Værktøjskasse til atmosfæriske kunstrum

Atmosfære-fænomenets potentiale i ny udstillingspraksis

LINE BRÆDDER

Abstract: *This paper argues that intense atmospheres hold potentials in the art exhibition space, even though implementation at art museums seems challenging in different ways. Therefore, the paper aims at contributing to an operative analytical terminology and exhibit cases useful for art exhibition practices that want to focus on atmospheric experiences.*

To showcase how atmospheres are formed and affect us, this paper uses theory mainly founded in phenomenology and explores the relationship between atmosphere, exhibition spaces of the past, and phenomena as aura, affect, and presence effects. These are considered elements in a “toolbox”, arguing that multi-sensory elements, engaging the visitor as co-creator, and focusing on the exhibition as a unit instead of a space for individual objects can be effective when working with atmospheric exhibitions. The results of the examinations of this paper also points to the potentials of welcoming dissolutions, uncanny disturbances, metonymies, anecdotes, non-logical gut-feeling and a baroque visual mode of expression in order to highlight the elements that are effective in the art museum.

Keywords: Atmosphere, art exhibitions, affect, presence effects, dissolutions.

Visse rum griber os, straks vi træder ind i dem. Deres atmosfærer indhyller os i stemning og et særligt nærvær, der er undefinerbart og på samme tid svært at ignorere. Som noget usynligt i luften omslutter atmosfæren os og kræver opmærksomhed i sådan en grad, at vi føler os absolut tilstede. Sådanne rum skriver sig ind i vores krop og vores hukommelse som noget særligt. Atmosfære-oplevelsen synes at have et potentiale for udvekslinger mellem subjekt, museumsrum og genstande. Alligevel findes der ikke mange kunstmuseologiske undersøg-

elser af atmosfære-fænomenet. I en tid, hvor diskussioner igen og igen kredser om, hvordan kunstmuseet kan være relevant for den enkelte besøgende, virker det væsentligt at undersøge, hvad atmosfæreoplevelsen kan tilføre kunstmuseet og dets besøgende – og hvordan?

INTERESSE FOR ATMOSFÆRE

Atmosfære er et æstetisk fænomen og et fænomen, der sandsynligvis betyder ganske meget for oplevelsen af en udstilling. Derfor kan et

større fokus på atmosfære vise sig at være vigtigt og givtigt for museet. Men forskning, der beskæftiger sig med atmosfære, findes endnu mest udbredt blandt antropologer, historikere og arkitekter (Bille, Bjerregaard & Sørensen 2015). Undersøgelser fra en museologisk vinkel er påbegyndt i de senere år – men der mangler egentlige studier af atmosfære-fænomenets muligheder for oplevelsen og mødet med kunst (se dog Troelsen 2012). Det virker relevant at vende opmærksomheden mod atmosfærer på kunstudstillingen: Eftersom ethvert rum uundgåeligt har atmosfærer, spiller atmosfære-effekter altid en rolle for vores møde med de enkelte værker på en udstilling. Hvis kunstkuratoren retter sin opmærksomhed på, hvordan det foregår, må hun kunne arbejde med de effekter og bruge dem til at understøtte det ønskede kunstmøde – hvad end det er at udfordre eller fremhæve det enkelte værks iboende oplevelse. Hvad der også taler for at arbejde mere bevidst med atmosfære på kunstmuseet, er en lang række grundlæggende opløsninger af grænser inden for kunstens verden, der foregår netop nu; værkbegrebet ændrer sig og transformeres til teamwork og kulturelle handlinger, kunstnerkuraterede udstillinger blomstrer, og det samme gør hybrid-udstillinger på tværs af fagligheder. Kunstudstillinger former sig oftere som installationer af hele rum og rækker af totaloplevelser, der indtager museet, såsom "Art after dark"-formater, lever i bedste velgående. Samtidigt ses en materiel vending med fornyet interesse for, hvordan værker og rum *virker* på os, fremfor hvad de fortæller.

Alle disse tendenser er en del af den brede museologisk interesse for det multisensoriske, affekt, samarbejder, kollaps, subjektivitet, mavefornemmelse, associative billedlogikker og kuratoren som følgende subjekt. Denne artikel ønsker at anskue atmosfære-fænomenet som

noget, der ofte spænder sig ud over alle disse aktuelle interesser. På den måde melder undersøgelsen sig som stemme i koret af aktuelle diskussioner inden for kuratering og museologien i dag. Grundlæggende hersker der en stor usikkerhed omkring atmosfærers muligheder og anvendelse i ny udstillingspraksis. Man kan blive bekymret for, om fænomenet er andet end en vag tåge, der dækker over alting og ingenting. Alligevel har atmosfære en åbenlys tiltrækningskraft, som vækker interesse blandt mange fagligheder – ligesom ordet igen og igen bruges til at beskrive oplevelser, vi opfatter som noget helt særligt. Denne fascination er udgangspunktet for artiklens undersøgelse af, hvad et mere bevidst fokus på atmosfære i udstillingspraksis på kunstmuseer kan bidrage med.

I disse år beskæftiger flere forskningsprojekter sig med *nærvær* i mødet mellem ældre kunstværker og nutidens besøgende – blandt andet har Faaborg Museum sidste år afsluttet det 3-årige forskningsprojekt "Kunst og Nærvær" (Vallø 2017, Madsen 2017).¹ Langt hen ad vejen overlapper undersøgelser af nærværs-oplevelsen og atmosfære-fænomenet hinanden, da nærvær, ligesom affekt, ofte spiller en ganske stor rolle i oplevelsen af atmosfære. Denne artikels formål er at undersøge atmosfære frem for nærvær. Måske det kan være med til at sætte fokus på, hvordan de på mange familiære effekter også – sandsynligvis – dækker over uendeligt mange nuancer af oplevelser, hvor kunstmødet *virker* på os. En pointe i Fåborg Museums konklusion efter forskningsforløbet "Art and Presence" var blandt andet, at det vil være væsentligt at forsøge at nuancere forståelsen af nærvær, da nærvær sandsynligvis eksisterer i flere forskellige former.² En lignende nuancering af rumlige effekter, der præger vores kunstmøde kan studier af atmosfærer i forskellige typer af udstillingsrum måske bidrage med.

Både teori om *nærvær* og *atmosfære* møder kritik for ikke at bidrage til en operationel analytisk terminologi (Troelsen 2012:255). Denne artikel vil komme med bud på, hvordan det flydende atmosfære-fænomen kan omsættes til en konkret anvendelig terminologi og gennem udstillingseksempler omsættes til brug i ny udstillingspraksis. Med udgangspunkt i kunstfilosofisk teori og perspektiveringer til historiske udstillingsrum uddrages måder at tænke og forme udstillingsrum på, som overføres specifikt på udstillingsanalyser. Det vil bidrage til en diskussion om, hvorvidt visse ”redskaber” i ny udstillingspraksis har særligt atmosfære-potentiale. De tre eksempler i artiklen her er alle kunstudstillinger, og dermed er håbet at bidrage til, at atmosfærebegrebet kan spille en mere aktiv rolle i arbejdet med at skabe rum for møder og udvekslinger med kunst.

ET FLYDENDE FÆNOMEN, VI KAN ARBEJDE MED

Atmosfære er det stof, der udfylder et rum. Det er *totaliteter*, som gennemsyrrer alting, og derfor befinder vi os aldrig på et sted uden atmosfære (Böhme 2008:2). Til gengæld kan vi opleve atmosfærer mere eller mindre diffust (Bille & Flohr Sørensen 2012:106), ligesom de nogle gange lægger sig tungt om os – mens vi andre gange helt overser dem.

