, <http://www.modernamuseet.se/samlingen/samlingen/om-samlingen/fotografil/>, accessed 23 November 2014; From 2008, p. 16.
35. Mack 1999, p. 66.
36. Moneo, interviewed in Mack 1999, pp. 66–7 (present author's translation). For the comparison with Louis Kahn, see, for example: Kenneth Frampton, 'Ljuset som tema', *Arkitektur* no. 2 1998, p. 48.
37. Frampton 1998, p. 51; Martin Keiding, 'Dialog på Skeppsholmen. Moderna Museet og Arkitekturmuseet i Stockholm: Kommentar av Martin Keiding, MAA', *Arkitektur DK* no. 6 1998, pp. 289–307.
38. Newhouse 1998, pp. 52–5; Steven Holl, 'Twofold Meaning 1997'; *Arkitehti* no. 6b 1998, p. 6.
39. *Arkitehti* no. 6b 1998, 6; Newhouse 1998, p. 55.
40. In the Nordic countries and internationally, architectural journals traditionally introduce their presentations of projects with the architect's own description of the building, which is usually (although not always) followed by a commentary. In recent years, the *Arkitektur* has reversed this order so that the commentary comes first.
41. Steven Holl Architects, <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?type=museums&id=18>, accessed 30 November 2014.
42. Taipale 1998, pp. 56–7.
43. Dan Karholm, 'Konstmuseet på liv och död', in Dan Karholm, Allan Kaprow, and Robert Smithson, *Vad är ett museum?*, Axl Books, Stockholm 2013, p. 37.
44. Daniel Birnbaum in *Artforum* January 1998, quoted by Steven Holl Architects, <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?type=museums&id=18>, accessed 30 November 2014.
45. Mack 1999, p. 71.
46. As the first director of Moderna Museet, David Elliot's initial exhibition was *Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art* (1998). Lars Nittve took over as director in 2001, and was succeeded in turn by Daniel Birnbaum in 2010.
47. Marge Arkitekter were responsible for the remodelling, which coincided with a government decision to introduce free entry to all public museums. Marge Arkitekter, 'Moderna Museet Arkitekturmuseet Stockholm', *Arkitektur* no. 2 2004, p. 58. Kenneth Frampton notes in his review that the conflict between the desire to create optimal conditions for exhibiting art and the requirement to create a 'populist atmosphere' for the museum to make its artworks more accessible is widespread throughout the West. Like many others, Frampton also raises the question of the extent to which errors should be blamed on incompetent commissioning, and on the Swedish tradition of compromising in order to reach consensus, which in this case was indulged to a fault. Frampton 1998, pp. 50–3.
48. Elding Oscarson's addition to the Museum of Public Art in Lund falls into this category. This is not designed for art, but for a museum shop, reception, cloakroom, and restaurant for up to eighty people with some outdoor seating. It is expected to be complete in early 2016 ('Arkitektävling om Skissernas museum avgjord', Statens fastighetsverk, <http://www.sfv.se/tillbyggnad-skissernasmuseum>, accessed 14 December 2014).

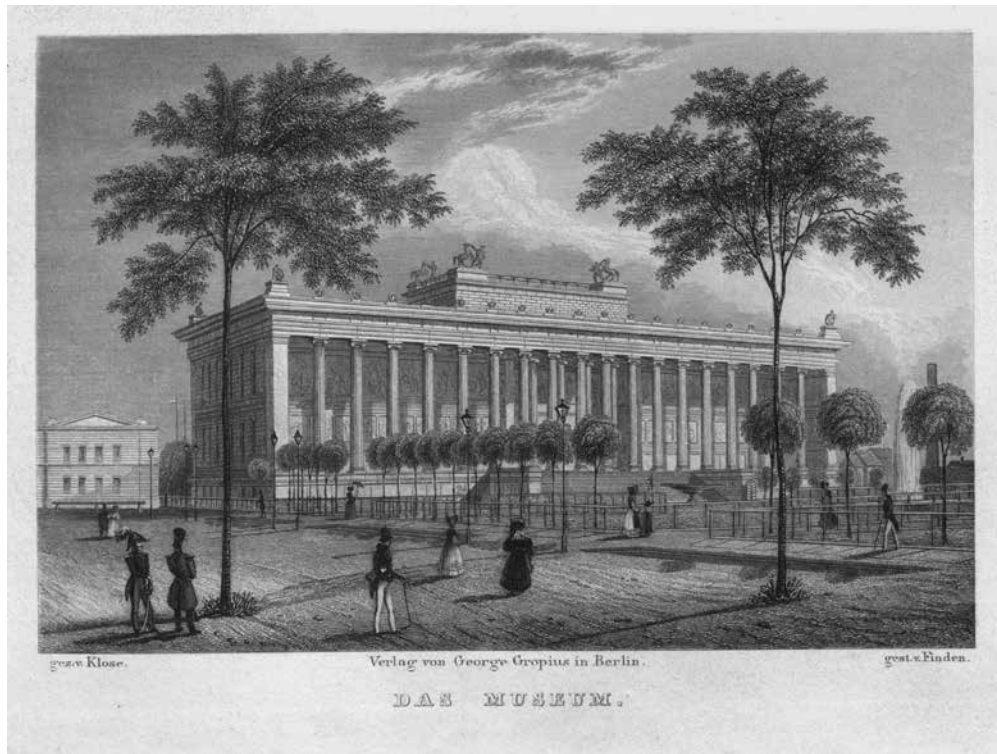
55. Lena From, "Så lite hade behövts för att lyfta allt. Lena From ser en otydlig verksamhet färga av sig", *Arkitektur* nr 5 2012, s. 25–31.
56. Martin Keiding, "Kunst a la carte", *Arkitektur DK* nr 4 2004 s. 292; [osign.], "ARoS, Århus Kunstmuseum", *Arkitektur DK* nr 4 2004, s. 303–331, arkitektens beskrivning; Finn Selmer, "Overskudsarkitektur", *Arkitektur DK* nr 4 2004, s. 293–337.
57. Tydligast i materialet är Hans Ibelings som i sin kommentar till Bonniers Konsthall refererar till den tyske galleristen Paul Maenz när han skriver att "Konsten skyddas gärna från sig själv genom att ställas ut i förnäm avskildhet. Allt för ofta har det effekten att desarmera den. Genom att neka konsten detta skydd i Bonniers Konsthall har Celsing åtminstone säkrat att denna möjlighet att uppleva konsten på ett annat sätt inte omöjliggörs från början. Och möjligtvis, förhoppningsvis kan det hjälpa konsten att bli en lika naturlig del av stadslivet som Celsings byggnad redan är". Hans Ibelings, "Vapenstillestånd i den arkitektoniska kapprustningen. Bonniers konsthall kommenteras av Hans Ibelings", *Arkitektur* nr 3 2006, s. 67. Leo Gullbring anför liknande argument i sin recension av Zaha Hadids MAXXI i Rom, där konsten bjuds motstånd och det utställda inte kan undgå att förhålla sig till arkitekturen. Leo Gullbring, "Två sidor av samma mynt", *Arkitektur* nr 6 2010, s. 15.
58. Utöver textens exempel skulle ytterligare ett kunna tilläggas, Bildmuseet i Umeå, ritat av danska Henning Larsen architects med Per Ebbe Hansson som gestaltningsansvarig. Per Ebbe Hansson redogör för hur byggnaden genererats utifrån tankar om till exempel hur konst upplevs under rörelse och förflyttning, men han uttrycker inte explicit att kontoret velat lägga sig i bakgrunden för konsten. Per Ebbe Hansson, "Bildmuseet, Umeå", *Arkitektur* nr 4 2012, s. 77. Byggnaden fungerar mycket bra för konst. Dess vertikala organisation påminner om SANAA:s New Museum of Contemporary Art i New York från 2007. Dispositionen, med väggarna som ett skikt mellan den i stora delar glasade fasaden och konsten, erinrar om Renzo Pianos Fondation Beyeler från 1997. Rummen sluter sig runt utställningarna där fokus kan läggas på konsten, samtidigt som besökaren under förflyttningen mellan olika våningsplan bjuds panoraman över Umeälven och Umeå.
59. Exemplet har inte fått några efterföljare till helt nyligen, då Wingårdhs med förslaget Liten vann tävlingen om en tillbyggnad av Liljevalchs i Stockholm i nära samarbete med den konstnärliga formgivaren Ingegerd Råman. Gert Wingårdh, personalpresentation för Liljevalchs Stockholm konsts personal av Liten, om- och tillbyggnad till Liljevalchs konsthall, 2014-09-29. Författarens anteckningar.
60. "Arkitekturen, konsten og Per Kirkeby", Vesthimmerlands Museum, <http://www.vesthimmerlandsmuseum.dk/>, hämtad 2014-12-14.
61. [Osign.], "Museumscenter Aars", *Arkitektur DK* nr 8 2000, s. 425–445, arkitektens beskrivning.
62. Vesthimmerlands Museum 2014.
63. Så är entréerna till utställningsrummen i Liljevalchs planerade tillbyggnad också placerade på inrådan av Ingegerd Råman. Enligt Gert Wingårdh var Råman omutlig på denna punkt och stred under ritningsprocessen för så få öppningar in i utställningsrummen som möjligt. Egna anteckningar från Gert Wingårdhs presentation av förslaget Liten för personalen på Liljevalchs Stockholm konst, Liljevalchs 2014-09-29.
64. Alexis Pontvik, "Konsthall, Uddevalla", *Arkitektur* nr 5 2002, s. 30–37, arkitektens beskrivning.
65. Bolle Tham, Martin Videgård, Gert Wingårdh, Claesson Koivisto Rune m. fl.
66. Klas Anshelm, "Malmö konsthall", *Arkitektur* nr 1977, s. 13, arkitektens beskrivning.
67. Jan Torsten Ahlstrand, "Malmö konsthall. En öppen arkitektur", *Arkitektur* 1977, s. 16–17.
68. Herzog & de Meurons omvandling av ett kraftvärmeverk till Tate Modern 2000 och Dia Beacon upstate New York från 2003, där konstnären Robert Irwin gjorde generalplanen, är de internationellt mest uppmärksammade exemplen. Herzog & de Meuron hade att förhålla sig till de antikvariska önskemålen om att inte förvanska stadsbilden. Antikvariska hänsyn rädde också vid arbetet med att anpassa Cyrillus Johanssons kugghjulverkstad i Eskilstuna och Erik Hahrs mimerverkstad i Västerås och till konstmuseer. Arkitekter AQ Arkitekter 2006, respektive Eva Trangård 2010. Tham & Videgårds anpassning 2009 av Johan Smedbergs elektricitetsverk i Malmö från år 1900 för Moderna Museets behov tillhör denna kategori men måste i stora delar anses vara problematisk för just konstutställningar. Av klimatologiska skäl valde arkitekterna att skapa ett rum i rummet i den stora turbinhallen, där den stora utställningssalen omges på vardera sidan av verkstad respektive lastrum. Bolle Tham och Martin Videgård, "Arkitekten beskriver", *Arkitektur* nr 1 2010. Detta har förskjutit proportionerna och skapat ett till upplevelsen mycket smalt och trångt rum med hela elva meter i tak. Smedbergs byggnad anpassades för utställningar av nutida konst första gången av White arkitekter 1988. Rooseum Malmö. White arkitekter, Stockholm
49. For plans, see, for example: Johan Celsing, 'Bonniers konsthall Stockholm; Arkitekt: Johan Celsing', *Arkitektur* no. 3 2006, pp. 56–8.
50. Bolle Tham & Martin Videgård Hansson, 'Nya Kalmar konstmuseum Kalmar', *Arkitektur* no. 4 2008, p. 24, architect's description.
51. Sune Nordgren, 'Stimulerande tillägg med interiöra invändningar', *Arkitektur* no. 4 2008, pp. 34–5. The review was written after the art had been installed in the museum; the photographs illustrating the text had been taken before the art was installed, as is usual in architectural journals.
52. Attempts to break with the doctrine of the white cube are made at regular intervals, but thus far have not resulted in any change. When Copenhagen was European Capital of Culture in 1999, the colourful exhibition spaces in Henning Larsen's new wing at Glyptoteket caused a stir when they opened. At the institutional level, the norm was most recently challenged on a large sale by Roger M. Buergel and Ruth Noack's *Documenta 12* in Kassel in 2007. Mary Kelly reported during the press viewing how shocked she had been when faced with the fact that she would be showing her art in a room with flesh-red walls: 'I, as a radical feminist and artist, turned out to really be a modernist on the sly' (artist's own notes). Josefin Larsson at Wingårdhs Arkitekter, one of those responsible for the renovation of the Nationalmuseum in Stockholm, said in an interview with the author that architects today no longer want to construct white cubes. All the same, the new additions have not been made reversible. Time will tell whether this attempt brings a lasting change in attitudes, or not. Lena From, interview with Josefin Larsson, 24 October 2014, Wingårdhs Arkitekts office, Stockholm.
53. Fuglsang Kunstmuseum, [www.fuglsangkunstmuseum.dk](http://www.fuglsangkunstmuseum.dk), accessed 30 November 2014.
54. Lena From, "Så lite hade behövts för att lyfta allt. Lena From ser en otydlig verksamhet färga av sig", *Arkitektur* no. 5 2012, pp. 25–31.
55. Martin Keiding, 'Kunst a la carte', *Arkitektur DK* no. 4 2004, p. 292; [Anon.], 'ARoS, Århus Kunstmuseum', *Arkitektur DK* no. 4 2004, pp. 303–31, architect's description; Finn Selmer, 'Overskudsarkitektur', *Arkitektur DK* no. 4 2004, pp. 293–337.
56. The clearest example of this in the material studied here is Hans Ibelings, who in his remarks about Bonniers Konsthall referred to how the German gallerist Paul Maenz had written 'Art enjoys being protected from itself by being exhibited in splendid isolation. All too often, this has the effect of disarming it. By denying art such shelter at Bonniers Konsthall, Celsing has at least ensured that the possibility of experiencing art in another way is not rendered impossible from the outset. And perhaps, hopefully, this may help art to become just as natural a part of city life as Celsing's building already is'. Hans Ibelings, 'Vapenstillestånd i den arkitektoniska kapprustningen: Bonniers konsthall kommenteras av Hans Ibelings', *Arkitektur* no. 3 2006, p. 67. Leo Gullbring, 'Två sidor av samma mynt', *Arkitektur* no. 6 2010, p. 15, advances a similar argument in his review of Zaha Hadids MAXXI in Rome, where the art faced active resistance, and exhibitors could not but help work in relation to the architecture.
57. In addition to the examples, Bildmuseet in Umeå provides a further illustrative case. Designed by the Danish firm Henning Larsen Architects, Per Ebbe Hansson was responsible for the overall form. He has explained that consideration was given to how art is experienced, for example while moving through the building, but he does not explicitly state that the team chose to take a step back in favour of the art. Per Ebbe Hansson, 'Bildmuseet, Umeå', *Arkitektur* no. 4 2012, p. 77. The building works extremely well as a space for showing art. Its vertical organization is reminiscent of SANAA's 2007 New Museum of Contemporary Art in New York. The layout, with the walls forming layers between the large expanse of glass facade and the art, also recollects Renzo Piano's Fondation Beyeler from 1997: the space revolves around the exhibits and the focus is allowed to rest on the art, while at the same time the visitor moving between different levels is afforded panorama views of the Umeälven river and the city of Umeå.

1988. Kontoret ritade om lokalerna för finansmannen och konstsamlaren Fredrik Roos samling av nordisk konst till dåvarande Rooseum och lämnade vid ombyggnaden tidstypiskt den övre delen av tegelväggarna synliga. Detta medförde att de vita tilläggsväggarna tog ned skalan i den stora utställningshallen som fungerade utmärkt för visningen av det måleri och fotografi som dominerade samlingen.
69. From 2008, s. 18.
70. Suzanne MacLeod, "Rethinking Museum Architecture. Museum Architecture. Towards a Site-Specific History of Production and Use", *Reshaping Museum Space. Architecture, Design Exhibitions*, red. Suzanne MacLeod, Routledge, London och New York 2006 [2005], s. 19–22.
71. MacLeod 2006, s. 19–22.
72. Selmer 2004, s. 332–337.
73. "Nationalmuseum", Statens fastighetsverk, <http://www.sfv.se/fastigheter/sverige/stockholms-lan-ab/museer/nationalmuseum/>, hämtad 2014-12-09; Lena From, intervju med Josefin Larsson, arkitekt på Wingårdhs i Stockholm som i team med Wikerstål Arkitekter på Statens fastighetsverks uppdrag är renoveringsansvarigt arkitektkontor, 2014-10-24, Wingård Arkitektkontor Stockholm. "Klimatprojektet Nationalmuseum. Magnus Kruså, specialist på inomhusklimat, berättar om de höga kraven på klimatet och utmaningen att lösa det på ett bra sätt i en historiskt värdefull museibyggnad", Statens fastighetsverk, [http://streamio.com/api/v1/videos/533be4a65b903500bd0003ff/public\\_show?player\\_id=51542dcd11581ee3a3000099&link=true](http://streamio.com/api/v1/videos/533be4a65b903500bd0003ff/public_show?player_id=51542dcd11581ee3a3000099&link=true), hämtad 2014-12-09.
74. Kammarkollegiet är den myndighet i Sverige som utfärdar säkerhetsföreskrifter för utställningsbyggnader, med avseende på sådant som brand- och inbrottskydd. Några enhetliga regler för konstens klimat- och ljusförhållanden finns inte. Dessa sätts av museerna själva och kan således variera stort från fall till fall.
75. Lag (2007:1091) om offentlig upphandling trädde i kraft i Sverige 2008 och reglerar köp som görs av framförallt offentliga beställare av varor och tjänster som finansieras med allmänna medel. Syftet med lagen är bland annat att stärka öppenhet och konkurrens om de offentliga uppdragen. Kritikerna hävdar att lagen i själva verket motverkar sitt syfte. Istället för till ökad mångfald och kvalitet går uppdragen till ett allt färre antal allt större aktörer och styrs av lägsta pris.
76. David Chipperfields anbud, lagt tillsammans med svenska Marge som ju arbetat med Moderna Museet 2004, avfärdades som för dyrt vilket gav kritikerna av LOU vatten på sin kvarn. [Osigh.], "Wingårdh Wikerstål renoverar Nationalmuseum", tidskriften *Arkitekturs* blogg 012-09-27, 22:38, <http://www.arkitektur.se/senaste-nytt/wingardh-wikerstahl-renoverar-nationalmuseum>, hämtad 2015-01-05. David Chipperfield tilldelades 2014 efter ett parallellt skissuppdrag uppgiften att rita nya Nobelmuseet på tomten bakom Nationalmuseum.
77. Tom Ravenscroft, "Pritzker for Chipperfield?", *Architects Journal* 2013-03-18, <http://www.architectsjournal.co.uk/pritzker-for-chipperfield/8644340.article#>, hämtad 2015-01-05. Pritzkerpriset ses som motsvarigheten till Nobelpriset för arkitektur och instiftades av Hyattstiftelsen 1979. Priset delas ut årligen och tillföll första gången Philip Johnson.
78. Närmast jämförbara exempel i Norden är till hållningen renoveringarna av danska Den Hirschsprungske Samling år 2000 och Glyptoteket 2006 samt finska Hämeenlinna konstmuseum 2004 och Åbo konstmuseum 2006.
79. Upprustnings- och ombyggnadsarbetet ska vara färdigt 2017, varför alla frågor när detta skrivs inte är lösta. Hur samlingen ska relateras till byggnaden är ännu under diskussion. Riksantikvarieämbetet vill inte att målningar fästs direkt i vägg, något som för närvarande planeras lösas med skyddsväggar. Problem har uppstått vid försöken att tvätta fram originalfärgsättningen och hur detta kan hanteras återstår att se, och så vidare.
80. McClellan 2008, s. 66.
81. Ahlstrand 1977, s. 18. Den nya kulturpolitik som avses är den som antogs med 1974 års kulturproposition (proposition 1974:28). Ytrandefrihet, jämlikhet och decentralisering var viktiga ledord liksom målsättningarna att ge människor möjligheter till egen skapande aktivitet och att främja kontakt mellan människor. Skrivningen om att kulturpolitiken skulle "motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet" gällde fram till 2009 då den raderades av den moderatledda regeringen Reinfeldt med Lena Adelsohn Liljeroth som kulturminister.
58. The example has not been followed elsewhere until very recently, when 'Liten', a proposal from Wingårdhs in collaboration with the artistic designer Ingegerd Råman, won the competition to design an extension to Liljevalchs in Stockholm. Gert Wingårdh, personal presentation of 'Liten' to the staff of Liljevalchs, 29 September 2014, author's notes.
59. 'Arkitekturen, konsten og Per Kirkeby', Vesthimmerlands Museum, <http://www.vesthimmerlandsmuseum.dk/>, accessed 14 December 2014.
60. [Anon.], 'Museumscenter Aars', *Arkitektur DK* no. 82000, pp. 425–45, architect's description.
61. Vesthimmerlands Museum 2014.
62. Ingegerd Råman has recommended a similar arrangement for the entrances to the exhibition spaces in the remodelling of Liljevalchs. According to Gert Wingårdh, Råman would not budge on this point, and throughout the design stage fought to have as few openings into the exhibition spaces as possible. Author's notes from Gert Wingårdh's presentation of the 'Liten' proposal to the staff of Liljevalchs, Stockholm, 29 September 2014.
63. Alexis Pontvik, 'Konsthall, Uddevalla', *Arkitektur* no. 5 2002, pp. 30–7, architect's description.
64. Bolle Tham, Martin Videgård, Gert Wingårdh, Claesson Koivisto Rune, and many more.
65. Klas Anshelm, 'Malmö konsthall', *Arkitektur* 1977, p. 13, architect's description.
66. Jan Torsten Ahlstrand, 'Malmö konsthall. En öppen arkitektur', *Arkitektur* 1977, pp. 16–17.
67. Herzog and de Meuron's conversion of a power station into Tate Modern in 2000 and Dia: Beacon in upstate New York from 2003, where the artist Robert Irwin was responsible for the general layout, are the most notable international examples. Herzog and de Meuron were obliged to bow to the preservationists' requirement not to distort the cityscape. The same concerns were also in force during the conversion of Cyrillus Johansson's gearwheel factory in Eskilstuna and Erik Hahr's factory in Västerås into museums of art. AQ Arkitekter 2006, and Eva Trangård 2010, respectively. Tham & Videgård's 2009 conversion for Moderna Museet of Johan Smedberg's electricity generating station in Malmö, which dates from 1900, also belongs to this category, but has proved largely problematic for art exhibitions. For reasons of environmental control the architects chose to create a room within a room in the large turbine hall, where the large exhibition hall is flanked on each side by workshops and storage. See Bolle Tham and Martin Videgård, 'Arkitekten beskriver', *Arkitektur* no. 1 2010. This altered the room's proportions, creating what is experienced as a very narrow, confined space, with the ceiling 11 metres above. Smedberg's building was first converted for exhibitions of contemporary art by White Arkitekter in 1998 (Rooseum Malmö, White Arkitekter, Stockholm 1998). The firm had converted the building to become the Rooseum for the financier and art collector Fredrik Roos to house his collection of Nordic art. In a practice typical of the time, the upper parts of the brick walls were left visible. This ensured that the white internal walls reduced the scale of the large exhibition space, which proved excellent for displaying the painting and photography which dominated the collection.
68. From 2008, p. 18.
69. Suzanne MacLeod, 'Rethinking Museum Architecture: Museum Architecture: Towards a Site-Specific History of Production and Use', in *Reshaping Museum Space: Architecture, Design Exhibitions*, ed. Suzanne MacLeod, Routledge, London 2006 [2005], pp. 19–22.
70. MacLeod 2006, pp. 19–22.
71. Selmer 2004, pp. 332–7.
72. 'Nationalmuseum', Statens Fastighetsverk, <http://www.sfv.se/fastigheter/sverige/stockholms-lan-ab/museer/nationalmuseum/>, accessed 9 December 2014; Lena From, interview with Josefin Larsson, architect at Wingårdhs in Stockholm, the firm who together with Wikerstål Arkitekter are responsible for the renovation, having been commissioned by Statens Fastighetsverk, 24 October 2014, Wingårdhs' offices, Stockholm. 'Klimatprojektet Nationalmuseum: Magnus Kruså, specialist på inomhusklimat, berättar om de höga kraven

- 
- på klimatet och utmaningen att lösa det på ett bra sätt i en historiskt värdefull museibygnad', Statens fastighetsverk, [http://streamio.com/api/v1/videos/533be4a65b903500bd0003ff/public\\_show?player\\_id=51542dcd11581ee3a3000099&link=true](http://streamio.com/api/v1/videos/533be4a65b903500bd0003ff/public_show?player_id=51542dcd11581ee3a3000099&link=true), accessed 9 December 2014.
73. Kammarkollegiet, is the Swedish authority responsible for specifying safety and security regulations for exhibition spaces, including fire safety and crime prevention on-site. There are no standard directions governing the environment or light levels for displayed art, and as they are determined by the museums themselves they can vary enormously from case to case.
  74. The Swedish Public Procurement Act (2007:1091), which came into force in 2008, regulates goods and services purchased with public funds, primarily by public commissioning bodies. The purpose of the law is to strengthen openness and competition in public procurement. Critics claim that in fact it has been counterproductive, and that instead of increasing diversity and quality, commissions go to an ever smaller number of ever larger players, and are dominated by the lowest bid.
  75. David Chipperfield's proposal, made together with Swedish Marge (who had worked with Moderna Museet in 2004), was rejected as being too expensive, providing critics of the Public Procurement Act with further ammunition. [Anon.], 'Wingårdh Wikerstål renoverar Nationalmuseum', *Arkitektur*, blog 012-09-27 22:38, <http://www.arkitektur.se/senaste-nytt/wingardh-wikerstahl-renoverar-nationalmuseum>, accessed 5 January 2015. In 2014, David Chipperfield was commissioned to design the new Nobel Museum on a site behind the Nationalmuseum, following a process of commissioned parallel design bids.
  76. Tom Ravenscroft, 'Pritzker for Chipperfield?', *Architects Journal* 18 March 2013, <http://www.architectsjournal.co.uk/pritzker-for-chipperfield/8644340.article#>, accessed 5 January 2015. The Pritzker Prize is the equivalent of the Nobel Prize in architecture and was instituted by the Hyatt Foundation in 1979. The prize is awarded yearly. Its first recipient was Philip Johnson.
  77. Roughly comparable Nordic examples, at least in terms of reasons given, include the Hirschsprung Collection (2000) and Glyptoteket (2006) in Denmark and Hämeenlinna Art Museum (2004) and Åbo Art Museum (2006) in Finland.
  78. The work of renovating the museum is due to be finished in 2017, so not all issues had been settled at the time of writing. The question of how the collections are going to relate to the building is still under discussion. The Swedish National Heritage Board does not wish the paintings to be attached directly to the walls, so the current plan is to use intervening protective walls. Attempts to bring out the original colour scheme by cleaning the walls have encountered difficulties, and how this and other issues will be solved remains to be seen.
  79. McClellan 2008, p. 66.
  80. Ahlstrand 1977, p. 18. The new cultural policy referred to is one adopted by Parliament in 1974 (Proposition 1974:28). Freedom of expression, equality, and decentralization are important guiding concepts, as is the aim of providing people with the opportunity to be creative and to enhance interpersonal contacts. The stated aim that cultural policy should 'counteract the negative influence of commercialism within the cultural sphere' was removed in 2009 by Fredrik Reinfeldt's Conservative government, with Lena Adelsohn Liljeroth as Minister of Culture.



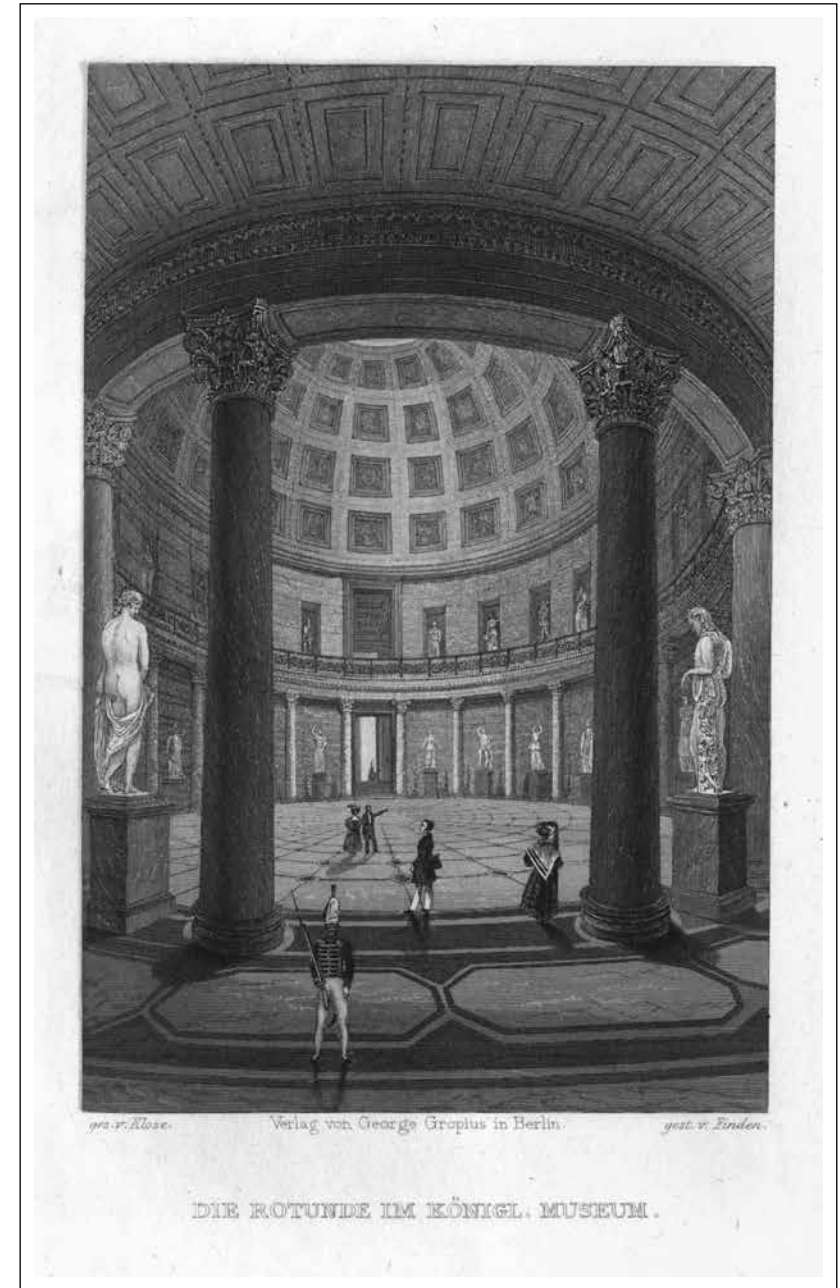
Fig. 49



Altes Museum, Berlin, Karl Friedrich Schinkel, 1833, gravyr ur Samuel Heinrich Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*, G. Gropius, Berlin 1833, foto: Uppsala universitetsbibliotek.

Altes Museum, Berlin, Karl Friedrich Schinkel, 1833, engraving from Samuel Heinrich Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*, G. Gropius, Berlin 1833, photo: Uppsala University Library.

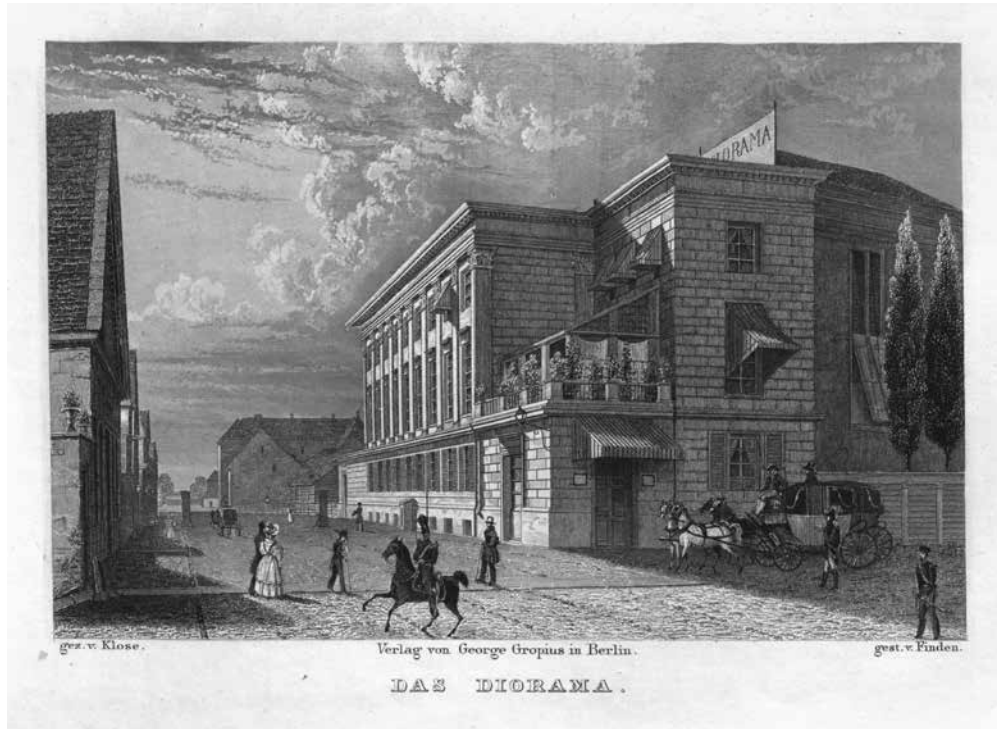
Fig. 50



Rotundan, Altes Museum, Berlin, Karl Friedrich Schinkel, gravyr ur Samuel Heinrich Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*, G. Gropius, Berlin 1833, foto: Uppsala universitetsbibliotek.

The rotunda, Altes Museum, Berlin, Karl Friedrich Schinkel, engraving from Samuel Heinrich Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*, G. Gropius, Berlin 1833, photo: Uppsala University Library.

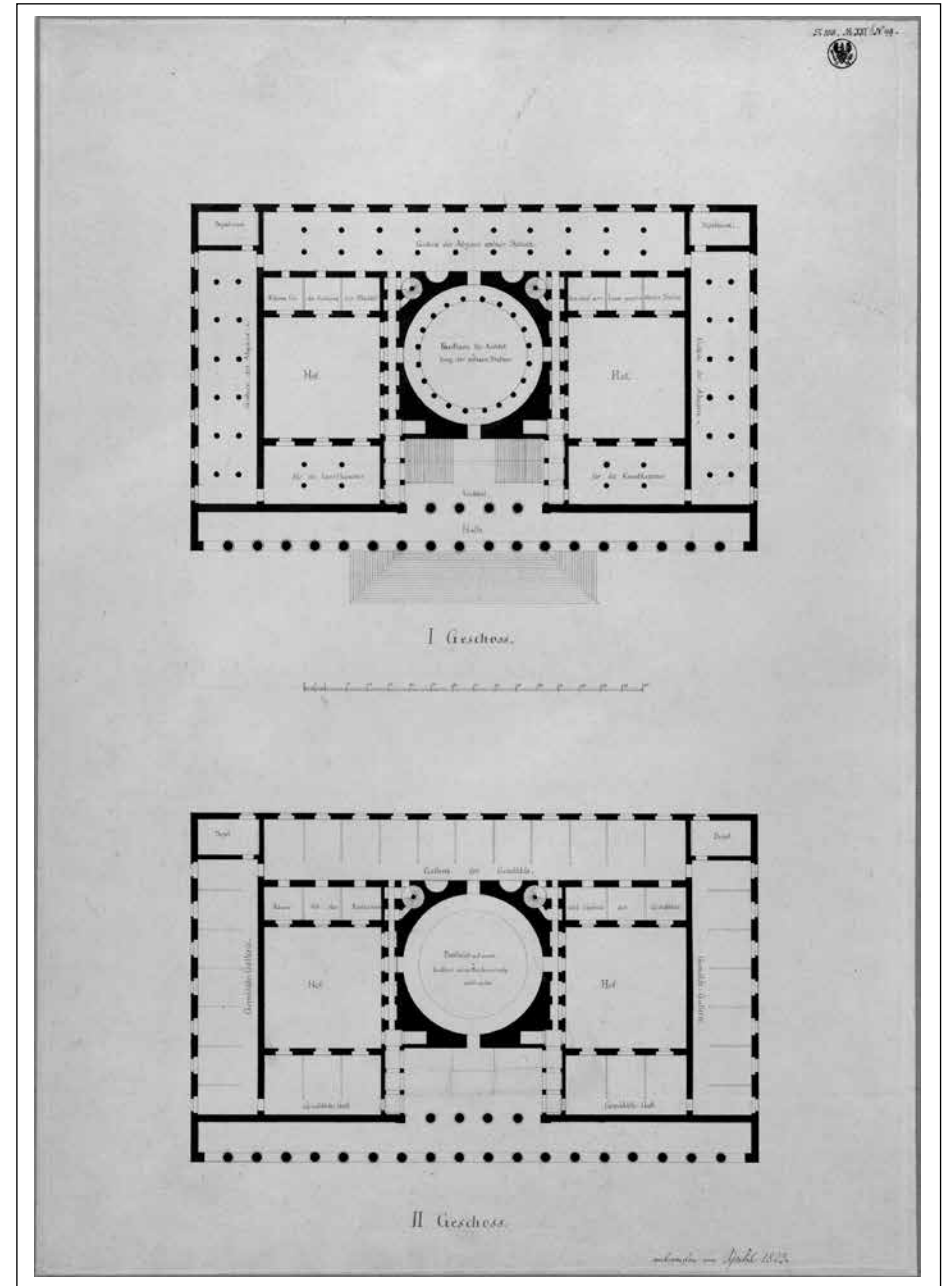
Fig. 51



Diorama, Berlin. Byggnaden är ritad av Karl Friedrich Schinkel för G. Gropius verksamhet. Gravyr ur Samuel Heinrich Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*, G. Gropius, Berlin 1833, foto: Uppsala universitetsbibliotek.

Diorama, Berlin. The building is designed by Karl Friedrich Schinkel for G. Gropius. Engraving from Samuel Heinrich Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*, G. Gropius, Berlin 1833, photo: Uppsala University Library.

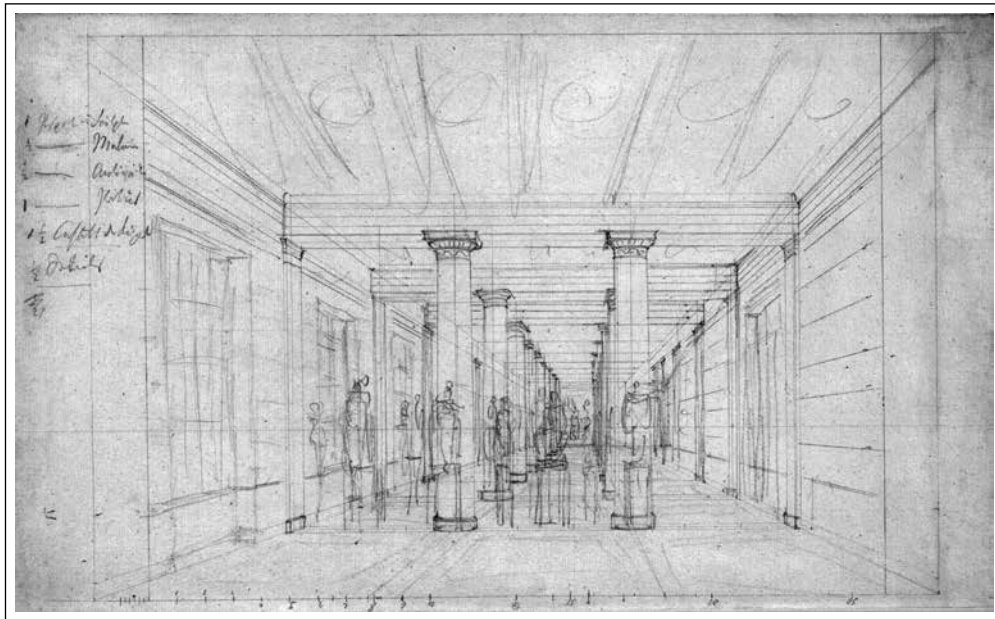
Fig. 52



Altes Museum vid Lustgarten, Berlin, Karl Friedrich Schinkel, 1830, planritning av första och andra våningen, Staatliches Museen zu Berlin, inv. nr SM 21b.49, © bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Volker-H. Schneider.

Altes Museum at the Lustgarten, Berlin, Karl Friedrich Schinkel, 1830, plan drawing of the first and second floors, Staatliches Museen zu Berlin, inv. no. SM 21b.49, © bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Volker-H. Schneider.

Fig. 53



Altes Museum vid Lustgarten, Berlin, Karl Friedrich Schinkel, 1830, rumsskiss till disposition av skulpturerna i Nordsaal på första våningen, blyerts på papper, 40,4 x 33,4 cm, Staatliches Museen zu Berlin, inv. nr SM S.5 recto, © bpk/Kupferstichkabinett, SMB.

Altes Museum at the Lustgarten, Berlin, Karl Friedrich Schinkel, 1830, room sketch for the disposition of the sculptures in the Nordsaal on the first floor, pencil on paper, 40.4 x 33.4 cm, Staatliches Museen zu Berlin, inv. no. SM S.5 recto, © bpk/Kupferstichkabinett, SMB.

Fig. 54



Ludwig August Most (1807–1883), *Vy över Berlin från Altes Museums tak*, 1830, olja på duk, 42,0 cm x 30,8 cm, inv. nr Mo 1790, foto: AKG-images, AKG394813.

Ludwig August Most (1807–1883), *View of Berlin from the Roof of Altes Museum*, 1830, oil on canvas, 42.0 cm x 30.8 cm, inv. no Mo 1790, photo: AKG-images, AKG394813.

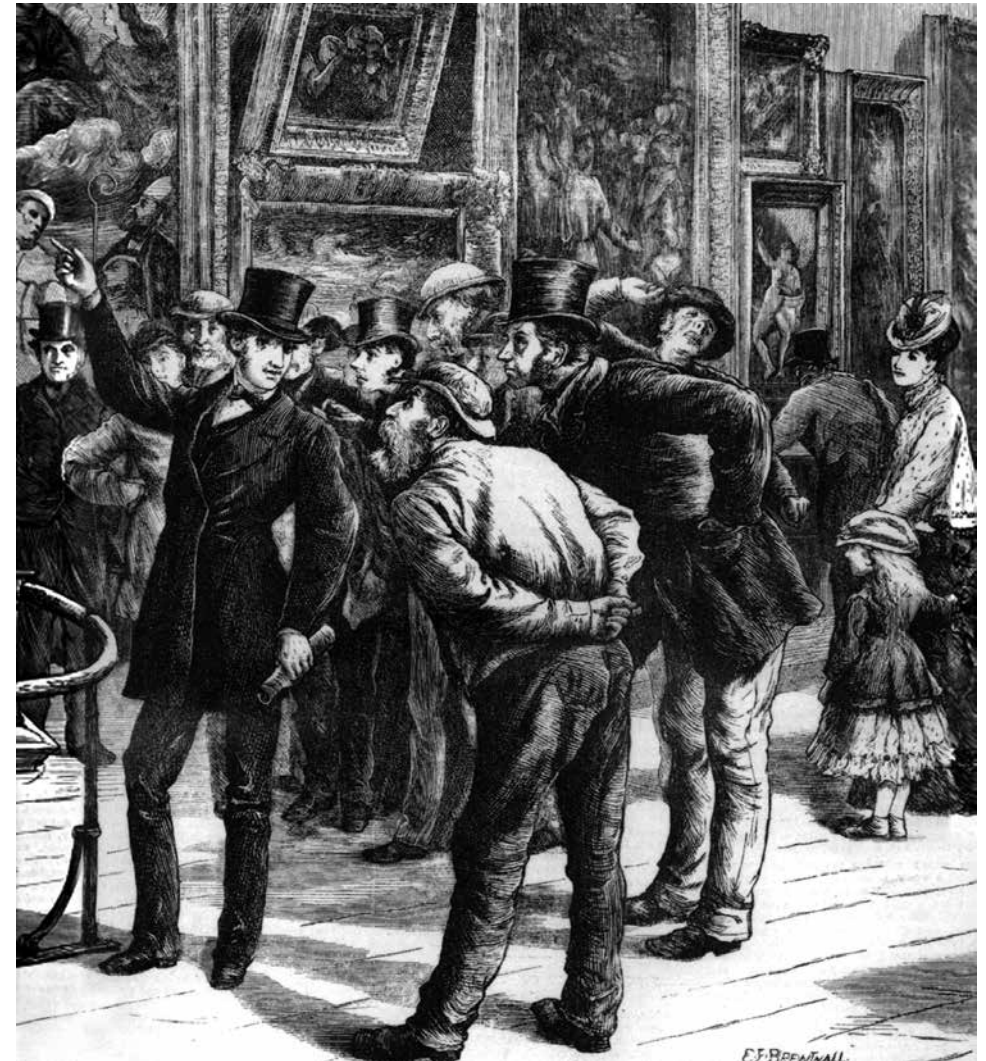
Fig. 55



Nelsonmonumentet och National Gallery, Trafalgar Square, ca 1890,  
gravyr, 11,5 x 15 cm, Uppsala universitetsbibliotek, inv. nr 17978,  
foto: Uppsala universitetsbibliotek.

Nelson's Column and National Gallery, Trafalgar Square, c.1890,  
engraving, 11,5 x 15 cm, Uppsala University Library, inv. nr 17978,  
photo: Uppsala University Library.

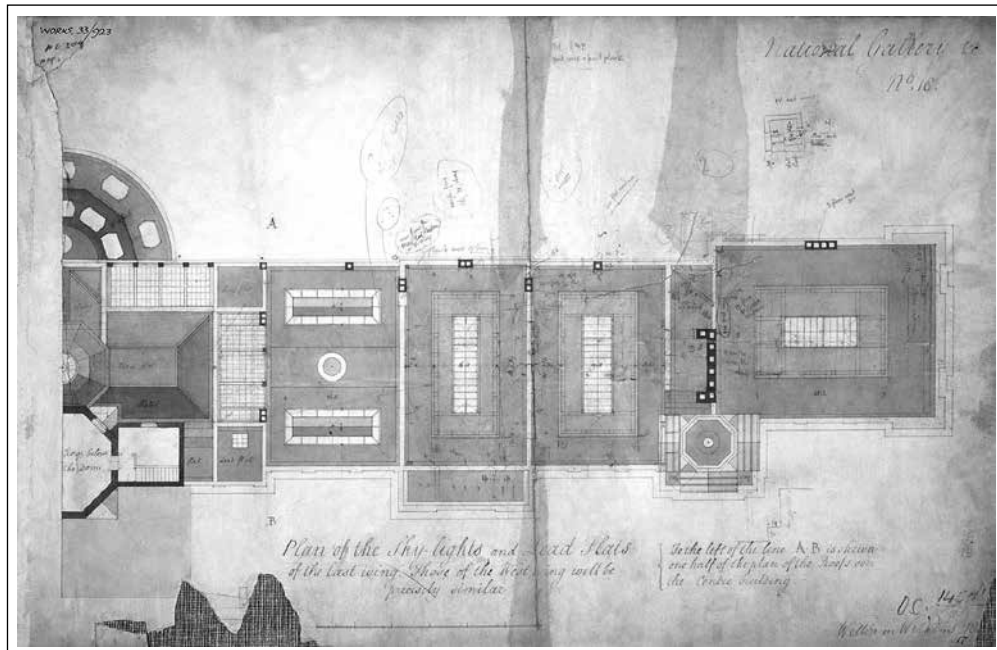
Fig. 56



Edward Frederick Brewtnall (engelsk 1846–1902), *En grupp arbetarklassmän på National Gallery*, 1870,  
gravyr, ur *The Graphic Supplement* 6 augusti 1870.

Edward Frederick Brewtnall (English 1846–1902), *A Party of Working Men at the National Gallery*, 1870,  
engraving, from *The Graphic Supplement* 6 August 1870.

Fig. 57



National Gallery, London, William Wilkins, 1838, östra flygeln, takfönster och blytak, ritning skala 1 inch till 8 feet, signerad av William Wilkins med anteckning om att den västra flygelns tak överensstämmer med den östras, 1833,

Successive Works departments, and the Ancient Monuments Boards and Inspectorate, National Archives, London, WORK 33/923.

National Gallery, London, William Wilkins, 1838, East Wing, skylights and leads, drawing scale 1 inch to 8 feet, signed by William Wilkins with a note that the west wing roof is consistent with the east, 1833,

Successive Works Departments, and the Ancient Monuments Boards and Inspectorate, the National Archives, London, WORK 33/923.

Fig. 58



James Tissot (fransk 1836–1902), *Besökare i London*, 1874, olja på duk, 160 x 114,2 cm, Toledo Museum of Art, Ohio, USA, inv. nr 1951.409, inköpt genom medel från Libbey Endowment, gåva av Edward Drummond Libbey.

James Tissot (French 1836–1902), *London Visitors*, 1874, oil on canvas, 160 x 114.2 cm, Toledo Museum of Art, Ohio, USA, inv. no. 1951.409, purchased with funds from Libbey Endowment, gift of Edward Drummond Libbey.

År 1833 publicerade förlaget Gebrüder Gropius *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*.<sup>1</sup> I verket med etsningar från Berlin med omnejd finns bland annat en interiörbild från det sedan tre år tillbaka öppnade *Köngl. Museum*, det museum vi känner under namnet *Altes Museum*.<sup>2</sup> Bilden illustrerar inträdet i rotundan vilken man når efter att ha vandrat upp för byggnadens storslagna trappa och passerat genom den öppna förhallen. Beträktaren möter i bilden inte bara museibyggnadens centrum utan också platsen för konstens hjärta. Rotundan är det rum varifrån allt liv i byggnaden tycks utgå och den plats som ska förvandla besökaren till en del av konstens ande. Beträktaren står alltså i porten inför en metamorfos där livet kommer vara förändrat efter att hon trätt in.

Det är en storslagen vy som öppnar sig i etsningen och som starkt påminner om Pantheon i Rom. Vakten i bildens förgrund ter sig ytterst liten och än mindre är de besökare som vandrar inne i rotundan och med vördnad studerar den antika skulpturen. Det är inte en helt rättvisande bild om vi ser till proportioner och entréparti – om det nu vore en poäng att jämföra med den faktiska materialiteten men det är det knappast. Bilden framställer Altes Museum år 1833 som en plats där blicken imponerades, där besökaren mötte en värld som inte tillhörde vardagen och där hela kroppen tillsammans med blick och tanke blev en del av museets helhet. Det märkliga med bilden är att

Fig. 49

Fig. 50

Fig. 49

Fig. 50

In 1833 the publishing house Gebrüder Gropius published *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*.<sup>1</sup> The work with etchings of Berlin and surroundings contains an interior image of the *Köngl. Museum*, opened three years previously, the museum we know as the *Altes Museum*.<sup>2</sup> The image shows the entrance to the rotunda, which is reached after ascending the building's magnificent staircase and passing through the open loggia. The image the observer encounters is not only the centre of the museum building but also the location of the heart of art. The rotunda is the space from which all the life in the building seems to emanate and the place that will transform the visitor into an element of art's spirit. The observer thus stands in the gateway to a metamorphosis, in which life will be changed after entering.

The etching reveals a magnificent view, which is strongly reminiscent of the Pantheon in Rome. The attendant in the foreground of the image seems extremely small and the visitors wandering around in the rotunda and reverentially studying the antique sculpture seem even smaller. If we examine the proportions and the entrance, the image is not entirely true—if there were any point in comparing it with the actual materiality, which is hardly the case. The image depicts the Altes Museum in 1833 as a location where the gaze was impressed, where the visitor met a world that did not belong to the everyday, and where the whole body together with gaze and thought became a part of the entirety of the museum. What is remarkable about the image is that it does not follow the rules of perspective although it contains a number of construction lines and has

den inte följer perspektivets regler trots att den innehåller en mängd stömlinjer och ett djup. Den går inte att inordna i det seende som organiserat såväl blicken som bilden sedan renässansen med en värld av förnimbara proportioner och igenkännbara perspektiv. Genom en skevhet förloras perspektivet och upplevelsen blir annorlunda. Det är en bild som illustrerar *hur* rummet och arkitekturen var format för att ses, men först och främst kroppsligen intas. Genom inträdet i rummet skulle världen förändras. Perspektivseendet lämnade kroppen utanför och upprätthöll relationen öga, blick och bild. En tvådimensionell yta fick med nödvändighet ordnas upp för att ge djupseendet i bilden, men som Rosalind Krauss har beskrivit innebar det också att relationen förblev öga–tanke och kroppens närvaro utslöts.<sup>3</sup> Denna typ av relation, det lineära perspektivets, fanns även den i museet men först när man trädde förbi rotundan och framförallt när man tog sig till den andra våningen för att besöka Gemäldegalerie. I rotundan däremot bildade blicken och den fysiska upplevelsen av rummet tillsammans en rymd att erfara konst i där kropp, syn och tanke förenades. Trots att etsningen alltså inte återger det faktiska rummet så återger den museiarkitektens förmåga att försätta besökaren i en sinnesstämning som varken konsten eller tidigare museirum förmått att göra. Kanske är det inte heller en slump att det är bröderna Gropius förlag som gett ut bilden. Samma bröder drev också en av stadens dioramor, där de med den moderna bildteknikens hjälp gjorde berlinarna delaktiga i både händelser och platser långt bortom Berlin. Och då är det kanske inte heller förvånande att det var arkitekten Karl Friedrich Schinkel, med en bakgrund i panoramamåleriet, som ritat rummet. 1800-talets visuella tekniker gav möjligheter till delaktighet på ett annat sätt än tidigare århundraden och Berlin var tidigt ett centrum för dessa tekniker.<sup>4</sup> Det finns anledning att fundera närmare över dessa relationer mellan bildtekniker och ögats möte med vad kroppen erfar i ett modernt konstmuseum. Det finns också anledning att fundera över vad guideböcker och skrifter som *Berlin und seine Umgebungen* gjorde med museiarkitekturen när de gav instruktioner för upplevelsen och förlängde rummets relation långt utanför rotundan, men först och främst finns det anledning att fundera över varför överhuvudtaget detta rum hade uppförts.

Fig. 51

depth. It cannot be placed in that way of seeing, which has structured the gaze as well as the image since the Renaissance with a world of perceptible proportions and recognizable perspectives. The perspective is lost through a distortion and the experience becomes different. It is an image that illustrates *how* the space and the architecture were created to be seen, but above all physically occupied. The world would be changed by entering the room. Perspectival seeing left the body outside and maintained the relationship between eye, gaze, and image. It was necessary to use a two-dimensional surface to provide the depth in the image, but as Rosalind Krauss has described, this also implied that the relationship remained eye–thought and the body’s presence was excluded.<sup>3</sup> This type of relationship, that of linear perspective, was also present in the museum, but not until the visitor had passed through the rotunda and above all ascended to the first floor to visit the Gemäldegalerie. In the rotunda, however, the gaze and the physical experience of the room together created a space for experiencing art that united body, vision, and thought. Although the etching does not represent the actual room, it does represent the capacity of the museum architecture to transport the visitor into a state of mind, which neither the art nor previous museum spaces were capable of doing. Perhaps it is not a coincidence that it was the Gropius brothers’ publishing house that published this image. The same brothers also ran one of the city’s dioramas, where they enabled Berliners to participate in far-away events and locations with the help of modern image techniques. Neither is it perhaps surprising that it was the architect Karl Friedrich Schinkel, with a background in panorama painting, who designed the room. Nineteenth century visual techniques provided opportunities for participation in a different way to those of previous centuries, and Berlin was an early centre for these techniques.<sup>4</sup> There is reason to consider more closely these relationships between image techniques and the eye’s encounter with what the body experiences in a modern art museum. There is also reason to consider what guidebooks and publications such as *Berlin und seine Umgebungen* did to museum architecture when they provided instructions for the experience and extended the room’s relationship far beyond the rotunda, but above all there is reason to consider why this room had been built at all.

Det sena 1700-talet såg ett flertal byggnader förändras och uppföras för att rymma museer. I Madrid uppfördes det omfattande Prado för först och främst naturhistoriska samlingar. I Paris öppnade år 1793 Louvren i ett tidigare palats.<sup>5</sup> Att öppna de tidigare kungliga franska samlingarna för allmänheten måste ses som en av de största offentliga manifestationerna som skedde i revolutionens kölvatten.<sup>6</sup> Kurfursten i Sachsens imponerande samling i Dresden ställdes även den ut offentligt i ett ombyggt stall.<sup>7</sup> Tillsammans med Louvren framstår Museum Fridericianum i Kassel, som öppnade år 1779 och ritades av arkitekten Simon Louis du Ry, som ett nytt steg inom museernas och även konstmuseernas historia. Fridericianum är det första exemplet på en byggnad i de tyska delarna av Europa som uppförts som offentligt museum. Där fanns bland annat antik skulptur, det furstliga biblioteket, vapensamlingar, vaxdockor och naturaliesamlingar. Det som kom att influera konstmuseibygnaderna först och främst var Fridericianums roll i det stora moderniserings- och stadsombyggnadsprojektet för Kassel. Friedrichplatz med museet anlades som ett nav mellan det yttre nystadsområdet Oberneustadt och den gamla staden som låg innanför de samtidigt rivna befästningsvallarna. Platsen anlades som ett stort rektangulärt torg med trädgårdsanläggningar och ett monument över lantgreven Fredrik II. Mitt på dess norra sida uppfördes Fridericianum som ett av de första exemplen på ren nyklassicism i de tyska staterna. Arkitekturen underströk platsens offentliga karaktär och med agoran framför hade det i Kassel skapats en ny offentlig stadsgeografi. Den låg nära furstliga anläggningar i form, men var en del av stadsrummet och därför en del i en framväxande offentlighet. Museets roll i detta ska inte underskattas. När tanken återbrukades i mera renodlade konstmuseer, bar konstens moraliska och etiska värden det stadsnav som utgjorde den byggda kärnan i en modern offentlighet. Från denna kärna kunde stadens riktningar tas ut, där det skapades en relation mellan konst och stadsrum.

Det är högst troligt att när arkitekten Leo von Klenze fick uppdraget att rita inte bara ett, utan tre nya museer som centrum i ett

---

•

EUROPEAN ART MUSEUMS

The late eighteenth century saw a number of buildings altered or built to accommodate museums. In Madrid the extensive Prado was built primarily to house natural history collections. In Paris the Louvre opened in 1793 in a former palace.<sup>5</sup> Opening the former French royal collections to the general public has to be seen as one of the greatest public manifestations that took place in the wake of the revolution.<sup>6</sup> The Elector of Saxony's impressive collection in Dresden was also publicly exhibited in converted stables.<sup>7</sup> Together with the Louvre, the Fridericianum in Kassel, opened in 1779 and designed by the architect Simon Louis du Ry, stands out as a new stage in the history of museums and even art museums. The Fridericianum is the first example of a building in the German area of Europe erected as a public museum. The collections included antique sculpture, the state library, weaponry, wax figures, and natural history. The influence of the Fridericianum on the construction of art museums was primarily its role in Kassel's large-scale modernization and urban renewal project. The Friedrichplatz containing the museum was laid out as a hub between the new outer urban district of Oberneustadt and the old town situated within the demolished fortifications. The location was laid out as a large rectangular square with gardens and a monument to Landgrave Frederick II. The Fridericianum, one of the earliest examples of pure neoclassicism in the German states, was erected in the centre of the north side of the square. The architecture emphasized the public character of the location and, together with the agora in front, a new public urban geography had been created in Kassel. The form was similar to princely establishments, but it was part of the urban space and therefore part of an expanding public realm. The museum's role in this process should not be underestimated. When the idea was reused in purer art museums, the moral and aesthetic values of art supported the urban hub, which provided the built core of a modern public arena. The city's directions could be taken from this core, creating a relationship between art and urban space.

---



nytt modernt München hade han studerat Kassel och Fridericianum. Lika så kände Kar Friedrich Schinkel i Berlin och William Willkins, arkitekten bakom National Gallery i London, till museet och planeringen i Kassel. Dessa tre, von Klenze, Schinkel och Willkins, kom med olika utgångspunkter och mål att etablera konstmuseet som en egen byggnadstyp och stadsbyggnadskomponent under första hälften av 1800-talet. I deras efterföljd skulle ett stort antal museer uppföras där den unika byggnadstypen och stadbyggnadsfunktionen smältes samman som ett. Exempel i deras efterföljd kan ses i Göteborgs konstmuseum som bildar slutpunkt för Kungsportsavenyen i nya staden och en motpunkt till Kungsportsplatsen i gamla staden. Men även i samtida stadsbyggnadsidéer, som i Daniel Libeskind's planer för museet för samtida konst i Milano, är museet en huvudkomponent i det storskaliga stadsombyggnadsprojektet *City Life*.

Vad innebar då offentligheten för museerna? När konstmuseerna sträcktes ut i stadsrummet blev de delaktiga i den publika offentlighet de europeiska stadsrummen höll på ombildas till. Konstmuseets rum blev, liksom staden, något som kroppsligen skulle erfaras av var och en som förväntades vara delaktig i det nya samhället. När museerna öppnades och offentlighetens minsta beståndsdelar, den enskilda människan, kunde träda in sattes också nya krav på hur rum och samling skulle förmedlas för att på bästa sätt nå även de som inte bar furstens förväntade förförståelse. Konsten hade under 1700-talet förstått ge en danande estetisk upplevelse av bland andra Immanuel Kant, Johann Wolfgang von Goethe och David Hume för att nämna några. Det sågs som en väg till högre värden men upplevelsen var först och främst visuell – en relation mellan öga och intellekt. När konsten flyttades in i de nya museerna formade för konst fanns också möjlighet att forma rummen till att fånga besökarnas kroppar i upplevelsen.

Det går att förstå denna förändring till rum formade för kropp och konst som en del i statsmaktens *biopolitik* innefattad i den nya offentligheten. Utgångspunkten i ett sådant resonemang är att de som agerade i offentligheten intog denna kroppsligt och därmed fanns också en möjlighet att rumsligt innesluta dessa *offentliga kroppar* och låta biopolitiken verka direkt på dem och deras liv genom en arkitektur och stadsplanering som var relaterad till och innefattade den danande konsten. Michel Foucault har uttryckt biopolitiken som den ”politiska dubbelbindning som utgörs av individualiseringen och

---

It is very likely that the architect Leo von Klenze had studied Kassel and the Fridericianum when he received the commission to design not one but three museums as the centre of a new modern Munich. Similarly, Karl Friedrich Schinkel in Berlin and William Wilkins, the architect of the National Gallery in London, were familiar with the museum and the town planning in Kassel. These three, von Klenze, Schinkel, and Wilkins, established the art museum as a separate building type and urban design component during the first half of the nineteenth century, albeit with different starting points and objectives. Construction of a large number of museums was to follow, in which the unique building type and the urban design function were fused into a whole. One such example is Gothenburg Museum of Art, which forms the termination of Kungsportsavenyen in the new town and a counterpoint to Kungsportsplatsen in the old town. But even in contemporary urban planning concepts, such as Daniel Libeskind's plans for the Museum of Contemporary Art in Milan, the museum is a principal component in the large-scale urban redevelopment project, *CityLife*.

What then did the public arena imply for museums? When art museums were extended into the urban space they became participants in the public arena into which European urban spaces were being transformed. The art museum's spaces, like those of the city, became something to be physically experienced by everyone who was expected to participate in the new society. When the museums opened and the smallest components of the public arena, the individual, could enter, new demands were also made on how the space and collection should be conveyed, to best reach even those who did not possess the pre-understanding anticipated by the prince. During the eighteenth century art had been understood by Immanuel Kant, Johann Wolfgang von Goethe, and David Hume, among others, to provide a formative aesthetic experience. It was seen as a path to higher values, but the experience was primarily visual—a relationship between eye and intellect. When the art was moved into the new museums designed for art, there was also an opportunity to shape the rooms to capture the visitors' bodies in the experience.

This transition to rooms shaped for the body and art can be understood as a component of the *biopolitics* of state power contained in the new public arena. The basis for such an argument is that those who acted in the public arena occupied this physically. Consequently, there was also an opportunity to spatially contain these *public bodies* and allow biopolitics

---

den samtidiga totaliseringen av den moderna maktens strukturer”.<sup>8</sup> Teknikerna för detta skapades i arkitekturen, stadsplanerinen, guideböcker, konst- och arkitekturkritik och i det publika samtalet som tog steget från den enskilda kroppen till samhällskroppen. Utan denna kroppsliga och i högsta grad materiella bas gick inga nationer att föreställas. Konstmuseet och konstsamlingen skulle alltså kunna förstås som en materiell grund för att skapa det immateriella samhället. Så även om utgångspunkten i denna tanke kan förstås med biopolitik, som både Foucault och Giorgio Agamben förklarar den, blir den helt begriplig först när också den materiella realiteten av rum och samlingar framhävs.<sup>9</sup> Därför kunde, om tilltro ställdes till konstens danande kraft, ett konstmuseums arkitektur vara avgörande i det moderna statsbyggandet. Likväl som dessa rum kan ses som biopolitikens maktmedel kan de också ses som möjligheter att uppleva och kroppsligen inta ett fördjupat liv. Det kan avslutningsvis rörande biopolitik vara viktigt att påpeka att i denna artikel ges inga svar på om de politiska verktygen eller de fria möjligheterna överhuvudtaget hade en funktion, vad som däremot ges är en blick i hur konstmuseets arkitektur *skulle kunna* fungera.

Vi vänder oss nu till två metropoler i det tidiga 1800-talets Europa – Berlin och London. Många museer runt om i Europa fortsatte under 1800-talet att blanda olika samlingar av såväl praktiska som didaktiska skäl.<sup>10</sup> I London och Berlin skedde emellertid en renodling. Dessa metropoler fick båda under 1800-talets första decennier nya konstmuseer för nyförvärvade samlingar avsedda att visas för en större klassöverskridande allmänhet.<sup>11</sup> De byggde alltså inte på äldre kungliga samlingar som skulle omförhandlas i nya miljöer inför 1800-talets offentlighet. Genom att båda samlingarna hade en unik relation till de nya byggnaderna kunde museiarkitekturen ges specifika förutsättningar. Båda samlingarna avsågs ingå i en offentlighet vilket var ytterligare ett kriterium som styrde rummens utformning. Lika så blev relationen till det yttre stadsrummet avgörande för samlingarnas allomfattande betydelse. Om museet stannade inom dess väggar – begränsades också offentlighetens potential. Det som skilde Altes Museum i Berlin och National Gallery i London åt var byggherren och samlingarnas ägare. I Berlin var det kungen som såväl styrde samlingarna och som ytterst var rummens byggherre, medan samlingarna i London tillhörde staten och följdriktigt var det också

---

to act directly on them and their lives through an architecture and town planning, which were related to and contained the formative art. Michel Foucault has expressed biopolitics as the ‘political double bind which is the simultaneous individualization and totalization of modern power structures.’<sup>8</sup> The techniques for this were developed in architecture, town planning, guidebooks, art and architecture criticism, and in the public discourse, which took the step from the individual body to the social body. No nations could be envisaged without this physical and highly material basis. The art museum and the art collection could thus be understood as a material basis for creating the immaterial society. Even if the point of departure for this idea can be understood in terms of biopolitics, as elucidated by both Foucault and Giorgio Agamben, it becomes fully comprehensible only when the material reality of spaces and collections is also given prominence.<sup>9</sup> Hence, if trust was placed in the formative power of art, the architecture of an art museum could be crucial in modern state building. Even though these spaces can be seen as the forcible means of biopolitics, they can also be seen as opportunities to experience and physically occupy a deeper life. In conclusion, it may be important to point out with respect to biopolitics that this article provides no answers as to whether the political tools or the free opportunities had a function at all; what is provided, on the other hand, is an insight into how the art museum’s architecture *could* function.

Let us now turn to two metropolises in early nineteenth century Europe—Berlin and London. In the nineteenth century many museums in Europe continued to mix different collections for both practical and didactic reasons.<sup>10</sup> However, a refinement took place in Berlin and London. During the first decades of the nineteenth century, both these metropolises acquired new art museums for newly acquired collections intended to be shown to a larger public across class boundaries.<sup>11</sup> They were not based on older royal collections to be reassessed in new settings in the nineteenth century public arena. Since both collections had a unique relationship with the new buildings, the museum architecture could satisfy specific requirements. Both collections were intended to form part of a public arena, which was a further criterion that guided the design of the spaces. Similarly, the relationship with the external urban space was crucial for the all-embracing importance of the collections. If the museum stayed within its walls, the potential of the public arena was also restricted. The difference between the Altes Museum in Berlin

---

staten genom parlamentet som lät uppföra museet. Det gör skillnad. Att möta konsten i Berlin var omgärdat av regler där det behövdes tillstånd från början för att komma in. Även vakter styrde tillträdet och byggnadens placering mitt i den kejsarliga stadens hjärta reglerade museets offentliga roll. Härmed fanns alltså strukturer som ingick i hur arkitekturen fungerade som konstmuseum och hur museet kunde tillgängliggöras.

I London placerades National Gallery precis i brytpunkten mellan det politiska styrets Whitehall och den borgerliga staden vid det nyskapade öppna torget som kom att heta Trafalgar Square. Torget fungerade som ett hjärta distribuerande flöden in till statens, kungens, köpmännens, adelns och arbetarnas stad. Torget, som kallats Storbritanniens vardagsrum, blev tidigt mötesplats för såväl politiska som nationella möten, en funktion det uppehållit sedan sin tillkomst.<sup>12</sup> Därmed var museet integrerat som en del i inte bara Londons utan hela nationens hjärta. Denna placering av ett offentligt konstmuseum gav arkitekturen kvaliteter bortom fondens och exteriörens specifika värden. Den förlängde de inre rummen ut i stadsrummet och till nationen. Det var alltså vissa givna olika förutsättningar som gjorde dessa museer nyskapande och moderna: de var ändamålsuppförda för konst, de bestod av nya samlingar, de var avsedda för en klassöverskridande allmänhet och som en följd av det gavs de en relation till det omgivande stadsrummet.

Altes Museum och National Gallery var när de öppnade under 1830-talet några av de modernaste konstmuseerna i Europa. Att vara modern innebär att vara i takt med sin samtid, att upplevas som något som tillför nya värden till det pågående livet. Det kan vara värt att minnas när vi idag blickar på eller kliver in i dessa museibyggnader. År 1840 var arkitekturen ny, om än uppförd i historiserande stilar så uppfattades den som en del av sin samtids lyckade eller mindre lyckade arkitektur. Det vi idag ser som historiska spår var då samtida speglingar där de bilder som speglingarna återgav bar på offentlig betydelse. De var byggnader i nationens tjänst, de lyfte fram Preussen och England som centrala kulturbärare och de befäste berättelser om antikens fortlevnad i den västerländska kulturen. I den moderna värld som framträdde i det tidiga 1800-talet skrevs såväl länder som dess medborgare genom konsten in i en samtida berättelse som tog sin utgångspunkt i antiken men fortsatte fram till samtiden.

---

and the National Gallery in London was the client and the owner of the collections. In Berlin it was the king who both controlled the collections and ultimately commissioned the museum spaces, while the collections in London belonged to the state and consequently it was also the state, through Parliament, that commissioned the museum. That makes a difference. The encounter with art in Berlin was surrounded by rules; at the start permission was required to enter. Attendants also controlled access and the building's location in the very heart of the imperial city defined the museum's public role. There were thus structures in place, which formed part of how the architecture functioned as an art museum and how the museum could be made accessible.

The National Gallery in London was located right on the dividing line between the Whitehall of political power and the bourgeois city on the newly formed open square, which was later called Trafalgar Square. The square functioned as a heart, distributing flows into the city of the state, the king, commerce, the aristocracy, and the workers. The square, which has been referred to as Great Britain's living room, was soon a meeting place for both political and national meetings, a function it has maintained since its creation.<sup>12</sup> Consequently, the museum was integrated as a part of not only London's heart but the whole nation's heart. This location of a public art museum imparted qualities to the architecture beyond the specific qualities of the setting and the exterior. It extended the internal spaces out into the urban space and to the nation. There were thus certain stated, although differing, preconditions that made these museums innovative and modern: they were purpose built for art, they consisted of new collections, they were intended for a public across class boundaries, and as a consequence they acquired a relationship with the surrounding urban fabric.

When they opened in the 1830s, the Altes Museum and the National Gallery were some of the most modern art museums in Europe. Being modern implies being in tune with the times, being perceived as something that introduces new values into ongoing life. This may be worth remembering when we look at or enter these museum buildings today. In 1840 the architecture was new, although built in historical styles it was regarded as part of the successful or less successful architecture of its time. What we look upon today as historical traces were then contemporary reflections, in which the reflected images carried public significance. They were buildings in the service of the nation, they highlighted Prussia and

---

Till ringa del kommer denna artikel att uppehålla sig vid formerandet av moderna nationer eller den stora västerländska berättelsen. De kommer finnas med och materialiseras här och där som stöd och utpekande om relationer till stöd i en berättelse om först och främst nya rum för konst, om gallerier och museer i en ny tid. Om rum som länkar samman blickar och konst, konst och kroppar och konst med byggnader och städer. Offentliga rum som var menade för medborgarna och, inte minst, det växande antalet internationella resenärer i konstens spår.

#### ALTES MUSEUM – ETT ANDENS OCH INTELLEKTETS TEMPEL

Altes Museum har en lång historia med första förslag redan under slutet av 1700-talet. Det är dock först när arkitekten Karl Friedrich Schinkel tar ett helhetsgrepp på stads- och museitanken i början av 1820-talet som det nuvarande museet kan realiseras.<sup>13</sup> Det är en komplex organisation som ska förverkligas. Tillkomsten av museet och museibyggnaden var relaterad till inköp av konst och urval, liksom didaktiska kvaliteter och vetenskapligt ordnande av samlingarna. För målerisamlingarna tillsattes flera kommissioner som under närmare tio år utredde hur och vilka tavlor som skulle visas. I kommissionerna ingick samtidigt främsta konsthistoriker som exempelvis Aloys Ludwig Hirt som efterträddes av Gustav Friedrich Waagen men också det moderna universitetets skapare Wilhelm von Humboldt var delaktig.<sup>14</sup> Det som dock gör Altes Museum intressant är hur speciellt Schinkel, Humboldt och Waagen drev idén om ett museum som skulle göra konsten tillgänglig för varje medborgare oavsett samhällsklass.

Altes Museum hade som utgångspunkt när det uppfördes, att genom blicken och kroppen skapa en relation med konsten och med rummet, och till och med stadsrummet utanför. När kroppsligheten och sinnena förenas i en samlad idé om stad, museum och nation är det oundvikligt att inte se kopplingarna till modernitetsprojektet. De nya museerna var en del i organiseringen av tillvaron. Ordlandet av

England as significant upholders of culture, and they consolidated tales about the survival of classical antiquity in western culture. In the modern world of the early nineteenth century, countries and their citizens were written through art into a contemporary tale, which found its origin in antiquity but continued up to that period.

This article will only concern itself to a limited extent with the formation of modern nations or the saga of western man. They will be included and materialize here and there in a supporting and identifying role in a narrative primarily about new spaces for art, and about galleries and museums in a new era. A narrative about spaces that link together eyes and art, art and bodies, and art with buildings and cities. Public spaces that were intended for the citizens and, not least, the growing number of international visitors in pursuit of art.

#### ALTES MUSEUM—A TEMPLE TO THE SPIRIT AND THE INTELLECT

The Altes Museum has a long history, with the first proposals made in the late eighteenth century. However, it was not until the architect Karl Friedrich Schinkel took a comprehensive grip on city and museum thinking in the early 1820s that the current museum could be realized.<sup>13</sup> A complex organization was to be implemented. The creation of the museum and the museum building was related to the purchase and selection of art, as well as didactic concerns and the scholarly arrangement of the collections. In the case of the painting collections, several committees were appointed, which investigated over nearly ten years how and which paintings should be exhibited. These committees comprised the foremost contemporary art historians, such as Aloys Ludwig Hirt, who was succeeded by Gustav Friedrich Waagen, but also the creator of the modern university, Wilhelm von Humboldt.<sup>14</sup> However, what makes the Altes Museum interesting is how particularly Schinkel, Humboldt, and Waagen pursued the idea of a museum that would make art accessible to every citizen, irrespective of social class.

The point of departure for the Altes Museum when it was built was to create a relationship, through the gaze and the body, with the art and

samlingar rationaliserade och begripliggjorde tillvaron. På samma sätt som exempelvis land mättes upp och gavs fasta avstånd, som växter organiserades i klasser och underklasser, som gatuadresser fick nummer och ordnades i ett stadssystem, ingick museet i det moderna projektets ordningssinne. För att använda den engelske forskaren Keith Hetheringtons tankegång så är museet en kamp mot heterogeniteten.<sup>15</sup> Den fenomenologiska relation som skapades genom Altes Museum i kroppens relation till rummet och blickens till konsten skulle motverka heterogeniteten för det var först när samlingen kunde upplevas som homogen som den kunde förmedla högre värden. Låt oss ha med detta i tanken när vi närmar oss Altes Museums rum.

Redan när museet fortfarande var på ritbordet införlivade Schinkel delar av den skulptur som skulle förflytta betraktaren in i en rumslig konstvärld. Vid en resa till Rom år 1824 hade Schinkel in-  
 förskaftat flera antika verk. Bland annat inköptes en Baccusskulptur som var avsedd att uppställas i rotundan och som enligt honom var sinnebild för ungdom.<sup>16</sup> Inköpen och noteringar i hans anteckningsböcker visar på den dignitet han lade på rotundan. De visar också hur museet tillkom i samklang med en internationell konstmarknad där speciellt Rom framträdde som centrum för hur de antika samlingarna formades. Därigenom var också konstmarknaden en förutsättning för formandet av det nya museirummet. Utan skulpturen hade inte Altes Museums kvaliteter kunna fullkomnas, enligt tidens tankar. I Rom fanns Pantheon, som getts ett förstärkt intresse från slutet av 1700-talet, och icke minst dess moderna arvinge i rotundan i Museo Pio-Clementino ritat av Michelangelo Simonetti.<sup>17</sup> Det är otvetydigt att Schinkel fann inspiration i dessa rum men tog med Berlin-rotundan tanken ett steg vidare. I Pantheon var rotundan början och slutet och i Pio-Clementino avslutade den en rumssvit. I Altes Museum gav Schinkel rotundan dignitet av nav och centrum i byggnaden. Den förband yttervärlden i det öppna kolonninramade attikan och samlingarna som besöktes efter att man passerat rotundan. Därmed skapades en materiellt realiserad *rite de passage* där kroppen både förbands och ställdes i relation till konstupplevelsen. Rotundan utgjorde alltså huvudsteget i konstmuseets upplevelse.

Det finns flera sätt att förstå idén om rotundans avgörande betydelse för museiupplevelsen. Dess grundläggande betydelse när

the space, and even the urban space beyond. When corporeality and the senses are united in an integrated concept of city, museum and nation, the linkages with the project of modernity are obvious. The new museums were part of the organization of life. The arrangement of the collections rationalized and made life comprehensible. The museum formed part of the orderliness of the project of modernity, in the same way as land was surveyed and measured, plants were classified and subclassified, and street addresses were numbered and arranged in an urban structure. The museum is a struggle against heterogeneity, to use the English researcher Kate Hetherington's mode of thought.<sup>15</sup> The phenomenological relation created by the Altes Museum in the body's relationship with the space and the gaze's relationship with the art would counter heterogeneity, as it was not until the collection could be experienced as homogenous that it could convey higher values. Let us bear this in mind as we approach the spaces of the Altes Museum.

While the museum was still on the drawing board, Schinkel incorporated some of the sculptures intended to transport the observer into a spatial world of art. On a visit to Rome in 1824, Schinkel acquired several antique works. These included the purchase of a sculpture of Bacchus, which was intended for exhibition in the rotunda and which he considered as the symbol of youth.<sup>16</sup> The purchases and entries in his notebooks indicate the status he gave to the rotunda. These also show how the museum developed in harmony with an international art market, in which Rome in particular stood out as a centre for how the antique collections were shaped. Consequently, the art market was also a condition for shaping the new museum space. In the views of the time, the qualities of the Altes Museum could not achieve their full expression without sculpture. Rome had the Pantheon, which received increased interest from the late eighteenth century, and not least its modern descendant, the rotunda of the Pio-Clementino Museum, designed by Michelangelo Simonetti.<sup>17</sup> It is clear that Schinkel found inspiration in these spaces but developed the concept a stage further in the rotunda in Berlin. The rotunda was the beginning and the end in the Pantheon, the termination of a suite of rooms in the Pio-Clementino. At the Altes Museum, Schinkel gave the rotunda the importance of a hub and centre of the building. It linked the external world in the open colonnaded portico with the collections visited after passing through the rotunda. A materialized *rite de passage* was thus created, in which the

Fig. 53

Fig. 53

museet skapades var, som Schinkel själv konstaterade, att bilda ett absolut och harmoniskt centrum i byggnaden.<sup>18</sup> Förutsättningarna till det fann arkitekten i den klassiska grekiska arkitekturen och tanken att den kunde upplevas helt utan förförståelse. Hela Altes Museum baserades på denna tanke om arkitekturens grundläggande betydelse i bildandet (bildung) av människan.<sup>19</sup> Rotundan skapade även en eftersträvad transparens i byggnaden där såväl samlingarna som yttervärlden nåddes genom den. Ytterligare ett sätt att förstå rummet är genom samtidens visuella attraktion panoramamålningen. Schinkel hade börjat sin karriär som rumsskapande panoramamålare.<sup>20</sup> I panoramat var upplevelsen att man klev in och blev närvarande i bildrummet. På samma sätt skulle rotundan fungera genom att besökaren blev del av konsten och rummet i en omslutande upplevelse. Enkel nyklassicerande dekor och korintiska kolonner underströk såväl enhet mellan arkitektur och skulptur som att de gav konsten ett eget värde, till skillnad från Pio-Clementino där den betydligt mera rikt dekorerade museerotundan förpassade skulpturen till en del av ornamentiken. I rotundan var tanken på kropp, blick och rum, och tanken på relationen yttervärld och inre värld, såväl rumsligt som intellektuellt som starkast. Schinkel hade skapat "ein Würdiger Mittelpunkt" där besökaren med blick, kropp och tanke formades för mötet med konsten och icke minst nationen.<sup>21</sup>

Den förberedelse besökaren tänktes genomgå i rotundan för att kunna uppnå uppskattning (Genuß) och igenkännande (Erkenntnis) av konsten bar denne sedan med sig in i samlingarna.<sup>22</sup> I antiksamlingen i bottenvåningen stod det visuella mötet i fokus. Det var också enligt skaparna av museet den självklaraste delen i samlingen då alla var rörande eniga om den antika skulpturens primat.<sup>23</sup> I skulpturgallerierna trädde vetenskapen fram i salens organisation som var utförd av Schinkel och professorn vid konstakademien Friedrich Tieck.<sup>24</sup> Salens utrymme organiserades efter rumslig tydlighet och en bestämd ordning om hur konsten skulle uppfattas. Detta var ordnat genom rummets symmetriska indelning med kolonner, lister, överliggare och fält i väggarna. Genom dessa skapades en rumslig organisation som sedan kunde överföras till systematiseringsprojektet av skulpturen. På båda sidor om öppningen till rotundan fanns nischer för skulpturutställning. De underströk både rummets specifika karaktär, avsett för skulptur av en synnerlig dignitet, och tredimensionaliteten i skulpturen.

body was both linked with and placed in relation to the art experience. The rotunda therefore provided the principal stage in the experience of the art museum.