Oplevelsen af atmosfære kan forveksles med oplevelsen af fænomener som *aura* og *affekt*, men hvor disse to i sidste ende kan spores til mødet med et objekt eller en detalje, vi klart kan udpege, er atmosfære uden referent og anderledes ejerløst. Atmosfærer er momentære størrelser uden en fast ontologisk status (Böhme 2008:3), der opstår som den totale sum af alle tilstedeværelser i et rum (Bille & Flohr Sørensen 2012:106). Hvis alle rummets (kunst)gen-

stande, dimensioner og subjekter svævede som bobler i luften, er atmosfæren sæberesterne, der blander sig, når de støder sammen. Atmosfærer er en slags manifestationer på udvekslinger – både materielle og immaterielle (Bille & Flohr Sørensen 2012:106).

Øjeblikket efter en atmosfære har dannet sig, vil subjektet kunne sanse og fornemme den. Oplevelsen af atmosfære virker ofte stærkt personlig på os, fordi den blandt andet er et produkt af os selv, skabt af det, vores underbevidsthed eller før-bevidsthed bidrog med, da alle rummets sfærer kolliderede.³ Derfor kan mødet med atmosfærer bringe os i affekt, ligesom mødet med aura kan. Begge trækker noget, vi engang har følt, helt tæt på igen og gør minder, drømme og associationer nærværende for os, idet de rammer os som små stik af følelser, der virker meget lig Roland Barthes *punctum-affekt*.⁴ Når det sker, opstår en slags sprække i tid, hvor fortiden eller forestillinger om fremtiden lister sig så tæt ind på os, at vi kan opleve dem som tilstedeværende i nutiden. Som *multi-tidslige spændinger* (Bille, Bjerregaard & Flohr Sørensen 2015:34) kan atmosfære altså for en stund få tiderne til at smelte sammen for os.

Når et fænomen er flydende, midlertidigt og subjektivt, kan det være svært at se, hvordan en kunstudstilling skal kunne planlægge det. Muligheden for iscenesættelse af atmosfære ligger særligt i fænomenets karakter som noget *inter-subjektivt* og *quasi-objektivt* (Böhme 2008:4). Et specifikt rums atmosfære er noget, vi godt kan diskutere og dele med hinanden, fx når vi som publikum forlader en teatersal med stort set samme oplevelse, hvilket Böhme knytter til teatrets tradition med at bruge lyd, kulisser og andre rumlige elementer til at forme en samlet oplevelse (Böhme 2013:1). Det peger på, at fænomenet ikke er udelukkende subjektivt.

At atmosfære-fænomenet er næsten-objektivt kan delvist forklares ved vores fælles perception skabt af kulturel socialisering (Böhme 2008:4) – meget lig den type affekt, som Barthes kalder *studium*.⁵ En anden forklaring findes i tanken om objekter som noget, der er mere end blot noget objektivt. Genstande har *ekstaser*, som får dem til at række ud over deres materialitet og ind i os (Böhme 2008:7). Udover at en kop har sin form og en egenskab af at være drikke-værktøj, besidder den en slags odour eller essens, der kan påvirke os. Hvis koppen er blå, er farven ikke dens *ekstase* – men måden, hvorpå en person modtager og påvirkes af farven blå, er (Bille & Flohr Sørensen 2012:107). På samme måde er kunstværker og rummets arkitektoniske dele også immaterielle effekter, der kan flyde ind i os med varierende intensitet.

Skal vi arbejde med den materielle verdens effekter, må vi kigge på det Böhme kalder *Wirklichkeits*-laget af objektverdenen (Bjerregaard 2015:77). Her bor de eventuelle ekstaser, og her gemmer sig også muligheden for æstetiske oplevelser – som fx oplevelsen af atmosfære. Alle genstande har både en fast, målbar *Realität*, realitet, som altid vil være der, og en *Wirklichkeit*, virkelighed, som er det, vi potentielt fornemmer og mærker (Böhme 2001:56). Virkeligheden vil ændre sig afhængig af et objekts omgivelser. For at frigøre et objekts eller et rums *ekstaser* må vi arbejde med den sammenhæng, vi møder det i, og måden, vi kan tilgå det (Bjerregaard 2015:77).

RUMMET SOM MEDIUM FOR ATMOSFÆRE

I arbejdet med atmosfære kan det være nyttigt at tænke udstillingsrummet som et *place* i stedet for *space*: distinktionen stammer fra geografen Yi-Fu Tuan, der peger på, at et rum anskuet som *place* er mere end struktur, materiale og

arkitektur. Det indbefatter i lige så høj grad sociale udvekslinger, kulturelle konventioner og ikke mindst de følelser, handlinger og erindringer, vi selv putter ind i det. Fokuserer man på et rum som *place*, zoomer man ind på det lag, hvor vores oplevelser kan finde sted (Tuan 1977:162). Det er her, atmosfæren huserer. Når blot én enkeltdel eller dimension af et *place* ændrer sig, skubber det til disen af atmosfære, som så også vil forandre sig. På den måde er selv en kraftfuld atmosfære skrøbelig. Den vil endeløst forandre styrke og karakter, hvorfor atmosfærefænomenet kan kobles til stikordet *midlertidighed*. Tuans rum-begreb giver os en fornemmelse af de mange knapper, vi kan skrue på, i forsøget på at forme eller forstærke visse atmosfærer.

Ikke mindst vil den ”bagage” af minder, følelser og forventninger, et subjekt uundgåeligt tager med sig til et rum, være med til at danne atmosfæren, hun oplever derinde. På samme måde kan man forestille sig, at atmosfære-fænomenet kan blive påvirket af andre faktorer, der ligger uden for selve rummet. I *På sporet af den tabte tid* beskriver Marcel Proust en scene, hvor hovedpersonen Hr. Swann ligger i sengen på sit værelse omfavnet af dynens varme og det velkendte, intime rum. Men jo mere Hr. Swann falder hen, jo mere opmærksom bliver han på lydene fra vinden, lyset og gadelivet udenfor. Det, der foregår uden for rummet, bliver en del af hans erfaring af det ellers så lukkede soveværelse. Da Hr. Swann bevæger sig lige på grænsen mellem at være vågen og sove, oplever han desuden, hvordan begyndende drømme eller minder fra dagen, der gik, melder sig og meget levende bidrager til hans oplevelse af rummet. Scenerne fra hans eget hoved smelter sammen med de mere sanselige indtryk fra værelset og gadelivet udenfor. Hr. Swanns oplevelse vil de fleste genkende. Scenen gør det lettere at forstå, hvordan atmosfærer former

sig af mange dimensioner. Den viser, hvordan atmosfærer kan være dannet af noget på samme tid subjektivt og objektivt – og hvordan en atmosfære udviser grænserne mellem de to, når den folder sig ud.

Helt grundlæggende for atmosfærer er den multisensoriske oplevelse. Ud fra fænomenologiens ræsonnement oplever og udformer vi altid rum, og dermed også atmosfære, med hele vores krop. Et rum, der taler til flere sanser fremfor blot til øje og sind, vil give kroppen mere at arbejde med, hvilket kan give rummets atmosfærer større mulighed for at virke på os. Dermed er det multisensoriske et vigtigt værktøj for udstillingsrummet, der vil arbejde med atmosfæriske oplevelser.