The idea of the decisive significance of the rotunda for the museum experience may be understood in several ways. Its fundamental significance when the museum was established was, as Schinkel himself stated, to create an absolute and harmonious centre to the building.<sup>18</sup> The architect found the bases for this in classical Greek architecture and the idea that it could be completely experienced without pre-understanding. The whole Altes Museum was founded on this idea of the fundamental significance of architecture in the education (*Bildung*) of the individual.<sup>19</sup> The rotunda also created a desirable transparency in the building in that both the collections and the external world were accessed through it. Another way of understanding this space is through the period's visual attraction, panorama painting. Schinkel had begun his career as a spatially creative panorama painter.<sup>20</sup> The experience of the panorama was that the viewer stepped into and was present in the image space. The rotunda was intended to function in the same way; the visitor was to become one with the art and the space in an encompassing experience. Simple neoclassical decoration and Corinthian columns emphasized both unity between architecture and sculpture and gave the art its own value, in contrast to the Pio-Clementino where the considerably more richly decorated museum rotunda relegated the sculpture to part of the decoration. The idea of body, gaze, and space, and the idea of the spatial and intellectual relationship between the external world and the internal world were strongest in the rotunda. Schinkel had created 'ein Würdiger Mittelpunkt' where the visitor was shaped through gaze, body, and thought for the encounter with the art and not least with the nation.<sup>21</sup>

The preparation that the visitor was intended to undergo in the rotunda in order to achieve appreciation (*Genuß*) and recognition (*Erkenntnis*) of the art was then taken with him into the collections.<sup>22</sup> The visual encounter was the focus in the antiquity collection on the ground floor. The creators of the museum also considered this to be the most self-evident part of the collection, as all of them were touchingly in agreement about the primacy of antique sculpture.<sup>23</sup> Scholarship appeared in the sculpture galleries in the room arrangement, which was executed by Schinkel and the professor at the academy of art, Friedrich Tieck.<sup>24</sup> The gallery space was arranged according to spatial clarity and a definite order as to how the

För att säkerställa att besökaren följde ett systematiserat betraktande av den antika skulpturen fanns tryckta guider som tydliggjorde den väg som man skulle vandra genom rummet.<sup>25</sup> Detta var av särskild vikt då rotundans ingång till samlingarna fanns i mitten av salarna och omöjliggjorde en given vandringsväg. Schinkel lät i konstruktionen av salen en del av tempelkänslan från rotundan dröja sig kvar genom de rader av kolonner som skulpturen skulle samsas med och därmed understryka deras sammanhang. Med vägledningarna i handen bildade vetenskap och rum en tydlig enhet. Rummen var organiserade runt två innergårdar och med stora höga fönster i norr, söder och väster då de låg i en bottenvåning. Byggnadens placering och uppbyggnad var knappast ideal rörande ljussättning, vilket speciellt var ett problem i tavelgallerierna på andra våningen.

I andra våningens Gemäldegalerie avtog alltmer den kroppsliga upplevelsen till förmån för den granskande blicken. Det arkitektoniska spelet fick träda tillbaka för den betraktande blick som analyserade snarare än deltog i verken. Denna tanke blir synlig i hur salarna ordnades som långsträckta rektanglar som med enkla medel indelats i tydliga enheter. Konsten hängdes till största del upp på fristående axelhöga väggar utgående från indelningarna mellan fönstren.<sup>26</sup> Motsvarigheten bland bildkonsten till den klassiska skulpturens givna huvudroll var högrenässansen och då speciellt Rafael. Den sågs av Waagen och Schinkel som konst vilken inte behövde en skriftlig förklaring utan omedelbart försatte betraktaren i ett upplyst tillstånd. Därför koncentrerades samlingarna och galleriet organiserades med renässansen som självklart centrum. Wilhelm von Humboldt, som hade översynen vid museets slutliga tillkomst, underströk hela museets bildande idé i en rapport efter museets färdigställande. Han konstaterade att museet, med den klassiska arkitekturen, antika skulpturen och genom att koncentrera målerisamlingarna kring renässansen, hade uppnått möjligheten att påverka hela nationen genom att tillgängliggöra den naturliga estetiska känsla som fanns förborgad i dessa konstarter.<sup>27</sup> Museibyggnadens arkitektur och dess samlingar, dess logiska organisation bildade alltså tillsammans en enhet som tillhörde nationen.

Besökarens visuella förankring i stadsrummet kunde innan takfönster installerades på 1880-talet uppnås genom att kliva upp på taket och därifrån skåda Berlin med omnejd. Typiskt för tiden

Fig. 54

art should be understood. This was achieved through the symmetrical subdivision of the room by columns, mouldings, lintels, and wall fields. These created a spatial organization, which could then be applied to the project to systematize the sculptures. Niches to exhibit sculpture were located on both sides of the opening to the rotunda. These emphasized the specific character of the room, intended for sculpture of particular distinction, as well as the three-dimensionality of the sculpture.

In order to ensure that the visitor viewed the antique sculpture systematically there were printed guides, which clarified the route to be taken through the room.<sup>25</sup> This was particularly important as the entrance to the collections from the rotunda was in the centre of the galleries, making a predetermined route impossible. Schinkel retained something of the temple feel of the rotunda in the design of the galleries through the rows of columns, which the sculptures should harmonize with, emphasizing their context. With the guides in hand, scholarship and space formed a clear unity. The rooms were arranged around two atria and had large high windows to the north, south, and west as they were on the ground floor. The location and arrangement of the building were hardly ideal with respect to lighting, which was a particular problem in the picture galleries on the first floor.

The physical experience diminished more and more in the Gemäldegalerie on the first floor in favour of the probing gaze. The architectural performance had to make way for the observing gaze, which analysed rather than participated in the works. This idea is visible in the arrangement of the galleries as elongated rectangles divided into distinct units by simple means. The art was mainly hung on free-standing, shoulder-high partitions protruding from the dividers between the windows.<sup>26</sup> The counterpart in the visual arts to the given primary role of classical sculpture was the High Renaissance and especially Rafael. Waagen and Schinkel saw this as art, which did not require a written explanation but immediately transported the observer to an enlightened state. The collections were therefore concentrated on, and the gallery was arranged with, the Renaissance as the natural centre. Wilhelm von Humboldt, who had oversight of the final establishment of the museum, emphasized the whole museum's educative concept in a report after its completion. He stated that the museum, with its classical architecture, antique sculpture and concentration on Renaissance painting, had achieved the opportunity to influence the whole nation by making accessible the natural aesthetic

försågs det med staket och utsiktsplatser. Därifrån gavs en överblick som formade en helhet av det moderna Berlin. Gator och torg bands samman och ett stadsmönster blev begripligt för betraktaren. I söder låg den efter Schinkels ritningar nyuppförda Friedrich Werder Kirche som även den hade en utsiktsplattform på sitt tak. Tillsammans gav dessa två byggnader mitt i Berlins hjärta allmänheten möjlighet att skåda och skapa enhet av Berlin. Med upplevelsen av konstens danande kvaliteter och med kunskapen om stadens helhet från ovan kunde betraktaren sedan vandra in i det stadsrum som knöts ihop i Altes Museum och dess närområde.

Ned från taket gavs nästa möte med stadsrummet vid utgången från konstsamlingarna. Besökaren steg då ut i den öppna loggia som utgjorde museets entré och utgång. Monumentaltrappor gick upp på var sida om ingången till rotundan och i ovanvåningen utanför samlingarna hade arkitekten skapat ett av den västerländska arkitekturhistoriens finaste exempel på ett rum där gränserna mellan ute och inne helt lösts upp. Stående på andra våningen och blickande ut över Lustgarten kunde betraktaren se slottet, domkyrkan och prinspaltaset som bildade upplevelserummets väggar och rikets centrum. Genom att förflytta blicken mellan kolonnerna skapades nya upplevelser av det yttre samtidigt som betraktaren fick väl avgränsade vyer av staden. Kolonnerna bildade en transparent vägg där kontakten med det yttre var omedelbar samtidigt som man förblev i museet. Rummets dubbelhet i att vara både öppet och slutet, ute och inne löste helt upp gränsen mellan stad och konstsamling.

Det var enligt skaparna och speciellt dess arkitekt Schinkel, ett idealt museum som invigdes år 1830, format kring föreställningen om de unika värden som förmedlades av konst och arkitektur i samklang.<sup>28</sup> Museets blev med dessa idéer i åtanke ett hjärta för staden på samma sätt som rotundan var ett hjärta för museet. Relationen stad och museum blev då också uppenbar, för, som Leon Battista Alberti konstaterat flera hundra år tidigare, "Om staden [...] endast är ett stort hus, då är å andra sidan huset en liten stad".<sup>29</sup> I konstsamlingarna upplöstes gränsen mellan stad och museum oberoende av om du betraktade museet utifrån staden eller om du betraktade staden inifrån museet.

feeling hidden in these art forms.<sup>27</sup> Consequently, the architecture, collections and logical organization of the museum building together created a unity that belonged to the nation.

**Fig. 54** Before roof lights were installed in the 1880s, the visitor could visually orientate himself in the urban space by ascending onto the roof and viewing Berlin and its surroundings. As was typical for the period, the roof had barriers and viewpoints. It provided an overview that formed an entirety of modern Berlin. Streets and squares were linked together and an urban pattern became comprehensible to the observer. The newly erected Friedrich Werder Kirche, designed by Schinkel, which also had a viewing platform on the roof, was located to the south. Together, these two buildings in the very heart of Berlin gave the public the opportunity to behold and comprehend Berlin. With the experience of the formative qualities of the art and with an understanding of the city's totality as seen from above, the observer could then walk into the urban space formed by the Altes Museum and its setting.

Once down from the roof the next encounter with the urban space was at the exit from the art collections. The visitor then stepped out into the open loggia that constituted the museum's entrance and exit. Monumental staircases ascended on each side of the entrance to the rotunda and, on the upper floor outside the collections, the architect had created one of the finest examples in the history of western architecture of a space in which the boundaries between outside and inside were completely dissolved. Standing on the first floor looking out over the Lustgarten, the observer could see the Royal Palace, Berlin Cathedral, and the Crown Prince's Palace, which formed the enclosure of the spatial experience and the centre of the kingdom. New experiences of the exterior were created by shifting the gaze between the columns, while the observer obtained well-defined views of the city. The columns created a transparent wall with immediate contact with the exterior, while the visitor remained in the museum. The dual character of the space, in being both open and closed, outside and inside, completely dissolved the boundary between city and art collection.

According to its creators and especially its architect Schinkel, it was an ideal museum that was inaugurated in the year 1830, developed around the idea of the unique values conveyed by art and architecture in harmony.<sup>28</sup> With these ideas in mind, the museum became a heart for the city in the same way as the rotunda was a heart for the museum.



I målningen *London Visitors* av James Tissot uppehåller sig två kvinnor, en man samt två unga gossar i skoluniform på en monumental trappa. Det som de har gemensamt är att de med trappan som utgångspunkt verkar ordna tillvaron inför nästa steg ut i stadsrummet. I bildens centrum står ett par där mannen med hjälp av en guidebok försöker skapa ett sammanhang av vad han ser framför sig. Kanske söker han efter en väg till nästa besöksmål på en bildningsresa genom London. I bakgrunden visar en skolpojke på något för en ung dam. Pojken verkar fungera som hjälpmedel för henne att förstå det som hon ser, som en karta och riktningsvisare. Trappan och de klassiska kolonnerna skapar ett rum kring besökarna som frammanar förståelsen av att de nyss kommit ut från en offentlig byggnad av dignitet i staden. Trots att nästan ingenting av byggnaden visas är det sannolikt så att många som såg målningen efter att den färdigställdes genast kände igen National Gallerys trappa. Lika säkert känns trappan igen även idag. Den välkända kyrkan St Martins-in-the-Fields i bakgrunden är en given referens men också trappans kolonninramade rum, där riktningar tas ut och sammanhang förklaras, konnoterar konstmuseet vid Londons centrum Trafalgar Square. Målningen är talande. Den beskriver turisten som är fångad i det han sett och som samtidigt otåligt vill se mer. Den beskriver de som inte riktigt vet var nästa steg ska tas och de som, likt kvinnan vid mannen i mitten, kanske börjar tröttna och önskar göra något annat där inte kartor och kunskap behövs. Likväl beskriver bilden hur National Gallery och Londons byggnader inte bara består av byggnadsmaterialet de är uppförda av utan också av de idéer och perspektiv som lägger grunde till vårt sätt att förhålla oss till arkitekturen. Guideböcker och guiders kunskapsförmedling är viktiga för att skapa ordning och sätta in byggnaden och dess innehåll i ett större sammanhang som formar vår förståelse och vårt bruk av arkitekturen. Målningen har alltså förmedlat såväl arkitektur som museets funktion utan att egentligen ha visat något av det.

National Gallery i London har aldrig tillhört de stora monumenten i arkitekturhistorien. Från att det planerades fram till idag har det

The relationship between city and museum was also manifest, as Leon Battista Alberti had stated several hundred years previously: 'If the city is like some large house, then the house in turn is like some small city.'<sup>29</sup> In the art collections the boundary between city and museum was dissolved whether you looked at the museum from the city or at the city from inside the museum.

●  
NATIONAL GALLERY

In the painting *London Visitors* by James Tissot, two women, a man, and two young boys in school uniform are standing on a monumental staircase. What they have in common is that, with the staircase as a starting point, they seem to be orientating themselves for the next step out into the urban space. In the centre of the picture, stand a couple in which the man is attempting to comprehend what he sees in front of him with the help of a guidebook. Perhaps he is looking for the way to the next visitor attraction on an educational tour of London. In the background, a schoolboy is showing something to a young lady. The boy seems to be helping her to understand what she sees, like a map or signpost. The staircase and the classical columns create a space around the visitors, which evokes the understanding that they have just left a significant public building in the city. Although hardly anything of the building is shown it is likely that many who saw the painting after its completion immediately recognized the National Gallery staircase. The staircase is just as recognizable even today. The well-known church of St Martin-in-the-Fields in the background is a definite point of reference, but the column-framed staircase, where directions are set and connections clarified, also connotes the art museum on Trafalgar Square in the centre of London. The painting is expressive. It depicts the tourist who is captured by what he has seen, while impatiently wanting to see more. It depicts those who do not quite know where to head next and those, like the woman next to the man in the centre, who are perhaps beginning to tire and want to do something else not requiring maps and knowledge. Yet the image depicts how the National Gallery and London's buildings

återkommande varit kritiserat.<sup>30</sup> Det kommer sannolikt aldrig räknas till 1800-talets arkitekturhistoriskt viktigaste byggnader som Altes Museum i Berlin.<sup>31</sup> Trots det tillhör National Gallery de tidiga och viktiga konstmuseibygnaderna och den kunde inordnas i samma värdehierarki som Altes Museum, nämligen den om en ny offentlig arkitektur för konsten.

National Gallery får i högre grad än Altes Museum värde och kraft från den relation byggnaden har till stadsrummet och det offentliga samtalet i Storbritannien. På få platser är konstens tempel en sådan självklar in- och utgångsport till staden och det offentliga livet som National Gallery vid Trafalgar Square. Framför dess trappa har många politiska skådespel tagit plats, från officiella nationella manifestationer till politiska upplopp och vardagens gatuteatrar.<sup>32</sup> Byggnadens placering som vägg till detta politiska vardagsrum påverkar konstens förutsättningar. Den har en närvaro i landets politiska liv som sannolikt var tänkt på ett nationellt plan när museet uppfördes med minnesfester och hyllningar kring viktiga nationella fester, men kanske inte i lika hög grad för politiska protester eller för den delen kommersiella arrangemang. Oavsett vilket har National Gallery sedan det uppfördes utgjort denna fond.

National Gallery ingår lika självklart som Altes Museum i modernitetens vilja till att organisera och systematisera och skapa ordning i såväl stadsrummet som i konstsamlingens brukbarhet. Men enkelt är det inte. Museets värld är komplex. Vad som styr ordningen, eller snarare ordningarna är en mängd olika faktorer, materiella som immateriella. Dessa faktorer kan också påverka åt olika håll vilket gör ordnadet till en ständigt pågående process med olika viljor. Det gör att den fasta struktur som en museibygnad utgörs av i väggar öppningar och konstnärlig gestaltning löses upp från och med den dag den börjar brukas.

Altes Museum har tidigare i artikeln fått exemplifiera hur ideala tankar formade konstmuseets rum. Dessa tankar finns även i National Gallery, men här ska museet först och främst få visa exempel på hur andra faktorer styrde museets tillkomst och funktion. Den byggnad som stod klar år 1838 hade anlagts på platsen för de kungliga stallarna. Framför byggnaden fanns en stor yta som under arkitekten Charles Barrys ledning, samtidigt med National Gallerys uppförande, omvandlades till Trafalgar Square. National Gallerys

not only consist of the building materials of which they are built, but also of the ideas and perspectives that form the basis of our way of relating to the architecture. Guidebooks and the knowledge provided by guides are important in creating order and placing the building and its contents into a larger context, which shapes our understanding and our use of the architecture. The painting has thus conveyed both the architecture and the museum's function without actually showing anything of it.

The National Gallery in London has never been among the major monuments in the history of architecture. It has been criticized repeatedly from when it was designed until the present day.<sup>30</sup> It will probably never be reckoned among the most important buildings in nineteenth century architectural history, as is the Altes Museum in Berlin.<sup>31</sup> Nevertheless, the National Gallery is one of the early and important art museum buildings and could be included in the same hierarchy of values as the Altes Museum, namely that of a new public architecture for art.

The National Gallery obtains value and power from the building's relationship to the urban context and the public discourse in Great Britain to a greater extent than the Altes Museum. There are few locations where the temple to art is such an obvious entrance and exit to the city and to public life as the National Gallery on Trafalgar Square. Many political dramas have taken place in front of its staircase, from official national manifestations to political demonstrations and everyday street theatre.<sup>32</sup> The building's location as a wall to this political living room affects art's possibilities. It has a presence in the political life of the country, which was probably envisaged at a national level when the museum was built, with commemorations and celebrations on important national occasions, but perhaps not envisaged to the same extent for political protests or commercial events for that matter. Irrespective of the type of event, the National Gallery has provided this backdrop since it was built.

The National Gallery is, just as clearly as the Altes Museum, part of modernity's desire to organize, systematize, and create order in both the urban space and the utility of the art collection. But it is not that simple; the museum world is complex. A number of different material and immaterial factors govern the order, or rather the orders. These factors can also exert an influence in different directions, making the ordering into a constantly ongoing process with different wills. This means that the fixed structure, which in a museum building consists of walls, openings and design, dissolves from the day it starts to be used.

fasad består av en centralställd nygrekisk portik med två längsträckta flyglar som sträcker sig väster- och österut. Taket bär upp en central kupol och två mindre lanterniner mot flyglarnas kanter. Kupolen och lanterninerna kallades träffande för "Pepper Boxes", vilket är typiskt för den kritik byggnaden fick utstå.<sup>33</sup> Byggnaden flankeras på dess östra sida av kyrkan St Martin-in-the-Fields vilken visuellt förstärker det monumental rummet. När museibygnaden tillkom var den relativt smal men har genom ett flertal tillbyggnader expanderat, först och främst på den ursprungliga byggnadens baksida. Detta gör att fasaden idag är i stort sett orörd från dess tillkomst.<sup>34</sup> Den har också, trots kritik, vuxit in som en självklar del av Londons centrala stadsrum.

#### TILLKOMST OCH BAKGRUND

Det offentliga England, genom parlamentet och så kallade "trustees", sökte under det tidiga 1800-talet efter en plats att uppföra ett nationellt utställningsrum och ett tempel för den bildande konsten.<sup>35</sup> De engelska planerna skilde sig väsentligt från resterande delar av Europa då ingen kunglig samling var aktuell att öppna för allmänheten och ingen kunglig mecenat heller var del av planerna.<sup>36</sup> Därmed kan National Gallery redan i förarbetet sägas ta ytterligare ett steg längre in i en modern offentlighet än Altes Museum.

Bakgrunden till museet och dess samlingar kan förstås i ljuset av det tidiga 1800-talets diskussioner om en nationell samlings betydelse, men en bakgrund till dess tillkomst finner man också i en historisk försäljning, över 150 år innan National Gallery var påtänkt. År 1649 sålde parlamentet Karl I:s efterlämnade konstsamling för att betala hans omfattande skulder. Huvuddelen av konstsamlingen, som var en av samtidens finaste, såldes till Spanien och kom där att bilda bas i de rekonstruerade kungliga samlingarna.<sup>37</sup> Genom denna i engelsk historia uppmärksammade försäljning försvann basen för ett offentligt museum i England som visade en kunglig konstsamling.<sup>38</sup> Försäljningen skapade också en djupgående bestående klyfta mellan

---

Previously in this article, the Altes Museum exemplified how ideal ideas shaped the spaces of the art museum. These ideas were also present in the National Gallery, but in this case the museum will primarily exemplify how other factors governed the museum's creation and function. The building, completed in 1838, had been built on the site of the royal stables. A large area in front of the building was transformed into Trafalgar Square under the direction of the architect Charles Barry, at the same time as the construction of the National Gallery. The facade of the National Gallery consists of a central Greek Revival portico with two long wings extending eastwards and westwards. The roof carries a central cupola and two smaller roof lanterns at each end of the wings. The cupola and lanterns were aptly referred to as 'pepper boxes', which is typical of the criticism the building had to endure.<sup>33</sup> The building is flanked on its east side by the church of St Martin-in-the-Fields, which visually reinforces the monumental space. When the museum was built it was relatively narrow, but it has now expanded through a number of extensions, located primarily to the rear of the original building. This means that today's facade remains largely unchanged from when it was built.<sup>34</sup> Despite criticism, it has also settled down as a natural part of London's central urban space.

●

#### ORIGIN AND BACKGROUND

In the early nineteenth century, English public bodies, through Parliament and trustees, sought a location to build a national exhibition room and a temple to the fine arts.<sup>35</sup> The English plans differed significantly from those of the rest of Europe, as no royal collection was available to open to the public and no royal patron was part of the plans.<sup>36</sup> Consequently, the National Gallery may be said to have taken another step further into the modern public arena than the Altes Museum even in the preparatory work.

The background to the museum and its collections may be understood in the light of early nineteenth century discussions about the significance of a national collection, but it can also be seen in the light of a historical sale over 150 years before the National Gallery was contemplated.

---

det offentliga och det kungliga i England, som ledde till att de nya kungliga samlingar som skapades efter 1649 aldrig skulle komma ifråga för att ingå i statliga museisamlingar.<sup>39</sup> Om parlamentet ville ha ett konstmuseum fick det alltså börja från början. Först år 1824 köpte parlamentet in en disparat samling om 38 målningar som lade grunden till det som skulle bli National Gallery. Historien påverkade alltså vad ett nytt museum kunde formas runt och därmed vilken byggnad som krävdes.

Det fanns emellertid i det starkt merkantila England tveksamheter till vad gott konsten kunde göra för landets ekonomi, vilket i sin tur ledde till andra överväganden om vilken funktion ett offentligt konstmuseum skulle ha. Ett talande exempel är den utredning rörande konstens och monumentens roll för nationen, som utfördes på parlamentets uppdrag inför det nya parlamentshusbygget år 1841. Utredningen noterade att det fanns ett motstånd rörande det offentliga stöd till konsterna. "Your Committee are aware of that objections are entertained by many to a large expenditure of the public money for such a purpose, under the impression that it is unproductive, if not wasteful."<sup>40</sup> Synen var typisk i en ekonomi som till stor del byggde på industriproduktion och handel och som i sin tur genomsvyade hela den politiska sfären. För National Gallery blev detta av stor vikt då kostnaderna bars upp av offentliga medel och inte av en rik furstes välvilja. Följdriktigt blev det också en grundförutsättning för National Gallery att det skulle vara del av nationens ekonomiska produktivitet. Likaså att man vid museets tillkomst sparade på alla möjliga sätt. När byggnaden uppfördes fick portiken återbruka äldre kolonner från ett nyligen rivet palats och National Gallery fick dela lokaler med Royal Academy. Det senare ledde till att museet redan vid dess tillkomst var för litet för sina samlingar. Tidigare nämnda kommitté gjorde emellertid ett försök att motivera konstsamlingarna i den ekonomiska vinstens tjänst: "the collection and Exhibition of Works of Art have not only tended to the moral elevation of the People, but have also given a fresh stimulus and direction to the Industry".<sup>41</sup> I detta fanns alltså museets dubbla bas; det skulle moraliskt höja befolkningen samtidigt som industrin skulle stimuleras. För detta var samlingarna ett medel och byggnaden ytterligare ett. I en tidig katalog till National Gallery konstaterade författaren att samlingarna bildade en illustrerad historia till "the genius and civilization

---

In 1649 Parliament sold the art collection left by Charles I in order to pay his extensive debts. The major part of this collection, which was one of the finest of the period, was sold to Spain, where it formed the basis of the reconstructed royal collections.<sup>37</sup> The basis for a public museum in England showing a royal art collection disappeared through this sale much noted in English history.<sup>38</sup> The sale also created a deep and lasting rift between the public and the royal in England, which led to the new royal collections created after 1649 never coming into question for incorporation into national museum collections.<sup>39</sup> If Parliament wanted an art museum, it would thus have to make a fresh start. It was not until 1824 that Parliament purchased a disparate collection of 38 paintings, which formed the basis for what would become the National Gallery. Consequently, history affected what a new museum could be created around and the building required.

However, there were doubts in the strongly commercial England about what benefit art could provide for the country's economy, which in turn led to other considerations about the function of a public art museum. The report on the role of art and monuments for the nation, commissioned by Parliament prior to the building of the new Houses of Parliament in 1841, is a telling example. This report noted that there was resistance to public support for the arts. "Your Committee are aware of that objections are entertained by many to a large expenditure of the public money for such a purpose, under the impression that it is unproductive, if not wasteful."<sup>40</sup> This view was typical in an economy largely built on industrial production and commerce, which in turn permeated the whole political sphere. This was of major importance for the National Gallery, as the costs were borne by public funds and not by the benevolence of a rich prince. Consequently, it was also a fundamental condition for the National Gallery that it should contribute to the nation's economic productivity. Similarly, savings were made in every possible way when establishing the museum. Older columns from a recently demolished palace were reused for the portico when the building was erected, and the National Gallery had to share premises with the Royal Academy. The latter resulted in the museum being already too small for its collections when it was established. However, the aforementioned committee made an attempt to justify the art collections in the service of financial profit, "the collection and Exhibition of Works of Art have not only tended to the moral elevation of the People, but have also given a fresh stimulus

---

of the countries in which they flourished as a consequence of commercial prosperity".<sup>42</sup> Förhoppningarna ställdes till att skapa rum och berättelse kring samlingarna där betraktarna inte endast blev delaktiga i det etiskt uppbyggliga i konsten utan också kunde gå därifrån med insikten om vikten av ekonomisk utveckling. National Gallerys samlingar var, som sagt, disparata och inte alls lika genomtänkta som till exempel Altes Museums, men det är endast en del av sanningen. Samlingarnas sammansättning kan också ses utifrån vad som var ekonomiskt möjligt att förvärva och att den disparata samlingen gav andra värden, som mängder av förlagor till industrin, berättelser om framgång och moraliska exempel på förfall. Samlingarna gav för National Gallerys arkitektur flera konsekvenser än att det i besparingens namn blev små utrymmen. Rumssekvensen var först och främst ordnad efter byggnadens storlek och inte alls med tanke på en given ordning för hur samlingen skulle presenteras. En ytterligare ordning var heller inte lika nödvändig med den samling man hade, utan rummen fungerade väl för flera olika utställningar, om än inte alltför länge då nya inköp var prioriterade. I en utvärdering av samlingen, som utfördes av Altes Museums chef Gustaf Friedrich Waagen, konstaterade han att den var utan vetenskaplig och historisk linje och att den behövde ges, liksom Altes Museum, ett starkare fokus på renässansen samt att den borde ordnas historiskt så att det går att följa konsten utveckling.<sup>43</sup> För detta krävdes det att museet byggde ut. Det man först och främst alltså fått med byggnaden som invigdes år 1838 var en enhetlig fasad mot torget. Vad som fanns där bakom var som samlingen litet och av relativt låg status.

Samma år som byggnaden invigdes lade två arkitekter fram ett nytt förslag till National Gallery vid Trafalgar Square.<sup>44</sup> Deras kritik mot det nyöppnade museet var inte nådig. Några av de invändningar som lades fram var att det var för litet för att kunna rymma de samlingar som en så framstående nation borde ha, rummen var inte brandsäkrade och för låga i takhöjd för att kunna visa upp verk av det format som borde finnas i samlingarna. Det nya förslaget kom inte att påverka museets framtid men visar på det tryck som fanns och som ständigt påverkade hur museet uppfattades och vilka förändringar som kritikerna ansåg borde ske.

Det var emellertid de små och trånga lokalerna som kom att bli National Gallerys rum i över tjugo år innan de första större

---

and direction to the Industry.<sup>41</sup> This embodied the museum's dual basis; it should morally elevate the population and at the same time stimulate industry. The collections were one means to this end and the building was another. The author of an early catalogue of the National Gallery stated that the collections formed an illustrated history of: 'the genius and civilization of the countries in which they flourished as a consequence of commercial prosperity.'<sup>42</sup> The expectation was to create space and narrative around the collections in which the observer not only participated in the ethically edifying in the art, but could also depart with an insight into the importance of economic development. The National Gallery collections were, as previously noted, disparate and not as well considered as those of, for example, the Altes Museum, but this is only part of the truth. The composition of the collections may also be seen from the point of view of what it was economically possible to acquire, and that the disparate collection had other qualities, such as a large number of models for industry, tales of success, and moral examples of decline. The collections had several consequences for the architecture of the National Gallery other than the small spaces in the name of economy. The room sequence was primarily determined by the size of the building and not at all with a view to a given sequence for how the collection should be presented. Such a sequence was not as necessary given the collection held, and the rooms functioned well for several different exhibitions, although not for very long as new acquisitions were a priority. In an evaluation of the collection carried out by the director of the Altes Museum, Gustav Friedrich Waagen, he stated that it lacked a scholarly and historical approach, that it needed to be given a stronger focus on the Renaissance, like the Altes Museum, and that it should be arranged in a historical sequence so that the development of the art could be followed.<sup>43</sup> This would require an extension to the museum. The building inaugurated in 1838 primarily provided a uniform facade to the square. What was behind this was small and of relatively low status, as was the collection.

The same year as the building was inaugurated two architects presented a new proposal for a National Gallery on Trafalgar Square.<sup>44</sup> Their criticism of the newly opened museum was unforgiving. Some of the objections put forward were that it was too small to accommodate the collections such a leading nation should possess, the rooms were not fireproof, and the ceilings were too low to exhibit works of the format that the collections should contain. The new proposal did not affect the

---

förändringarna genomfördes. I sin utvärdering betonade Waagen att vandringen i en museibygnad för konst innebär att besökaren blir delaktig i konsten. Genom att förflytta sig från ett konstverk till ett annat skapas ett system för hur konsten ska förstås, vilka skolor som kommer först och vilka verk som är centrala. Vandringens grundförutsättningar skapas av byggnadens arkitektur där besökaren genom rumsliga sekvenser och gestaltning ges olika vägval och där olika prioriteringar kan framhävas genom hängning, rummens utformning och genom ljussättningen.

Det fanns dock ytterligare vägar att forma arkitekturen för en viss samling om det inte utförts på ritbordet. Det kanske viktigaste sättet var genom information och upplysning. National Gallery dröjde till 1850-talet med offentliga visningar.<sup>45</sup> Då kunde de dock skapa berättelser i samlingarna och på så vis forma upplevelsen och bruket av arkitekturen. Utöver dessa kan det också antas att redan tidigt under 1800-talet fanns det skolgossar, likt dem på Tissots målning, som mot betalning visade och hjälpte till att ordna en berättelse i samlingarna. Tidigt fanns dock tryckta kataloger och vägvisare till samlingarna tillgängliga för besökarna. Den första katalogen trycktes 1824 och beskrev då de temporära lokalerna på The Strand. När den nya byggnaden öppnades fanns ingen katalog vilket också uppmärksammades av parlamentet. År 1841 presenterades utredningen "Report from select committee on National Monuments and Works of Art".<sup>46</sup> I den underströks vikten av att det fanns billiga enkla guideböcker till de museer och samlingar som var öppna för allmänheten. Genom guiderna skulle samlingarna bli än mera användbara och kunna förmedla det kunskapsstoff som nationen behövde. Året efter publicerades en guide för National Gallery som fanns tillgänglig för försäljning på museet.<sup>47</sup> Den var mycket enkel och innehöll ingen plan för hur tavlorna hängde, utan följde endast en numrerad ordning. Korta beskrivningar och några fördjupande anteckningar fanns med. Även om denna inte innehöll hur man skulle röra sig i byggnaden var den mycket tydlig med att notera värdet av måleriet och hur det kunde skapa framgång för nationen. Katalogen speglade hur museet och samlingarna såg ut, utan tydlig ordning men dock så pass litet att det var greppbart utan en karta.

Dessa guider var trots sin oansenlighet en viktig del i förståelsen av ett konstmuseums helhet och komplexitet. Byggnaden, hängningen,

museum's future, but indicates the pressure that existed and constantly affected how the museum was regarded, and the changes the critics considered necessary.

It was, however, these small and congested premises that came to be the rooms of the National Gallery for over twenty years, before the first major changes were carried out. In his evaluation, Waagen emphasized that the promenade around an art museum building means that the visitor participates in the art. By moving from one artwork to another, a system is created for how the art should be understood, which schools come first, and which works are central. The fundamental conditions for the promenade are created by the building's architecture, where the visitor is given different choices of route by spatial sequences and design, and where different priorities can be accentuated by the hang, the room design, and the lighting.

However, there were further ways of shaping the architecture for a certain collection if this had not been carried out at the drawing board. Perhaps the most important way was by providing information and explanation. The National Gallery did not have public showings until the 1850s.<sup>45</sup> They were then able, however, to create narratives in the collections and shape the experience and the use of the architecture in this way. In addition, it may also be assumed that in the early nineteenth century schoolboys, like those in Tissot's painting, guided and helped provide a narrative in the collections for a consideration. However, printed catalogues and guides to the collections were available to the visitor at an early stage. The first catalogue was printed in 1824 and described the temporary premises in the Strand. When the new building opened there was no catalogue, which was also noted by Parliament. In 1841 the 'Report from select committee on National Monuments and Works of Art' was presented.<sup>46</sup> This report underlined the importance of having inexpensive simple guidebooks for the museums and collections open to the public. These would make the collections even more usable and could convey the knowledge the nation needed. A guide to the National Gallery, which was on sale at the museum, was published the following year.<sup>47</sup> It was very simple and did not contain a plan of how the pictures were hung, but simply followed a numerical sequence. Short descriptions and some more detailed notes were included. Although it did not include how to move around the building, it was very clear in noting the value of the painting and how it could create success for the nation. The

Fig. 56

Fig. 56

guidningar och texter bildar tillsammans de rum och den förståelse som var tid önskar frambringa. Tillsammans bildar de en materialiserad diskurs för museet. Sambanden blir kanske som tydligast i National Gallerys guide från år 1921. Om tidigare publikationer främst redovisat öppettider och vilka verk som fanns att se, så beskrevs i denna utgåva hur sammanhanget i museet skulle förstås. Förordet inleds med att beskriva att det bästa sättet att möta samlingarna är att gå på "the Lectures delivered every morning in the National Gallery".<sup>48</sup> Med Lectures avsågs visningar inför bilderna där museets personal beskrev och förklarade konsten med utgångspunkten att betraktaren tidigare inte hade någon eller endast liten kontakt med konst.<sup>49</sup> Visningarna skulle göra besöket effektivt så att de främsta verken sedan kunde ses och förstås på egen hand. Efter att man tagit del av dessa kunde den tryckta guiden användas. Museet kunde alltså först genom vägledning bli fullt tillgängligt för en ovan besökare. Implicit förstods att den vane konstbetraktaren också förstod hur ett galleri eller en museibygnad var organiserad och vad som skulle betraktas. Att besöka konstmuseet kom alltså genom dessa visningar, tryckta guider och kataloger att bli en del av organiseringen av det moderna samhället. De ordnade för fler att förstå, sorterade bland målningarna i skolor och skapa en progressionsordning för hur konsten förmedlades. Därmed påverkade de också hur rummen och arkitekturen uppfattades. Men denna organisation är fragmentarisk och den påverkas av flera olika faktorer som inte alltid är fullt klara för museets företrädare.

Det är värt att påminna om att den ordning vi förväntar oss idag med kronologier och vedertagna skolor, inte var självklar 1838 när National Gallery stod klart. Även om det i de tidiga guiderna finns en ambition att lyfta fram konstverk och ordna dem i skolor fanns ingen självklar kronologi i detta. I katalogen från år 1841 finns inga årtal, och årtal var inte heller angivna på tavlorna. Det skulle dröja fram till 1932 innan årtal presenterades med skyltar.<sup>50</sup> Lika så är det först på 1910-talet som regelbundna visningar infördes, vilket medförde att rummen systematiserades på ett tydligare sätt och att en ordning för hur tavlorna bör ses etablerades. Då byggnaden inte formats efter tanken på en konsthistoria var det också först med de utpekande guiderna och "Lectures" som museet förrumsligade en berättelse. De rum som fanns skapade snarare ytor att mötas kring konst,

---

catalogue mirrored the appearance of the museum and the collections; it had no clear sequence but was small enough to be comprehensible without a plan.

Although modest, these guides made an important contribution to the understanding of the entirety and complexity of an art museum. The building, the hang, guided tours, and texts together form the spaces and the understanding that each period wishes to create. Together they form a materialized discourse for the museum. The relationships are perhaps most evident in the National Gallery's guide from the year 1921. While previous publications had mainly stated the opening hours and the works to be seen, this edition described how the context of the museum should be understood. The preface begins by describing that the best way to approach the collections is to attend 'the Lectures delivered every morning in the National Gallery.'<sup>48</sup> The 'Lectures' referred to guided tours of the pictures, in which the museum staff described and explained the art on the basis that the observer had no previous, or very little, contact with art.<sup>49</sup> These guided tours were intended to make the visit effective so that the principal works could later be viewed and understood by the visitor on his own. After these tours the printed guide could be used. The museum could thus only through guidance become fully accessible to an inexperienced visitor. It was implicitly understood that the experienced observer of art also understood how a gallery or a museum building was arranged and what should be viewed. Visiting an art museum thus became part of the organization of modern society as a result of these tours, printed guides and catalogues. They allowed more visitors to understand, arranged the paintings in schools, and created a sequence for how the art was conveyed. Consequently, they also influenced how the spaces and the architecture were experienced. However, this organization is fragmentary and is influenced by several different factors, which are not always fully obvious to the museum's representatives.

It is worth remembering that the order we expect today, with chronologies and recognized schools, was not self-evident in 1838, when the National Gallery was completed. Although the early guides had an ambition to highlight artworks and arrange them in schools, there was no obvious chronology. The 1841 catalogue contained no dates, neither were dates stated on the paintings. It was not until 1932 that dates were shown with plaques.<sup>50</sup> Similarly, it was not until the 1910s that regular guided tours were introduced, which led to a clearer systematization of the

---

som sedan via ytterligare instrument för ordning kunde ges olika innebörder. I Schinkels Altes Museum spelade rotundan rollen att genom arkitekturen peka ut det främsta – skulpturen – och därifrån leda betraktaren vidare. I National Gallery fanns ett trapphus som på intet sätt levde upp till byggnadens storslagna rotunda. Byggnaden lämnade till varje rum att på egen hand klara denna uppgift att peka ut höjdpunkter och leda betraktaren genom samlingen.

Rums- och konststuplelevelsen i National Gallerys salar styrdes av ett fåtal faktorer. Dörrar avgjorde var och hur du kom in och de väggytor som fanns gav plats för var konsten hängdes. Samlingens storlek och att den växte medförde en mycket tät och pragmatisk hängning. Att denna hängning kunde ske berodde på det takljus som fanns från första början. Tack vare takfönstren kunde äldre lösningar, som i Altes Museum med stora fönster, undvikas och då kunde alla väggar nyttjas att hänga konst på. Takfönstren med sitt ljus från ovan var också den faktor som starkast påverkade konsten. De gav ett ljus som inte påverkade konststuplelevelsen i lika hög grad som ett ljus som föll in genom väggfönster. De gav även ljus i större delar av rummen. Takfönstren i National Gallery var också anpassade efter var konsten skulle hänga. Att huvudsakligen ha dagsljus som källa för att se konst begränsade emellertid galleriets öppettider och därmed också tillgängligheten för allmänheten. De tider det var ljusst hade få ur arbetarklassen möjlighet att besöka museet, men trots att frågan diskuterades prioriterades ljuset från ovan framför artificiellt ljus och bättre anpassade öppettider.

Takljusinsläppet, som var en modernitet vid början av 1800-talet, blev oerhört central i förståelsen av konststuplelevelsens ideala förutsättningar.<sup>51</sup> Tidig kritik som riktades mot fönstren, som på soliga dagar hölls öppna, var att de bidrog till att dra in Londons enorma mängder luftföroreningar. Spår fanns i lokalerna av svarta blydetaljer och konsten mörknade. Ljuset från fönstren ansågs dock så pass viktigt och trots allt bättre än gasljus att man istället valde att sätta glas framför ett flertal målningar.<sup>52</sup> Dagsljuset ansågs vara den ljusgestaltning som gav konsten främsta rättvisa och ansågs så värdefull att det skulle dröja till 1935 innan National Gallery satte in artificiellt ljus.<sup>53</sup> Från taket infallande dagsljus har förblivit en rest från 1800-talet i många konstmuseer och nyskapas än idag, även om det idag omförhandlats till en föreställning om rummens ideala ljussättning snarare

rooms and the establishment of a sequence in which the pictures should be viewed. As the building had not been shaped according to a history of art, it was also not until the explanatory guides and the 'Lectures' that the museum gave a spatial dimension to a narrative. Rather, the existing rooms created areas for meeting around art, which could then be given various contents through further ordering instruments. In Schinkel's Altes Museum, the rotunda played the role of pointing out the foremost—the sculpture—through the architecture and leading the observer onwards from there. The National Gallery had a staircase, which did not stand comparison with this magnificent rotunda. The building left it to each room to achieve the task by itself of pointing out the highlights and leading the observer through the collection.

The spatial and artistic experience in the galleries of the National Gallery was determined by a small number of factors. Doors determined where and how you entered and the wall surfaces available provided room for where the art was hung. The size of the collection and the fact that it grew resulted in a very dense and pragmatic hang. The rooflighting that was present from the start made this hang possible. Thanks to the roof lights, older solutions, such as the large windows in the Altes Museum, could be avoided and all the walls used for hanging the art. The roof lights, with their light from above, were also the factor that most strongly affected the art. They provided a light that did not affect the art experience to the same degree as light falling through windows. They also provided light to larger areas of the rooms. The roof lights in the National Gallery were also coordinated with where the art would hang. However, having daylight as the principal source for viewing the art restricted the Gallery's opening hours and also therefore public accessibility. Few working-class people had an opportunity to visit the museum during daylight, but although this was discussed, toplighting was preferred to artificial light and more suitable opening hours.

Rooflighting, which was a novelty in the early nineteenth century, became extremely central in the understanding of the ideal conditions for experiencing art.<sup>51</sup> Early criticism of the roof lights, which were held open on sunny days, was that they contributed to letting in London's enormous volumes of air pollution. Traces of blackened lead details were present in the premises and the art darkened. The rooflighting was, however, considered so important, and nevertheless better than gaslight, that it was instead decided to put glass in front of a number of paintings.<sup>52</sup> Daylight

Fig. 57

Fig. 57



än en fråga om modernitet. Överljuset kombineras dock nästan alltid med artificiell belysning för att ge verken så gott ljusförhållande som möjligt. Arkitekturkritikern Kenneth Frampton konstaterar i en artikel om Moderna Museet i Stockholm att trots brist på överljus från lanterninerna så fungerar utställningsrummen, ”för som i all byggd form beror upplevelsen av både rum och ljus på ett subtilt spel mellan vad saker ser ut att vara och vad saker faktiskt är”.<sup>54</sup> I National Gallery var föreställningen om dagsljusets vikt stark och långlivad. Möjligtvis håller betydelsen av denna föreställning om överljusinsläppets vikt på att försvagas då allt flera museer, däribland National Gallery, allt oftare sätter igen takljusinsläppen till förmån för ett mera kontrollerat ljusinsläpp.

Uppvärmningen av rummen påverkade också upplevelsen och därmed arkitekturen. Den var minimal under 1800-talet och inomhustemperaturen hölls efter våra mått på en mycket låg nivå.<sup>55</sup> Genom skydd från väder och vind skapades ombonade miljöer som däremot hos besökaren kunde uppfattas olika. För det ideala tillståndet av moralisk och estetisk fostran innebar rummens skydd mot väder och vind att besökaren kunde koncentrera sig på verken och inte behövde frysa eller tänka på att skydda sig mot naturens nycker. En annan reglerande tanke är tydlig i en redogörelse från en av museets föreståndare 1853, som menade att han ofta stötte på människor som satte sig ned och åt sin lunch i museets salar:

I saw some people, who seemed to be country people, who had a basket of provisions, and who drew their chairs round and sat down, and seemed to make themselves very comfortable; they had meat and drink; and when I suggested to them the impropriety of such a proceeding in such a place, they were very good-humored and a lady offered me a glass of gin.<sup>56</sup>

Beteendet var i högsta grad opassande ur föreståndarens synvinkel. Om vi däremot betraktar beteendet utifrån de ordningar som reglerade drickande av gin och ätande i London vid denna tid blir svaret ett annat. Gin som var omåttligt populärt dracks inomhus i så kallade Gin Palaces som ofta var påkostat inredda med mycket konst på väggarna.<sup>57</sup> De besöktes också, liksom National Gallery, av såväl herrar som damer och av medel- såväl som arbetarklass. För dem var förvandlingen av National Gallery till rum där man även kunde äta och dricka inte särdeles underlig. National Gallery hade också

was considered the lighting arrangement that did most justice to the art and was considered so valuable that the National Gallery did not install artificial light until 1935.<sup>53</sup> Daylighting from the roof has remained a relic from the nineteenth century in many art museums and is recreated even today, although now it is regarded as an idea of ideal room lighting, rather than an innovation. However, toplighting is now nearly always combined with artificial lighting to give the works optimal lighting conditions. The architectural critic Kenneth Frampton states in an article about Moderna Museet (The Modern Museum) in Stockholm that the exhibition spaces work well despite the lack of toplighting from lantern lights, ‘for as in all built form the experience of both space and light depends on a subtle interplay between what things appear to be and what they actually are.’<sup>54</sup> At the National Gallery the idea of the importance of daylighting was strong and long-lived. Perhaps the significance of this idea of the importance of toplighting is weakening as more and more museums, including the National Gallery, are increasingly closing up the roof lights in favour of more controlled lighting provision.

The room heating also influenced the experience and consequently the architecture. During the nineteenth century it was minimal and the indoor temperature was held at what we would consider a very low level.<sup>55</sup> Protection from the elements created sheltered environments, which could, however, be perceived by the visitor in different ways. For the ideal state of moral and aesthetic development, the protection of the rooms from the elements meant that the visitor could concentrate on the works and did not need to feel cold or consider protecting himself from the vagaries of nature. Another regulatory idea is evident in an account by one of the museum’s superintendents in 1853, who stated that he often came upon individuals who sat down and ate their lunch in the museum’s galleries:

I saw some people, who seemed to be country people, who had a basket of provisions, and who drew their chairs round and sat down, and seemed to make themselves very comfortable; they had meat and drink; and when I suggested to them the impropriety of such a proceeding in such a place, they were very good-humored and a lady offered me a glass of gin.<sup>56</sup>

From the superintendent’s point of view, the behaviour was highly improper. However, if we consider this behaviour in the light of the rules

ombonade miljöer öppna för alla med påkostad inredning full av konst på väggarna och med plats att samlas. I detta skavde två olika organiserande och reglerande ordningar mot varandra, nämligen museets och nöjeslokalens, ordningar som båda styrdes av rummens gestaltning. Ätandet i lokalerna skulle även kunna ses som en kompromiss mellan eller sammangjutning av de två ordningarna, som knappast uppskattades av varken National Gallery eller barägarna. Sannolikt var inte matätande och drickande i National Gallery något större problem, men incidenten berättar att rummen formades efter den ordning som uppfattades styra och att arkitekturen tar gestalt först i det sammanhang där den förstås.

National Gallery var under dess första år, trots begränsat utrymme, trots kritik och debatt rörande själva byggnaden, en lyckad skapelse. Det var ett museum som drog närmare 400 000 besökare per år i en stad med cirka en miljon invånare.<sup>58</sup> Även om arbetarklassen hade liten möjlighet att besöka museet, då öppettiderna som reglerades av ljussläpp och helgande av söndagen passade dem illa, var de dock välkomna. Det går genom siffrorna också att anta att det fanns en stor del av en växande turistström bland besökarna som, likt de på Tissots målning, knöt ihop stadsrum med kartor och guider. Deras och andras vandring in eller ut var också en av byggnadens starkaste kvaliteter. Om rotundan var en nod i Altes Museum var hela National Gallery en nod i London. De båda tillhörde det tidiga 1800-talets viktigaste platser för kroppsligt intagande och skapande av en offentlighet. Vägen dit var olika. Där National Gallery i högre grad förlitade sig på ett centralt läge och den berättelse man kunde skapa runt arkitekturen, förlitade sig Altes Museum i högre grad på arkitekturen i sig.

Var National Gallerys och Altes Museums rum börjar och slutar är svårt att säga – men att deras offentlighet är beroende av en direkt relation till staden kan med all säkerhet sägas. Idag är det endast National Gallery som fortfarande är ett renodlat konstmuseum. Dess relation till staden förblir stark såväl genom sin placering som till sin öppenhet för besökaren. I denna öppenhet i stadens hjärta, där vi kroppsligt kan inta dess rum, lever 1800-talets museum kvar såväl i tanke som i arkitektur. Hur vi förstår denna tanke och vilka nya tankar vi för in är dock något som avgörs här och nu.

that regulated gin drinking and eating in London at that time, the answer would be different. Gin, which was enormously popular, was drunk indoors in gin palaces, which were often lavishly fitted out with much art on the walls.<sup>57</sup> They were also visited, as was the National Gallery, by both men and women and by both the middle and working classes. For them, the transformation of the National Gallery into rooms where one could eat and drink was not particularly strange. The National Gallery also had a comfortable setting open to all, lavishly fitted out with much art on the walls and space to congregate. Two different organized and regulated regimes chafed against each other here, namely the regimes of the museum and the place of entertainment, which were both determined by the room configuration. Eating on the premises could be seen as a compromise between or a merging of the two regimes, which was scarcely appreciated by either the National Gallery or the publicans. Eating and drinking in the National Gallery were probably not a major problem, but the incident tells us that the rooms were shaped according to the regime that was considered to rule, and that the architecture first takes shape in the context in which it is understood.

In its first years the National Gallery was a successful creation, despite limited space, and criticism and debate about the building itself. This was a museum that attracted nearly 400,000 visitors per year in a city with around a million inhabitants.<sup>58</sup> Although the working class had limited opportunities to visit the museum, as the opening hours, which were governed by the availability of daylight and by the hallowing of Sundays, suited them badly, they were, however, welcome. It may also be assumed from the figures that the visitors included a large proportion of a growing stream of tourists, like those in Tissot's painting, who made sense of the urban space using maps and guides. Their promenade, and that of others, in and out was also one of the strongest features of the building. If the rotunda was a node in the Altes Museum, then the whole National Gallery was a node in London. Both were among the early nineteenth century's most important locations for physically occupying and creating a public arena. But the path differed. Whereas the National Gallery relied to a greater extent on a central location and the narrative that could be created around the architecture, the Altes Museum relied to a greater extent on the architecture itself.

It is difficult to say where the spaces of the National Gallery and the Altes Museum begin and end—but it can certainly be said that their

1. Samuel Heinrich Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*, G. Gropius, Berlin 1833.
2. Köngl. Museum benämndes oftast endast Museum under dess första år. I fortsättningen av denna text kommer jag hålla mig till dess nuvarande namn Altes Museum.
3. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1994, Kevin Hetherington, "From Blindness to Blindness. Museums, Heterogeneity and the Subject", *Actor Network Theory and After*, Blackwell, Oxford 1999, s. 55.
4. Erich Stenger, *Daguerres Diorama in Berlin ein Beitrag zur Vorgeschichte der Photographie*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Berlin 1925.
5. Louvren intar central plats i konstmuseibygnadernas historieskrivning. Se till exempel: Andrew McClellan, *The Art Museum. From Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley 2008; Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, London 1995; Michaela Giebelhausen, "Museum Architecture. A Brief History", *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Oxford 2006.
6. Duncan 1995, s. 22 ff.
7. Giebelhausen 2006, s. 224.
8. Michel Foucault, *Dits et Écrits. 1954–1988, 3 1976–1979*, Editions Gallimard, Paris 1994, s. 229. Citat efter Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Den suveräna makten och det nakna livet* (Homo Sacer. Il potere sovrano e la vita nuda 1995), övers. Sven-Olov Wallenstein, Daidalos, Göteborg 2010, s. 17.
9. Agamben 2010; Michel Foucault, *Sexualitetens historia. Viljan att veta*, band 1 (*Histoire de la sexualité. La volonté de savoir* 1976), Daidalos, Göteborg 2002, s. 137–145.
10. Se till exempel Nationalmuseum i Stockholm. Lars Sjöberg, "Nationalmusei interiörer", *Nationalmuseum. Byggnaden och dess historia*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1976, s. 149–182.
11. Steven Moyano, "Quality vs. History. Schinkel's Altes Museum and Prussian Arts Politics", *The Art Bulletin* vol. LXXII, nr 4 december 1990, s. 599; Jonathan Conlin, *The Nation's Mantelpiece. A History of National Gallery*, Pallas Athene, London 2008, s. 57f.
12. Rodney Mace, *Trafalgar Square. Emblem of an Empire*, Lawrence and Wishart, London 1976, s. 15.
13. Museets historia och förhistoria finns i årtal daterad i: Hans Ebert, "Daten zur Vorgeschichte und Geschichte des Alten Museums", *Forschungen und Berichte*, band 20 1980, s. 9–25. En god genomgång av politiken bakom museet ges i: Moyano 1990, s. 588–608.
14. Christoph Martin Vogtherr, "Die Auswahl von Gemälden aus den Preußischen Königsschlössern für die Berliner Gemäldegalerie im Jahr 1829", *Jahrbuch der Berliner Museen, Ehmals Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 2005, Berlin 2005, s. 63–65
15. Hetherington 1999, s. 53.
16. Georg Friedrich Koch, "Zu Schinkels Italienreisen. Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824", *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk* 19, Berlin 2006, s. 312; Rolf H. Johannsen, "Antiken für Berlin! Schinkels Erwerbungen in Rom für das Alte Museum 1824", *Museumsjournal. Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam* nr 3 2012, s. 20f.
17. Terry Kirk, *The Architecture of Modern Italy, Volume 1. The Challenge of Tradition 1750–1900*, Princeton Architectural Press, New York 2004, s. 15–19, 57.
18. Moyano 1990, s. 597.
19. Moyano 1990, s. 599.
20. Mario Zadow, *Karl Friedrich Schinkel*, Rembrandt Verlag, Berlin West 1980, s. 53; Stephan Oettermann, *The Panorama. History of a Mass Medium*, Zone Books, New York 1997, s. 203–206.
21. Paul Ortwin Rave, *Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege. Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk. Berlin Teil 1*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1941, s. 31.
22. Rave 1941, s. 35.
23. Moyano 1990, s. 600.
24. Wolf-Dieter Heilmeyer, "Die Erstaufstellung der Skulpturen im Alten Museum", *Jahrbuch der Berliner Museen, Ehmals Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 2005, Gebr. Mann, Berlin 2005, s. 9–43.
25. Heilmeyer 2005, s. 9.
26. Adrian von Buttlar, "The Museum-Island. An Architectural Historical Overview", *Museum Island Berlin, München*, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2012, s. 101.

---

public presence is dependent on a direct relationship with the city. Today it is only the National Gallery that is still purely an art museum. Its relationship with the city remains strong due to both its location and its openness to visitors. The nineteenth century museum lives on in both idea and architecture in this openness in the heart of the city, where we can physically occupy its spaces. How we understand this idea and the new ideas that we introduce are, however, something that is decided here and now.

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY JANET COLE

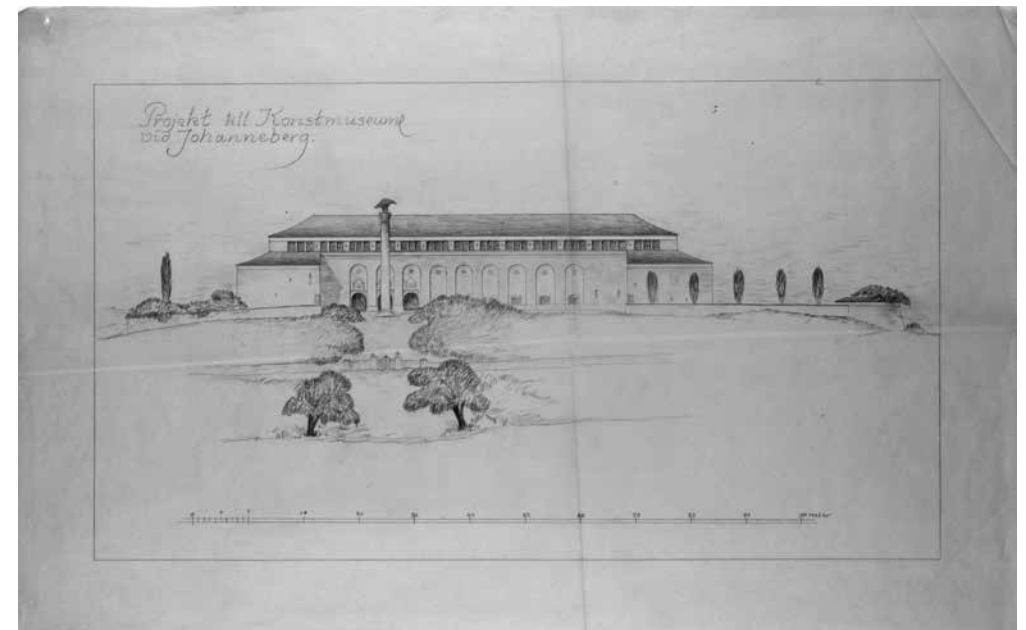
27. Wilhelm von Humboldt, *Humboldt Gesammelte Schriften XII* del 2, B. Behr, Berlin 1904, s. 572–574.
28. Invigningsdatum var den 3 augusti 1830. Museet stod dockinte helt färdigt förrän 1831. Ebert 1980, s. 16.
29. Leon Battista Alberti, *De reaedificatoria* (1452), A Tiranti, London 1955, Bok I, kapitel IX.
30. Alan Crookham, *The National Gallery. An Illustrated History*, Yale University Press, London 2009, s. 13–18; Conlin 2006, s. 60 f; Nikolaus Pevsner, *The Buildings of England. London 1. The Cities of London and Westminster*, Penguin, London, 1962 (1957), s. 296f.
31. Ett talande exempel är Marvin Trachtenberg och Isabelle Hyman, *Architecture from Prehistory to Post-Modernism*, Academy Editions, London 1986, s. 436–439, där Altes Museum lyfts fram som det främsta från hela 1800-talet medan National Gallery överhuvudtaget inte nämns.
32. Mace 1976, listar alla större demonstrationer och händelser fram till tryckåret.
33. Detta omnämns på baksidan till ett vykort från ca 1890, ”Trafalgar Square”, som finns i Uppsala universitetsbiblioteks bildsamlingar. Internt id:17974.
34. 1991 invigdes The Sainsbury Wing på huvudbyggnadens västra sida. Den är dock gestaltad så att den fungerar självständigt i förhållande till huvudbyggnaden.
35. ”Trustee” ska förstås som en värnare och understödjare av och för ett specifikt syfte. I samband med National Gallerys tillkomst och fortlevnad spelade dessa genom donationer och understödjande av verksamheten en mycket viktig roll.
36. Om bakgrunden se: Conlin 2006, s. 3–21.
37. Jerry Brotton och David McGrath, ”The Spanish Acquisition of King Charles I’s Art Collection. The Letters of Alonso de Cárdenas, 1649–51”, *Journal of the History of Collections* vol. 20, nr 1 2008, s. 1–16.
38. Conlin 2006, s. 3–7.
39. Duncan 1995, s. 34.
40. House of Commons, ”Report on Fine Arts”, *Report From Committees. Six volumes. Session 21 January–22 June 1841*, vol. VI, London 1842, s. 423.
41. House of Commons 1842, s. 425.
42. Henry G. Clarke, *The National Gallery. Its Pictures and their Painters. A Handbook for Visitors*, Henry & Clarke, London 1842, s. III.
43. Duncan 1995, s. 45.
44. Joseph Gwilt och John Sebastian, *Project for a National Gallery on the Site of Trafalgar Square*, Charing Cross, London 1838.
45. Conlin 2006, s. 230.
46. House of Commons, ”Report on National monuments and Works of Art”, *Report From Committees. Six volumes. Session 21 January–22 June 1841*, vol. VI, London 1842.
47. Clarke 1842.
48. *National Gallery Illustrated Guide*, London 1921, s. V.
49. Crookham 2009, s. 59. Han noterar att dessa visningar också ledde till att det bildades en ”Educational department”.
50. Conlin 2006, s. 219.
51. Stephanie Heraeus, ”Top Lighting from Paris in 1750. The Picture Gallery in Kassel and Its Significance for the Emergence of the Modern Museum of Art”, *The Museum Is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*, Contact Zones, Walter de Gruyter & Co, Berlin 2013, s. 61–76.
52. David Saunders, ”Pollution and the National Gallery”, *National Gallery Technical Bulletin* vol. 21 2000.
53. Heraeus 2013, s. 155.
54. Kenneth Framton, ”Ljuset som tema”, *Arkitektur* nr 2 1998, s. 51.
55. Om uppvärmning av museer se: Mattias Legné, ”On the Early History Museum Environment Control. Nationalmuseum and Gripsholm Castle in Sweden 1866–1932”, *Studies in Conservation* vol. 56, nr 2 2011, s. 125–137.
56. House of Commons, *Report from the Select Committee on The National Gallery*, London 1850, minute 82, citat efter Tony Bennett, *Culture. A Reformer’s Science*, Sage Publications, London 1998, s. 111.
57. Se: Charles Dickens, ”Gin-Shops”, *Sketches by Boz. Illustrative of Every-Day life and Every-Day People*, vol I, London 1837, s. 245–254; Jessica Warner, ”The People’s Palaces. Regency Gin Palaces”, *History Today* nr 1/3 2011, s. 19–25.
58. Clarke 1842.

## NOTES

1. Samuel Heinrich Spiker, *Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert*, G. Gropius, Berlin 1833.
2. The Köngl. Museum was often just referred to as the Museum during its first years. In future in this text I will keep to its present name, the Altes Museum.
3. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1994; Kevin Hetherington, ‘From Blindness to Blindness: Museums, Heterogeneity and the Subject’, *Actor Network Theory and After*, Blackwell, Oxford 1999, p. 55.
4. Erich Stenger, *Daguerres Diorama in Berlin: Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Photographie*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Berlin 1925.
5. The Louvre occupies a central place in the history of art museum buildings. See for example: Andrew McClellan, *The Art Museum: From Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley 2008; Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, London 1995; Michaela Giebelhausen, ‘Museum Architecture: A Brief History’, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Oxford 2006.
6. Duncan 1995, p. 22ff.
7. Giebelhausen 2006, p. 224.
8. Michel Foucault, *Dits et Écrits: 1954–1988, 3 1976–1979*, Editions Gallimard, Paris 1994, p. 229. Quotation from Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life (Homo Sacer: Il potere sovrano e la vita nuda 1995)*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford California 1998, p. 17.
9. Agamben 2010; Michel Foucault, *The History of Sexuality: The Will to Knowledge* vol. 1 (*Histoire de la sexualité: La volonté de savoir 1976*), trans. Robert Hurley, Allen Lane, London 1978, pp. 137–45.
10. See for example the Nationalmuseum in Stockholm. Lars Sjöberg, ‘Nationalmusei interiörer’, *Nationalmuseum: Byggnaden och dess historia*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1976, pp. 149–82.
11. Steven Moyano, ‘Quality vs. History: Schinkel’s Altes Museum and Prussian Arts Policy’, *The Art Bulletin* vol. LXXII, no. 4 December 1990, p. 599; Jonathan Conlin, *The Nation’s Mantelpiece: A History of the National Gallery*, Pallas Athene, London 2008, p. 57f.
12. Rodney Mace, *Trafalgar Square: Emblem of an Empire*, Lawrence and Wishart, London 1976, p. 15.
13. The museum’s history and prehistory is found dated in: Hans Ebert, ‘Daten zur Vorgeschichte und Geschichte des Alten Museums’, *Forschungen und Berichte* vol. 20 1980, pp. 9–25. A good review of the policy behind the museum is provided in: Moyano 1990, pp. 588–608.
14. Christoph Martin Vogtherr, ‘Die Auswahl von Gemälden aus den Preussischen Königsschlössern für die Berliner Gemäldegalerie im Jahr 1829’, *Jahrbuch der Berliner Museen, Ehmals Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 2005*, Berlin 2005, pp. 63–5.
15. Hetherington 1999, p. 53.
16. Georg Friedrich Koch, ‘Zu Schinkels Italienreisen: Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824’, *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk 19*, Berlin 2006, p. 312; Rolf H. Johannsen, ‘Antiken für Berlin! Schinkels Erwerbungen in Rom für das Alte Museum 1824’, *Museumsjournal: Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam* no. 3 2012, p. 20f.
17. Terry Kirk, *The Architecture of Modern Italy, Volume 1: The Challenge of Tradition 1750–1900*, Princeton Architectural Press, New York 2004, pp. 15–19, 57.
18. Moyano 1990, p. 597.
19. Moyano 1990, p. 599.

- 
20. Mario Zadow, *Karl Friedrich Schinkel*, Rembrandt Verlag, Berlin West 1980, p. 53; Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, Zone Books, New York 1997, pp. 203–206.
  21. Paul Ortwin Rave, *Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege: Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk: Berlin* Vol. 1, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1941, p. 31.
  22. Rave 1941, p. 35.
  23. Moyano 1990, p. 600.
  24. Wolf-Dieter Heilmeyer, 'Die Erstaufstellung der Skulpturen im Alten Museum', *Jahrbuch der Berliner Museen, Ehmals Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 2005*, Gebr. Mann, Berlin 2005, pp. 9–43.
  25. Heilmeyer 2005, p. 9.
  26. Adrian von Buttlar, 'The Museum-Island: An Architectural Historical Overview', *Museum Island Berlin*, Hirmer and Staatliche Museen zu Berlin, München and Berlin 2012, p. 101.
  27. Wilhelm von Humboldt, *Humboldt Gesammelte Schriften XII* part 2, B. Behr, Berlin 1904, pp. 572–74.
  28. The inauguration date was 3 August 1830. However, the museum was not fully completed until 1831. Ebert 1980, p. 16.
  29. Leon Battista Alberti, *De reaedificatoria* (1452), A Tiranti, London 1955, Book I, chapter IX.
  30. Alan Crookham, *The National Gallery: An Illustrated History*, Yale University Press, London 2009, pp. 13–18; Conlin 2006, p. 60f; Nikolaus Pevsner, *The Buildings of England. London 1: The Cities of London and Westminster*, Penguin, London, 1962 (1957), p. 296f.
  31. A striking example is Marvin Trachtenberg and Isabelle Hyman, *Architecture from Prehistory to Post-Modernism*, Academy Editions, London 1986, pp. 436–9, in which the Altes Museum is highlighted as the foremost museum of the whole nineteenth century while the National Gallery is not mentioned at all.
  32. Mace 1976, lists all major demonstrations and events up to the year of publication.
  33. This is mentioned on the back of a postcard from around 1890, 'Trafalgar Square', which is to be found in Uppsala University Library picture collection. Internal ID:17974.
  34. The Sainsbury Wing to the left of the main building opened in 1991. However, it is designed so that it functions independently of the main building.
  35. 'Trustee' should be understood as a protector and supporter of and for a specific purpose. In connection with the National Gallery's origin and continued existence, these played a very important role through donations and support of the activities.
  36. On the background see: Conlin 2006, pp. 3–21.
  37. Jerry Brotton och David McGrath, 'The Spanish Acquisition of King Charles I's Art Collection: The Letters of Alonso de Cárdenas, 1649–51', *Journal of the History of Collections* vol. 20, no. 1 2008, pp. 1–16.
  38. Conlin 2006, pp. 3–7.
  39. Duncan 1995, p. 34.
  40. House of Commons, 'Report on Fine Arts', *Report From Committees: Six volumes: Session 21 January–22 June 1841* vol. VI, London 1842, p. 423.
  41. House of Commons 1842, p. 425.
  42. Henry G. Clarke, *The National Gallery: Its Pictures and their Painters: A Handbook for Visitors*, Henry & Clarke, London 1842, p. III.
  43. Duncan 1995, p. 45.
  44. Joseph Gwilt and John Sebastian, *Project for a National Gallery on the Site of Trafalgar Square, Charing Cross*, London 1838.
  45. Conlin 2006, p. 230.
  46. House of Commons, 'Report on National Monuments and Works of Art', *Report From Committees: Six volumes. Session 21 January–22 June 1841* vol. VI, London 1842.
  47. Clarke 1842.
-

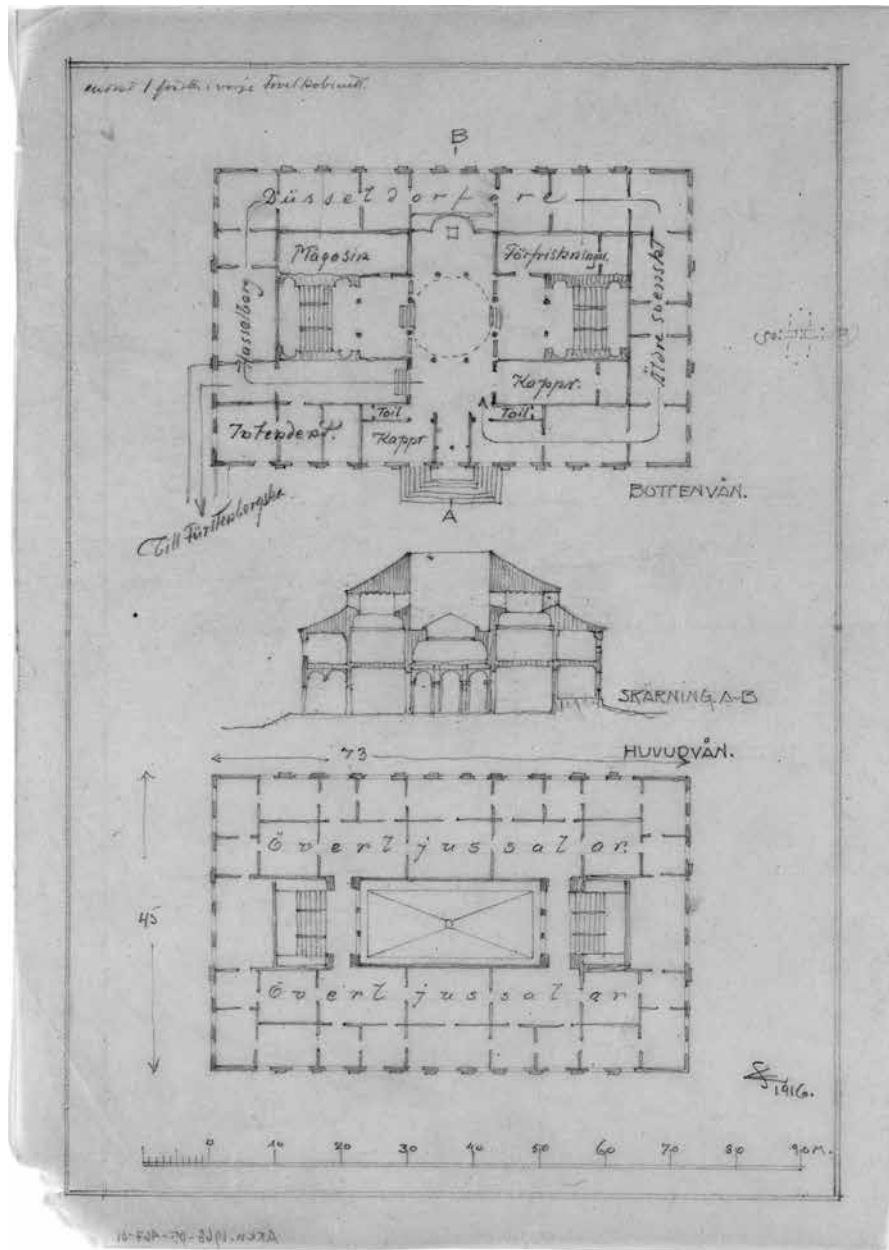
- 
48. *National Gallery Illustrated Guide*, London 1921, p. V.
  49. Crookham 2009, p. 59. He notes that these guided tours also led to the establishment of an Educational Department.
  50. Conlin 2006, p. 219.
  51. Stephanie Heraeus, 'Top Lighting from Paris in 1750: The Picture Gallery in Kassel and Its Significance for the Emergence of the Modern Museum of Art', *The Museum Is Open: Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*, Contact Zones, Walter de Gruyter & Co, Berlin 2013, pp. 61–76.
  52. David Saunders, 'Pollution and the National Gallery', *National Gallery Technical Bulletin* vol. 21 2000.
  53. Heraeus 2013, p. 155.
  54. Kenneth Frampton, 'Ljuset som tema', *Arkitektur* no. 2 1998, p. 51.
  55. On museum heating see: Mattias Legnér, 'On the Early History Museum Environment Control: Nationalmuseum and Gripsholm Castle in Sweden 1866–1932', *Studies in Conservation* vol. 56, no. 2 2011, pp. 125–37.
  56. House of Commons, *Report from the Select Committee on The National Gallery*, London 1850, minute 82, quotation from Tony Bennett, *Culture: A Reformer's Science*, Sage Publications, London 1998, p. 111.
  57. See: Charles Dickens, 'Gin-Shops', *Sketches by Boz: Illustrative of Every-Day life and Every-Day People* vol. I, London 1837, pp. 245–54; Jessica Warner, 'The People's Palaces: Regency Gin Palaces', *History Today* no. 1/3 2011, pp. 19–25.
  58. Clarke 1842.



Sigfrid Ericsons förslag till museum vid Johanneberg, fasad,  
Sigfrid Ericsons samling, ArkDes, Statens centrum för arkitektur och design,  
foto: Matti Östling.

Sigfrid Ericson's proposal for a museum in Johanneberg, Gothenburg, facade,  
Sigfrid Ericson's collection, ArkDes, the National Center for Architecture and Design, Stockholm,  
photo: Matti Östling.

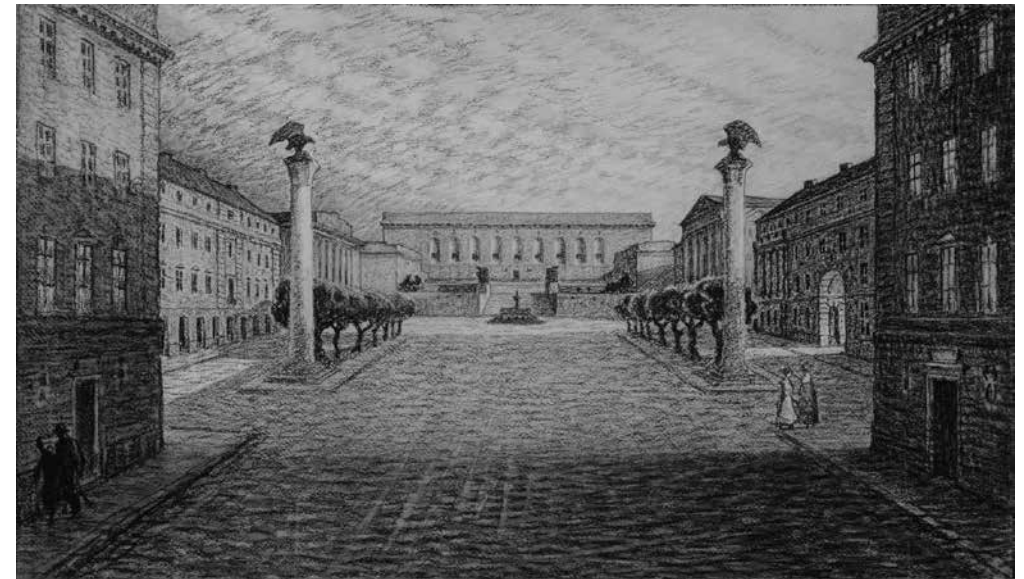
Fig. 60



Sigfrid Ericsons förslag till museum vid Johanneberg, plan och fasad, Sigfrid Ericsons samling, ArkDes, Statens centrum för arkitektur och design, foto: Matti Östling.

Sigfrid Ericson's proposal to the museum at Johanneberg, floor plan and facade, Sigfrid Ericson's collection, ArkDes, the National Center for Architecture and Design, Stockholm, photo: Matti Östling.

Fig. 61

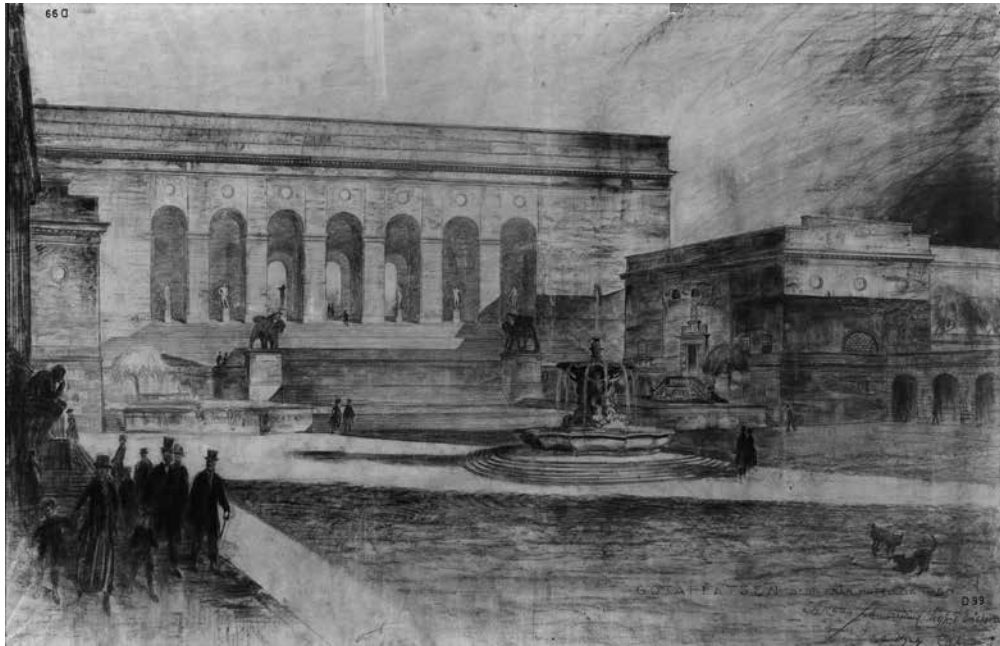


Ares första prisbelönade förslag på konstmuseum vid Götaplatsen, 1917, perspektivskiss mot konstmuseet, Akvarell och kol på papper, 62,9 x 98,1 cm, Göteborgs konstmuseum, gåva av Arne Kennroth 1985, T 6/1990, foto: Hossein Sehatlou.

Ares' first prize winning proposal for a museum of art at Götaplatsen, 1917, perspective drawing of the museum of art, watercolor and charcoal on paper, 62.9 x 98.1 cm, Gothenburg Museum of Art, Gift of Arne Kennroth 1985, T 6/1990, photo: Hossein Sehatlou.



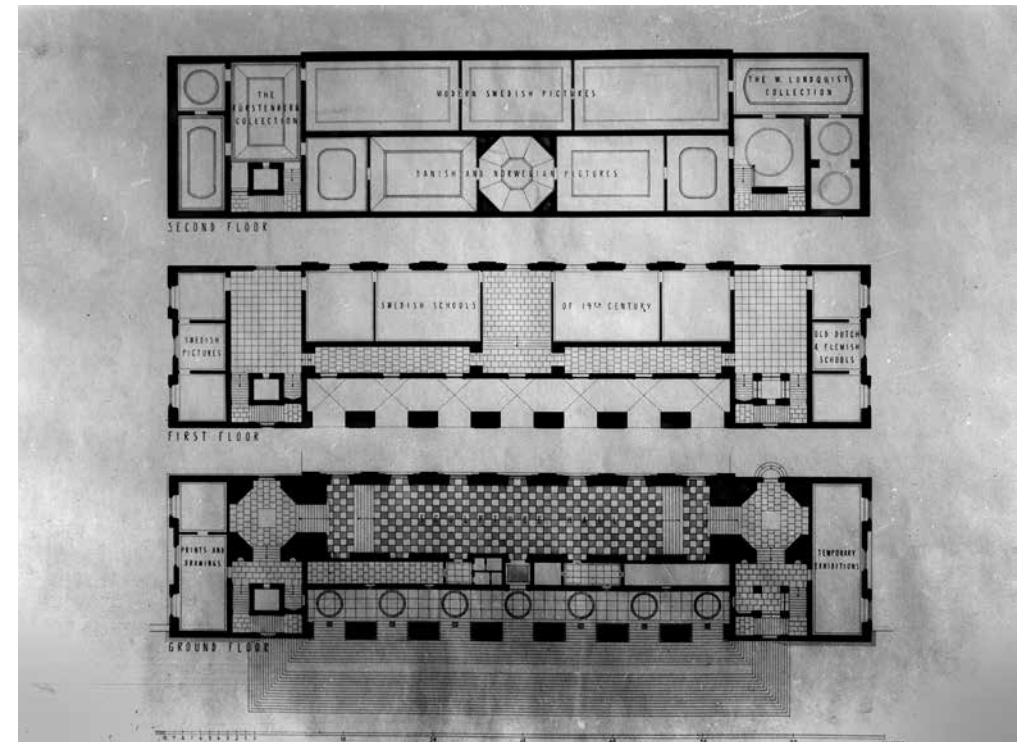
Fig. 62



Ares andra prisbelönade förslag till konstmuseum vid Götaplatsen, Göteborg, perspektiv från norr, Göteborgs region- och stadsarkiv, D 99-0085.