Inden artiklens udstillingscases kommer vi ind på flere teoretiske og historiske perspektiveringer, der kan supplere med nøgleord til en atmosfærisk redskabsindsamling.

INDSAMLING AF REDSKABER FRA TEORI OG HISTORISKE TILBAGEBLIK

Billedet af en kasse fyldt med værktøj, der kan trække, skrue og banke atmosfære frem, holder selvfølgelig ikke. Så konkret lader fænomenet sig ikke koge ned. Alligevel kan man udlede en række nøgleord fra teori om atmosfære og familiære fænomener, der kan danne retningslinjer for atmosfære-arbejdet i udstillingsrum. Det bliver til redskaber i en hypotetisk værktøjskasse, der kan bidrage til samtalen om en konkret anvendelig atmosfære-terminologi. Vi ved allerede, at atmosfærer understøttes af multisensoriske rumlige elementer. Vi ved også, at atmosfærer kan opløse grænser og lade ellers adskilte tider, dimensioner, objekter, subjekter vise sig som sammenflydende for os. Den virkning virker oplagt at spejle, hvis man ønsker at skabe udstillinger med fortættede atmosfærer, så også rummets

fysiske, strukturelle – og endda immaterielle dimensioner – ligeledes glider sammen. Dermed bliver opløsning et redskab til værktøjskassen.

OBJEKTETS VIRKNING OG OPLØSNING

En måde, kunstkuratoren kan arbejde med opløsninger på, er via et nyt objekt-fokus. I stedet for at se objektet som repræsentation, informant, argument eller vidnesbyrd, kan man fokusere på, hvordan det *virker* på rummet og på os selv. I kuratorisk sammenhæng kræver det, at man tillader sig selv at gå følelsesmæssigt og subjektivt til værks og forsøger at opleve objekterne som *”physical extension, tinturing a space”* (Bjerregaard 2015:82).

Et fokus på effekter og opløsninger kan konkret omsættes til flere forskellige greb i en udstillingspraksis. Man kan eksempelvis frigøre objekter fra et overordnet udsagn i udstillingsrummet og overveje at fjerne udstillingens videnskabelige forståelsesramme – eller i hvert fald nedjustere den til fordel for associative billedlogikker og subjektive fascinationer. Man kan også udviske de udstillede objekters grænser ved at installere dem, så de bliver svært overskuelige og kræver kropslig bevægelse, eller installere dem så tæt sammen, at de for den besøgende fremstår sammenflydende og i åbenlys dialog med hinanden.

ANDERLEDES END NÆRVÆR

Et nyt fokus på oplevede effekter handler ikke bare om atmosfære, men også om flere andre, lignende fænomener, som nu og gennem alle tider har virket på mennesker, der møder kunst, som for eksempel det sublime og aura. Tættest op ad atmosfære-oplevelsen ligger nærværs-oplevelsen. Det vil sandsynligvis være nyttigt for kunstkuratorens arbejde med

effekter, hvis man i højere grad begyndte at identificere forskellige udgaver af både nærværs- og atmosfære-oplevelsen. Hans-Ulrich Gumbrecht skelner mellem nærvær og atmosfære på trods af de to fænomeners tilsyneladende tætte relation. Han beskriver det *nærværende* som noget, der er muligt for kroppen at række ud efter (Gumbrecht 2004:xiii). Oplevelsen af nærvær opstår i mødet med objekter i verden, som via en sanselig oplevelse påvirker vores krop helt umiddelbart. Nærværs-effekter er reaktioner, objekter kan sætte i gang udelukkende via vores sanser i et fysisk tæt møde med materialitet (Gumbrecht 2004:xv). Atmosfære, derimod, knytter sig ofte til det, vi ikke umiddelbart kan overskue, og denne tågedannelse vidner om en mulig afstand mellem subjektet og det æstetiske objekt i atmosfære-mødet. Gumbrechts nærvær er derimod opsat på en afstandsløs nærkontakt, hvad Anders Troelsen har beskrevet som sammenhængende med, at *"subjektet uden vilje og kontrol kastes tilbage på kroppen og materialiteten"* (Troelsen 2012:253). Det kunne tyde på, at nærværet hos Gumbrecht har noget *sublimt* over sig, hvilket ikke gælder atmosfærefænomenet, da atmosfære jo afhænger af et aktivt, medskabende subjekt.

Nærværs-oplevelsen og dens sanselige møde er i høj grad produktivt for atmosfære. Man kan sige, at oplevelsen af nærvær, ligesom oplevelsen af affekt, vil være væsentlige faktorer for, hvordan et rums atmosfære former sig. Men målet om at fremme nærvær kan også fastholde fokus på det enkelte objekt på en måde, hvor man overser andre væsentlige faktorer i rummet uden om selve objekterne. (Bjerregaard 2015:74) Vil man arbejde med atmosfæren i et udstillingsrum, er det vigtigt at behandle det totale rum af både materielle og immaterielle dimensioner som museets hovedmedie og se ud over mødet mellem subjektet og det enkelte, nærværende værk.

NYTTIGE FORSINKELSER

Vores hjerner begynder straks at aflæse tegn og budskaber, når vi træder ind i rum, vi ikke kender. Det er en automatiseret meningsproduktion, som Gumbrechts nærværs-teori kritiserer for at overdøve vores evne til at opleve nærvær og andre effekter, et sted måtte have (Gumbrecht 2004:xiv). Det vil gavne både oplevelsen af nærvær og atmosfære, hvis et udstillingsrum kan forsinke det hurtige spring til en repræsentationel tænkning, hvor vi automatisk forsøger at overskue og afkode rummet akkurat længe nok til, at vi lægger mærke til, hvordan det *virker* på os (Bencard 2014:29, Stewart 2007:4). For at forsinke en meningsproduktion kan man ryste udstillingsgæstens forventninger. Når et udstillingsrum lægger sig i tråd med de forestillinger, vi på forhånd har haft om at befinde os her, vil mødet mellem stedet og os selv blive ret udramatisk; et nærmest umærkeligt event med en atmosfære, vi måske knapt fornemmer. Omvendt kan overraskelser eller mini-chok i udstillingen besværliggøre vores automatiserede læsning af rummet og rette fokus mod dets effekter og atmosfærer. Dette atmosfære-fremmede greb går imod den gængse forestilling om, at atmosfære-fænomenet typisk folder sig ud i det hjemlige, hyggelige rum. Trygge, harmoniske og velkendte rum vil naturligvis også have sine stemninger og atmosfærer, siden fænomenet varierer uendeligt i karakter og stemning. Men når et udstillingssted vil arbejde med skærpede atmosfærer, er det måske mere interessant at fokusere på atmosfære som noget, der knytter sig til, hvad Sigmund Freud har defineret som det *Unheimliche* (Freud 1966).

Det *Unheimliche* har en dobbeltkarakter af på den ene side det fortrolige og behagelige, og på den anden side noget lurende ubestemt, diffust og fremmedartet – som, i Freuds beskrivelse,

giver os følelsen af at være uhyggeligt til mode (Ring Petersen 2002:214). Arkitekturprofessor Anthony Vidler har beskrevet det *Unheimliche* (hos Vidler *uncanny*) i arkitekturen og analyseret fænomenet som æstetisk udtryksform, der benytter affamiliariseringen som et middel til at få det velkendte til at fremtræde fremmed eller fornemmes en smule uvirkeligt eller drømmelignende (Vidler 1992). Det *Unheimliche* er måske nyttigt at sætte i relation til atmosfære-fænomenet i forsøget på at beskrive og benytte sig af spændingsforholdet mellem det trygge og velkendte og det ubestemmelige, forstyrrende element, vi ikke helt kan placere. Det, der kun akkurat er forvredet og forskudt nok til, at det vil gøre os vagtsomme og rette vores opmærksomhed imod at opklare, hvad forvirringen skyldes. Rum med karakter af det *Unheimliche* vil skærpe vores opmærksomhed på det, der omgiver os, og på vores egen tilstedeværelse her. På samme måde synes brugen af metonymier at have et potentiale for atmosfære-arbejdet. Historiker og psykolog Eelco Runia forstår metonymier som måder at sammensætte elementer på, der egentlig ikke passer sammen. Ved at sammensætte noget, der er *"just slightly out of place"*, bygger man med fuldt overlæg bro mellem to perspektiver, tider eller genstande, vi ikke normalt sammenligner (Runia 2006:15-16). Det skaber små pauser af overraskelse, hvor atmosfærer forstærkes og opleves af os. Metonymi-værktøjets potentiale illustrerer, hvordan det atmosfæriske udstillingsrum let bliver et sted for nye perspektiver på verden – et potentiale, jeg vender tilbage til. Alle disse opløsninger, forsinkede meningseffekter, twists og *unheimliche* elementer danner små sprækker eller tomrum med råderum til den enkelte besøgendes personlige associationer, erindringer og forestillinger. Dette kan intensivere en række atmosfærer i udstillingsrummet.

EN BAROK MODEL

Der har altid været en tæt sammenhæng mellem den måde, man har formet udstillingsrum på, og tidens herskende kunstbegreb og kunstopfattelse (Hansen 2009:37). Når vi interesserer os mere og mere for, hvordan udstillingsrum virker på os; når modernitetens værkbegreb opløser sig; og når vi efterlyser sanelighed, nærvær og atmosfære, så peger det på, at vi befinder os i et paradigme med en visuel model, der minder om barokkens. Martin Jay har identificeret forskellige visuelle modeller, der har eksisteret siden renæssancen og haft stor indflydelse på den måde, hvorpå rum og billeder er formet i forskellige tider (Jay 1988:17). Barokken præges af en måde at tænke verden på, som udmønter sig i desorienterende, komplekse rum og billeder, der ikke umiddelbart lader sig gennemskue og dechifrere. Dette skopiske regime, som afløser renæssancens, kalder Jay *den 3. visuelle model*. Tit kendetegnes visuelle produkter, skabt under indflydelse af *den 3. visuelle model*, ved at være maleriske, taktile, haptiske og åbne – karakteristika, der er oplagt sammenlignelige med de rumlige greb, artiklen her har relateret til atmosfære.

Rum af *den 3. visuelle model* genererer uklarheder og røgslør frem for overskuelighed. De desillusionerende elementer vil udfordre normen og producere øjeblikke af ubehag (Jay 1988:18) – ikke ulig det, vi kender fra det *Unheimliche*. Rum og kunst, der skabes i tider, som er påvirket af denne model, vil forsøge at repræsentere det ikke-repræsenterbare, hvilket ifølge Jay er dømt til at fejle. Det er en umulig opgave, og som resultat heraf vil tiden være tilbøjelig til udtrykke sig med en særlig melankoli eller sensibilitet (Jay 1988:17-18). Martin Jays visuelle regimer er med til at forklare, hvorfor et fænomen som atmosfære kan være særligt interessant for netop vores tid. Sam-

menligningerne mellem vores tids rumdan-
nelser og barokkens strategier bliver konkret
anvendelige, fordi de peger på formelle stra-
tegier fra barokkens rum, som vil have poten-
tiale til at forstærke en række atmosfærer, hvis
vi overfører dem specifikt på udstillingsrum i
dag. Lad os derfor kaste et blik på barokkens
(udstillings)rum og se, om vi kan hente nøgle-
ord til atmosfære-arbejdet her.

KURIÖSITETER, ANEKDOTER OG UOVERSKUELIGHED

I barokken præsenterede de tidlige udstillings-
rum som Wunderkammern, gallerier, kabi-
netter og kunstkamre over hele Europa sirlige
miks af menneskeskabte genstande, videnskabe-
lige instrumenter, naturalia og kuriositeter
(Hansen 2009:20). Tidens samlinger bevægede
sig på tværs af museale praksisser og langt fra
videnskaben, som vi forstår den i dag. Som et
mikrokosmos beskrev en samling gerne ver-
den ved hjælp af ting, der indgik i en forbin-
delse af langt mere skjulte tankeforbindelser
end de Linnéske systemers senere søgen efter
repræsentative typeeksempler og ”store for-
tællinger”. Med anerkendelsen af kuriositeter
udforskede samlingerne nysgerrigt kroge af
verden, videnskaben ikke kunne forklare. Dis-
se kuriøse objekter af fjernt eller endda mytisk
ophav viste det enestående og anekdotiske – og
må have emmet af *aura*.

I samlingerne nøjedes man ikke med at kig-
ge på genstandene. Man rørte ved dem, vejede
deres vægt i hænderne og snusede dem ind
gennem næsen. De tidlige udstillinger talte
også til kroppen i kraft af, at de ofte blev ind-
rettet i små, private gemakker hjemme hos
den fyrste eller konge, der stod bag samlingen.
Herinde kunne han kontemplere det verdens-
billede, han selv nøje havde udvalgt og opbyg-
get, i intime og private rum beregnet til blot

en enkelt krop (Hansen 2009:15). Der er noget
over disse helt tidlige udstillingsrums accept
af sanselighed, subjektivitet og effekter, der
virker oplagt at beskæftige sig med i arbejdet
med atmosfærer. De tidlige samlinger vidner
om en større anerkendelse af verdens mystiske
fænomener og subjektive tiltrækningskræf-
ter, hvad mange senere museumsrum ikke på
samme måde har værdsat eller givet plads. Vil
man arbejde mere bevidst med atmosfærer
på udstillinger i dag, kunne man oplagt lade
sig inspirere af flere ting fra fortidens kurio-
sitetskamre: For det første synes måden, de
tidlige samlinger refererer til deres samler på,
interessant for atmosfære. For når samlingen
bliver repræsentant for en enkelt persons in-
teresser, historie og egen-logik, bliver besøget
intimt. Her træder man ind i en privat verden,
der udstiller et andet menneskes inderste be-
gær, selvbillede og syn på virkeligheden som
sanseligt rum, og her ligger et stort potentiale
til at sætte gang i en fortættet oplevelse af at-
mosfære. Som for eksempel på Thorvaldsens
Museum, hvilket de fleste vil være tilbøjelige
til at beskrive som et sted med atmosfære: Her-
inde træder Bertel Thorvaldsen let frem for
os i egen, nærværende person, eftersom byg-
ningen er fyldt med hans kunstværker, private
samling, personlige hverdagsgenstande – og
endda gravsted placeret helt centralt i museets
indre gårdrum.