Ares' second prize winning proposal for a museum of art at Götaplatsen, Gothenburg, perspective from the north, Gothenburg Region and City Archive, D 99-0085.

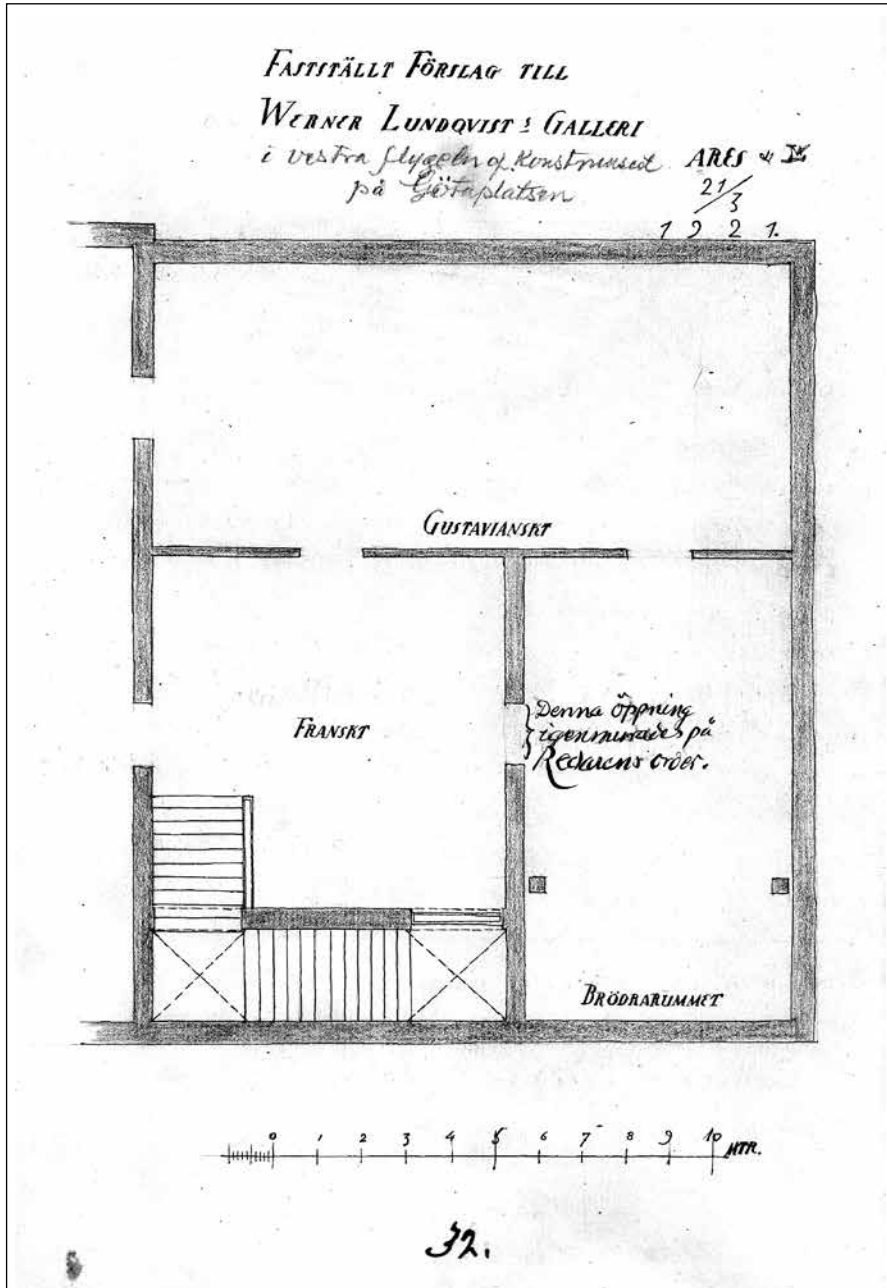
Fig. 63



Ares, planritning över Göteborgs konstmuseum, Göteborgs region- och stadsarkiv.

Ares, floorplan of Gothenburg Museum of Art, Gothenburg Region and City Archive.

Fig. 64



Fastställd plan av installeringen av Werner Lundqvists samling med franskt, gustavianskt och Brödrarummet på sjätte våningen i konstmuseet på Götaplatsen, 21 mars 1921, med kommentaren "Denna öppning igenmurades på Redarens order", ur *Brödernas krönika, Havamal*, s. 32.

Approved plan of the installation of Werner Lundqvist's collection of French and Gustavian art and the Brothers' Room on the sixth floor in the art museum at Götaplatsen, 21 March 1921, with the comment 'This opening was bricked up on the orders of the shipowner', from *The Chronicle of the Brothers, Havamal*, p. 32.

Fig. 65



Brödrarummet, Göteborgs konstmuseum, foto: Göteborgs konstmuseum.

The Brothers' Room, Gothenburg Museum of Art, photo: Gothenburg Museum of Art.

Fig. 66



Düsseldorfsalen, Göteborgs konstmuseum,  
foto: Göteborgs konstmuseum.

The Düsseldorf room, Gothenburg Museum of Art,  
photo: Gothenburg Museum of Art.

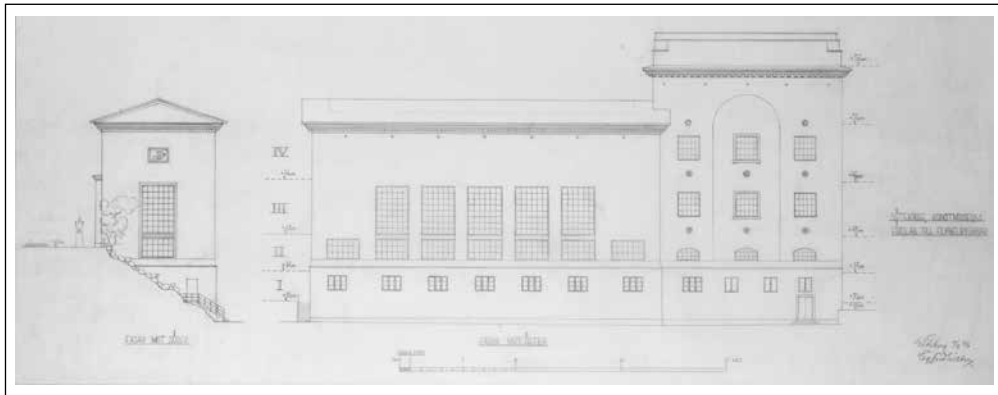
Fig. 67



Fürstenbergska galleriet, Göteborgs konstmuseum, 1935,  
foto: Göteborgs konstmuseum.

The Fürstenberg Gallery, Gothenburg Museum of Art, 1935,  
photo: Gothenburg Museum of Art.

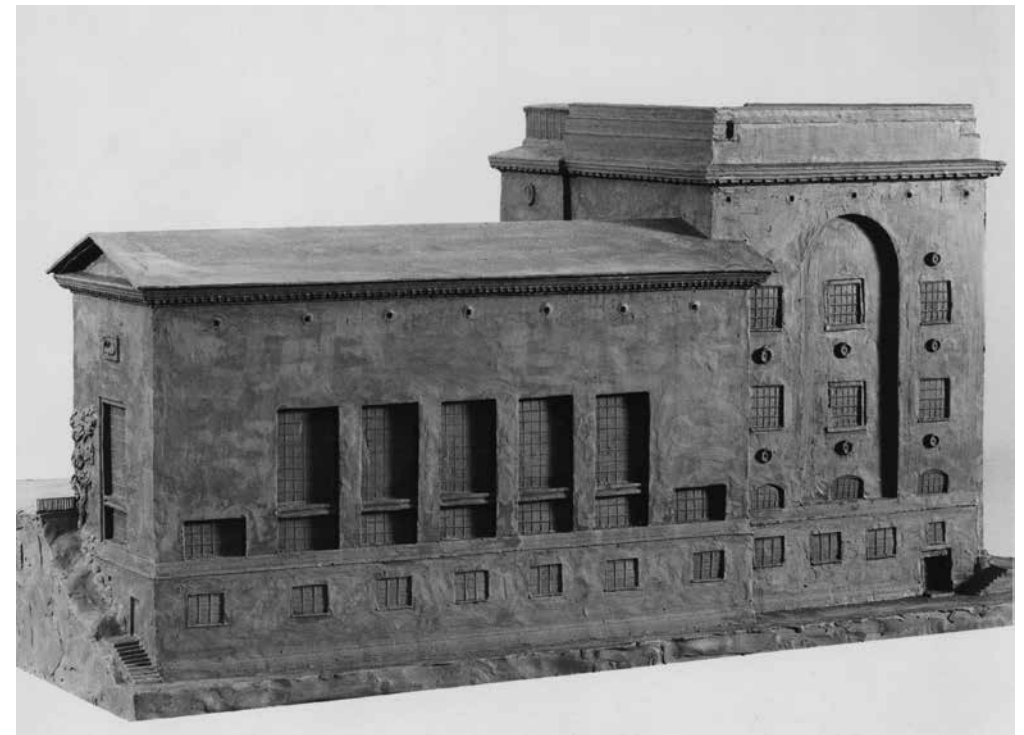
Fig. 68



Sigfrid Ericsons förslag till ny flygel till Göteborgs konstmuseum, fasad mot öster, ca 1938–1946, Sigrid Ericsons arkiv, ArkDes, Statens centrum för arkitektur och designs samlingar, foto: Matti Östling.

Sigfrid Ericson's proposal for a new wing to Gothenburg Museum of Art, facing east, c.1938–1946, Sigfrid Ericson's collection, ArkDes, the National Center for Architecture and Design, Stockholm, photo: Matti Östling.

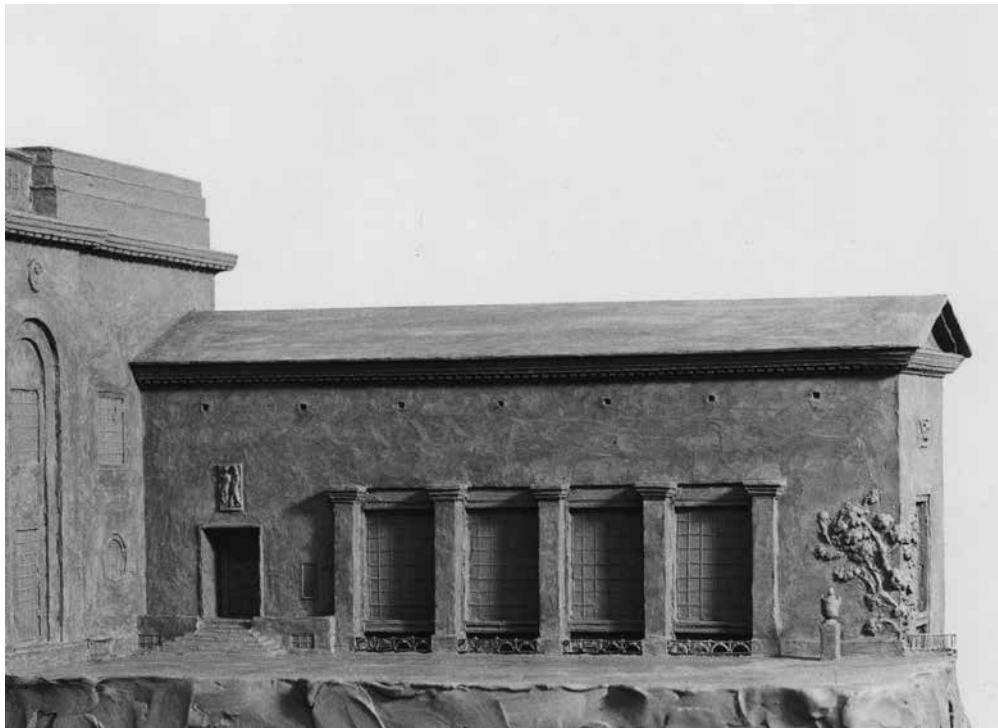
Fig. 69



Sigfrid Ericsons förslag till flygel till Göteborgs konstmuseum, fasad mot öster, modell, ca 1938–1946, foto: Göteborgs konstmuseum.

Sigfrid Ericson's proposal for a new wing to Gothenburg Museum of Art, facing east, mock-up, c.1938–46, photo: Gothenburg Museum of Art.

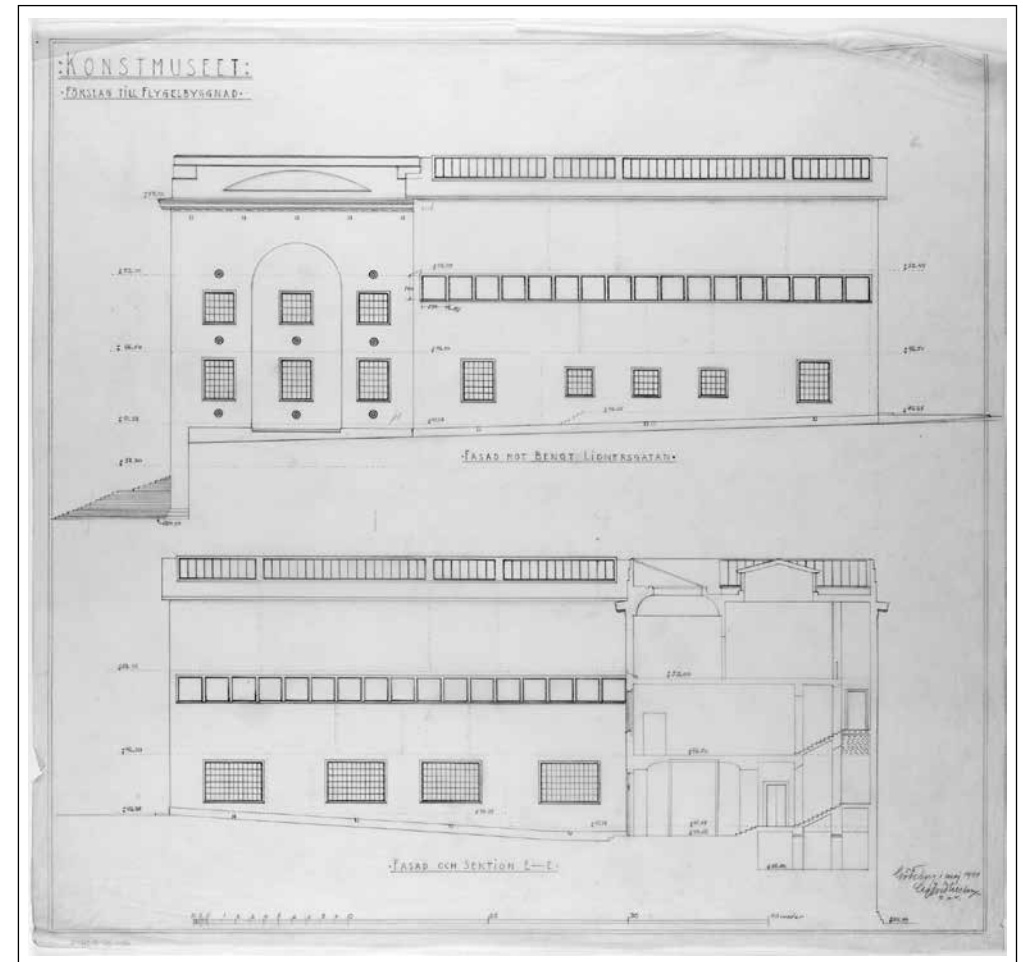
Fig. 70



Sigfrid Ericsons förslag till flygel till Göteborgs konstmuseum, fasad mot gårdsplan, modell, ca 1938–1946, foto: Göteborgs konstmuseum.

Sigfrid Ericson's proposal for a new wing to Gothenburg Museum of Art, facing the courtyard, mock-up, c.1938–1946, photo: Gothenburg Museum of Art.

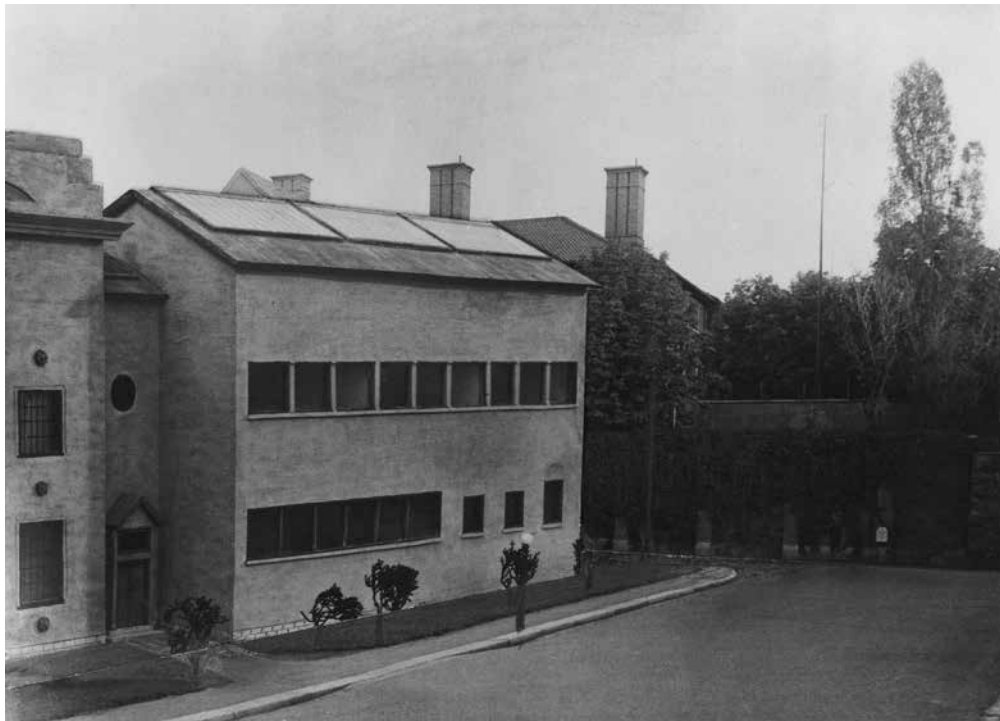
Fig. 71



Sigfrid Ericsons förslag till ny flygel till Göteborgs konstmuseum, fasad mot väster, ca 1938–1946. Sigfrid Ericsons arkiv, ArkDes, Statens centrum för arkitektur och design, foto: Matti Östling.

Sigfrid Ericson's proposal for a new wing to Gothenburg Museum of Art, facing west, c.1938–1944, Sigfrid Ericson's collection, ArkDes, the National Center for Architecture and Design, Stockholm, photo: Matti Östling.

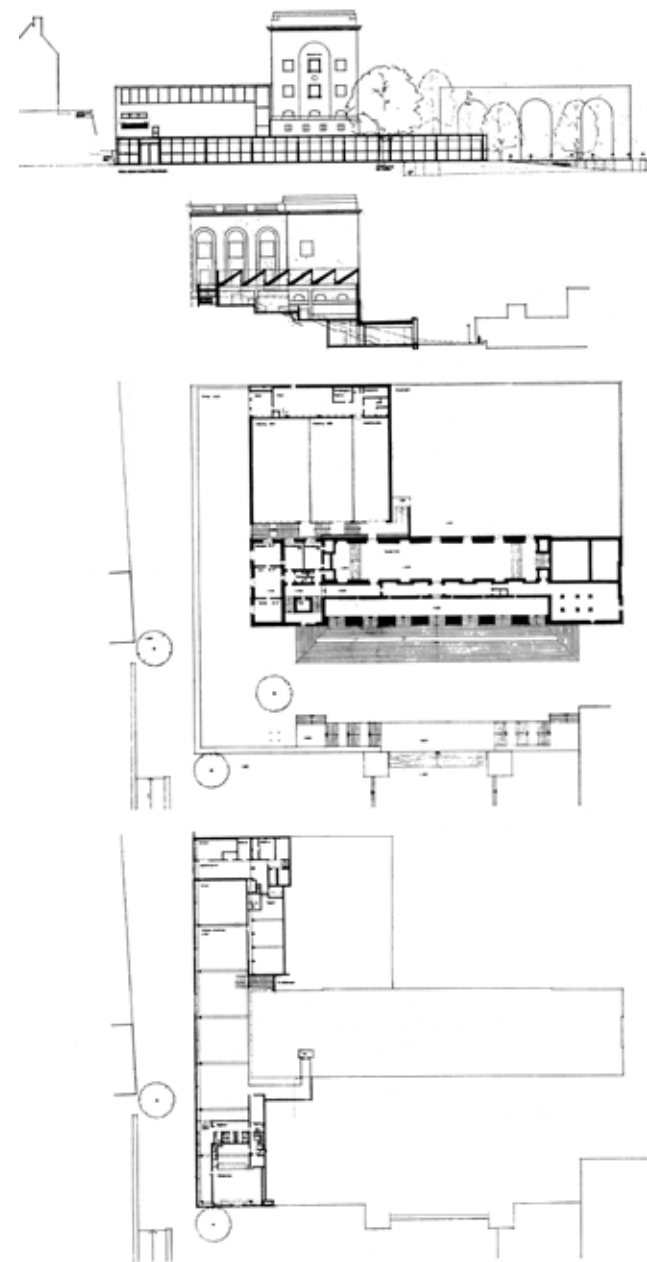
Fig. 72



Sigfrid Ericsons förslag till flygel till Göteborgs konstmuseum, fasad mot öster, ca 1938–1946, foto: Göteborgs konstmuseum.

Sigfrid Ericson's proposal for a new wing to Gothenburg Museum of Art, facing east, c.1938-46, photo: Gothenburg Museum of Art.

Fig. 73



Rune Falk och White Arkitekter AB:s plan för tillbyggnad till Göteborgs konstmuseum, 1965, ur *Arkitektur* nr 3 1965.

Rune Falk and White Arkitekter AB's plan drawing for an extension to Gothenburg Museum of Art, 1965, from *Arkitektur* no. 3 1965.

Fig. 74



Etagerna, interiör med moderna samlingen, Göteborgs konstmuseum,  
Rune Falk och White Arkitekter AB, 1968,  
foto: Göteborgs konstmuseum.

The Etages, interior with the modern collection, Gothenburg Museum of Art,  
Rune Falk and White Arkitekter AB, 1968,  
photo: Gothenburg Museum of Art.

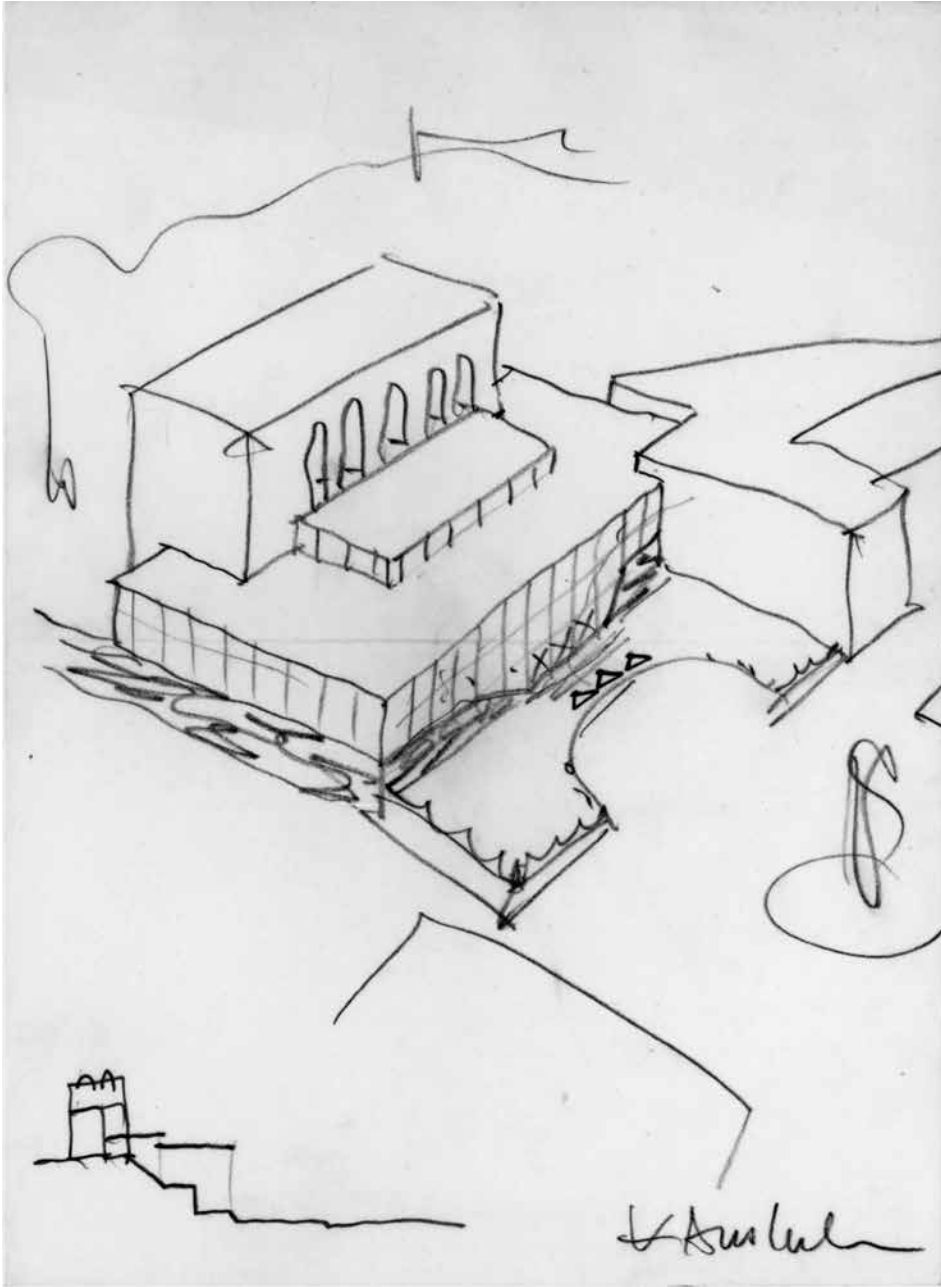
Fig. 75



Den nya entrén mot Götaplatsen, Göteborgs konstmuseum,  
Rune Falk och White Arkitekter AB, 1968,  
foto: Göteborgs konstmuseum.

The new entrance facing Götaplatsen, Gothenburg Museum of Art,  
Rune Falk and White Arkitekter AB, 1968,  
photo: Gothenburg Museum of Art.

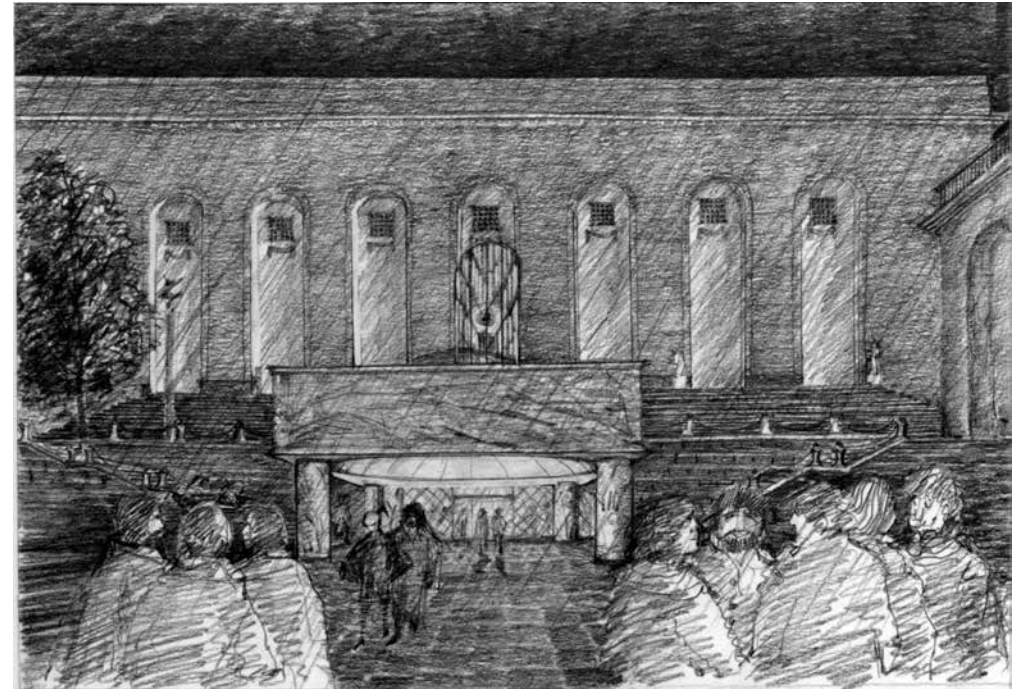
Fig. 76



Klas Anshelms förslag på tillbyggnad,  
Lars Ågrens arkiv, Göteborgs region- och stadsarkiv.

Klas Anshelm's project for an extension,  
Lars Ågren's archive, Gothenburg Region and City Archive.

Fig. 77

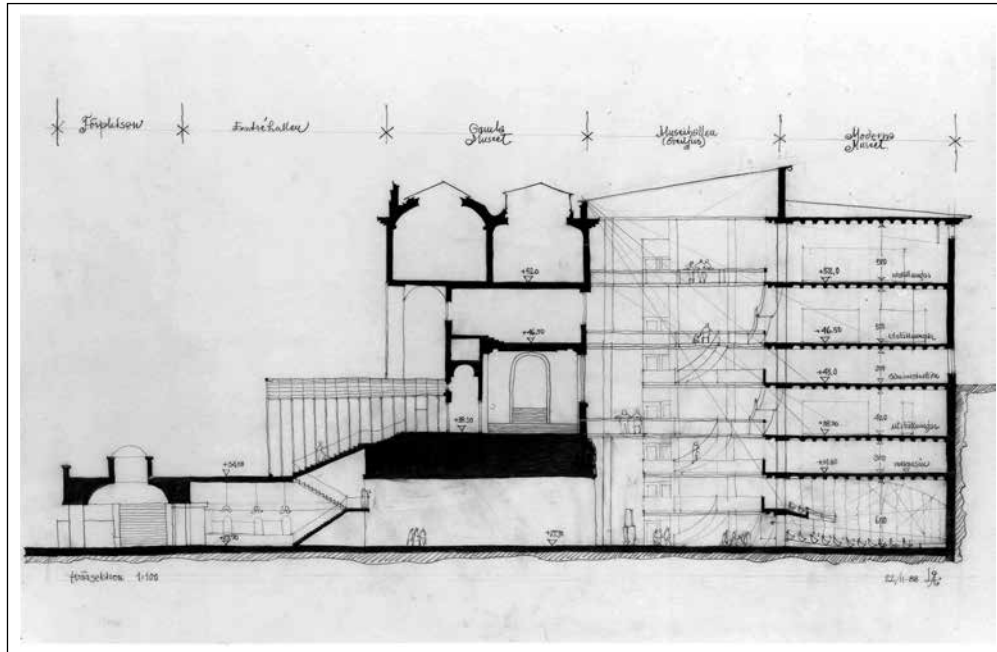


Lars Ågrens förslag på tillbyggnad,  
Lars Ågrens arkiv, Göteborgs region- och stadsarkiv.

Lars Ågren's project for an extension,  
Lars Ågren's archive, Gothenburg Region and City Archive.



Fig. 78



Lars Ågrens förslag på tillbyggnad, sektion,  
Lars Ågrens arkiv, Göteborgs region- och stadsarkiv.

Lars Ågren's project for an extension, section,  
Lars Ågren's archive, Gothenburg Region and City Archive.

Fig. 79



Nya entréhallen med trappan upp mot Skulpturhallen, Göteborgs konstmuseum,  
Erséus, Frenning och Sjögren Arkitektkontor tillsammans med Cullberg Arkitektkontor, 1996,  
foto: Ebbe Carlsson/Göteborgs konstmuseum.

The new entrance hall with the stairs up to the Sculpture Hall, Gothenburg Museum of Art,  
Erséus, Frenning and Sjögren Architects together with the Cullberg Architects, 1996,  
photo: Ebbe Carlsson/Gothenburg Museum of Art.

## FRÅN TEMPEL TILL FABRIK

## GÖTEBORGS KONSTMUSEUM SOM KONVERGENS- OCH KONFLIKTYTA

Kritik riktades [...] mot arkitekturen, som man fann överdimensionerad och onödigt sträng, [...]. Jag var sinnad medge, att åtskilligt var befogat i invändningarna, men jag ville inte uppge den möjlighet jag såg att få ett konstmuseum byggt under den närmaste tiden, då chanser funnos att få planerna genomförda. Till en av de ivriga motståndarna, [...], sa jag: 'Om du visar på en acceptabel central byggnadsplats och garanterar att jag får bygga där omedelbart, skall jag uppge Götaplatsprojektet. Varom icke måste jag vidhålla det, ty jag vill bygga och det nu. Släpper jag denna möjlighet vet jag icke när den nästa kommer'.<sup>1</sup>

Axel L. Romdahl är fåordig men rak på sak ifråga om kritiken av det nya konstmuseet vid Götaplatsen. Han är desto mer implicit rörande museets beroenderelation med staden och som han befann sig i. Uttalandet ger vid handen att Romdahl tog möjligheten när han fick den att uppföra en, ur museets perspektiv, nödvändig ny museibyggnad. Risken fanns att förlora det gyllene tillfälle som uppstått.

Utan omsvep berättar han i självbiografin *Som jag minns det. Göteborgsåren* (1951) om omständigheterna kring museibygget. Han redogör för donationen som 1916 möjliggjorde en ny museibyggnad ekonomiskt, om jubileumsutställningen och stadens val av Götaplatsen som entréplats till utställningen som avgjorde museets placering, om arkitekttävlingen och kontakterna med arkitekterna Arvid Bjerke (1880–1952) och Sigfrid Ericson (1879–1958) vilka efter tävling och omtävling 1917–1918, tillsammans med R. O. Swenson

## FROM TEMPLE TO FACTORY

## GOTHENBURG MUSEUM OF ART AS A SPACE OF CONVERGENCE AND CONFLICT

Criticism was levelled ... at the architecture, which was found to be over-dimensioned and unnecessarily strict ... I was inclined to agree that a good many of the reservations expressed were justified, but I did not want to abandon what I viewed as an opportunity of having an art museum built in the immediate future while there was a good chance of the plans being implemented. My rejoinder to one of the eager opponents, ... was: 'If you can show me an acceptable, centrally located construction area and guarantee that I can start building there at once, I will abandon the project in Götaplatsen. If not, I have no option but to continue supporting it, because I wish to build and build now. If I relinquish this opportunity I do not know when the next one will come along'.<sup>1</sup>

Axel L. Romdahl uses his words sparingly but he is also direct in his response to the criticism levelled at the new art museum in Götaplatsen. With regard to the museum's position of dependence in relation to the city he is more implicit, as it was a dependence that also touched upon himself. What the statement plainly shows, is that Romdahl took the opportunity when it presented itself to go ahead with the construction of a new museum. This was essential, at least from the museum's own point of view. There was a risk of losing the golden opportunity that had presented itself.

Without further ado he describes in his autobiography *Som jag minns det: Göteborgsåren* ('As I Remember It: The Gothenburg Years', 1951) the circumstances of the museum's construction. He accounts for the donation in 1916 that made the museum a financial possibility, as well as the tercentenary exhibition and the city's choice of Götaplatsen as the gateway to that exhibition—which later determined the location of the

(1882–1959) och Ernst Torulf (1872–1936), vann uppdraget. Han berättar också om planeringen av salar och samlingar. Romdahls redogörelse är koncis och kortfattad i förhållande till självbiografins omfattning medan den kritik som antyds ovan, de konflikter som torde uppstått och den komplexitet projektet innebar kamoufleras av hans distanserade och nyktra språk. Självbiografen utgör ingen skönmålning av processen men en väsentlig förenkling.

I *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (2008) diskuterar Andrew McClellan museibygnadens komplexa och delvis motstridiga funktioner. Å ena sidan ska konstmuseet framhäva konsten och göra den tillgänglig, å andra sidan, skydda och bevara den. Museet ska tillgodose såväl konnässörens som nybörjarens intressen, möjliggöra rörelse och samtidigt tillåta kontemplation. Den ensamme besökaren ska utan alltför många störningsmoment kunna samsas med den pedagogiska verksamhetens större grupper. Det ska finnas magasin för en växande konstsamling, konservatorsateljéer, föreläsningssalar och verkstäder för skapande verksamhet. I dagens så kallade upplevelsesamhälle ska museet även tillfredsställa andra sinnen än synsinnet. Museibygnaden innebär efter Guggenheims och Frank Gehrys succémuseum i Bilbao från 1997, en arena och ett objekt för konsumtion. Museet är idag en turistdestination som ska erbjuda underhållning, kulinariska upplevelser och shopping i lika stor utsträckning som den ska bidra med kunskapsförmedling och estetiska förnimmelser. En ny museibygnad ska helst också ge liv åt en nedgången och sliten stadsdel och museiarkitektur globalt har kommit att bli ett strategiskt redskap i händerna på kommunpolitiker, företagsledare och museichefer.<sup>2</sup> Dessa delvis oförenliga föreställningar, förväntningar och fordringar kommer till uttryck i Göteborgs konstmuseum – i 1923 års monument, 1968 års museifabrik och i 1996 års entréhall liksom i den kritik som riktats mot museibygnaden.

Det beroende av stad och donatorer som Romdahls uttalande ringar in, synliggör att Göteborgs konstmuseum materialiserar fler intressen än arkitekternas. Jag menar att konstmuseet tydligt visar hur arkitektur är en produkt av sociala och kulturella processer och positioner. Museibygnaden är laddad med betydelser, inskrivna i byggnadens placering, fasad, plan och interiör. Såväl 1923 års monument med sin emblematiske fasad som senare om- och tillbyggnader ger uttryck för en mångfald konvergerande och divergerande intressen.

museum. He goes on to describe the architectural competition and his relationships with the architects, Arvid Bjerke (1880–1952) and Sigfrid Ericson (1879–1958), who, after the first and second rounds of the competition in 1917–18, won the competition with R. O. Swenson (1882–1959) and Ernst Torulf (1872–1936). He also goes into the planning of the galleries and the collections. Romdahl's account is concise and brief in relation to the length of his autobiography. The criticisms referred to above, the conflicts that arose, and the complexity of the project, are camouflaged by the distance and sobriety of his language. While his autobiography does not constitute a whitewashing of the process, it is a significant simplification.

In *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (2008), Andrew McClellan discusses the complex and to some extent contradictory functions of a museum building. On the one hand an art museum should promote art and make it accessible, while on the other it must protect and preserve it. The museum should satisfy the interests of connoisseurs and novices alike, promoting a circulation of visitors yet also allowing for contemplation. The individual visitor should be able to coexist without too much disruption alongside the pedagogical activities of larger groups. There must be storerooms for growing art collections, conservation studios, lecture theatres, and artists' studios for creative endeavours. In our contemporary so-called 'experience society' the museum must also satisfy other senses than the merely visual. The idea of the museum building, since Frank Gehry's successful Guggenheim museum in Bilbao in 1997, has a subtext of itself being an arena for, and an object of, consumption. Today's museum is as much a tourist destination dedicated to the provision of entertainment, culinary experiences, and shopping, as it is a place of aesthetic insights or dissemination of knowledge. At best, a new museum building should regenerate a run-down city district, and museum architecture has become a strategic tool in the hands of local politicians, company executives and museum directors.<sup>2</sup> These to some extent incompatible ideas, expectations, and demands have also found their expression in Gothenburg Museum of Art—in the monument of 1923, the museum factory of 1968, and in the entrance hall of 1996, as well as in the criticism which has been levelled at the museum building itself.

The dependence on the city and various donors, referenced here by Romdahl in his opening statement, clarifies that Gothenburg Museum of Art is a confluence of more interests than just those of architects. By this

Detsamma gör museibygnadens placering vid Götaplatsen och dess funktion som fond för paradgatan Kungsportsavenyen. Det är dessa processer, positioner och betydelser som är av intresse i följande undersökning.

#### MAKTEN, MÄNNEN OCH MONUMENTET

Flera i tid och rum sammanfallande intressen bidrog till att museet uppfördes vid just Götaplatsen lagom till 1923 års jubileumsutställning, då Göteborg firade trehundra år. Placeringen visar på tidens och stadens stora intresse för stadsrummets representativa karaktär och kom att bli betydelsefull för museets verksamhet och position som kulturinstitution.<sup>3</sup> Den innebär att museet blev väl synligt i staden och tjänar som en påminnelse om konstens betydelse vid 1900-talets början, men även om den specifikt göteborgska donationskulturen. Medan monarkin gjorde sig påmind i Nationalmuseum i Stockholm, var det Göteborgs borgerlighet som gav sig till känna på Götaplatsen. Romdahl skriver i självbiografen: ”utan det nya huset skulle Konstmuseet icke ha kunnat bli vad det blivit, dra till sig gåvor och intresse såsom det gjort”.<sup>4</sup>

Med sin placering synliggör museibygnaden projektets relation till men också beroende av, Göteborgs politiska, ekonomiska och kulturella makt. En liten men inflytelserik grupp politiker, kommunala tjänstemän och företagare medverkade till att museibygnaden förverkligades, där och då. Bland dessa bör nämnas Axel Carlander (1869–1939), ovannämnde Ericson, Albert Lilienberg (1879–1967), Werner Lundqvist (1868–1943), Romdahl och Hjalmar Wijk (1877–1965). Carlander i egenskap av bland annat ordförande i stadsfullmäktige, initiativtagare till jubileumsutställningen och initialt, ledamot av jubileumsberedningen; Wijk som ledamot av drätselkammaren, styrelseledamot för Göteborgs Museum, ledamot av jubileumsberedningen och Götaplatsberedningen. Wijk kom också att vara prisdömare i de två förberedande arkitekttävlingar 1917–1918 vilka kom att ligga till grund för Götaplatsens organisation och

---

I mean that the art museum clearly demonstrates how architecture is a product of social and cultural processes and standpoints. The museum is charged with meanings, written into the placement of the building as well as its facade, design, and interiors. Both the monument of 1923 with its emblematic facade, and its later additions, express a myriad of converging or diverging interests. The same could be said of the location of the museum in Götaplatsen, which also functions as a focal point of the main street of the city, Kungsportsavenyen. These are the meanings, processes and standpoints, which are of interest in the following investigation.