De kuriøse objekter fungerer som en slags
fysiske sprækker med atmosfærisk potentiale
i et nutidigt udstillingsmøde. Kuriositeterne
legemliggør verdens uforklarlige og forunder-
lige størrelser i museumsrummet, som vi må
gå på opdagelse i uden facitliste. Også et an-
det rumligt fænomen fra 1500- og 1600-tallet
virker oplagt at tænke sammen med atmosfæ-
re, nemlig tidens brug af gennemgangsrum
og korridorer. I de langstrakte gallerier blev
kroppens bevægelse et vilkår for betragtnin-

Fig. 1. Mørke og lyd lagt til Wilton-dyptikon på udstillingen *Soundscapes* 2015.
Foto: © The National Gallery, London.

gen (Illeris 2006:65-66). Når perioden på den måde var interesseret i rum med passagekarakter, vidner det om en opfattelse af verden som noget, der konstant gynger mellem tilstande og altid er på nippet til at forvandles (Hansen 2009:34). Samme virkelighedsopfattelse kom til syne i galleriudstillingerne uhierarkiske og svært overskuelige rum, som dyrkede overgange mellem etager, modsatte rumtyper og funktioner, det ydre og indre, det menneskeskabte og naturen (Hansen 2009:34). Selvsagt havde spejl-motivet og spejlinger stor interesse, fordi de underbyggede tidens blik på verden som et sted for konstant skiftende krystallinske tilstande spækket med metamorfoser.

Passage-karakteren, det uhierarkiske, uover-

skuelige, skiftende og krystallinske kan vi tage med os som mulige værktøjer til at arbejde med atmosfære.

Disse nøgleord kan tilføjes til de andre stikord i værktøjskassen, som indtil nu er fremkommet og kan omsættes til retningslinjer for måder at forme og tænke det totale udstillingsrum på for at intensivere oplevelsen af rummets atmosfærer:

- Det multisensoriske
- Opløsning af grænser og kategorier
- Fokus på genstandens ekstaser og *Wirklichkeit*
- "Et skrøbeligt her og nu": Destabiliseringer, spændingsfelter, midlertidighed, skift

- Tomrum og sprækker med plads til beskueren som medskaber
- Anekdoter- eller enkeltmenneskets historie
- Mødet med det totale rum
- Metonymier, ulmende forstyrrelser og mini-chok

CASE 1: SOUNDSCAPES – LYDLAG TIL GAMLE VÆRKER

”Hear the painting. See the Sound” lød det fra the National Gallery of London, da de åbnede udstillingen *Soundscapes* i 2015.⁶ Museet havde bedt seks lydkunstnere fortolke et valgfrit værk fra samlingen, og det resulterede i seks møder mellem ældre maleri og nye miljøer af lyd, lys og installationer. De første sekunder i udstillingen satte øjnene ud af spil. Et tæt mørke havde overtaget museumsrummene, og man måtte blinke et par gange for at få synet igen. Mørket pakkede den besøgende ind i et rum langt fra verden og tvang kroppen til at skærpe alle sanser. En skatkammerstemning prægede især salen, hvor et wilton-diptykon tronedede fra en piedestal (fig. 1). Her gav kraftigt spotlys værket sit eget rum af lys midt i mørket. Trådte den besøgende ind i lyscirklen, ville resten af rummet udviske sig for hende i mørket og skabe et intimt møde, isoleret helt tæt på det mange hundrede år gamle værk. Værket blev sat tilbage i sit rette element med det ophøjede lys, hvor en beskuer blev opslugt og bogstaveligt talt blændet af det gamle mesterværks nærvær og autenticitet. Værkets aura fik lov at bruse frem.

Men der var mere end aura på spil i *Soundscapes*. Udstillingsrummenes plads til krop og subjektivitet skabte også optimale forhold for atmosfære. Omkring wilton-diptykonet aktiveredes kroppen, fordi man måtte bevæge sig rundt om piedestalen for at se værket fra begge sider. Komponisten Nico Muhly havde

mimet rundkredsbevægelsen i sit musikstykke af ”infinity loops” og lydbølger, der dundrede gennem brystkassen. Lydværket gentog sig selv med en nærmest umærkelig udvikling, man kun oplevede, hvis man lyttede længe nok. Ligesom middelalderværkets mange lag og detaljer krævede lyden at blive studeret igen og igen. Det er en afgørende pointe, at lyden ikke bare aktiverede krop og sanser, men også subjektivitet og forestilling. Lydlaget gav liv til indre billeder i hovedet, dannet af den besøgendes erindringer og fantasi. På den måde besad udstillingens grundpræmis, sammen med tomrum og mørke, et stærkt potentiale for, at et immaterielt, subjektivt lag kunne blande sig med det sanselige møde.

På vej gennem udstillingen ventede flere rum med værker bragt til live på ny af inviterede lydkunstnere. Et sted havde kunstnerne Janet Cardiff og George Bures Miller tilmed bygget en opdigtet arkitektonisk 1:1 model af huset fra Messinas maleri *St. Jerome i sit studie* fra år 1475, som besøgende kunne træde ind i. Det trak billedets rum ud i beskuerens. I udstillingsforløbets sidste rum mødte man en kystscene af Théo van Rysselberghe fra 1892. Musikeren Jamie XX havde vendt den fredfyldte, impressionistiske landskabsskildring på hovedet. I stedet for en lydside, der understøttede maleriets oprindelige stemning, havde han komponeret mareridtsagtig elektronisk lyd. Mødet mellem billede og lydværk fungerede som en metonymi, der introducerede nye perspektiver på maleriet. Med kontrasten åbnede Jamie XX for nye oplevelser med det over hundrede år gamle og velkendte værk. Et twist der måske også kunne inspirere de besøgende til alternative, fremtidige oplevelser med museets øvrige samling.

På den måde byggede *Soundscapes* miljøer op om sine værker, der gav plads til dramatiske, sanselige og affektive møder med dragen-

de aura og subjektive forestillinger, som skabte gode forhold for atmosfære. Udstillingen lod fortolkende og multisensoriske dimensioner kreere nye oplevelser sammen med hovedværkerne. Lyd, rumlige installationer og kropslige virkemidler trak værkerne ud over billedrammens kant, ud i det fysiske rum og videre ind i beskueren. Værkerne fjernedes fra deres historiske kontekst og blev sat fri til nye fortællinger skabt af lydkunstnerne såvel som af den aktive, subjektive beskuer.

CASE 2: CARAMBOLAGES – TVÆRFAGLIG UDSSTILLING AF DET INTER-SUBJEKTIVE

Carambolages på Grand Palais i Paris (2015-16) kurateret af Jean-Hubert Martin er et eksempel på en udstilling, hvor også kuratoren har tilladt sig at tage afsæt i egne associatio-

ner frem for videnskabelige fakta og værkers vidnesbyrd. Udstillingens miks af kunstgenstande og kulturhistoriske objekter fra alle tider, steder og stilarter var opstillet som en dominolignende associationsrække inspireret af Aby Warburgs *Mnemosyne Atlas* (fig. 2). *Carambolages* præsenterede en strøm af vidt forskellige billeder og objekter, som løb i smalle gangforløb. Verdenskendt maleri, karikaturtegninger, våben, afrikansk stammebeklædning, kristne ikoner, skrumpehoveder, drikkekruzer, og dekonstruktivistiske montageværker var udstillet side om side (fig. 3). Genstandenes sammenhæng blev ikke forklaret, og al faktuel information var rykket væk fra selve genstandene til enden af hvert gangforløb. Her kunne man søge svar, hvis trangen til at finde ud af, om en figur var et eller 1000 år gammel, blev for stor.

Fig. 2. Udstillingsview, *Carambolages* 2015/16. Foto: © Grand Palais.

Fig. 3. Værker og genstande ophængt som associationsrække, *Carambolages* 2015/16.
Foto: © Grand Palais.

Udstillingen tilsidesatte dermed det vidnesbyrd, genstandene bragte med sig som referenter. Forvirringen udskød meningsproduktion, så man i stedet bemærkede, hvad der foregik mellem objekt-rækken og en selv. Og øjet fandt alligevel hurtigt en rød tråd i forløbet: Genstandene indgik i en slags visuel relation, som var de et *Nachleben*-spøgelse til det forrige objekt. Alle refererede de til deres sidemakker via form, æstetik, motiv, materiale eller farve. En Giacometti kat blev efterfulgt af en 2000 år gammel skulptur af en mus, som igen blev fulgt af et våben, hvis overflade var forvekslende lig med mussefigurens. Lighederne trak gæsten med på en vandring, hvor man opslugt kunne glide gennem opstillingen, der mest af alt mindede om en associationsrække fra kuratorens hoved.

Fascination og overraskelse spillede en stor rolle i *Carambolages*-oplevelsen. Mange objekter var fantastisk smukke. Endnu flere var finurlige eller bizarre. Sammensætningen af genstande var underholdende i en sådan grad, at folk stoppede op, grinede og prikkede til tilfældige medbesøgende for at høre, om de

havde opdaget det samme. Udstillingen synliggjorde, hvordan visuelle forbindelser, vi normalt tager for subjektivt oplevede og ikke-væsentlige for museumsudstillingen, både er "virkelige", delbare og interessante for de fleste. At de besøgende lod til at dele oplevelsen er interessant, for dermed indgår alle udstillingens objekter og subjekter i aktiv udveksling. Grænserne mellem genstande, tider, kategorier og de besøgende flyder sammen, og deraf opstår et særligt øjeblik med oplevelsen af, at alting i dette finurlige kuriositetskammer – for en stund – indgår i en fælles udveksling eller relation.

CASE 3: ELMGREEN & DRAGSETS NARRATIVE UDS STILLINGSVERDEN

På Victoria & Albert Museum står Hr. Swanns tunge himmelseng uredt. Dagens avis, kafferinge og halvt røgne cigaretter er efterladt på lejlighedens borde, og i arbejdsværelset flyder stakkevis af uafsluttede projekter. På væggene hænger familiefotos, på spejlet huskesedler, og et opdækket spisebord venter på gæster, der tilsyneladende er lige på trapperne.

De gamle gallerierum på London-museet blev for en stund forvandlet til et rigt hjem, hvis beboer viste sig overalt, da museet hyrede Elmgreen & Dragset til at udstille i deres tidligere Textile Gallery (fig. 4). Her indrettede kunstnerduoen en lejlighed i de herskabelige, højloftede gallerier – formet af møbler, krukker, spejle og lysestager primært fra museets samling af design og kunsthåndværk. Hjemmet har Elmgreen & Dragset opbygget med en ganske særlig karakter i tankerne, nemlig Hr. Swann fra Marcel Proust tidligere omtalte bogværk. Deres totalinstallation *Tomorrow* (2013-2014) ikke bare fortsatte romanens fortælling om Hr. Swann. Den lagde også en fysisk dimension til et fiktivt univers

Fig. 4. Elmgreen & Dragset: *Tomorrow*, 2013. Victoria & Albert Museum, London. Installation view © Perrotin. Foto: Anders Sune Berg.

og udviskede grænserne mellem to medier fra forskellige tider.

At bebo er at sætte sig spor, og dem havde Hr. Swann tilsyneladende efterladt i alle installationens kroge. Den opdigtede mand var så nærværende, at flere udstillingsgæster troede på det, når de hører, at fortællingens hovedperson netop var gået i bad. Det kunne hjemmets butler, en forklædt museumsformidler, berette om.⁷ Hjemmet fremstod som en tidslomme. Med overvægt af art nouveau-lignende møblement tog den ved første øjenkast sine gæster tilbage til begyndelsen af det tyvende århundrede i en imitation af en verden, som engang var. Rummene og butleren lod besøgende snuse rundt, studere opstillingerne af bøger, porcelæn og private fotografier og opfordrede til,

at man satte sig tilrette i sofaen eller spillede på flyglet. På den måde førte udstillingsrummet den besøgende tilbage til sine sanser og erindringer om sit eget hjem – eller andre hjem, hun engang har kommet i. Men de besøgende fik ikke lov at hvile i trygheden længe. Overalt i scenen for ”hjemlig hygge” var indlagt forstyrrende elementer, der umuligt kunne overses. Blandt andet ville et hypermoderne køkken forvirre. Og så snart gæsterne skærpede opmærksomheden, ville de opdage surrealistiske og ildevarslende elementer, der tegnede portrættet af en mand i krise. HIV-medicin, vrede breve, urolige noter og arkitektur-projekter lå uafsluttede, fik den besøgende til at undre sig (fig. 5): Hvad ville morgendagen byde på for Hr. Swann? Oplevelsen af at noget lurede lige

Fig. 5. Elmgreen & Dragset: *Tomorrow*, 2013. Victoria & Albert Museum, London. Installation view © Perrotin. Foto: Anders Sune Berg.

om hjørnet i den ustabile situation, man var blevet en del af, dominerede alle rum.

De snerrende elementer af *unheimliche* forstyrrelser prentede rummet dybere ind i den besøgendes bevidsthed. Det skabte et rum, hvis lige man aldrig før har været i. Et rum som i stedet for imitation var en selvstændig lille verden. Den erkendelse skabte en stærk bevidsthed om at være tilstede i et unikt her og nu. Samtidigt tvang de forvirrende elementer den besøgende til at arbejde på højtryk for at "samle brikkerne" med aktiv hjerne og skærpede sanser, mens hun gik på jagt i skuffer og breve.

På den måde tænkte udstillingsrummet sine besøgende som subjektive medskabere, hvis personlige bidrag til Hr. Swanns historie var

både velkomne og påkrævede. Victoria & Albert havde med denne bestillingsopgave truffet et valg om at opløse deres kulturhistoriske grænser og objektsyn ved at invitere kunsten indenfor. Også rollerne opløstes af den måde, kunstmuseet og kunstnernes praksis flød sammen på. Det skete, når museumsarbejderen agerede butler og blev performer i kunstværket, samt i konkurrencen *Tomorrow*, hvor Elmgreen & Dragset via museets hjemmeside inviterede folk til at bidrage med bud på Hr. Swanns morgendag – et initiativ, der lagde sig mellem kunstværk og udstillingsformidling. I *Tomorrow* bliver Elmgreen & Dragset altså til en slags museumsformidlere og museet til medskabere af værket. Udstillingens private, multi-sensoriske og *unheimliche* rum fyldt af fiktion

og opløsninger vil for mange af de udstillingsgæster forme sig som en intens oplevelse og en særlig udveksling mellem stedet og en selv. En oplevelse med atmosfære, gæster måske sent vil glemme. Deri ligger muligheden for, at en personlig relation mellem den besøgende og Victoria & Albert Museum er sået eller væsentligt forstærket.