●

#### THE POWER, THE MEN, AND THE MONUMENT

A number of interests coinciding in time and space contributed to the construction of the museum precisely in Götaplatsen, in the run-up to Gothenburg's tercentenary exhibition of 1923. The location, indicative of the city's great interest at this time in the representative nature of the city space, became important for the continued function and status of the museum as a cultural institution.<sup>3</sup> This means that the museum becomes highly visible in the city and serves as a reminder of the importance of art in the early 1900s, while also being a reference to a particular culture of donation in Gothenburg. While the Nationalmuseum in Stockholm had a clear connection to the monarchy, it was the power of Gothenburg's bourgeoisie that announced itself in Götaplatsen. Romdahl writes in his autobiography: 'without the new building, the art museum could not have become what it is today, attracting donations and interest as it has done.'<sup>4</sup>

Through its location, the art museum reveals its relationship to, but also its dependence on, Gothenburg's political, economic, and cultural powers. A small but influential group of politicians, local government officials, and entrepreneurs contributed to the building of the Museum at that moment and in that place. Among them, one should name Axel Carlander (1869–1939), the above-mentioned Ericson, Albert Lilienberg (1879–1967), Werner Lundqvist (1868–1943), Romdahl himself, and Hjalmar Wijk (1877–1965). Carlander figured as a consequence of being, among other things, the chairman of the City Council, the instigator

därmed konstmuseets placering. Lilienberg å sin sida, utredde i egen-skap av förste stadsingenjör frågan om jubileumsutställningens placering. 1916 beslutade stadsfullmäktige, förmodligen på inrådan av Lilienberg, att förlägga jubileumsutställningen till Johanneberg med entré från Götaplatsen.<sup>5</sup> Lilienberg var också mycket involverad i frågan om hur Kungsportsavenyen skulle avslutas och upprättade den stadsplan för Götaplatsområdet som fastställdes 1910 och därigenom stipulerade en monumental fond för paradgatan. Samma stadsplan inkluderades bland arkitekttävlingens handlingar som en orientering till tävlingsdeltagarna.

Genom att förlägga entrén till jubileumsutställningen till Götaplatsen kunde man, enligt Anders Houltz som behandlar denna jubileumsutställningen i sin avhandling *Teknikens tempel. Modernitet och industriarv på Göteborgsutställningen 1923*, tvinga fram en lösning av platsens utformning. Houltz menar att valet av Johanneberg och Götaplatsen måste ses i ljuset av den centrala stadens representativa funktion.<sup>6</sup> Ovanför Götaplatsen hade Lorensbergs villastad påbörjats med villor ritade av bland andra Bjerke och där Carlander hade låtit uppföra ett bostadshus. Inte långt från Götaplatsen låg den mondäna Vasastaden medan Kungsportsavenyen hade bebyggts med representativa flerfamiljshus för stadens burgna borgare. Med valet av Johanneberg och Götaplatsen kunde man ge vägen och entrén till jubileumsutställningen en passande inramning och dessutom bidra med en ensemble permanenta byggnader som kunde sätta rätt stämning kring borgerskapets nya bostadsområden. Placeringen och platsbildningen bör, menar jag, också ses som en manifestation av den borgerliga stadsidentitet som antyds av jubileumsutställningen och den donationskultur som medverkade till stadens och Götaplatsens olika kulturbyggnader, bland andra konstmuseet. Den ursprungliga byggnaden finansierades med donerade medel, liksom även de senare till- och ombyggnationerna från 1968 och 1996.<sup>7</sup> Med jubileumsutställningen och uppförandet av konstmuseet och konsthallen, som varande de enda permanenta byggnaderna vid Götaplatsen som färdigställdes till utställningen, hade Göteborgs stad möjlighet att visa sig handlingskraftig och inte minst modern och kultiverad även på en internationell arena.<sup>8</sup>

Romdahl företrädde vidare museets intressen av större lokaler och hade förbindelser med jubileumsberedningen och inte minst

of the tercentenary exhibition and a member of the Committee for the tercentenary preparations; Wijk, as a member of the Finance Committee of the City Council, a board member of Gothenburg Museum, and a member of the Committee for the tercentenary preparations and development of Götaplatsen, was also a jury member of the two preparatory competitions in 1917–18 which were later used as a foundation for the works in Götaplatsen and thereby also the location of Gothenburg Museum of Art. Lilienberg, in his capacity as the chief city engineer, investigated the question of the location of the tercentenary exhibition. In 1916, probably on the recommendation of Lilienberg, City Council officials decided to locate the exhibition in Johanneberg, with the entrance from Götaplatsen.<sup>5</sup> Lilienberg, also very involved in how Kungsportsavenyen should be rounded off, cemented the city plan for Götaplatsen in 1910 with the requirement of a monumental plaza for the city's foremost street. The same city plan was included with the competition guidance notes.

By locating the entrance to the tercentenary exhibition in Götaplatsen, according to Anders Houltz, who dealt with the commemorative exhibition in his dissertation, *Teknikens tempel: Modernitet och industriarv på Göteborgsutställningen 1923* ['The Temple of Technology: Modernity and Industrial Heritage at the Gothenburg Exhibition'], it was possible to force a solution on the layout of the site. Houltz suggests that the choice of Johanneberg and Götaplatsen has to be viewed in the light of the representative function of the city centre.<sup>6</sup> Above Götaplatsen, a costly development of residential houses known as Lorensberg had begun, with architectural designs provided by Bjerke, among others. Carlander had a house constructed for himself in the same area. Not far from Götaplatsen lay the more mundane district of Vasastaden, while apartment blocks for the city's bourgeois elite flanked Kungsportsavenyen. By opting for Johanneberg and Götaplatsen one could provide a suitable route and an entrance to the commemorative exhibition while also making a further contribution with an ensemble of permanent buildings, as well as setting an appropriate tone for these new residential areas of the elite. The location and the construction of the square, I would suggest, should also be seen as a manifestation of the bourgeois city identity, as implied by the commemorative exhibition and the culture of donation that had already contributed to the various cultural buildings of the city and Götaplatsen, including the art museum. The original building was paid for by donated funds, as were

Ericson, som var en god vän sedan länge.<sup>9</sup> Romdahl förefaller från 1910-talets början ha planerat för en nybyggnad och enligt museets årsberättelse företog han studieresor både 1912 och 1913 för att studera nya museibygnader i norra Tyskland, Köpenhamn, Åbo, Helsingfors och Sankt Petersburg. Både Konstavdelningens årsberättelser och Romdahls självbiografi vittnar om trångboddhet, om ombyggnader och omflyttningar av konsten i museilokalerna i Ostindiska huset och Wilsonska flygeln.<sup>10</sup> När så museet 1916 fick en donation ägnad en ny museibygnad skriver Romdahl i museets årstryck: ”Härigenom har förhoppning övergått till förvisning” och planerna på ett museum kunde realiserats.<sup>11</sup>

Dessutom bör donatorerna nämnas, dels bankdirektören Jonas C:son Kjellberg (1858–1942) som genom sin donation av bland annat SKF-aktier 1916 möjliggjorde museet, dels skeppsredaren Werner Lundqvist som donerade både konstsamling och medel till museet.<sup>12</sup> Jeff Werner skriver utförligt i ”Brodern som bestämde. Werner Lundqvist och Göteborgs konstmuseum” (2012) om Lundqvists konstsamling och donatorns samarbete med Romdahl.<sup>13</sup> Werner menar att en stor del av förberedelsearbetet ifråga om den Lundqvistska samlingens salar, tycks ha förts av de så kallade Bröderna i Böödalen. De krönikor över sällskapets samtal som Lundqvist lät publicera visar upp de nära sociala kontakter som Lundqvist hade med såväl Romdahl som arkitekterna Ericson, Bjerke och Swenson, vilka utgjorde tre fjärdedelar av ARES-konsortiet som slutligen vann tävlingen om Götaplatsen 1918. Mellan 1918 och 1921, parallellt med projekteringen av museibygnaden, presenterade framför allt Swenson flera skisser till flyglar och salar vilka skulle inrymma Lundqvist konstsamling. Krönikorna och skisserna synliggör härvidlag en annars dold maktfaktor som inte enbart hade intresse av att konstmuseet kom till utförande, utan också hade intresse av att till del medverka till museets planlösning och inre utformning.<sup>14</sup>

Det fanns således både nära förbindelser och överlappande intressen dessa män emellan. Några av dem företrädde både politiska intressen och sakfrågor, andra satt på flera stolar samtidigt i Göteborgs kommunala förvaltning, medan ytterligare andra genom sina respektive positioner strukturellt hamnade i viss beroendeställning: Romdahl i förhållande till den politiska och ekonomiska makten, och Ericson i förhållande till Romdahl och Göteborgs Museum som

the later additions and extensions from 1968 to 1996.<sup>7</sup> With the tercentenary exhibition and the construction of Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery, these being the only permanent buildings on Götaplatsen that were completed by the time of the exhibition, the city of Gothenburg had taken the opportunity of showing its progressiveness, while also demonstrating its cultivation in the international arena.<sup>8</sup>

Romdahl had been a proponent of the museum's interest in acquiring larger premises, and had connections with the exhibition committee, not least Ericson, who had been a long-standing good friend.<sup>9</sup> Romdahl seems to have been planning a new construction from the early years of the decade beginning 1910, and according to the annual reports of the museum he undertook research trips both in 1912 and 1913 to study new museum buildings in north Germany, Copenhagen, Åbo, Helsinki, and Saint Petersburg. Both the annual reports of the museum's art committee and Romdahl's autobiography testify to cramped conditions, rebuilding works, and moving of the art around in the museum premises in East India House and the Wilson wing.<sup>10</sup> When the museum in 1916 received a donation intended to pay for a new museum building, Romdahl wrote in the museum's annual report: 'Thereby we have gone from hope to assurance' and the plans for a museum would be put into action.<sup>11</sup>

Other donors that should be mentioned include the banker Jonas C:son Kjellberg (1858–1942), who by his donation of funds, including some SKF shares, in 1916, made the construction of the museum possible; also the ship-owner Werner Lundqvist, who donated both an art collection and funds to the museum.<sup>12</sup> Jeff Werner writes at length in 'The Brother on the Board: Werner Lundqvist and the Gothenburg Museum of Art' (2012) about his art collection and his collaboration with Romdahl as a donor.<sup>13</sup> Werner suggests that much of the preparatory work for the Lundqvist galleries seems to have been carried out by the so-called Brothers in Böödalen. In the records of the conversations of the fellowship, which Lundqvist published, we see the close social ties that Lundqvist had with Romdahl, as well as the architects Ericson, Bjerke, and Swenson, who made up three quarters of the ARES consortium, which eventually won the competition for the development of Götaplatsen in 1918. Between 1918 and 1921, concurrently with the project planning for the museum building, Swenson more than any other architect presented a number of sketches for wings and galleries that would house Lundqvist's art collection. The records and these sketches reveal what would otherwise be an

beställare. Ingen av dem kan ensam sägas ha varit utslagsgivande för museibygnadens tillkomst. Inte heller kan någon utlösande faktor eller händelse identifieras, utan museet bör betraktas som en konvergenstyta för flera aktörer och intressen.

#### KONVERGENS OCH KONSENSUS

Jubileumsutställningen kom dock att bli betydelsefull såtillvida att den avgjorde valet av plats för museet och satte som villkor att museet skulle färdigställas till utställningen.<sup>15</sup> Härmed bidrog den indirekt till museets skala, gestaltning och uttryck. Monumentaliteten var inskriven i både 1910 års stadsplan av Lilienberg och 1917–1918 års arkitekttävlingar, dels genom att Lilienbergs stadsplan bifogades tävlingsprogrammet, dels genom tävlingsprogrammets formuleringar. Något annat förefaller inte ha varit tänkbart. Alltsedan 1879 då en första platsbildning tagit form vid Avenyns södra ände hade man formulerat sig i termer av värdighet, monumentalitet och symmetri.<sup>16</sup> Tävligen skulle lösa grunddragen på platsen, både ifråga om gatudragningar, de offentliga byggnadernas placering och fasadernas disposition.<sup>17</sup> En målsättning för tävlingen var att platsen i enlighet med tidigare planer, skulle ”bilda en monumental afslutning på Kungsportsavenyn”.<sup>18</sup> Varken konstmuseet eller placeringen av konstmuseet i fonden för Avenyn var emellertid någon obligatorisk uppgift i tävlingen.<sup>19</sup> Det var inte heller givet att arkitekterna Ericson och Bjerke skulle få uppdraget. Först efter en omtävling mellan förstapristagarna Ragnar Hjort och Ture Ryberg och ARES tilldelades ARES uppdraget. Av konsortiets fyra medlemmar var det dock endast Ericson och Bjerke som kom att fortsätta arbeta med museet.

Med första tävlingsomgången fastställde prisnämnden de övergripande principerna för Götaplatsens och de enskilda byggnadernas gestaltning och placering. På grund av terrängförhållandena ansåg nämnden att byggnaderna behövde, å ena sidan bilda en ”fast fond” och ges en ”tillräcklig arkitektonisk valör”, å andra sidan släppa in så mycket ljus som möjligt på platsen.<sup>20</sup> Om första tävlingsomgången

---

unknown, powerful influence, not only concerned with the construction of the art museum, but also participating in the spatial layout of the museum and interior design.<sup>14</sup>

In other words, there were close connections and overlapping interests between these men. Some of them filled both political positions and specialist roles, some occupied simultaneously a number of areas of responsibility in Gothenburg's city council, while others through their respective positions ended up, at least structurally, as dependents to a certain degree: Romdahl in relation to the political and economic powers, and Ericson in relation to Romdahl and Gothenburg Museum as the client. None of them on their own could be described as decisive for the creation of the museum building. Nor can any single triggering factor or event be identified. Rather, the museum should be seen as an area of convergence between a number of individuals and interests.

●

#### CONVERGENCE AND CONSENSUS

The tercentenary exhibition did, however, take on significance in the sense that it determined the position of the museum, while also making the exhibition conditional on the completion of the museum.<sup>15</sup> As a consequence, it indirectly influenced the scale, design, and expression of the museum. Monumentalism was already written into both the 1910 city plan by Lilienberg and the architectural competitions of 1917–18, partly because Lilienberg's city plan had been enclosed with the competition brief, and partly by the form taken by the competition notes. Anything else would have seemed inconceivable. Ever since 1879, when a kind of plaza-like area had been established at the southern end of Avenyn, there had been a consistent line of referring to the need for dignity, monumentality, and symmetry.<sup>16</sup> The competition would present a solution to the fundamental features of the place, in terms of the street layout, the positions of the public buildings, and the design of the facades.<sup>17</sup> One of the objectives of the competition was that the open area, in accordance with earlier plans, should ‘form a monumental culmination of Kungsportsavenyn’.<sup>18</sup> Neither an art museum nor the placement of such a museum at the focal point of

främst behandlade platsens huvuddrag så kom omtävlingen också att fokusera på de enskilda byggnadernas inre organisation. Nu framstår med utgångspunkt i prisnämndens utlåtanden, ARES förslag som överlägset. Romdahl och överintendenten för Nationalmuseum Richard Bergh, hade som särskilda sakkunniga ombetts granska de nya förslagen. De konstaterar att ARES förslag ”erbjöd den bästa inre anordningen och härifråga var på annat sätt levande och individuellt än arkitekternas Hjorts och Rybergs mera torra och schematiska förslag”.<sup>21</sup> Det var alltså ARES planlösning och rumsliga organisation som slutligen avgjorde tävlingen.

Prisnämnden hade nu också klart för sig hur Götaplatsen behövde utformas för att den skulle få den värdighet och monumentalitet som anstod fonden till stadens paradgata och entré till jubileumsutställningen. I utlåtandet formulerar de med stöd i såväl Hjorts och Rybergs som ARES förslag ett antal direktiv som skulle komma att reglera Götaplatsens organisation och därmed också konstmuseets placering och skala. Fondbyggnaden, det vill säga konstmuseet, behövde läggas högt för att skymma villorna på höjden medan flyglar och övriga byggnader skulle placeras längre ned och symmetriskt på ömse sidor av platsen.<sup>22</sup>

Den museianläggning som ARES nu föreslog bestod av den egentliga huvudbyggnaden i tre våningar, förlagd långt in på tomten mot Skyttegatan, och en skärmbyggnad. Dessa var sammanbundna genom två lägre flyglar vilka också de skulle innehålla museisalar. Skärmbyggnaden utmärktes av en monumentalarkad som öppnade sig med tre arkadbågar mot den kringbyggda gården och huvudbyggnadens kolonnprydda entréfasad.

Romdahls och Berghs utlåtande både beskriver och bedömer förslagen och det framkommer att det framför allt är rumsvolymer, ljusföringen och cirkulationen som undersökts. Överlag var Romdahl och Bergh nöjda med hur ARES organiserat byggnadens inre. Salarnas storlek hade utökats men i utlåtandet konstateras att de kunde varieras ytterligare, belysningen ansågs god men vissa fönster kunde vara större, särskilt i sidoljussalarna. Det var särskilt cirkulationen som Romdahl och Bergh kritiserade men den, liksom belysningen, ansågs kunna förbättras genom bearbetningar och 1919 fick ARES i uppdrag att utarbeta huvudritningar för konstmuseet. Först 1921 beslöt dock museistyrelsen att museet kunde påbörjas.

---

Avenyn, was a mandatory requirement of the competition.<sup>19</sup> Nor was it predetermined that the architects, Ericson and Bjerke, would be awarded first prize. Only after a second round between ARES and Ragnar Hjorth together with Ture Ryberg, was ARES finally pronounced as winners. Of the four members of the consortium, however, only Ericson and Bjerke ended up working on the museum.

In the first round of the competition, the jury established the basic principles for the shape and placement of Götaplatsen and the individual buildings. Because of the terrain, the jury took the view that the buildings must, on the one hand, form ‘a solid background’ and, on the other hand, be invested with a ‘sufficient amount of architectural substance’ while on the other hand letting as much light as possible into the space.<sup>20</sup> While the first round of the competition focused primarily on the main features of the plaza, the second round also dealt with the layout of the interiors of the buildings. Based on the statements in the jury report, it was at this stage that the ARES bid was seen as superior. Romdahl and the director of the Nationalmuseum, Richard Bergh had, in view of their particular expertise, been asked to look over the new proposals. They concluded that the plan submitted by ARES ‘offered the best interior layout and in this respect was altogether more dynamic and original than the drier and more schematic proposal put forward by Hjorth and Ryberg’.<sup>21</sup> In other words, spatial solutions and the organizational layout of the rooms were eventually the factors that decided the competition.

The jury members were now clear about how Götaplatsen must be envisaged in order to lend a fitting dignity and monumentality to the city’s most important street, while also providing the entrance point to the tercentenary exhibition. In their report, based on suggestions made by Hjorth and Ryberg, and ARES, a number of directives were issued regarding the construction of Götaplatsen and hence also the exact location and scale of the art museum. The focal building, meaning the art museum, needed a high position to obscure the houses on the hill, while the wings and other buildings had to be placed further down and symmetrically on either side of the plaza.<sup>22</sup>

The museum now proposed by ARES included a main building on three levels, reaching a good way into the plot towards Skyttegatan, as well as a screening building. These would be connected by means of two lower wings, which would also house exhibition galleries. The screening building was differentiated by way of a monumental arcade consisting of

---



Romdahl skriver i årsberättelsen att "Året 1921 har varit ett av de betydelsefullaste i Konstavdelningens historia. Göteborgs Musei Styrelse har under detta år beslutat att låta uppföra det länge planlagda nya hem för konstsamlingarna".<sup>23</sup>

#### AXEL L. ROMDAHLS MUSEUM

Romdahl torde vetat hur han ville att museet skulle organiseras och gestalta sig medan ARES-konsortiet och särskilt Ericson sannolikt varit väl förberedda och införstådda med uppgiften att planera både konstmuseet och Götaplatsen. Flertalet av konsortiets arkitekter, Ericson, Bjerke, Torulf och möjligen även Swenson, hade på olika sätt redan arbetat med Götaplatsens organisation och med konstmuseet.<sup>24</sup> Det är därför inte överraskande att deras förslag till museum uppfattas som mer svarande mot museets behov och Romdahls idéer när denne och Bergh granskar förslagen för omtävlingen. Ericson exempelvis, hade redan innan tävlingen utarbetat ritningar till ett konstmuseum på uppdrag av Romdahl, troligen med anledning av Kjellbergs donation 1916. I Konstavdelningens årsberättelse nämner Romdahl att han och Ericson utfört "undersökningar av förberedande art".<sup>25</sup> Detta påtänkta museum var dock lokaliserat till en tomt i nära anslutning till landeriet Johanneberg. Sannolikt hade Romdahl nu utarbetat ett rumsprogram som Ericson använde i sitt skissarbete och som förmodligen återanvändes i tävlingen.

Tävlingsprogrammet innehöll detaljerade uppgifter om antal och typer av rum som museet behövde. Det angav också specifika mått för de olika salarna. Av rumsprogrammet framgår att man tänkte sig en tvåvåningsbyggnad med källare och vind. Huvudvåningen förutsattes innehålla både överljus- och sidoljussalar vilka skulle ha olika vägghöjd. Förutom cirka trettio salar för samlingarna skulle byggnaden också innehålla tre tjänsterum, magasin, vaktmästare- och eldarebostad, utrymmen för fotografering och kopiering samt service- och cirkulationsutrymmen. Det Fürstenbergiska galleriet var vidare tänkt att inhysas "[a]ntingen i byggnaden, i flygel eller i fritt

---

seven arches, of which three opened into an enclosed interior yard and the pillared entrance facade of the main building.

Romdahl and Bergh's report both describes and evaluates the proposals, and what emerges is that it was particularly the volume of the rooms, light transmission, and the circulation of visitors that came under scrutiny. On the whole, Romdahl and Bergh were satisfied with how ARES had organized the building's interiors. They stated in their report, that the galleries were of varying sizes but could be further adapted. The availability of natural light was seen as good, but certain windows could be made bigger, especially in the side galleries. Romdahl and Bergh were particularly critical of factors governing the circulation of the visitors, but much as with the lighting, they believed that these could be modified, and in 1919 ARES was commissioned to produce the main drawings of the museum. Only in 1921 did the Board of the museum decide to start work on the museum. Romdahl writes in the yearbook that '1921 has been one of the most important years ever in the history of the Art Department. The Board of Gothenburg Museum decided in this year to proceed with its long-planned new home for the art collections'.<sup>23</sup>

●  
AXEL L. ROMDAHL'S MUSEUM

Fig. 59

Fig. 60

Romdahl was certainly in a position to know how the museum should be organized and given form, while the ARES consortium and particularly Ericson were very likely in a good state of preparation, and well aware of how the art museum and Götaplatsen would be developed. Most of the consortium's architects, including Ericson, Bjerke, Torulf, and possibly also Swenson, had in various ways already worked on the layout of Götaplatsen and on drawings for the art museum.<sup>24</sup> It is therefore unsurprising that their proposal for a museum was perceived as more congruent with the museum's needs and Romdahl's ideas, when the latter and Bergh looked over the proposals for the second competition. Ericson, for instance, had already before the competition drafted some drawings of the museum on the initiative of Romdahl, most likely as a consequence of Kjellberg's donation in 1916. In the Art Department's annual report,

---

liggande med huvudbyggnaden förbunden paviljong [...]” De tävlande hade också möjlighet att planera för en mezzaninvåning vilken kunde innehålla sidoljussalar.<sup>26</sup> Riktlinjerna formulerades som rekommendationer snarare än tvingande regler, oavsett vilket ger de uttryck för en viljetrytning och med kännedom om Romdahls planer gjorde de tävlande rätt i att följa dessa.

Av Ericsons skisser från 1916 framgår att han sökte bärande motiv för byggnadens komposition i plan och huvudfasad. Han prövade såväl asymmetriska som symmetriska fasadlösningar, släta fasader, arkader och pilasterordningar som fasadmotiv. Enligt Rasmus Wærn, som behandlar skisserna i ”Sigfrid Ericsons skisser till Göteborgs Konstmuseum” (1998), går det inte att utläsa någon entydig utvecklingslinje men de symmetriska utkasterna övervägde i antal.<sup>27</sup> Planskisserna visar sviter av rum med varierande storlek samt dubbla och enkla rumsfiler. Framför allt visar planerna att Ericson haft en nära dialog med Romdahl angående hur konstsamlingarna ungefärligen kunde disponeras, alternativt att Ericson hade ett väl utarbetat rumsprogram med önskemål om ordningen samlingarna emellan.<sup>28</sup> En jämförelse av Ericsons planutkast från 1916 med tävlingens rumsprogram visar stora överensstämmelser ifråga om antal överljus- och sidoljussalar, mezzaninvåning och antal tjänsterum.<sup>29</sup> När tävlingen väl utlystes kunde Ericson således vidareutveckla sina idéer. Flera motiv i skisserna från 1916 påträffas också i ARES tävlingsförslag liksom i den färdiga museibygnaden. Framst

Fig. 61-62

#### ETT TEMPEL FÖR KONSTEN

Det är inte långsökta att jämföra den tungt vilande volymen, i form av ett liggande rätblock, med sin öppna arkad och på sin av terrasser skapade höjdplatå, med ett tempel. Konstmuseet är liksom den grekiska helgedomen höjd över sin omgivning och med utblick över staden. Beroendet av staden är inte bara politiskt, socialt,

Romdahl further mentions that he and Ericson had carried out ‘investigations of a preparatory kind’.<sup>25</sup> This intended museum, however, would be located on a building plot close to the trading estate in Johanneberg. The likelihood is that Romdahl had elaborated a brief of the galleries, on which Ericson relied while drafting the plans, and to which he probably returned in the competition.

The competition brief contained detailed information about the number and types of rooms required by the museum. It also provided specific dimensions for the various galleries. By the rooms specified one can infer that there was a conception of a building on two floors, with a cellar and an attic. The main building was expected to offer galleries lit by skylights, and galleries lit from the sides, which would have a lower ceiling height. In addition to about thirty exhibition rooms, the building would also contain three rooms for employees, storerooms, accommodation for the janitor and boiler-man, working spaces for photography and copying, as well as service and circulation areas. Further, the intention was for the Fürstenberg gallery to be housed ‘either in the main building, in one of the wings or in a separate pavilion attached to the main building.’ The competitors also had the possibility of planning for a mezzanine floor, which could contain side-lit galleries.<sup>26</sup> The guidelines were formulated as recommendations rather than mandatory rules, yet irrespective of this they were an expression of preference, and aware as they were of Romdahl’s plans, the competitors did the right thing in adhering to them.

Judging by Ericson’s sketches from 1916 it is clear that he was looking for key motifs for the composition of the building in both plan and main facade. He tried asymmetrical as well as symmetrical solutions for the facade, also plain facades, arches and sequences of pilasters as a facade motif. According to Rasmus Wærn, who analysed the sketches in ‘Sigfrid Ericsons skisser till Göteborgs Konstmuseum’ [‘Sigfrid Ericson’s Sketches for Gothenburg Museum of Art’, 1998], it was impossible to point to any single process of development, but the symmetrical drafts were predominant.<sup>27</sup> The plans are of series of rooms of varying sizes, both in single and in double file. Above all the plans demonstrate how Ericson had had a close dialogue with Romdahl in terms of how the art collections could be organized, more or less, or, alternatively, that Ericson had a carefully elaborated system for the layout of the rooms based on preferences as to the order in which the collections would be shown.<sup>28</sup> Ericson’s drafts from 1916 coincide to a high degree with the layout of the competition entry,

ekonomiskt och kulturellt, utan också fysiskt. Stadens topografi, Kungsportsavenyens utsträckning och långsamma stigning, som vid nuvarande Götaplatsen övergick i mer kuperad terräng, skulle kunna sägas vara inskriven i konstmuseets skala och uttryck. Sett till Avenyns längd behövde gatan avslutas med en i vikt motsvarande tung volym så att balans och spänst uppnåddes. Detsamma skulle kunna sägas om den jättelika arkaden som dominerar fasaden och utgör ett tydligt och väl synligt fondmotiv under hela den långa promenaden från Kungsportsbron till Götaplatsen. En förebild till arkaden förefaller ha funnits på mycket nära håll i form av exteriören på Göteborgs domkyrka, som i början av 1800-talet byggdes efter ritningar av Carl Wilhelm Carlberg. Både långskepp och absid utmärks av rundbågiga grunda nischer bildande en blindarkad. De runda fönster som påträffas ovanför blindarkaden på domkyrkan återkommer hos konstmuseets fasad som rundlar med astronomiska motiv. Dessa föreställde figurer som symboliserade de sju planeter och var utförda i trä och gips av Carl Milles men skulle ge intryck av att vara gjutna i brons och målade för att ge en illusion av relief.<sup>30</sup> Rundlarna på framsidan togs ned i slutet av 1920-talet medan de på baksidan har behållits, dessa saknar dock figurativa motiv.<sup>31</sup> Även domkyrkans fönster påträffas hos konstmuseet men har här placerats svindlande högt på arkadens inre vägg och antagit en kvadratisk form. Likheten är särskilt påtaglig i förhållande till museets baksida, där rektangulära fönster på samma sätt är inskrivna i en blindarkad. Ericson refererar också till den Carlbergska arkitekturen i Göteborg som betydelsefull i strävandet efter den "tidlös[a]" karaktär som han menar behövs på platsen och uppgiften att förena lokalkaraktär med monumentalitet. Ericson anför också som ytterligare en utgångspunkt den bågarkitektur som dominerade Roms nyttobyggnader.<sup>32</sup>

Paradgatans längd och lutning understryker monumentaliteten och tempelmotivet hos anläggningen. Den reducerade och tunga arkitekturen hos konstmuseet och terrasserna civiliserar inte bara terrängen utan också besöket och besökaren. Stigningen, den stora slutande platsbildningen, trapporna och terrasserna koreograferar och förbereder besöket långt innan besökaren stiger in genom entrén. För att nå entrén tvingas dock besökaren åt Götaplatsens sidor via de tvärställda trapporna och terrasserna, en rörelse som fördröjer ankomsten.

in terms of numbers of skylights, side-lit galleries, mezzanine floors, and staff rooms.<sup>29</sup> Once the competition was announced, Ericson was thus free to continue developing his ideas. Several of the motifs in the sketches from 1916 are also found in the ARES competition proposal as well as in the completed museum building. Above all, the monumental arcade is in evidence, as well as the choice of material for the facade and the transversal Sculpture Hall with stairwell lobbies on both sides.

Fig.  
61–62

●  
**A TEMPLE OF THE ARTS**

It is not far-fetched to see the heavy, low-slung volume of the building, like an oblong cuboid with its open arcade and raised platform created by terracing, as a sort of temple. The Gothenburg Museum of Art, like a Greek sanctuary, is raised above its surroundings and overlooks the city. Its dependence on the city is not only political, social, economic, and cultural, but also physical. One might say that the topography of the city, the length and gradual rise of Kungsportsavenyen, which, at the point of today's Götaplatsen, broke into rising ground, has been integrated into the scale and expression of the art museum. Because of the length of Avenyn, the street needed to end with a corresponding weightiness in order to attain balance and vigour. The same might be said of the enormous arcade that dominates the facade and creates a clear, highly visible motif in the plaza during the full length of the walk from the Kungsport Bridge to Götaplatsen. A model for the arcade seems to have been available very near at hand, in the form of the exterior of the Gothenburg Cathedral, constructed in the early 1800's by the design of the architect Carl Wilhelm Carlberg. Curved shallow niches, forming a blind arcade, emphasize both nave and apse. The round windows found above the blind arcade of the Cathedral can also be seen in the facade of the Art Museum in the form of roundels featuring motifs from astronomy. The depicted figures by Carl Milles symbolized the seven planets and were executed in wood and plaster to give the impression of being made of bronze, and painted to give the illusion that they were reliefs.<sup>30</sup> The roundels on the main facade were removed at the end of the 1920's, while

Väl här måste museet på sin höga sockel teta sig överväldigande och Werners cyniska tolkning, att den mödosamma vägen till museet var ett sätt att avskräcka mindre hågade besökare, framstår inte som orimlig.<sup>33</sup> Samtidigt kan monumentaltrappan och terrasserna vid Göteborgs konstmuseum stegra upplevelsen och arkaden utgöra crescendo på vandringen upp för Avenyn. Väl framme slås besökaren av arkadens hisnande höjd vilken bidrar till ytterligare förväntan.

Arkaden innebär både en början och ett slut och utgör övergången mellan såväl fysiska som metafysiska rum. Museets bronsportar av Carl Milles, med sina skulpturer i högrelief av de grekiska gudarna Apollo och Athena, förstärker tempelassociationen. I entrén lämnar man de dödligas sfär och träder i en annan domän. Vardagen övergår i ritual och andakt med konsten i centrum. Göteborgs konstmuseum förkroppsligar idén om museet som ett skrin som bevarar konsten för framtiden. Genom sin slutenhet isolerar byggnaden besökaren, skiljer denna från stadens och vardagens larm. Tystnaden lägrar sig i salarna och få fönster möjliggör utblickar över staden.

Någon direktkontakt med konsten fick man dock inte utan att först – bildligt talat – huka sig och kliva in genom de tunga bronsportarna i den mycket lägre och trängre entrén med sitt kupolformade innertak. Här fick man en första anblick av den sidobelysta Skulpturhallen. Det motljus man möttes av förstärktes när Skulpturhallens gårdsfönster förstörades 1946 och vandringen från ljus till mörker till ljus torde ha understrukits. Kontrasten mellan arkaden, med sitt panorama över staden, och den snäva entrén, vittnar om intresset hos tidens arkitekter för samspelet mellan byggnad och stad och återkommer i varierad form hos flera projekt under 1920-talet.<sup>34</sup> Entrén till Stockholms stadsbibliotek (1928) av Gunnar Asplund utgör en variation på temat, liksom Asplunds Lister Härads tingshus (1919–1921) i Sölvesborg. Också Ivar Tengboms konserthus i Stockholm (1924–1926) med sin monumentala kolonnad är en släkting till konstmuseets arkad. Organisation av rörelse i och mellan rum, processioner och sekvenser av olika upplevelser och rörelsemönster utgör viktiga aspekter av den monumentala offentliga byggnaden under 1920-talet och fasad- och entrémotiven hos Göteborgs konstmuseum är inget undantag. Det är också ett tema som har traditioner.

Att låta besökaren redan i entrén få en föraning om samlingarna med hjälp av en begränsad och styrd blick finner vi också i flera

those at the back of the building have been retained, though these lack any figurative motifs.<sup>31</sup> The Cathedral windows may also be recognized in the art museum, but in this instance they have been placed at vertiginous height on the inside wall of the arcade, and have been given a square shape. The similarities are particularly evident at the back of the museum, where rectangular windows are featured in the same way in a blind arcade. Ericson did in fact refer to the architecture of Carlberg in Gothenburg as significant in the striving for a 'timeless' character which, in his view, was required in this development, where local character had to be integrated with monumentality. Ericson also makes reference to the vaulted architecture that dominated ancient Rome's utility buildings.<sup>32</sup>

The length and inclination of the main thoroughfare of the city underlines the monumentality and temple motif of the complex. The reduced, heavy architecture of the art museum and terraces do not merely civilize the terrain, but also the visitor and the visit. The ascent, the large sloping square, the stairs and the terraces choreograph and prepare for the visit long before one reaches the entrance. In order to reach the entrance, the visitor from Götaplatsen is forced to the sides of the square, to the lateral steps and terraces, a movement that delays the arrival at the main doors. After its construction, the location on top of a rise must have seemed daunting, and the cynical interpretation of Werner, namely that the laborious route to the museum was a way of discouraging half-hearted visitors, does not seem entirely unfeasible.<sup>33</sup> Yet at the same time, the monumental stairs and terraces in front of Gothenburg Museum of Art can also elevate the experience, with the arcade as a crescendo of the walk along Avenyn. Once there, the visitor is struck by the dizzying height of the arcade, which further builds expectations.

The arcade implies both a beginning and an end, creating a sense of transition between physical and metaphysical space. The bronze gates of the museum, designed by Carl Milles, with their sculptures in high relief of the Greek divinities Apollo and Athena, reinforce the temple association. At the entrance one leaves the realm of mortals behind and enters another domain. Everyday life turns to ritual and reverence, with art at the centre. Gothenburg Museum of Art embodies the idea of the museum as a shrine preserving art into the future. By being enclosed, the building secludes the visitor, separating him or her from the city and the sounds of daily alarm. Silence imposes itself in the galleries, and few of the windows look onto the city.

museibyggnader från det sena 1800-talet. Motivet kan härledas till Altes Museum (1825–1828) i Berlin av Karl Friedrich Schinkel. McClellan skriver att Schinkel avsåg att åsynen av rotundan skulle imponera och locka även den breda publiken samt sätta besökarna i rätt stämning inför mötet med konsten.<sup>35</sup> Även om Altes Museum inte var någon omedelbar förebild för Ericson och Bjerke påminner möjligheten att från arkaden överblicka staden, liksom den successiva övergången mellan ute och inne, om Altes Museums inre terrass från vilken besökaren kan överblicka Lustgarten.

Skulpturhallen var den första sal besökaren mötte i Göteborgs konstmuseum när denne steg ut från den trånga entrén. Härifrån var vägen valfri men Romdahl rekommenderade den högra trapphallen upp till Barockhallen på första våningen.<sup>36</sup> Istället för en central monumentaltrappa som hos Nationalmuseum i Stockholm, vilket föreslogs i tävlingsprojektet, uppfördes två lite mindre trapphus. Dessa nås från Skulpturhallen via två oktagonala kupolhallar på ömse sidor om denna. Planlösningen är huvudsakligen symmetrisk med parallella rumssviter organiserade längs med museets hjärtmur på andra och tredje våningen. Härigenom möjliggörs cirkulation samtidigt som en svit kan stängas av utan att förbindelserna mellan trapphusen bryts. Sviterna är självständiga i förhållande till varandra och rörelse sviterna emellan är förhindrad till förmån för ökad väggyta att hänga konst på. De större rummen är lokaliserade till byggnadens mittkropp medan mindre rum och kabinetts påträffas längs med gavlarna. Detta är ett mönster som påträffas även i Ericsons skisser från 1916. Ordningen markeras svagt i byggnadens exteriör genom en mycket grund men bred mittrisalit på museets baksida, vilken korresponderar med framsidans arkad. Till skillnad från kabinettet på mellanvåningen är gavelrummen på överljusvåningen organiserade längs varsin axel. Den i teorin och på byggnadsritningarna möjliga cirkulära rörelsen är emellertid förhindrad genom att gavelrummen utgör återvändsrum.<sup>37</sup> Dessa stannar upp rörelsen genom rummen och erbjuder stillhet i jämförelse med sviterna, vilka delvis antar karaktären av passager. De förvisso relativt små skillnaderna i rumsstorlek och inbördes organisation mellan mittkropp och gavlar, ger variation åt rumsupplevelsen och, vilket kanske är mer betydelsefullt ur ett didaktiskt perspektiv, tydliggör att gavelrummen äger sin egen logik. Genom den avvikande rumsorganisationen framstår

Fig. 63

Any direct contact with the art was not allowed before the visitor had—literally—lowered his or her head and stepped through the heavy bronze doorway into the much lower, cramped entrance hall with its vaulted inner ceiling. Here the visitor gained his or her first view of the side-lit Sculpture Hall. The backlight one was met by, became ever stronger after the windows of the Sculpture Hall, facing onto the courtyard, were enlarged in 1946, the journey from light, to shadow and back to light again, thereby given further emphasis. The contrast between the cramped entrance lobby and the arcade with its panorama of the city, testifies to the prevalent interest of architects of the time for the interaction between buildings and the city. The tendency reappears in a number of 1920s projects.<sup>34</sup> The entrance to the Stockholm Public Library (1928) by Gunnar Asplund offers a variation on the theme, as does Asplund's Lister County Courthouse (1919–21) in Sölvesborg. Also Ivar Tengbom's Concert Hall in Stockholm (1924–6), with its monumental colonnade, is a relative of the arcade of Gothenburg Museum of Art. The organization of movement in and between rooms, processions and sequences of various experiences and patterns of movement form an important aspect of monumental public buildings in the 1920s, and the facade and other motifs of the entrance vestibule of Gothenburg Museum of Art are no exception. It is also a theme with a considerable tradition.

Allowing the visitor an initial glimpse of the collections from the entrance lobby, by means of a limited and directed gaze, is something also found in many other museum buildings from the late nineteenth century. The motif can be seen in the Altes Museum in Berlin, by Karl Friedrich Schinkel. McClellan writes that Schinkel intended that a view of the dome should impress and entice the general public, as well as putting visitors in the right frame of mind for their meeting with art.<sup>35</sup> Although Altes Museum was not an immediate influence for Ericson and Bjerke, the possibility of looking out over the city from the arcade and the gradual transition from exterior to interior, are reminiscent of the inner terrace of Altes Museum, from which the visitor has a view over the Lustgarten.