De tre udstillingscases eksemplificerer artiklens teori om, hvilke måder at tænke og forme udstillingsrum på, der har potentiale til at forstærke et møde med atmosfære. De underbygger ligeledes forståelsen af, hvordan atmosfære er en kraft, der opstår som følge af opløsning og udveksling på tværs af grænser. Derfor vil atmosfærer have bedre forudsætninger for at virke på os i kunstudstillinger, der opløser sine egne grænser, tør tænke kunsten som noget mindre autonomt og rummet som multisensorisk helhedsoplevelse – ligesom vi ser det i de tre udstillingscases, der naturligvis med fordel kunne suppleres af mange flere.

ATMOSFÆREINITIATIVER FRA KUNSTNEREN OG KURATOREN

Der synes at være en omfattende tendens til at overlade ansvaret til kunstneren, når der skal formes totale rum, miljøer med affekt, associationer og ikke-videnskabelige udsagn på museet. Både udstillingerne *Soundscapes* og *Tomorrow* har primært ladet kunstneren tage sig af atmosfæreinitiativer. Samme voksende tendens til kunstnerinterventioner og kunstnerkurateringer ser vi overalt på kunstmuseer, som ved MoMAs tidlige *Artist's Choice* program⁸ eller Palais de Tokios nuværende *Carte Blanche*-koncept. Vi ser det også, når kunstnere laver totalinstallationer i udstillingsrum – som da Kristine Roepstorff i 2018 omdannede Kunsthal Charlottenborgs 1.sal til udstillingen *Renaissance of the Night's* mørke stenhave,⁹ i

Danh Vos 2018-udstilling på Statens Museum for Kunst i København,¹⁰ der spredte sig videre fra gallerirummene til indretningen af både ankomstsæl, museumscafe og museets skulpturgade, eller i Cisternerne, hvor en kunstner, kunstnergruppe eller arkitekt årligt omdanner hele det tidligere vandreservoirs 4.320 kvadratmeter store underjordiske sale til én stor totalinstallation.¹¹ Når kunstnere på forskellig vis inviteres ind på kuratorens felt, leder det til opløsninger og nye dialoger med potentiale for voksende atmosfære på kunstudstillingen. Omvendt vil der sandsynligvis også vise sig potentialer for arbejdet med atmosfærer, hvis museet og kuratoren tør låne fra kunstnerens felt og "opløse" sin egen, typiske tilgange til at bygge udstillinger op – ligesom *Carambolages* gjorde det ved at lade kuratorens egne associationer spille en afgørende rolle i udstillingen.

Peter Bjerregaard foreslår, at kuratoren gentænker sig selv som "*distractor*" og argumenterer for, at "(...) the curators job is to introduce noise to create new patterns".¹² De kollaps, det medfører, vil – ligesom forventningsbrud, udsættelse af meningseffekter og metonymier – være producerende i sig selv, fordi det tvinger nye tanker og metoder på banen, hvorved noget nyt kan folde sig ud (Bjerregaard 2015). Atmosfære, for eksempel.

I den forbindelse kan man se arbejdet med atmosfære som noget, der gør udstillingen til en forskningsmaskine af samarbejder, dialoger, processer og undersøgelser (Bencard 2014, Bjerregaard 2015) og museet til et slags fremtids-laboratorium (Bjerregaard 2015:80), frem for fortidslager. Det indikerer, at atmosfære-arbejdet i sidste ende kan lade museet give endnu mere "tilbage til samfundet" – og altså kan bidrage til museets eksistensberettigelse i en tid, hvor kunstmuseerne ofte nedprioriteres.

POTENTIALER VED OPLØSNING OG MULIGE BALANCER

Atmosfære-arbejdet hænger tit sammen med en opløsning af kunstmuseumstraditionen, vi kender fra modernitetens autonomi og den hvide kube. At bevæge sig væk fra en tradition kan selvfølgelig betyde, at man må give køb på noget. Hvis vi flytter fokus væk fra det, vi ved, kan noget gå tabt. Men ikke desto mindre vil det, at give plads til hvad vi *mærker*, kunne forløse noget andet. For opløsninger, nærvær og atmosfærer er noget produktivt i sig selv (Bjerregaard 2015:80), der kan åbne nye og meningsfulde relationer med kunsten. I artiklen argumenteres for, at et øget atmosfære-fokus åbner nye muligheder for at beskæftige sig med det, som videnskabelige termer og logikkens veje undslipper sig. Her kan opstå en bekymring for, om museet ender som et center for oplevelsesøkonomi og plastiske miljøer. Det kan være årsagen til, at kunstmuseerne ofte overlader subjektive input og miljødannelser til kunstnere. Men måske vil en større viden og bevidsthed om atmosfære-fænomenets muligheder åbne for kuratorens arbejde med endnu uudnyttede muligheder. Det er muligheder, som ikke nødvendigvis skal erstatte de måder, kunstmuseerne før har arbejdet på, men nærmere udvide dem.

Martin Jays teori om *den 3. visuelle model* minder om, at det skopiske regime, der giver bedre plads til atmosfærer, ikke bringer os tættere på noget *sandt* end det, vi kan opnå ved at dyrke det objektive, videnskabelige og målbar. Tværtimod kan atmosfære og andre "produkter" af *den 3. visuelle model* let mislede og manipulere os (Jay 1988:20). Det er en forvirring, der bestemt er gavnligt for et rums atmosfærer, men som af andre årsager kan synes at tage overhånd i museumrummet. Derfor bør kunstmuseet tænke atmosfærer som noget, der

skal komplimentere og lægge sig til det rationelle syn frem for at erstatte det. Hvis en udstilling kan *glimte* (Lims 2009), altså konstant skifte mellem to modsætninger som det subjektive og det objektive, kan de to modpoler gå i dialog, forstærke den anden og sammen vise nye veje. I kontante skift eller vekselvirkninger mellem kontraster kan man forestille sig, at atmosfærer får særligt gode forhold til at virke på os – og på samme tid rummer dette et spændende potentiale for formidling på kunstmuseet.

En kurator må selvfølgelig være opmærksom på, at arbejdet med atmosfæriske rum- og miljødannelser ikke blot skaber "intetsigende kulisser" eller ren imitation af en verden udenfor. Afgørende for atmosfære-oplevelsen er, at den besøgende bliver opmærksom på sin egen tilstedeværelse og udvekslinger i et særligt her og nu, hvilket også de tre udstillingscases har vist. Derfor må et rum pege på sig selv som noget unikt, fx ved brugen af metonymier, *unheimliche* elementer og andre udsættelser af meningseffekter.

Lykkes det at indfange en absolut opmærksomhed, som atmosfære bringer med sig, vil det gøre en forskel for kunstværkets vilkår på udstillingen. I mødet med atmosfære vil de besøgende granske rummet og for alvor opleve eller *mærke* dets værker.

Atmosfære har også et potentiale for den enkelte besøgendes oplevelse på museet og for forholdet mellem museum og gæst: Det atmosfæriske udstillingsrum sætter sin besøgende i centrum og beskæftiger sig med *anekdoten* og *enkeltmenneskets historie* frem for det universelle. Det er et sted, hvor aparte kuriositeter og subjektive fascinationer kan udfordre store sandheder, logikker og gængse videnskabelige systemer. Denne prioritering af det personlige og immaterielle kan være effektfulde for museumsoplevelsen. Når kunstmødet ser ud over

98 videnskabelige resultater og også giver rum til følelser og dialog formes et museumsrum, som kan virke langt mere relevant for den enkelte. På den måde flytter oplevelsen af atmosfære vores opmærksomhed mod, hvordan vi selv føler, eller på de minder og forestillinger, vi bærer med os. Det vil desuden kunne udvikle det vigtige tilhørsforhold mellem den besøgende og museet, hvilket ikke mindst kunstmuseet selv kan få meget ud af.

NOTER

1. I Danmark har Faaborg Museum netop afsluttet deres 3-årige forskningsprojekt *Kunst og Nærvær* og Thorvaldsens Museum påbegyndte i 2017 forskningsprojektet *Powerful Presences*, der undersøger Thorvaldsens skulpturelle portrætters nærvær for museumsgængere i dag.
2. En pointe, som Theis Vallø Madsen fremlagde på Faaborg Museums finnisage for projektet *Kunst og Nærvær* den 16. august 2018.
3. Denne pointe bygger på bl.a. filosofien Yi-Fu Tuans teori om place som noget, der også formes af subjektive minder og associationer (Tuan 1977:387–388), Merleau-Pontys iagttagelser om kropslige før-bevidsthed som noget, der går forud for vores rumoplevelser (1945:98) og Bachelards tanker om, hvordan vores kropslige erfaringer fra barndomshjemmet er indskrevet i os og danner grundlag for, hvordan vi senere kan opleve alle andre rum (1969:15).
4. Små afbrydelser eller pauser, fotografiet pludselig kan lade opstå. Som en pil af følelser, der helt uventet rammer os og bringer os i affekt af sorg, eufori, melankoli eller kærlighed (Barthes 2005:12–13). Denne type affekt-oplevelse er helt klart betinget af subjektets perception. Et punctum afhænger af den enkelte beskuers baggage, følelser, minder og erindringer (Barthes 2005:57).
5. Studium er en slags objektivt-vedtaget indlært affekt, der kan ramme os følelsesmæssigt, fordi

vi har lært, at det, vi ser på fotografiet, er noget voldsomt, tragisk, lykkeligt eller unikt (Barthes 2005:37).

6. *Soundscapes*, The National Gallery of London, 8. juli 2015 – 6. september 2015.
7. Interview med "butlere" fra Victoria & Albert Museums hjemmeside <http://www.vam.ac.uk/b/blog/network/what-butler-saw> (18. april 2017).
8. <https://www.moma.org/calendar/groups/19> (19. oktober 2018).
9. Kirstine Roepstoff: *Renaissance of the Night*, Kunsthall Charlottenborg, 16 juni – 12 august 2018.
10. *Danh Vo: Take My Breath Away*, SMK, 30. august – 2. december 2018.
11. Udstillingsstedet Cisternerne, www.cisternerne.dk (19. oktober 2018).
12. Bjerregaard, Peter: "Exhibitions as Research: Curator as...." oplæg på konferencen Curatorial Challenges, 27. maj 2016.

LITTERATUR

- Bachelard, Gaston 1969. *The Poetics of Space: The classic look at how we experience Intimate Places*. Boston: Beacon Press.
- Barthes, Roland 2005. *Det lyse kammer – bemærkninger om fotografiet*. København: Gyldendals Bogklubber.
- Bencard, Adam 2014. "Presence in the museum. On metonymies, discontinuity and history without series." *Museum & Society* 12:1, 29–43.
- Benjamin, Walter 2004. *Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder*. København: Medusa. DOI: <https://doi.org/10.7146/kok.v22i77.24781>
- Bille, Mikkel, Peter Bjerregaard, Tim Flohr Sørensen 2015: "Staging atmospheres: Materiality, culture, and the texture of the in-between." *Emotion, Space and Society* 15, 31–38. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2014.11.002>
- Bille, Mikkel & Tim Flohr Sørensen 2012. *Materialitet – en indføring i kultur, identitet og teknologi*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

- Bjerregaard, Peter 2015. "Dissolving objects: Museums, atmosphere and the creation of presence." *Emotion, Space and Society* 15, 2015, 74–81. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2014.05.002>
- Bogh, Mikkel 2016. *Tæt på. Intimiteter i kunsten 1730–1930*. København: Statens Museum for Kunst.
- Böhme, Gernot 2001. *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Böhme, Gernot 2007. *Atmosfære: Den kropslige tilstedeværelses rum og rummet som fremstillingsmedium + Atmosfærer: Forbindelsen mellem musik og arkitektur hinsides fysikken*. København: Kunstakademiets Arkitekturskole Institut for Bygningskultur.
- Böhme, Gernot 2013. "The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres." *Ambiances*. Online: <http://journals.openedition.org/ambiances/315> (accessed 16.10.2018).
- Freud, Sigmund 1966: "The uncanny". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (1917–1919)*, vol. 17. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 217–256.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Hansen, Maria Fabricius 2009. "Tilstandskift og gennemgange: Gallerier, kabinetter og kunstkamre i 1500- og 1600-tallet." *Passepartout – skrifter for kunsthistorie* 14:28, 13–42.
- Illeris, Helene 2006. "Kunstkammeret som dannelsesritual." *Nordisk Museologi* 1, 59–73. DOI: <http://dx.doi.org/10.5617/nm.3551>
- Jay, Martin 1988. "Scopic regimes of modernity". I Hal Foster (ed.). *Vision and Visuality*. Winnipeg: Bay Press, 3–23.
- Lim, Liza 2009. "Staging an aesthetics of presence." *Search: Journal for New Music and Culture* 6: Online: <http://www.searchnewmusic.org/lim.pdf> (accessed 16.10.2018)
- Madsen, Theis Vallo 2017. "Museets nærvær: Et forsøg på at kortlægge dét, der ikke kan kortlægges." *Nordisk Museologi* 1, 106–122. DOI: <http://dx.doi.org/10.5617/nm.6336>
- Madsen, Tina 2017. "Walking and sensing at Faaborg Museum. Atmosphere and walk-along interviews at the museum." *Nordisk Museologi* 2, 124–141. DOI: <http://dx.doi.org/10.5617/nm.6351>
- Merleau-Ponty, Maurice 1945. *Kroppens fænomenologi*. København: Det lille Forlag.
- Petersen, Anne Ring 2002. *Storbyens billeder – fra industrialisme til informationsalder*. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Runia, Eelco 2006. "Presence." *History and Theory* 45:1, 1–29. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2006.00346.x>
- Stewart, Kathleen 2007. *Ordinary Affects*. Durham and London: Duke University Press.
- Troelsen, Anders 2012. "Nærvær og atmosfære. To æstetiske begreber". I Birgit Eriksson, Jacob Lund, Henrik Kaare Nielsen & Birgitte Stougaard Pedersen (red.). *Æstetisering. Forbindelser og forskelle – festschrift til Morten Kyndrup*. Aarhus: Forlaget Klim, 244–255.
- Tuan, Yi-Fu 1977. "Space and place: Humanistic perspective". In Stephen Gale & Gunnar Olsson (ed.) *Philosophy in Geography*, 20. Holland: D. Reidel Publishing Company, 387–427.
- Warburg, Aby 1999. "Mnemosyne. Indledning". *Passage - Tidsskrift for Litteratur og Kritik*, 14:31/32, 163–168. DOI: <https://doi.org/10.7146/pas.v14i31/32.4009>
- Wiit, Pernille Henriette 2015. "Atmosfære på museum: at (be)gribe en stemning." *Nordisk Museologi* 1, 40–55. DOI: <http://dx.doi.org/10.5617/nm.2999>
- Line Brædder, cand.mag. i kunsthistorie
linebraedder@hotmail.com*
- Ryesgade 127, 3.1.
DK-2100 København Ø, Danmark*