The Sculpture Hall was the first gallery accessed by the visitor to Gothenburg Museum of Art, after stepping inside through the narrow entrance. From this point the choice of route was optional, but Romdahl recommended the right-hand stairwell lobby up to the Baroque Hall on the first floor.<sup>36</sup> Instead of having one central monumental flight of stairs, as seen in the Nationalmuseum in Stockholm, which was also proposed

gavelsalarna på översta våningsplanet och de samlingar de hyste som självständiga enheter i förhållande till rumssviterna i museets mittkropp. Gavelrummen på den översta våningen hyste från början Fürstenbergiska galleriet respektive Werners Lundqvists samling.

Också den åttkantiga salen på översta våningen bryter rytmen och bromsar upp rörelsen. Rumsformen markerar en mittpunkt som understryks av lanterninens form.<sup>38</sup> Variationen rumsvolymer emellan förefaller mindre i jämförelse med Ericsons förslag från 1916 och ARES båda tävlingsförslag. Den dynamik som kan utläsas av Romdahls och Berghs granskning av omtävlingsförslaget, förefaller ha gått förlorad till förmån för balans och en lugn rytm. De långsmala skulpturgallerierna på mellanvåningen bryter dock det jämna flödet och bidrar till ett annat tempo genom sin utsträckta form, låga vägghöjd och stengolv. Här finns också möjligheter till varierade utblickar över staden genom de relativt väl tilltagna fönstren. Arkadens bågar både begränsar och riktar blicken, silar ljuset och skapar en rumsupplevelse som skiljer sig från de övriga salarna. Karaktären av passage mildras av de byster och skulpturer av Sergel som finns utställda här. Sergelgallerierna är, till skillnad från övriga salar, enkla till sin utformning. Dörröppningar och fönster saknar lister som mjukar upp övergången mellan ytorna, innertaket utgörs av ett flackt tunnvalv och väggytorna är putsade och ljust avfärgade.

#### FÖRHANDLING

Det framgår av bland andra Hans-Olof Boströms artikel "Fürstenbergiska galleriet" (2012) att salarnas karaktär från början skilde sig åt i syfte att framhäva den utställda konstens innebörd och uttryck och att den interiöra färgsättningen skiftat under 1900-talet, inte minst i Fürstenbergiska galleriet.<sup>39</sup> Under 1900-talet har det rått olika åsikter om vilken bakgrund som bäst främjat konstupplevelsen, vilket inte minst Charlotte Klönk undersökt i *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (2009).<sup>40</sup> Interiörens behandling är av central betydelse i ett konstmuseum där planlösningen och

Fig. 67,  
64–65

in the architectural competition, two smaller stairwells were constructed. These are reached via the Sculpture Hall via two octagonal domed lobbies on either side. The plan is mainly symmetrical, with suites of rooms laid out lengthwise along the loadbearing wall on the first and second floors. As a result of this, visitor circulation is facilitated while at the same time one of the suites could be closed without the connection between the stairs being broken. The suites are independent of one another, and movement between the suites is restricted in order to maximise the wall surface on which to hang art. The larger rooms are situated in the central section of the building, while smaller galleries and cabinets are found along the gables. The same arrangement can be recognized in Ericson's sketches from 1916. The scheme is vaguely reflected in the exterior of the building, by means of a very shallow but broad central projection at the back of the museum, which corresponds to the arcade at the front. Unlike the cabinets on the middle floor, the skylit gable rooms on the top floor are each organized around their own axis. The theoretically possible circular movement, as shown in the drawings, is however restricted by the fact that the gable rooms are dead ends.<sup>37</sup> They stop further movement through the rooms and offer a certain amount of stillness compared to the suites, which to some extent take on the characteristic of passages. The admittedly fairly minor variations in the size of the rooms and internal organization between the central section and the gables adds a measure of variety to the visitors' experience of the rooms, and, probably of greater importance from a didactic perspective, make it plain that the gable rooms have a logic of their own. Because of their distinctiveness, the gable rooms on either side of the top floor and the collections there displayed, give an impression of being independent units. Initially, the gable rooms on the top floor housed the Fürstenberg and Werner Lundqvist collections.

Fig. 67,  
64–65

Also the octagonal gallery on the top floor breaks the rhythm and slows down movement. The shape of the room marks the central point, which is also mirrored by the form of the roof lantern.<sup>38</sup> The variations in room volume are less pronounced than in Ericson's proposal of 1916 and both of the competition entries by ARES. The implied dynamism evident in Romdahl and Bergh's interpretation of the second competition entry seems to have been scaled back in favour of balance and a gentler rhythm. However, the long and narrow sculpture galleries on the middle floor seem to break up this steady flow and change the pace by their extended form, low walls, and stone floors. There is also a possibility here of

salarnas gestaltning också kan användas för att understödja berättelser och tolkningar av de utställda verken, alternativt avleda uppmärksamheten från konsten till arkitekturen. Färgsättningen är dock bara en aspekt. Materialval, detaljer och belysning bidrar också till tolkningens kontext. Av Romdahls självbiografi förstår man att interiören utgjorde en komplicerad uppgift och att samordningen av konsten och arkitekturen var en fråga för förhandling. Han skriver:

Inredningen av Konstmuseet var väl spartansk. Detta av tre skäl: man hade ont om pengar, man hade ont om tid, och slutligen, icke minst, den egentlige skaparen av Konstmuseet, arkitekten Sigfrid Ericson, var själv av en asketisk läggning [...]. Själv hade jag från början velat ha det lite gladare.<sup>41</sup>

Tidsbristen, de begränsade ekonomiska resurserna och skilda meningarna om interiörens uttryck synliggör museibygnaden som en konflikt- och projektyta för ibland svårförenliga fordringar, förhoppningar och föreställningar om museiverksamhetens innehåll och funktioner. Romdahl skriver hur han fick arbeta för att mjuka upp museets interiör. Likväl gav, menar Romdahl, Ericson ”byggnaden ett drag av tidlöshet”.<sup>42</sup> Som citatet ovan klargör hade han och Ericson olika uppfattning om hur salarna skulle gestaltas. Medan Romdahl hade en didaktisk målsättning med sina stilhistoriskt betonade miljöer anpassade efter den utställda konsten, förefaller Ericson ha önskat att interiören skulle korrespondera med den återhållsamma exteriören. Mot bakgrund av de många förändringar som museets interiöra färgsättning genomgått hade kanske Ericsons lösning varit att föredra, eftersom 1925 års till konsten följ samma inredning och färgsättning torde ha försvårat omhändertagningar av konsten. I Ericsons val av golvmaterial, svartvit marmor i rutmönster i Skulpturhallen, grå kalksten i trapphallar och klinker i övriga delar av museet, synliggörs en tydlig konflikt mellan Romdahls målsättning att levandegöra konsten och arkitektens idé om en arkitektonisk helhet. Hela och odelade golvytor i salarna knyter ihop de olika rumsliga volymerna och skapar i kombination med färgsättning och ytskikt i väggar och innertak, enhetlighet och en rumsupplevelse som snarare handlar om ljusföring, textur, rumslighet, rörelse och rytm än om konstens variationer över tid och rum. Inför öppnandet av museet 1925 bröts således klinkergolven upp i stora delar av museet och ersattes med

gaining a view of the city by means of the quite generously proportioned windows. The arches of the arcade both impede and direct the visitor's gaze, filtering the light and creating an impression of the rooms quite distinct from the others. In spite of being passages, movement is slowed by the busts and sculptures by Sergel on display in this section. Unlike the other galleries, the Sergel galleries are simple in their design. Doorways and windows lack mouldings, which softens the transition between surfaces. The ceiling consists of a smooth barrel vault, while the walls are plastered and of a light colour.

●  
NEGOTIATION

Hans-Olof Boström's article 'The Fürstenberg Gallery' (2012) clarifies, among other things, that the rooms initially had a quite different character in terms of emphasizing the themes and importance of the art on display, and also that the colour scheme has changed a good deal over the course of the twentieth century, not least in the Fürstenberg Gallery.<sup>39</sup> There have been widely differing views on what sorts of backgrounds are most conducive to aesthetic experience, as investigated not least by Charlotte Klonk in *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (2009).<sup>40</sup> The treatment of interiors is of central importance in art museums, where the layout and the presentation of the rooms can be used to support a certain narrative and interpretation of the works on display, alternatively to divert attention from the art to the architecture. The colour scheme is only one aspect of this. Choices of materials, details and lighting also contribute to the context of interpretation. Judging by Romdahl's autobiography, it is clear that the interiors were a complex challenge, and the interplay between art and architecture a question of negotiation. He writes:

The interiors of the Art Museum were a little on the Spartan side. There were three reasons for this: one was shortage of money, one was shortage of time, and finally, not least, the actual creator of the Art Museum, the architect Sigfrid Ericson, was himself of an ascetic nature ... For my own part, from the very beginning, I would have preferred it a little jollier.<sup>41</sup>

parkettgolv.<sup>43</sup> Dessa skapar en mjukare både ljudbild och promenad genom museisalarna, vilket sannolikt medgav en mer angenäm museiupplevelse än klinkergolven. Detsamma torde också kunna sägas om de brokatellinkladda salarna för äldre konst som bekostades av Gustaf Werner inför invigningen av museet.<sup>44</sup> Rimligen påverkade valet av väggmaterial inte bara ljudbilden utan bidrog även till en mörkare och djupare färgskala. Äldre fotografier av museets salar visar att vägg- och golvmaterial varierade från rum till rum, från puts till väv respektive från parkett till klinker. Också färgsättning och listverkens utformning skiljde sig åt liksom innertakens utformning, inte minst genom överljusvåningens lanterniner vilka bidrog till ett omväxlande taklandskap och annan ljusföring än mellanvåningens sidoljus.<sup>45</sup> Museisalarna torde således ha upplevts som till varandra adderade volymer med sinsemellan olika uttryck snarare än en sammanhängande och rytmisk följd av olika volymer med snarlik karaktär. Interiört förefaller tempelmetaforen gett vika för en mer varierad, intim och besöksorienterad miljö.

Snart efter invigningen installerades också elektrisk belysning vilken kompletterade det naturliga ljuset från fönster och lanterniner, en åtgärd som möjliggjorde besök även kvällstid.<sup>46</sup> Romdahl beskriver hur de hade varit förutseende och installerat rördragningar i väggarna för att möjliggöra elektrisk belysning, ”men till armatur hade vi icke råd”, skriver han.<sup>47</sup> Den elektriska belysningen utjämnade inte bara skillnaderna i ljussättning över dagen och över året utan delvis också skillnaderna våningsplanen emellan. Björn Fredlund beskriver i ”Modernismen i rampljuset” hur ljussättning och ljusföring förändrades från det dunkla till det klara genom rörelsen från mellanvåningens sidobelysta rum till översta våningens överljussalar.<sup>48</sup>

Lågkonjunktur och begränsade ekonomiska resurser fick också som effekt att byggnadsytan minskades. Reduceringen fick konsekvenser såtillvida att utställningsytor och magasin var för små redan när museet invigdes 1925. Romdahl pekar själv ut verksamheter som led brist på utrymme: fotografering, konservering och montering, och skriver i självbiografen: ”Allt disponibelt utrymme fick tas i anspråk för utställningssalar. Tjänsterummen fingo tas till i minsta laget. Magasinsutrymmena skulle ha behövt göras större. Samlingarna växte medan huset ritades.”<sup>49</sup> Redan när museibygnaden uppfördes

Fig. 66

The lack of time, the limited financial resources, and divergent ideas about the interiors, reveal the museum building as an area of conflict and projected requirements, hopes, and conceptions about the sort of content and function a museum should have, which were often difficult to reconcile. Romdahl describes how he went about softening up the museum interiors. In any case, Romdahl explains, Ericson had given ‘the building an air of timelessness’.<sup>42</sup> As clarified in the above quotation, he and Ericson had different views on how the rooms should be presented. While Romdahl had a didactic objective with his historically styled environments, depending on the art on display, Ericson seems to have preferred the interiors to correspond to the austerity of the exterior. When seen in the context of the many changes of colour schemes in the museum, Ericson’s solution would probably have been preferable, as the colour schemes and interiors of 1925, tailored to the art on display, are likely to have increased the difficulty of rehangng the art. Ericson’s choice of materials for floors, black and white marble in the Sculpture Hall, grey limestone in the stairwell lobbies and clinkers in other parts of the museum reveals a clear conflict between Romdahl’s goal of making the art come alive, and the architect’s idea of architectural integrity. Uniform flooring throughout the galleries connects the various rooms and—in combination with the colour schemes and surface layers of walls and ceilings—creates consistency and an impression of the rooms formed more on the basis of light, texture, spatiality, movement, and rhythm, rather than the actual artworks in their own right. Hence, before the opening of the museum in 1925, the clinker floors were broken up in most of the museum and replaced with parquet.<sup>43</sup> This created a softer feeling and auditory profile, giving what was very likely a more pleasurable museum experience as the visitor moved through the rooms. The same might be said of the brocaded wallpapers in the galleries of older art, paid for by Gustaf Werner before the inauguration of the museum.<sup>44</sup> The choice of wall covering would certainly have affected the auditory profile while also contributing to a darker, deeper colour scheme. Old photographs of the museum’s galleries show that walls and floor materials varied from room to room, respectively from plaster to woven materials and from parquet to clinkers. Also coloring and the design of the mouldings varied, as did the the shape of the ceilings, not least because of the roof lanterns on the top floor, which created a changing overhead landscape and another type of illumination than in the side-lit middle



skrev man således in utrymmesbrist och i princip framtida om- och tillbyggnader. Man kalkylerade också med att museet en dag skulle behöva byggas ut och reserverade mark för ändamålet på museets baksida. Samtidigt skrevs också mål- och intressekonflikter in såtillvida att byggnadens placering, fasta form, relativt små trapphus och till stora delar låsta planlösning orsakat logistiska problem och försvårat omhängningar och omdisponeringar av funktioner i husets lokaler. Ett praktiskt exempel på denna problematik är den hiss man lät installera i den östra trappspindeln 1953 för transporter av besökare och konstverk. Hissen är emellertid relativt liten på grund av trappspindelns begränsade omfång, vilket medfört att större konstverk måste bäras upp och nedför trapporna med risk för såväl konstverk som personal.

Av de fyra flyglar som var planerade från början kom endast Konsthallen till utförande vilket fick till följd att Fürstenbergiska galleriet och den Lundqvistska samlingen flyttades till huvudbyggnadens överljusvåning från sina tänkta placeringar i sina respektive flyglar.<sup>50</sup> Av Swenssons skisser till salar för Lundqvists samling framgår att salarna skulle lokaliseras till en flygel och då bilda pendang till det Fürstenbergiska galleriet.<sup>51</sup> Ericson skriver med anledning av det ekonomiska läget under planeringen av museet: ”Kostnadsberäkningen enbart för Werner Lundqvists flygel slutade på ett så pass fantastiskt belopp, att projektet måste överges.”<sup>52</sup> Flytten av Fürstenbergiska galleriet och Lundqvists samling inskränkte utställningsytorna för övriga samlingar samtidigt som donationerna var förenade med krav på rummens gestaltning och inbördes relationer.<sup>53</sup>

Romdahl avslutar sin berättelse om konstmuseet i *Som jag minns det* med att kommentera visnings- och föredragsverksamheten i den nya museibygnaden. Han konstaterar att dessa lockade fler åhörare än vad museibygnaden kunde härbärgera och i relation till museets publika verksamhet blir vi varse de målkonflikter mellan museets olika syften som skrivits in i byggnaden. I Philippa Nanfeldts redogörelse ”Vad, hur och för vem? Konstpedagogikens historia på Göteborgs konstmuseum” (2011) framträder museibygnadens begränsningar tydligt. Rätblocket har inte rymt den expanderande visnings- och programverksamheten och det kom att saknas föreläsningssal och verkstad för skapande verksamhet. När den studiesal som inretts för undervisningsändamål på ett mellanplan i anslutning till östra

floor.<sup>45</sup> Consequently the museum galleries would most likely have been perceived as aggregated spaces of varying expression, rather than a cohesive or rhythmic flow of changeable volumes of a similar character. Inside the museum, the temple metaphor has given way to a more variable and intimate environment more focused on the visitor.

Soon after the inauguration, electrical lights were also installed, which added to natural light from windows and roof lanterns. The measure also made evening museum visits possible.<sup>46</sup> Romdahl describes how they had anticipated this, installing tubes in the walls to enable electrical illumination, ‘but fixtures we did not have money to pay for’, he writes.<sup>47</sup> The electrical lights did not only even out variations in available light over the course of the day or the seasons, but to some extent also between the floors of the museum. Björn Fredlund describes in ‘Modernismen i ramp-ljuset’ [‘Modernism in the Spotlight’] how the light went from sombre to clear by moving up from the side-lit middle floor to the skylight galleries on the top floor.<sup>48</sup>

Recession and limited financial resources had the effect of reducing the surface area of the construction. This reduction had consequences, in the sense that exhibition areas and storerooms were already too small when the Museum was inaugurated in 1925. Romdahl himself points out the activities that suffered from a lack of space: photography, conservation, and framing. He writes in his autobiography: ‘All areas at our disposal had to be utilized as exhibition space. Servicing rooms had to be made as small as possible. The storage needed to be larger. The collections grew while the building was being designed.’<sup>49</sup> Already by the time the museum building was being erected, in other words, a shortage of space was already being computed into future plans of extensions and remodelling works. There was a calculation that the museum would have to be expanded, and land was reserved for this purpose at the back of the building. At the same time, conflicting goals and interests were inscribed in the position and form of the building, as its relatively small stairwell lobbies and largely fixed layout had caused logistical problems in terms of re-hanging of paintings and reassigned functions for the available space. One practical example of these problems was the elevator, installed in the eastern stairwell in 1953 for transporting visitors and art works. The elevator is relatively small, on account of the narrow girth of the stairwell, which means that larger art works have to be carried up the stairs, with added risks both for the art works and employees.

kupolhallen, blev för liten för det växande antalet besökare som kom till museets föreläsningar, användes Skulpturhallen med risk för skador på konsten.<sup>54</sup> Såväl föreläsningsverksamhet som tillfälliga utställningar medförde omhångningar med ”för konstverken riskabla, besvärliga och tidskrävande speciella arrangemang” enligt den utredning som låg till grund för 1968 års tillbyggnad.<sup>55</sup> Den expanderande publika verksamheten visar på en förändrad syn på besökaren, museibesöket och relationen mellan konst och publik. Publikorienteringen och demokratiseringen av museibesöket fick konsekvenser för museets entréförhållanden och museet kritiserades för att vara svårtillgängligt på toppen av sina många trappor och terrasser. Kritiken från framför allt 1950-talet och framåt artikulerar en förskjutning av museets funktion från att vara en borgerlig bildningsinstitution med konsten i centrum till en folkbildningsinstitution med publiken i centrum.<sup>56</sup>

#### OM- OCH TILLBYGGNADER

De tydligaste uttrycken för museets lokalmässiga tillkortakommanden, liksom för den förändrade synen på konstmuseets funktion och relation till publik och stad, är de om- och tillbyggnader som diskuterats och genomförts. Inte minst visualiserar entréns olika placeringar museets förskjutning från borgerligt bildningstempel till ett mer publikorienterat konstmuseum. Alltsedan museet färdigställdes, har flera förslag på flyglar presenterats, såväl beställda av museet som utförda i egenskap av debattinlägg. Förslagen har framför allt haft som ambition att utöka utställningsytorna men även att förbättra entréförhållandena. Redan på 1930-talet började man planera för en tillbyggnad och Romdahl lät återigen anlita Ericson för att rita ytterligare en flygel.<sup>57</sup> En serie skisser av flygeln daterade mellan 1938 och 1946 påträffas vid Arkitektur- och designcentrum i Stockholm. Skisserna visar en tillbyggnad i tre våningar, dock lägre än huvudbyggnaden, placerad vid museibygnadens sydvästra hörn, en placering som dock flyttas fram och tillbaka i olika förslag. Flygeln var enligt Ericsons

Fig.  
68-72

Of the four wings that were originally planned only Gothenburg Art Gallery was built, which, as a consequence, meant that the Fürstenberg Gallery and the Lundqvist Collection were moved to the top floor of the main building where there were skylights, rather than their intended location in their own respective wings.<sup>50</sup> Judging by Swensson's sketches of the galleries for Lundqvist's collection, it can be seen that the galleries were intended to be in one of the wings, forming a correlative to the Fürstenberg Gallery.<sup>51</sup> On account of the financial predicament, Ericson writes during the planning stages of the museum: 'The calculated cost of Werner Lundqvist's wing alone was of such a fantastical amount that the project had to be abandoned.'<sup>52</sup> The relocation of the Fürstenberg Gallery and the Lundqvist Collection reduced the amount of available exhibition space for other collections, while at the same time the former donations had certain requirements as to the layout and interconnections of the galleries.<sup>53</sup>

Romdahl finishes his narrative about the art museum in *Som jag minns det* by commenting on the exhibition and lecturing activities in the new building. He states that these attracted greater audiences than the museum building was designed to cater for, and, in terms of the museum's public activities, we are made aware of the conflicts between its various roles, which have effectively been locked into its physical form. In Philippa Nanfeldt's investigation, 'What, How and for Whom? The History of Art Education at the Gothenburg Museum of Art' (2011) the shortfalls of the museum building come into sharp focus. The cuboid has not been able to house the expanded range of exhibition and programme activities, and ultimately there is no lecture theatre or studios for creative activities. When the studio space, which had been furnished for educational purposes on the middle floor adjoining the east stairwell lobby, grew too small to accommodate the growing number of people coming to the museum's lectures, the Sculpture Hall was used instead, with an associated risk of damage to the art.<sup>54</sup> Both public speaking events and temporary exhibitions implied a need for re-hanging, with 'time-consuming special arrangements for the works that involved a measure of risk and complications', according to the special investigation, on the recommendations of which the extension of 1968 was built.<sup>55</sup> The expansion in public activities pointed to a changing view of the visitor, as well as the museum visit itself and the relationship between art and the general public. The orientation towards the public and the democratization of the museum visit had implications for the museum's entrance vestibule, and the museum was criticized for its poor

ritningar tänkt att innehålla samlingar med äldre konst, bland annat Rubens, samt modern konst. Förslaget visar tydligt på influenserna från funktionalismen och ambitioner att knyta ihop huvudbyggnadens klassicerande karaktär med funktionalismens enkla uttryck. I de olika utkasterna prövar Ericson olika fasadkompositioner och fönsterlösningar, från släta fasader med fönsterband till industrifönster avdelade med pilastrar i kolossalformat och från tunna flacka tak till kraftfulla mansardlösningar. Volymen i sig, hög och smal, knyter an till Konsthallens högsträckta form men även till Karl Johansskolan (1925) av Asplund.<sup>58</sup> Bland skisserna påträffas också utkast till en målarskola liksom till det konsthistoriska institut som Romdahl och Carl Nordenfalk planerade 1950.<sup>59</sup>

En flygel på museets baksida ansågs dock inte öka den eftersträvade publikkontakten utan målsättningen för en ny flygelbyggnad blev att förbättra kommunikationen mellan museet och Götaplatsen. Flera utredningar genomfördes vilka bygger vidare på tidigare idéer om tillbyggnader. Det finns en tydlig kontinuitet förslagen emellan. Vid mitten av 1950-talet bidrog konserthusets arkitekt Nils Einar Eriksson (1899–1978) med förslag på en ny tillbyggnad placerad på museets framsida och med entré från Götaplatsens gatunivå. Nu förs idén fram om en hallbyggnad längs med museets östfasad, inte högre än den övre terrassen och med en intern anslutning till den nya hissen i huvudbyggnaden. En dylik låg flygel skulle lämna Götaplatsens sydöstra hörn öppen och tillföra platsbildningen det ljus och den grönska man önskade.<sup>60</sup> I en utredning från 1950-talets slut påtalar Göteborgs musei styrelse nödvändigheten av att låta museet få bättre kontakt Götaplatsen. Man skriver:

De många trapporna hava avhållit många från att söka sig upp till denna konstens högborg. Detta är en olägenhet, som numera är mera framträdande än då museet byggdes. Vår tid kräver hissar eller liknande anordningar, när människor skola förflytta sig i höjddled. [...] Man bör [...] planlägga byggnadsföretaget så att en ny, bekväm entré erhålles från Götaplatsen. En sådan byggnad bör bliva liksom en mot besökaren utsträckt, vänlig hand.<sup>61</sup>

I utredningen kritiserar museistyrelsen museets placering och efterlyser i citatet bättre entréförhållanden. Citatet är kännetecknande för tidens misstro mot den borgerliga bildningsinstitutionen och tidens förhoppningar om ett mer tillgängligt museum. I

access at the top of its many stairs and terraces. Criticism from the 1950s in particular gives expression to a shift in the function of the museum from being a bourgeois educational institution with art at its centre to a pluralistic educational institution with the public at its centre.<sup>56</sup>

#### MODIFICATIONS AND EXTENSIONS

The clearest expression of the museum's specific shortcomings, as well as the changing views of the function and relationship of the Art Museum to the general public and the city, can be seen in the modifications and extensions which have been discussed and implemented. The various locations of the entrance visualize a shift from the bourgeois temple of learning to a more publicly oriented art museum. Since the completion of the museum, there have been several proposals for new wings, either commissioned by the museum itself or advocated in public debate. The primary ambition of the proposals was to increase the available exhibition space while also improving the entrance conditions. Already in the 1930s there were plans in motion to build an annex, and once again Romdahl hired Ericson to design another wing.<sup>57</sup> A series of drawings dated between 1938 and 1946 can be found at the Architecture and Design Centre in Stockholm. The sketches show an extension of three floors, although lower than the main building, placed at the southwest corner—however, the exact position was shifted back and forth in various proposals. Judging by Ericson's drawings, the wing would have housed collections of older art, including Rubens, as well as modern art. The proposals show a clear influence of Functionalism with an ambition of fusing the classicist character of the main building with the simpler expression of Functionalism. In various drafts Ericson attempts different compositions for the facades and windows, from smooth facades with ribbon-windows to industrial windows separated by pilasters in colossal format, and from a low profile, flattened roof to a forceful mansard design. Its tall, narrow form references the upright shape of the Gothenburg Art Gallery but also the Karl Johan School (1925), by Asplund.<sup>58</sup> Among the sketches, a draft of an art school has also been found, besides a draft to the art historical institute planned by Romdahl and Carl Nordenfalk in 1950.<sup>59</sup>

Fig. 68–72

utredningen stipulerar styrelsen en låg tillbyggnad i nordost som likt N. E. Erikssons förslag från 1950-talets mitt ansluter till huvudbyggnadens östra fasad och anpassas till terrassernas höjdnivåer.<sup>62</sup> De ritningar som slutligen utarbetades av Rune Falk (1926–2007) vid White Arkitektkontor utfördes i nära samarbete med ytterligare en kommitté som museet genom museichef Alfred Westholm och drätselnämnden tillsatt. Den nya byggnaden skulle tillgodose museets önskemål om en restaurang, föreläsningssal, studierum och lokaler för samlingarna och tillfälliga utställningar samt en närmare kontakt med Götaplatsen.<sup>63</sup> Efter att museet fått utökat uppdrag tillkom under projekteringen dessutom en konservatorsateljé.<sup>64</sup> 1962 beviljades så anslag från Göteborgs Stad, 1966 påbörjades utbyggnaden och 1968 stod den nya tillbyggnaden klar.

Fig. 73

#### FALKS FLEXIBLA FABRIK

Falks utbyggnad följer i stort de riktlinjer som diskuterats några år tidigare av N. E. Eriksson respektive museistyrelsen. Den smyger längs huvudbyggnadens östsida med en envånings hallbyggnad som ansluter sig till övre terrassens nivå. På museets sydsida reser sig tillbyggnaden i ytterligare två våningar, vilka är placerade mellan museet och slutningen mot Lorensbergs villastad. Härigenom har Götaplatsens östra hörntomt förblivit tom för att släppa in ljus till platsen. Falk menade att man härigenom lämnade öppet för framtiden att avgöra om en högre flygel i Götaplatsens sydöstra hörn verkligen behövdes och bedöma om platsen skulle byggas igen.<sup>65</sup> Hallbyggnadens fasader är glasade och de så kallade etagerorna på museets baksida har ytterväggar av gult tegel liksom huvudbyggnaden. Huvudbyggnadens slutenhet har här förbytts i öppenhet med möjlighet till insyn. Den glasade lådan bjuder liksom Avenyns skyltfönster in förbipasserande och besökare och visar fram utställningar och aktiviteter. En glasad slits skiljer huvudbyggnaden visuellt från tillbyggnaden på baksidan och belyser trapporna till de övre etagerorna.

Placing a wing at the back of the museum was eventually deemed not to improve the sought-after contact with the general public. The goal was rather that a new wing should improve the communication between the Art Museum and Götaplatsen. Several investigations were carried out, which added to earlier ideas about extensions. There is an evident continuity between the proposals. In the mid-1950s, the architect of the concert hall, Nils Einar Eriksson (1899–1978), added a proposed new extension to the front of the museum, with its entrance on street level in Götaplatsen. The idea of an annex along the museum's east facade was proposed, no higher than the upper terrace and with an internal connection to the new elevator in the main building. A low wing of that kind would leave open the south-eastern corner of Götaplatsen and allow for the light and greenery that was desired in the space.<sup>60</sup> In a report from the late 1950s, the steering group of Gothenburg Museum of Art expressed the necessity of improving the museum's contact with Götaplatsen, as follows:

The many stairs have dissuaded many from seeking their way up to this high castle of art. This is an inconvenience, which now is more evident than when the Museum was constructed. In our time, there is a requirement of elevators or similar devices, whenever people have to move in a vertical direction. ... One should ... plan the building works so that a new, comfortable entrance is provided in Götaplatsen. A building of this kind should be like a friendly, reaching hand towards the visitor.<sup>61</sup>

In the report, the museum's directorate criticizes the position of the museum and, in the quoted passage, expresses a need for a more convenient entrance. The passage is typical of a sort of dubiousness existing in that era towards bourgeois educational institutions, hoping instead for a more accessible museum. In the report, the directorate specifies a low extension to the north-east, which, like N. E. Eriksson's proposal from the mid-1950s, would join the east facade of the main building and adapt itself to the gradation of the terraces.<sup>62</sup> The drawings, which were finally produced by Rune Falk (1926–2007) at White Arkitektkontor, were developed in close consultation with yet another committee that the museum nominated through the Museum Director Alfred Westholm and the Finance Committee of the City Council. The new building would provide for the museum's wish to have a restaurant, a lecture theatre, study rooms, and premises for both permanent and temporary exhibitions, all

Fig. 73

Det mest utmärkande på tillbyggnaden är etagernas sågtandade tak som ger associationer till en fabriksbyggnad. Werner menar att takformen, förutom att associera till göteborgska fabriksbyggnader, närmast dem i Jonsered, också förknippas med konstnärsateljéns norrfönster.<sup>66</sup> Oavsett vilket, skulle sågtaket kunna utgöra en modern variant av huvudbyggnadens lanterniner. I kontrast till konstnärsateljéns norrvända fönster är etagernas lanterniner orienterade mot öster, vilket kan ge ett skarpt morgon- och förmiddagsljus men skugga under resterande delen av dagen. Ljus- och belysningsfrågorna ägnades mycket tid under projekteringen och en modell byggdes för ändamålet.<sup>67</sup> Takformen ger en skiftande rumsupplevelse beroende av betraktarposition med ömsom öppna, ömsom slutna takpartier. Etagernas öppna planlösning och nivåskillnader ger också beroende av vilken etage man befinner sig på, både överblick och intimitet vilken understryks av salarnas nålfiltsmattor. 2012 byggdes dock en vägg som stängde av det öppna rummet mellan nedre etaget och mellantaget i en anpassning av utställningsrummen efter de behov som finns i nutida utställningsproduktion. Väggytan utökades därmed och nedre etaget kan mörkläggas separat från de övriga båda etagera som fortsatt är öppna mot varandra. De inre tegelväggarna fick en slät beklädnad som underlättar hängningsarbetet. Vid samma tillfälle monterades öppningsbara mörkläggningsgardiner till takfönstren, vilka möjliggör ett kontrollerat ljusinflöde.

Referensen till fabriksbyggnader skulle vidare kunna relateras till den utställningsverksamhet man förväntade sig skulle äga rum i de nya salarna, med nya tillfälliga utställningar och omhängningar växlande om varandra i ett evigt kretslopp, där fabriken löpande band ersatts av flyttbara flexibla skärmar och ständigt skiftande rumsformer.<sup>68</sup> I museets och drätselnämndens utredning står det att läsa: ”Tiden fordrar också större rörlighet i museilivet med ständiga omhängningar av de egna samlingarna. Nya tillfälliga utställningar av inlånad konst från utlandet eller de nordiska länderna ska avlösa varandra i en oavbruten följd”.<sup>69</sup> Huvudbyggnadens adderade rum har genom framför allt Utställningshallen, senare döpt till Falkhallen (numera Stenahallen), kompletterats med modernismens mer flytande rum utan någon egentlig gravitationspunkt, utan markerade gränser och övergångar mellan rum. Byggnadens utsträckning anger viss rörelseriktning mot trappan till etagera. Från översta etaget kunde

Fig. 74

more closely connected with Götaplatsen.<sup>63</sup> The museum later expanded its brief to include a conservation studio.<sup>64</sup> In 1962, the application for funds from Gothenburg City Council was approved. Construction of the new extension began in 1966, and by 1968 it had been completed.

●

**FALK'S FLEXIBLE FACTORY**

Falk's extension is broadly cognizant of the guidelines discussed a few years earlier by N. E. Eriksson and the museum directorate. It steals along the east side of the main building with a single-storey hall extension that joins the level of the top terrace. On the southern side of the museum, the extension rises by another two floors between the museum and the slope towards the residential houses of Lorensberg. The available land on the east side of Götaplatsen is left empty, to facilitate plenty of natural light in the plaza. Falk believed that as a result of this measure, it could be left open until a later stage whether there would be need for further construction on the site, with a taller wing on the south-east side of Götaplatsen.<sup>65</sup> The facades of the hall building are glazed and the so-called etage levels at the back of the Museum have exterior walls of yellow brick, similar to the main building. The enclosed nature of the main building has been exchanged here for openness, with the possibility of looking into the construction. The glazed box invites passers-by and visitors, much like the shop windows of Avenyn, to catch a glimpse of exhibitions and activities. A glassed-in wedge visually separates the main building at the back, and affords light onto the stairs leading to the upper storeys.

The most characteristic mark of the extension is the saw-toothed roofing of the etage levels, with associations to factory buildings. Werner takes the view that the roof, quite apart from its affinity to Gothenburg's factory buildings—one of these can be found nearby in Jonsered—is also reminiscent of an artist's studio with north-facing windows.<sup>66</sup> Whichever of these is closest to the truth, the saw-toothed roof could be seen as a sort of modern incarnation of the roof lanterns of the main building. Unlike the north-facing windows of the artist's studio, the lanterns of the etage levels are oriented towards the east, resulting in sharp morning

man också nå Skulpturhallen och således röra sig bakåt i historien. Denna med Werners ord, ”öppenhetens och mobilitetens estetik”, med sina glasade fasader, rörliga väggelement och vita ytor, påträffas i flera samtida museiprojekt, från Mies van der Rohes Neues Nationalgalerie i Berlin från 1968 till Kulturhuset i Stockholm från 1974 av Peter Celsing men även i tidigare museiprojekt som Museum of Modern Art i New York av Philip S. Goodwin och Edward D. Stone från 1939.<sup>70</sup> Denna skenbart neutrala estetik har både kritiserats och visats sig vara lika mycket ett utslag av ideologi som 1923 års tempel.

Med Falks nya flygel följde också en ny entré. Som få andra ombyggnader uttrycker museets olika entréer förändringen i synen på museibesöket och relationen mellan konst och publik. Konsten skulle nu vara lättillgänglig samtidigt som museet blev mer publikorienterat genom utbyggnaden av servicefunktioner som bland annat restaurang, fler toaletter, ytterligare kapprum och en föreläsningssal i den nya tillbyggnaden. Från den nya entrén hade man också tillgång till museets övriga våningsplan genom hissens vars schakt hade sprängts ned till museets nya entréplan. Falks tillbyggnad försköt fokus från arkaden till östra terrassen. Genom att sidoställa entrén minskades monumentets dominans och i teorin blev museet mer åtkomligt. Den nya entrén var dock inte helt framgångsrik, kanske på grund av sin något undanskymda position, diskreta utformning och restaurangens placering, utan huvudentrén användes parallellt och nya förslag på att bygga om entrén fördes fram.<sup>71</sup> Inte heller löste Falks tillbyggnad museets långsiktiga lokalbehov.

#### FULLBORDAN?

Åren runt 1990 fördes en intensiv debatt om museets verksamhet och lokaler, bland annat på grund av museibyggnadens tillkortakommanden men också med anledning av en utställning på Arkitekturgalleriet som professorn i arkitektur vid Chalmers, Lars Ågren (1921–2006) anordnat. På galleriet ställde Ågren ut ett eget förslag till ny entré

Fig. 75

Fig. 74

and mid-morning light but shade during the rest of the day. Lighting and the whole question of illumination was given a good deal of emphasis at the project planning stage, and a model was built for the purpose.<sup>67</sup> The shape of the roof gives a highly varied impression of the galleries depending on the position of the observer, either by open or closed roof sections. The open-plan space of the etage levels and varying levels also provide, depending on the level on which the visitor is standing, both a longer-range perspective and intimacy, this also being reinforced by the densely woven wall-to-wall carpets. However, in 2012 a wall was built to separate the open-plan gallery between the bottom and mid-level etage, a modification to the exhibition rooms that reflected new needs in exhibition production. As a consequence the wall space was increased and the bottom etage can be darkened separately from the other two etage areas, which both continue to be open-plan in relation to one another. The inner brick walls were given a smooth surface layer, which facilitates the hanging of art works. At the same time, adjustable blackout curtains were fitted on the skylights, thus enabling a controlled flow of light.

The reference to factory buildings could also be related to the anticipated exhibition activity in the new rooms, with new temporary exhibitions and rehanging works in a permanently changing process, where the rolling conveyor belts of the factory have been replaced by movable, flexible frames and ever-changing room shapes.<sup>68</sup> In the Museum and the City Council Finance Committee investigation it was stated: ‘The time in which we live places greater demands on changes in museum life, with constant rehanging of existing collections. New temporary exhibitions of borrowed art from abroad or other Nordic countries should come in an endless flow’.<sup>69</sup> The added rooms of the main building, as a result of the Exhibition Hall (later renamed the Falk Hall, and now the Stena Hall), have added a more floating and Modernist exhibition space. These rooms are almost devoid of a central point, without defined boundaries or transitions from one room to another. The layout of the building admits a certain motion towards the stairs leading to the etage storeys. From the top level one can also gain access to the Sculpture Hall and thereby move backwards in history. In Werner’s words, this aesthetic of ‘openness and mobility’ with its glazed facades, adjustable walls, and white surfaces, can be found in many contemporary museum projects, from Mies van der Rohe’s Neue Nationalgalerie in Berlin in 1968 to Kulturhuset in Stockholm in 1974, designed by Peter Celsing, but also in earlier museum projects such as the

och nytt modernt museum som enligt honom skulle förbättra entréförhållandena och utöka museets utställningsytor. På utställningen visade Ågren också tidigare planer och en skiss på utbyggnad av museet av arkitekt Klas Anshelm (1914–1980).<sup>72</sup> Enligt Ågren behövde museet ”en enda, tydlig, öppen och välkomnande entré försedd med en välutrustad informationsenhet”.<sup>73</sup> Hans lösning innebar en tillbyggnad på gatuplanet i huvudbyggnadens mittaxel nedanför arkadens huvudentré, i höjd med de tvärställda trapporna till terrasserna och med en förbindelsegång till museet. Entrébyggnaden bestod av en glasad kupol inskriven i en kvadrat, enligt Ågren en baldakin eller talartribun, som bars av fyra pelare. Från entrén ledades besökaren in i en entréhall. Härifrån kunde man antingen ta en förbindelsegång åt vänster till Falks entréhall eller också gå rakt fram under museet, genom en lång gång till en ny tillbyggnad på baksidan. Denna var tänkt att fylla platsen för en på 1960-talet planerad skulpturgård. Tillbyggnaden skulle resa sig i sex våningar vilka öppnade sig kring ett halvcirkelformat atrium som påminner något om Frank Lloyd Wrights Guggenheimmuseum i New York från 1959.<sup>74</sup> Ågrens förslag skapade mycket debatt, inte minst för att förslaget innebar en flytt av Poseidon och kritiserades av bland andra Mårten Castenfors som menade att entrén påminde om ”entrén till en gravkammare”.<sup>75</sup>

Det framgår av debatten att museets lokaler ansågs otillräckliga och museet hade 1989 självt fört fram ett eget förslag på tillbyggnad – en trevåningsflygel med en tydligt markerad entré på östra terrassen – som en modern pendang till Konsthallen.<sup>76</sup> 1991 anordnade också museet utställningen *Ett nytt museum* med förslag från arkitekturstuderanter vid Chalmers. Syftet var att diskutera visioner och förslag på tillbyggnader då museet fortfarande ansåg sig sakna utrymme för kafé, pedagogisk verksamhet och magasin.<sup>77</sup>

Ombyggnadsplanerna resulterade slutligen i att en ny entréhall, kafé, butik och utställningslokaler för museet och Hasselblad Center stod färdiga 1996, genomförda efter ritningar av Erseus, Frenning och Sjögren Arkitektkontor tillsammans med Cullberg Arkitektkontor. Likt Ågrens förslag är entrén förlagd i nivå med Götaplatsen och insprängd under terrassen och de monumentala trapporna till den ursprungliga entrén som nu är stängd. Besökaren får för att fullborda vandringen längs Avenyn idag möjlighet att vandra några trappor inomhus istället för att nå Skulpturhallen, alternativt välja den mer

Fig. 76

Fig. 77–78

Fig. 79

Museum of Modern Art in New York by Philip S. Goodwin and Edward D. Stone in 1939.<sup>70</sup> This aesthetic, often falsely considered as neutral, has been criticized, and has proved as much of an expression of ideology as the one that led to the creation of the art temple in 1923.

Fig. 75

Along with Falk’s new wing a new entrance was also achieved. As in few other rebuilding projects, the two entrances to the museum illustrate the changing view of what a museum visit means, and the relationship between art and the general public. Art now had to be easily accessible, at the same time as the museum became more oriented to the needs of the general public, through the expansion of service functions such as the restaurant, more toilets, additional wardrobes, and a lecture theatre in the new extension. From the new entrance, the visitor had access to the museum’s other levels by means of the elevator, the shaft of which had been dynamited through rock to the level of the new entrance. Falk’s extension deflected focus from the arcade to the east terrace. By side-lining the entrance, the dominance of the monument was lessened, and in theory the museum became more tangible. Yet the new entrance was not entirely successful—maybe because of its slightly obscured position, its discreet design and the location of the restaurant—and the main entrance continued to be used in parallel, with more suggestions for rebuilding the entrance being put forward.<sup>71</sup> Nor did Falk’s extension solve the museum’s long-term specific needs.

●  
COMPLETION?

In the years around 1990 an intense debate was held on the museum’s activities and premises, among other things because of the shortcomings of the museum building but also because of an exhibition at the Arkitektur-galleriet organized by the Professor of Architecture at Chalmers, Lars Ågren (1921–2006). At the exhibition, Ågren displayed his own proposal for a new entrance and a new modern museum, which, according to him, would improve the existing entrance arrangements and expand the museum’s exhibition areas. At the exhibition, Ågren also showed earlier plans and a sketch for an extension by the architect Klas Anshelm

neutrala passagen genom Hasselblad Centers utställningsrum till hissen alternativt Stenahallen (tidigare kallad Falkhallen). Den nya entrén och den interna dubbeltrappan som bryter upp Skulpturhallens hela golvyta kan möjligen ses som ett korrektiv till den ursprungliga huvudentrén, förlagd direkt under denna.

De förändringar som museibygnaden genomgått sedan 1923 och de förslag på till- och ombyggnader som lagts fram visar på dels hur byggnaden redan från början var för liten, dels hur en förändrad verksamhet och växande samlingar får nya utrymmesbehov och ställer nya krav på byggnaden. Om- och tillbyggnaderna av Göteborgs konstmuseum visar på vilka prioriteringar inom verksamheten som gjorts och artikulerar en förskjutning från konsten till publiken. Såväl tillbyggnaden från 1968 som ombyggnaden av entrén 1996 har skett med besökarens intressen för ögonen, implicit också museets eftersom tillfälliga utställningar lockar till återbesök och nya besökskategorier på ett sätt som inte en permanent utställning gör. Fysisk tillgänglighet och närhet till museets olika publikgrupper har blivit allt viktigare. Dessa om- och tillbyggnader har emellertid inte varit tillräckliga utan museet lider fortfarande utrymmesbrist. Framför allt har museet saknat fungerande kontorsutrymmen. De rum som 1923 avsattes för intendenten/museichefen, amanuensen och vaktmästarna har kompletterats i olika etapper, bland annat genom att studierummet och Salen för tillfälliga utställningar byggts om till tjänsterum, bibliotek och magasin för konst på papper.<sup>78</sup> Funktioner som rör drift, förvaring och hantering av konsten: magasin, uppknävsrum, lager, hiss samt kontor, kan således sägas ha fått stå tillbaka.

Nu står museet återigen inför en om- och tillbyggnad och frågan är om utrymmesbrister, logistik- och lokalproblem kommer att åtgärdas. 2012 fick museet ännu en donation. Stenastiftelsen, som tillsammans med Hasselbladstiftelsen bekostade 1996 års entréombyggnad, donerade ytterligare medel för att förbereda en tillbyggnad och upp- rustning av museet. Enligt Stenastiftelsen innebär förnyelsearbetet en klimat-, säkerhets- och tillgänglighetsanpassning av hela museet.<sup>79</sup> Donationen bekostar en förstudie, under utarbetande av Wingårdhs arkitektkontor, och en arkitektävling, vilket berättar om de villkor som museet lever under i dagens upplevelsesamhälle.<sup>80</sup> Wingårdhs har tidigare projekterat Sven-Harrys konstmuseum i Stockholm och ansvarar i skrivandes stund för renoveringen av Nationalmuseum,

**Fig. 76** (1914–1980).<sup>72</sup> As Ågren would have it, the museum needed ‘a single, clear, open, and welcoming entrance provided with a properly equipped information centre’.<sup>73</sup> His solution was for an extension at street level on the central axis of the main building beneath the arcade’s principal entrance point, at the elevation of the sidelong stairs to the terraces and with a connecting passage to the museum. The entrance building consisted of a glazed cupola of a quadrangular shape, which, according to Ågren, would be like a baldachin or a speaker’s tribune, borne up by four pillars. From the entrance the visitor would be led into an entrance hall. From here, one could either follow a connecting passage to the left towards Falk’s entrance hall, or proceed straight ahead under the museum, through a long passage to a new extension at the back of the Museum. The intention of this was to use the space taken up with a sculpture courtyard laid out in the 1960s. The extension would rise six storeys opening around a semi-circular atrium, slightly reminiscent of Frank Lloyd Wright’s Guggenheim Museum in New York from 1959.<sup>74</sup> Ågren’s proposal created much debate, not least because it involved moving the statue of Poseidon, and was criticized among others by Mårten Castenfors who felt that the entrance was like ‘the gateway to a tomb’.<sup>75</sup>

The debate revealed that the museum’s premises were viewed as insufficient, and the museum had itself in 1989 made a proposal for an extension—a three-storey wing with a clearly marked entrance—like a modern annex to Gothenburg Art Gallery.<sup>76</sup> In 1991 the museum organized the exhibition *Ett nytt museum* [‘A New Museum’] with proposals by architecture students at Chalmers. The purpose of it was to discuss visions of and suggestions for an extension, as the museum felt that it still lacked the necessary space for a café, educational activities, and storage.<sup>77</sup>

**Fig. 79** The rebuilding plans eventually resulted in a new entrance hall, café, shop, and exhibition galleries for the museum and the Hasselblad Center, which were completed in 1996 and built according to the drawings of Erseus, Frenning och Sjögren Arkitektkontor in association with Cullberg Arkitektkontor. Much like Ågren’s proposal, the entrance was located on the level of Götaplatsen and dynamited a passage under the terrace and stairs to the original entrance doors, which are now closed. To complete his or her stroll along Avenyn today, the visitor has the possibility of either climbing a further few flights of stairs into the Sculpture Hall, or to choose a more neutral route towards the elevator through the exhibition galleries of the Hasselblad Center, or, alternatively, to



två prestigeuppdrag som bidrar till arkitektkontorets redan mycket goda renommé. Arkitektkontorets status kan ses som en kvalitetsindikator vilket Göteborgs konstmuseum kan dra nytta av och förknippas med. Likaså innebär en arkitektävling uppmärksamhet, både tillfällen till mediala utspel i flera steg och möjligheter att anlita en internationellt känd arkitekt som i sin tur kan sprida glans åt museet och dess varumärke, likt Frank Gehrys Guggenheimmuseum i Bilbao (1997), David Chipperfields Neues Museum i Berlin (2009) eller Gehrys senaste skapelse för Louis Vuitton Foundation i Paris (2014).

Liksom 1923 års byggnad kommer den nya tillbyggnaden att berätta om det tidiga 2000-talets syn på konst, konstpublik och museibesök. Vilka föreställningar, behov och önskemål kommer den att vittna om? Vilka intressen kommer att materialiseras genom uppbyggnad och tillbyggnad och hur kommer 1923 års monument, som i sig utgör en del av Sveriges och stadens kulturarv, att behandlas i en kommande projektering? I Kulturnämndens protokoll står att läsa att museet ska bli en ”välfungerande museibygnad av internationell standard” medan Stenastiftelsen talar om ”flexibla rum för skilda behov” liksom större synlighet och besöksantal.<sup>81</sup> Utställningsytor med kapacitet att ställa ut inlånad konst och vandringsutställningar från utländska institutioner är att vänta, liksom förändringar av entréförhållanden och serviceutrymmen. Frågan är vilket genomslag upplevelsesamhällets fokus på varumärke och konsumtion (av både konst, museiarkitektur, varor och tjänster) kommer att få i förhållande till såväl institutionskritiska som kulturarvspolitiska intressen. Kommer slutligen den nya tillbyggnaden att tillföra staden ett nytt landmärke så som 1923 års monument gjorde och kommer det museum som återinvigs 2021, nästan hundra år efter invigningen 1925, att aktivera området kring Götaplatsen och förnya denna del av Avenyn som lidit av de senaste decenniernas centrumförskjutning åt norr och området innanför Vallgraven?

---

go through Stenahallen (previously known as Falkhallen). The new entrance and the internal double-width stairs, which break up the surface area of the Sculpture Hall, might be seen as corrective to the original main entrance directly beneath.

The changes undergone by the museum building since 1923 and the proposals put forward for extensions and modifications, indicate how the building was already too small at the time of its construction, but also how a change in its activities and growing collections led to a greater need for space and new demands being made on the building. The extensions and modifications of Gothenburg Museum of Art show the priorities that have been made in the activities of the museum and point to a shift of focus from the art itself to the general public. Both the extension of 1968 and the rebuilding of the entrance in 1996 have taken place with the interests of the visitor foremost in mind, but implicitly also the museum's own interests, as temporary exhibitions encourage new visits and new visitor groups in a way that a permanent exhibition cannot do. Physical accessibility and closeness to the various public interest groups of the museum have become ever more important. In spite of these modifications and extensions, however, the museum is still short of space. Above all the museum has found itself short of effective office space. The rooms set aside in 1923 for the use of the Museum Director, his assistant, and the caretaker, have been successively expanded, partly by rebuilding the reading room and the gallery for temporary exhibitions into a service room, library and storage facility for art on paper.<sup>78</sup> Functions associated with the use, storage, and handling of art: storage, unpacking rooms, warehouses, the elevator, and office, could therefore be said to have been held back.

The museum now once again faces rebuilding works and a further extension, and the question is if shortages of space and logistical problems will now be remedied. In 2012 the museum received yet another donation. The Stena Foundation, which, with the Hasselblad Foundation, financed the works to construct the new entrance in 1996, made a further donation to prepare for an extension and a general refurbishment of the buildings. According to the Stena Foundation, this renewal work meant a complete reassessment of the museum's climate control, health and safety, and accessibility.<sup>79</sup> The donations are to a large extent paying for a study now being conducted by Wingårdhs Arkitektkontor, and an architectural competition, which says a great deal about the conditions under

---

1. Axel L. Romdahl, *Som jag minns det 3. Göteborgsåren*, Rundqvists bokförlag, Göteborg, 1951 s. 188.
2. Leslie Sklair, "Iconic Architecture and the Culture-ideology of Consumerism", *Theory, Culture and Society* vol. 27, 2010, nr 5, s. 146. Graeme Evans, "Hard-Branding the Cultural City – From Prado to Prada", *International Journal of Urban and Regional Research* vol. 27, 2003, s. 434f.
3. Under 1910-talet hade Göteborgs Stad genom Albert Lilienberg, som 1907 tillträtt som 1:e stadsingenjör, och stadsingenjörskontoret genomfört tävlingar om Drottningtorget respektive Gustav Adolfs torg för att skapa arkitektoniska helhetsmiljöer och som del av en övergripande plan att ge identitet åt staden. Också tävlingen om Götaplatsen kan inordnas i denna övergripande plan. Lilienbergs idéer för staden föranledde Gunnar Asplund att kommentera strategin i artikeln "Planmässigheten i stadsbyggandet i Göteborg och Stockholm", *Arkitektur* nr 8, s. 109f. Se också: Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet. Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930*, diss. Stockholms universitet, Ordfront, Stockholm 2000, s. 427.
4. Romdahl 1951, s. 188.
5. Göteborgs Stadsfullmäktige Handlingar (GSH). Protokoll 1916-06-15.
6. Anders Houltz, *Teknikens tempel. Modernitet och industriarv på Göteborgsutställningen 1923*, diss. Kungliga Tekniska högskolan, Stockholm, Gidlunds, Hedemora 2003, s. 58f.
7. Kristoffer Arvidsson, "Donatorernas museum? Göteborgs konstmuseum från grosshandlare till sponsorer", *Skiascope 5. Fädda och försmädda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012, s. 524.
8. Houltz menar att Jubileumsutställningen kan ses som en markör för modernitet medan Henrik Widmark talar i termer av representation ifråga om Helsingborgs stadsidentitet i sin avhandling *Föreställningar om den urbana världen. Identitetsaspekter i svensk stadsbild med exemplet Helsingborg 1903–1955*, diss. Uppsala universitet, Fronton, Uppsala 2007. Se också: Anders Ekströms avhandling *Den utställda världen. Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*, diss. Uppsala universitet, Nordiska museet, Stockholm 1994.
9. Romdahl 1951, s. 47.
10. Axel L. Romdahl, "Berättelse för år 1912 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum. Årstryck 1913*, s. 62 och Axel L. Romdahl, "Berättelse för år 1913 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum Årstryck 1914*, s. 63.
11. Axel L. Romdahl, "Berättelse för år 1916 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum. Årstryck 1917*, s. 71.
12. I sitt anförande vid invigningen redogjorde Romdahl för vilka donationer som bidragit till uppförandet av museet. Jubileumsutställningen bidrog med 200 000 kronor, Renströmska fonden 200 000 kronor, Kjellbergsska fonden cirka 554 000 kronor, Fürstenbergsska fonden cirka 370 000 kronor och Dahlgrensska fonden drygt 140 000 kronor. Totalt uppgick beloppen för byggnadsmedlen till drygt 1.600 000 kronor. *Anförande av Konstafdelningens intendent vid invigningen av Göteborgs konstmuseum den 14 mars 1925*, Göteborg 1927, s. 9.
13. Jeff Werner, "Brodern som bestämde. Werner Lundqvist och Göteborgs konstmuseum", *Skiascope 5. Fädda och försmädda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012.
14. GSH 1920. No. 391, s. 22; Rasmus Wærn, *Tävlingarnas tid. Arkitektutävlingarnas betydelse i borgerlighetens Sverige*, diss. Chalmers tekniska högskola, Arkitektur, Stockholm 1999, s. 111, fig. 23; Romdahl 1951, s. 47; Arkitektur- och designcentrum (Arkdes), Sigfrid Ericsons samling. Acc. 1986-05-266. Mapp 21; Werner 2012, s. 326.
15. GSH 1916. No 293, s. 3.
16. 1896 presenterade August Kobb en plan med fond- och flygelbyggnader som skulle uppföras i "ren och ädel stil, av natursten, och sådan arkitektur att dess yttre angiver en sammanhängande monumental byggnad i storartade och prydliga dimensioner" 1901 utlystes vidare en stadsplanetävling för området som resulterade i en långsmal platsbildning med en monumental kyrka som avtecknade sig mot himlen i fonden nedanför Lorensbergss villastad. GSH 1920, No. 391, s. 3.
17. Arkitektutävlingar var vid tiden för jubileumsutställningen och Götaplatsens bebyggande konvention och föranledde inga vidare diskussioner. Wærn beskriver i *Tävlingarnas tid. Arkitektutävlingarnas*

which a museum must exist in the contemporary experience-focused society.<sup>80</sup> Wingårdhs have earlier made project plans for Sven-Harry's Art Museum in Stockholm and, at the time of writing, are in charge of renovation works at the Nationalmuseum, both of which are prestige projects lending added weight to the already very good credentials of the company. The status of the architectural company can be seen as a quality stamp, by which Gothenburg Museum of Art can benefit by association. Further, an architectural competition attracts attention, both opportunities for forays into media at various stages, and the possibility of engaging an internationally well-known name to add further lustre to the Museum and its brand, as has been done, for instance, with Frank Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao (1997), David Chipperfield's Neues Museum in Berlin (2009) or Gehry's latest creation for the Louis Vuitton Foundation in Paris (2014).

Like the building of 1923, the new extension will present a narrative about an early twentyfirst century perspective with regard to art, the art-viewing public, and museum attendance. What sort of events, needs, and hopes will it reflect? What sort of interests will materialize through the rebuilding works and the extension, and how will the role of the original monument of 1923, in its own right a part of the city and Sweden's cultural inheritance, be manifested in the projected building works? In the protocols of the Culture Committee it is stated that the museum should become 'a properly functioning museum building of international standard', while the Stena Foundation speaks of 'flexible rooms for varying needs' as well as greater visibility and visitor numbers.<sup>81</sup> Exhibition space with the capacity to display borrowed art and touring exhibitions should be expected, changes in entry arrangements and service areas. The question is what impacts the experience society's focus on brands and consumption (both of art, museum architecture, and goods and services) will have in relation to areas such as institutional interests and those arising out of cultural heritage politics. Will the new extension confer another landmark on the city, as the monument of 1923 did, and will the museum when re-inaugurated in 2021, almost a hundred years after its inauguration in 1925, reanimate the area around Götaplatsen and regenerate this part of Avenyn, which has suffered from the northward drift of the city centre over the last few decades towards the area inside the moat?

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY HENNING KOCH

betydelse i borgerlighetens Sverige Götaplatsstävlingen ingående varför det här inte finns anledning att fördjupa sig i tävlingsprocessen i detalj. Inte heller den skarpa kritik som väcktes mot tävlingen och tävlingsresultatet och som i första hand rörde platsbildningens organisation och i andra hand museibygnadens arkitektur, är relevant i detta sammanhang.

18. GSH 1916. No. 293, s. 4.
19. GSH 1920. No. 391, s. 18.
20. GSH 1920. No. 391, s. 8.
21. ARES förordades även av de särskilt sakkunniga för stadsteatern medan de sakkunniga ifråga om konserthuset inte kunde förordna någon av förslagsställarna. GSH 1920. No. 391, s. 10–13.
22. GSH 1920. No. 391, s. 12.
23. Axel L. Romdahl, "Berättelse för år 1921 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum. Årstryck 1922*. s. 61.
24. Torulf hade varit medarbetare till Lilienberg i arbetet med 1910 års stadsplan medan Bjerke hade arbetat tillsammans med Ericson 1909 i ett förslag till konstmuseum vid Exercisheden och dessutom ritat flera av villorna i Lorensbergs villastad. Swenson var anställd hos Bjerke och det är inte osannolikt att han haft någon form av insyn i Bjerkes olika projekt.
25. Axel L. Romdahl, "Berättelse för år 1916 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum. Årstryck 1917*, s. 71.
26. GSA 1916. No. 293, s. 8.
27. Rasmus Wærn, "Sigfrid Ericsons skisser till Göteborgs Konstmuseum", *I artefakternas värld. Om bebyggelsemönster, arkitektur, färg, material och hantverk och upptäckare. Festskrift tillägnad professor Björn Linn*, red. Abdallah Abarkan, A. Abarkan, Stockholm 1998, s. 94.
28. Arkdes, Sigfrid Ericsons samling, mapp 21 och 22.
29. Arkdes, Sigfrid Ericsons samling, mapp 21 och 22.
30. Björn Fredlund, "Modernismen i ramplyset", i Louise Brodin, *Göteborgsutställningen 1923. Håglomster och framtidsspår*, red. Monica Bengtson, Warne, Sävedalen 2006, s. 148.
31. Efter uppgift från tidigare museichefen Björn Fredlund samt Kristina Rastner och Gordana Stojanova, "Göteborgs konstmuseum – byggnadens arkitektur", kandidatuppsats framlagd vid Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet 1999.
32. Sigfrid Ericson, "Werner Lundqvists samling får egna rum i Konstmuseet vid Götaplatsen", i *Werner Lundqvist 1868 6/1 1938: minneskrift*, Sjöfartsmuseet, Göteborg 1937, s. 54.
33. Jeff Werner, "Häng dom högt", *Skiascope 1. Hängda och utställda. Om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*. Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009, s. 118.
34. Henrik O. Andersson, "Svensk arkitektur omkring 1920", *Nordisk klassicism 1910–1930*, red. Simo Paavilainen, Finlands arkitekturmuseum, Helsingfors 1982, s. 126; Eva Eriksson, "Rationalism och klassicism 1915–1930", *Att bygga ett land*, red. Claes Caldenby, Byggnadsrådet, Stockholm 1998, s. 60.
35. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2008, s. 66.
36. Axel L. Romdahl, *Göteborgs konstmuseum. Vägledning för besökande*, Göteborgs konstmuseum, Göteborg 1925, s. 9.
37. På en planskiss över de salar som skulle inhysa Lundqvists samling från 1921 kan man dock se att den öppning som skulle fullborda den cirkulära lösningen är överstruken med kommentaren "Denna öppning igenmurades på Redarens order". Se: Werner 2012, s. 297, fig. 32. Också på bygglovhandlingarna vid Göteborgs stadsbyggnadskontor finns angivet en öppning från det inre rummet i Fürstenbergska galleriet till trapprummet vilken dock inte kommit till utförande.
38. Ursprungligen hängde textilier framför öppningen till oktogonen vilket torde gett en känsla av avskildhet och stillhet. Werner 2012, s. 297, fig. 32.
39. Hans-Olof Boström, "Fürstenbergska galleriet", *Skiascope 5. Fädda och försmädda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2012, s. 268 och 274.
40. Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven 2009.
41. Romdahl 1951, s. 191.
42. Romdahl 1951, s. 195.
43. Romdahl 1951, s. 194.
44. Werner 2009, s. 124.

## NOTES

1. Translated from the original quotation in Swedish. Axel L. Romdahl, *Som jag minns det 3: Göteborgsåren*, Rundqvists bokförlag, Gothenburg 1951, p. 188.
2. Leslie Sklair, 'Iconic Architecture and the Culture-ideology of Consumerism', *Theory, Culture and Society* vol. 27, nr 5 2010, p. 146. Graeme Evans, 'Hard-Branding the Cultural City – From Prado to Prada', *International Journal of Urban and Regional Research* vol. 27 2003, p. 434f.
3. In the 1910s, the City of Gothenburg, on the initiative of Albert Lilienberg, who in 1907 was made Chief Engineer of the city, and the City's Engineering Office, had run competitions concerning both Drottningtorget and Gustav Adolf's Square with the aim of creating broadly harmonious architectural spaces, as a part of a scheme to heighten the city's sense of identity. Also the competition for Götaplatsen can be seen in the context of this plan. Lilienberg's ideas for the city caused Gunnar Asplund to comment on the strategy in his article, 'Planmässigheten i stadsbyggandet i Göteborg och Stockholm', *Arkitektur* nr. 8, p. 109f. See also: Eva Eriksson, *Mellan tradition och modernitet: Arkitektur och arkitekturdebatt 1900–1930*, diss. Stockholm University, Ordfront, Stockholm 2000, p. 427.
4. Translated from the original quotation in Swedish. Romdahl 1951, p. 188.
5. Gothenburg City Council official documents (GSH). Protokoll 15 June 1916.
6. Anders Houlzt, *Teknikens tempel: Modernitet och industriarv på Göteborgsutställningen 1923*, diss. Kungliga Tekniska högskolan, Stockholm, Gidlunds, Hedemora 2003, p. 58f.
7. Kristoffer Arvidsson, 'The Donor's Museum? The Gothenburg Museum of Art from Wholesalers to Sponsors', *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2012, p. 523.
8. Houlzt states that the Tercentenary Exhibition can be seen as a marker of modernity, while Henrik Widmark discusses representation with regard to Helsingborg's city identity in his thesis, *Föreställningar om den urbana världen: Identitetsaspekter i svensk stadsbild med exempel Helsingborg 1903–1955*, diss. Uppsala University, Fronton, Uppsala 2007. See also: Anders Ekström's dissertation *Den utställda världen: Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar*, diss. Uppsala University, Nordiska museet, Stockholm 1994.
9. Romdahl 1951, p. 47.
10. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för år 1912 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum: Årstryck 1913*, p. 62 and Axel Romdahl, 'Berättelse för år 1913 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum Årstryck 1914*, p. 63.
11. Translated from the original quotation in Swedish. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för år 1916 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum: Årstryck 1917*, p. 71.
12. In his presentation at the inauguration, Romdahl clarified which donors had contributed to the building of the Museum. The Tercentenary Exhibition advanced 200 000 kronor, the Renström Fund 200 000 kronor, the Kjellberg Fund approx. 554 000 kronor, the Fürstenberg Fund approx. 370 000 kronor and the Dahlgren Fund almost 140 000 kronor. In total, the funds devoted to the construction amounted to about 1.600 000 kronor. *Anförande av Konstafdelningens intendent vid invigningen av Göteborgs konstmuseum den 14 mars 1925*, Göteborg 1927, p. 9.
13. Jeff Werner, 'The Brother on the Board: Werner Lundqvist and the Gothenburg Museum of Art', *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of The Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2012.
14. GSH 1920. No. 391, p. 22; Rasmus Wærn, *Tävlingarnas tid: Arkitektävlingarnas betydelse i borgerlighetens Sverige*, diss. Chalmers tekniska högskola, Arkitektur, Stockholm 1999, p. 111,

45. Se exempelvis *Göteborgs konstmuseum. Tvåhundra bilder med inledande text av Axel L. Romdahl* (1925) och *Anförande av Konstavdelningens intendent vid invigningen av Göteborgs konstmuseum* (1927).
46. Romdahl 1951, s. 197.
47. Romdahl 1951, s. 197.
48. Fredlund 2006, s. 148.
49. Romdahl 1951, s. 189 och 197–198.
50. Ericson 1937, s. 54. Konsthallen som kom till utförande uppfördes i regi av Aktiebolaget Göteborgs Konsthall som ett separat projekt och ritades av Ericson och Bjerke i en med muscibyggnaden förenlig utformning.
51. Werner 2012, s. 326.
52. Ericson 1937, s. 54.
53. Werner 2012, s. 338.
54. Philippa Nanfeldt, "Vad, hur och för vem? Konstpedagogikens historia vid Göteborgs konstmuseum", *Skiascope 2, Konstpedagogik*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2011, s. 194.
55. GSH 1962. Nr. 243, s. 10.
56. Se vidare McClellan 2008, s. 74 och Kristoffer Arvidsson, "När konsten inte talar för sig själv. Konstmuseer och pedagogik", *Skiascope 2, Konstpedagogik*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2011, s. 26.
57. GSH 1962. Nr. 243, s. 8. Se också Werner 2012, s. 346.
58. Arkdes, Sigfrid Ericsons samling. Mapp 21.
59. Arkdes, Sigfrid Ericsons samling. Mapp 21. Angående konsthistoriskt institut, se också: Werner 2009, s. 160 samt Rune Falk, "Projekt till tillbyggnad av Göteborgs konstmuseum", *Arkitektur* nr. 3 1965, s. 84 (här dateras Romdahls och Nordenfalks förslag till 1945).
60. Sign. Kz, "Götaplatsen förändras totalt. Nytt museum, restaurang, bio", *Ny Tid* 1959-07-10.
61. GSH 1962. Nr. 243, s. 8. Utredningen som citeras i stadsfullmäktige handlingar, förefaller vara genomförd efter Nils Einar Erikssons skisser 1954 men före 1961. GSH 1962. Nr. 243, s. 1–14.
62. GSH 1962. Nr. 243, s. 8.
63. GSH 1962. Nr. 243, s. 2.
64. GSH 1965. Nr 309, s. 1.
65. Falk 1965, s. 85.
66. Werner 2009, s. 164.
67. GSH 1965. Nr. 309, s. 10. Se också Werner (2009) som för ett mer utförligt resonemang kring belysningen i etagerorna.
68. Att Andy Warhols studio kallades för The Factory samtidigt som Falks flygel med sitt sågtandade tak projekterades är snarare ett uttryck för metaforens gångbarhet under 1960-talet.
69. GSH 1962. Nr. 243, s. 10.
70. Werner 2009, s. 166.
71. Werner 2009, s. 168. Se också: Louise Brodin, "Två ingångar på Konstmuseet", *Arbetet* 1989-03-30.
72. Göteborgs region- och stadsarkiv. Arkitekt Lars Ågrens arkiv. (F4:10 Ämnesordnande handlingar. Förslag till förändring av Konstmuseet och Götaplatsen).
73. Lars Ågren, "Museikonsten skall göras tillgänglig för alla", *Göteborgs-Posten* 1989-03-13.
74. Göteborgs region- och stadsarkiv. Arkitekt Lars Ågrens arkiv. (F4:10 Ämnesordnande handlingar. Förslag till förändring av Konstmuseet och Götaplatsen).
75. Mårten Castenfors, "Så kan konstmuseet förbättras", *Göteborgs-Posten* 1989-01-10.
76. Werner 2009, s. 178 och enligt uppgift av Björn Fredlund.
77. Göteborgs konstmuseums bibliotek, "Inbjudan till deltagande i idéutställning", daterat 1991-02-11.
78. Werner 2009, s. 122.
79. Enligt information på Stenastiftelsens hemsida, "Tillbyggnad av Göteborgs Konstmuseum", <http://www.stenastiftelsen.se/bidrag/goteborgs-konstmuseum/>, 2014-10-31.
80. Johanna Hagström, "Stor gåva till konstmuseet", *Göteborgs-Posten* 2013-02-14, <http://www.gp.se/kulturnoje/1.1309100-stor-gava-till-konstmuseet>, hämtad 2014-10-31.
81. Göteborgs stad. Kulturnämndens protokoll. 2013-02-11, § 25; Stenastiftelsens hemsida, "Tillbyggnad av Göteborgs Konstmuseum", <http://www.stenastiftelsen.se/bidrag/goteborgs-konstmuseum/>, 2014-10-31.

fig. 23; Romdahl 1951, p. 47; Arkitektur- och designcentrum (Arkdes), Sigfrid Ericson's collection. Acc. 1986-05-266. Folder 21; Werner 2012, p. 327–9.

15. GSH 1916. No 293, p. 3.
16. In 1896 August Kobb presented a plan for a plaza and flanking buildings that would be erected 'in pure and noble style, of natural stone, and of such architecture that its exterior expresses cohesive monumental building in grand and decorous dimensions'. (Translated from the original quotation in Swedish.) In 1901 a further city planning competition was announced for the area, which resulted in the creation of an oblong plaza with a monumental church in relief against the sky in the plaza below the residential houses of Lorensberg. GSH 1920, No. 391, p. 3.
17. Architectural competitions at the time of the Tercentenary Exhibition and the construction of Götaplatsen were a convention and did not give cause for discussion. Wærn describes the competition regarding Götaplatsen at length in *Tävlingarnas tid: Arkitekttävlingarnas betydelse i borgerlighetens Sverige*, and hence there is no reason to go deeper into the details of the competition here. Nor is the sharp criticism of the competition or its outcome relevant in this context, as this mainly touched upon the layout of the plaza and secondarily on the architecture of the museum building.
18. GSH 1916. No. 293, p. 4.
19. GSH 1920. No. 391, p. 18.
20. Translated from the original quotation in Swedish. GSH 1920. No. 391, p. 8.
21. Translated from the original quotation in Swedish. Experts on the Gothenburg City Theatre also endorsed ARES, while experts on the Concert House were unable to endorse any of the proposers. GSH 1920. No. 391, p. 10-13.
22. GSH 1920. No. 391, p. 12.
23. Translated from the original quotation in Swedish. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för år 1921 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning', *Göteborgs Museum: Årstryck* 1922, p. 61.
24. Torulf had been a colleague of Lilienberg in the completion of the 1910 city plan, while Bjerke had worked with Ericson in 1909 on a proposal for an art museum by Exercisheden and had further designed several of the houses in Lorensberg's residential area. Swenson was employed by Bjerke and it is not unlikely that he had some form of insight into Bjerke's various projects.
25. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för år 1916 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum: Årstryck* 1917, p. 71.
26. Translated from the original quotation in Swedish. GSA 1916. No. 293, p. 8.
27. Rasmus Wærn, 'Sigfrid Ericsons skisser till Göteborgs Konstmuseum', *I artefaktens värld: Om bebyggelsemönster, arkitektur, färg, material och hantverk och uppfinnare: Festskrift tillägnad professor Björn Linn*, ed. Abdallah Abarkan, A. Abarkan, Stockholm 1998, p. 94.
28. Arkdes, Sigfrid Ericson's collection, folder 21 and 22.
29. Arkdes, Sigfrid Ericson's collection, folder 21 and 22.
30. Björn Fredlund, 'Modernismen i rampljuset', in Louise Brodin, *Göteborgsutställningen 1923: Hägkomster och framtidsspår*, ed. Monica Bengtson, Warne, Sävedalen 2006, p. 148.
31. According to details provided by the earlier Museum Director Björn Fredlund, as well as Kristina Rastner and Gordana Stojanova, in 'Göteborgs konstmuseum – byggnadens arkitektur', candidature essay presented to the Art Department of Art History and Visual Studies, University of Gothenburg, Gothenburg 1999.
32. Sigfrid Ericson, 'Werner Lundqvists samling får egna rum i Konstmuseet vid Götaplatsen', i *Werner Lundqvist 1868 6/1 1938: minneskrift*, Sjöfartsmuseet, Gothenburg 1937, s. 54
33. Jeff Werner, 'Hang 'em High', *Skiascope 1: Permanent Hangings – Temporary Exhibitions: On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009, p. 118.

- 
34. Henrik O. Andersson, 'Svensk arkitektur omkring 1920', *Nordisk klassicism 1910–1930*, ed. Simo Paavilainen, Finlands arkitekturmuseum, Helsinki 1982, p. 126; Eva Eriksson, 'Rationalism och klassicism 1915–1930', *Att bygga ett land*, ed. Claes Caldenby, Byggeforskningsrådet, Stockholm 1998, p. 60.
  35. Andrew McLellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2008, p. 66.
  36. Axel L. Romdahl, *Göteborgs konstmuseum: Vägledning för besökande*, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 1925, p. 9.
  37. In a plan drawing from 1921 of the rooms that would house Lundqvist's collection, one can see that the opening that would have allowed the circular solution is crossed out with the comment, 'This opening was closed on the order of the shipowner'. Translated from the original quotation in Swedish. See: Werner 2012, p. 297, fig. 32. Also in the building permits in the city of Gothenburg Building Office, openings are specified from the inner room of the Fürstenberg Gallery to the stairwell lobby, which however was never constructed.
  38. Originally there were textiles hanging in front of the openings of the octagon, which would have created a sense of separation and stillness. Werner 2012, p. 297, fig. 32.
  39. Hans-Olof Boström, 'The Fürstenberg Gallery', *Skiascope 5: Received and Rejected: The History of The Collections at the Gothenburg Museum of Art*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2012, p. 269 and 273–5.
  40. Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven 2009.
  41. Translated from the original quotation in Swedish. Romdahl 1951, p. 191.
  42. Romdahl 1951, p. 195.
  43. Romdahl 1951, p. 194.
  44. Werner 2009, p. 125.
  45. See for instance *Göteborgs konstmuseum: Tvåhundra bilder med inledande text av Axel L. Romdahl* (1925) and *Anförande av Konstavdelningens intendent vid invigningen av Göteborgs konstmuseum* (1927).
  46. Romdahl 1951, p. 197.
  47. Translated from the original quotation in Swedish. Romdahl 1951, p. 197.
  48. Fredlund 2006, p. 148.
  49. Translated from the original quotation in Swedish. Romdahl 1951, p. 189 and 197–198.
  50. Ericson 1938, p. 54. The construction of the Gothenburg Art Gallery was a separate project under the auspices of Göteborgs Konsthall Ltd., designed by Ericson and Bjerke in a format consistent with the Museum building.
  51. Werner 2012, p. 329.
  52. Ericson 1937, p. 54.
  53. Werner 2012, p. 339.
  54. Philippa Nanfeldt, 'What, How and for Whom? The History of Art Education at the Gothenburg Museum of Art', *Skiascope 4: Art Education*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2011, p. 193.
  55. Translated from the original quotation in Swedish. GSH 1962. Nr. 243, p. 10.
  56. See also: McClellan 2008, p. 74 and Kristoffer Arvidsson, 'When Art Does not Speak for Itself: Art Museums And Education', *Skiascope 4: Art Education*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2011, p. 27.
  57. GSH 1962. Nr. 243, p. 8. See also Werner 2012, p. 347.
  58. Arkdes, Sigfrid Ericson's collection. Folder 21 and 22.
  59. Arkdes, Sigfrid Ericson's collection. Folder 21. With reference to art historical institute, see also: Werner 2009, p. 160 and Rune Falk, 'Projekt till tillbyggnad av Göteborgs konstmuseum', *Arkitektur* no. 3 1965, p. 84 (in which Romdahl and Nordenfalk's proposal is dated 1945).
-

- 
60. Sign. Kz, 'Götaplatsen förändras totalt: Nytt museum, restaurang, bio', *Ny Tid* 10 July 1959.
  61. Translated from the original quotation in Swedish. GSH 1962. Nr. 243, p. 8. The report cited in City Council documents seems to have been carried out following Nils Einar Eriksson's sketches of 1954 but before 1961. GSH 1962. Nr. 243, p. 1–14.
  62. GSH 1962. Nr. 243, p. 8.
  63. GSH 1962. Nr. 243, p. 2.
  64. GSH 1965. Nr. 309, p. 1.
  65. Falk 1965, p. 85.
  66. Werner 2009, p. 165.
  67. GSH 1965. Nr. 309, p. 10. See also Werner 2009, who pursues a more extensive examination of the lighting arrangements in the etage storeys.
  68. That Andy Warhol's studio was called The Factory at the same time as Falk's wing with its saw-toothed roof was being projected, is more than anything a measure of the usefulness of the metaphor in the 1960s.
  69. GSH 1962. Nr. 243, p. 10.
  70. Werner 2009, p. 167.
  71. Werner 2009, p. 171. See also: Louise Brodin, 'Två ingångar på Konstmuseet', *Arbetet* 30 March 1989.
  72. Göteborg Region and City Archive. Architect Lars Ågren's archive. (F4:10 Ämnesordnande handlingar. Förslag till förändring av Konstmuseet och Götaplatsen.)
  73. Translated from the original quotation in Swedish. Lars Ågren, 'Museikonsten skall göras tillgänglig för alla', *Göteborgs-Posten* 13 March 1989.
  74. Gothenburg Region and City Archive. Architect Lars Ågren's archive. (F4:10 Ämnesordnande handlingar. Förslag till förändring av Konstmuseet och Götaplatsen.)
  75. Translated from the original quotation in Swedish. Mårten Castenfors, 'Så kan konstmuseet förbättras', *Göteborgs-Posten* 10 January 1989.
  76. Werner 2009, p. 181 and according to information from Björn Fredlund.
  77. Göteborgs konstmuseums bibliotek, 'Inbjudan till deltagande i idéutställning', dated 11 February 1991.
  78. Werner 2009, p. 122.
  79. According to information from the Stena Foundation website, 'Tillbyggnad av Göteborgs Konstmuseum', <http://www.stenastiftelsen.se/bidrag/goteborgs-konstmuseum/>, accessed 31 October 2014.
  80. Johanna Hagström, 'Stor gåva till konstmuseet', *Göteborgs-Posten* 14 February 2013, <http://www.gp.se/kulturnoje/1.1309100-stor-gava-till-konstmuseet>, accessed 31 October 2014.
  81. Gothenburg City Council. Culture Committee protocol. 2013-02-11, § 25; Stena Foundation web page, 'Tillbyggnad av Göteborgs Konstmuseum', <http://www.stenastiftelsen.se/bidrag/goteborgs-konstmuseum/>, accessed 31 October 2014.
-

TIDIGARE NUMMER AV  
GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE SKIASCOPE:

PREVIOUS ISSUES OF  
GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES SKIASCOPE:

●  
**SKIASCOPE 1**

*Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum/Permanent Hangings – Temporary Exhibitions: On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2009, 384 sidor/pages, ISBN 91-87968-64-9.

●  
**SKIASCOPE 2**

*Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet/ Open the Shades! Art in Gothenburg During the 1960s and 1970s*, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2009, 382 sidor/pages, ISBN 91-87968-65-7.

●  
**SKIASCOPE 3**

*Omskakad spelplan. Konsten i Göteborg under 1980- och 1990-talet/A Disarranged Playing Board: Art in Gothenburg During the 1980s and 1990s*, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2010, 310 sidor/pages, ISBN 91-87968-70-3.

●  
**SKIASCOPE 4**

*Konstpedagogik/Art Education*, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2011, 287 sidor/pages, ISBN 91-87968-73-8.

●  
**SKIASCOPE 5**

*Fådda och försmådda. Samlingarnas historia vid Göteborgs konstmuseum/Received and Rejected: The History of the Collections at the Gothenburg Museum of Art*, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2012, 583 sidor/pages, ISBN 978-91-87968-79-2.

●  
**SKIASCOPE 6**

*Blond och blåögd. Vithet, svenskhet och visuell kultur/Blond and Blue-eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture*, red./eds. Kristoffer Arvidsson & Jeff Werner, Göteborgs konstmuseum/Gothenburg Museum of Art, Göteborg/Gothenburg 2014, 393 sidor/pages, ISBN 978-91-87968-87-7.

