

Blickar och betydelser: Digitala rekonstruktioner av tavelhängningarna på Stockholms slott 1795–1866

Johan Eriksson, Per Widén, Steven Bachelder, Masaki Hayashi, Uppsala University

Abstract: During the years 1795–1866 the Swedish national art collection, today's Nationalmuseum, was on display at the Royal Palace in Stockholm at what was known as *Kongl. Museum*. This museum consisted of two sculpture galleries adjacent to the palace garden Logården and a paintings gallery and a few more rooms on the second floor. While the sculpture galleries are well known as well as reconstructed in situ, there has been much less research on the display of paintings at the museum. In the cross disciplinary research project «Virtual Museum at the Royal Palace» we are using a digital 3D model to reconstruct the display of paintings in the so-called smaller gallery of the palace, as it was displayed during the period. The reconstruction deals with two different hangings of the gallery, in 1795 and *c.* 1843, made by the curators Carl Fredric Fredenheim and Lars Jacob von Röök respectively. Our preliminary findings show that, contrary to earlier claims, the two hangings are rather different and constructed on quite different ideologies of museum display, something that is possible to see thanks to the method of using digital 3D model as a basis for analysis.

Keywords: Virtual Museum, Kongl. Museum, Nationalmuseum, Digital Art History, 3D modelling, history of display, Fredenheim, von Röök

Recommended citation: Johan Eriksson, Per Widén, Steven Bachelder, and Masaki Hayashi, *Blickar och betydelser: Digitala rekonstruktioner av tavelhängningarna på Stockholms slott 1795–1866*, *1700-tal* 16 (2019): 79–103. <https://doi.org/10.7557/4.4881>

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

1700- och 1800-talets konstmuseer har ofta beskrivits som fulla av målningar av skiftande kvalitet, hängda efter principer som handlar mer om att fylla ut väg-garna på ett dekorativt sätt än att berätta något väsentligt om konst och konsthis-toria. Hängningarna ses som statiska och ytliga och med mer fokus på symmetri än på konstverken i sig. Detta är förstås en överdrift, men hur hängde måleriet egentligen på Stockholms slott i det sena 1700- och det tidiga 1800-talet när Nationalmuseums föregångare Kongl. Museum var inhytt där? Hur förändras hängningarna över tid? Går det att utläsa olika hängningsideal, olika narrativ, olika budskap och betydelser i målningarnas disposition? Projektet «The Virtual Museum at the Royal Palace – A Digital Reconstruction of the Display of Art in the Royal Palace, 1795–1866» syftar till att utifrån bevarade hängningsplaner och med digitala verktyg skapa en 3D-miljö där tavelhängningar från olika epoker av Kongl. Museums historia visualiseras och analyseras, och därmed utveckla me-toder för att studera historiska utställningar och konsthängningar mer generellt.¹

Kongl. Museum

Det idag nyrenoverade och återöppnade Nationalmuseum har sitt ursprung i de kungliga konstsamlingar som 1792 förstatligades efter Gustav III:s död. De sam-lingar som kungen köpt till sig själv för statliga medel – drottning Lovisa Ulrikas (1777) och den Sackska (1779) – skulle enligt de som gjorde boupppteckningen inte betraktas som privat egendom utan som statlig. I samband med detta skapade för-myndarregeringen under hertig Karls (XIII) ledning det s.k. Kongl. Museum, lo-kaliserat i den norra Logårdsflygeln på Stockholms slott. Huvudnumret där var de antika skulpturer som Gustav III hade köpt i Rom 1784. Målerisamlingen hängdes emellertid i andra rum i slottet, främst i det så kallade Lilla eller Nedre galleriet i norra längans andra våning (nuvarande Bernadottegalleriet).² Målerisamlingen behandlades mer styvmoderligt än skulpturen; den fick aldrig någon permanent plats i slottet och tavelgalleriet var inte heller lika tillgängligt för allmänheten som

¹ Projektet är ett samarbete mellan Johan Eriksson och Per Widén vid Konstvetenskapliga Institutionen vid Uppsala universitet och Steven Bachelder och Masaki Hayashi vid Institu-tionen för Speldesign vid Uppsala universitet samt Margareta Nisser Dalman, överintend-ent vid Kungliga Husgerådskammaren. Denna pilotstudie har finansierats av Vinnova via UU Innovation till vilka författarna riktar sitt tack.

² Om Kongl. Museum och Nationalmuseums förhistoria, se t.ex. Solfrid Söderlind (red.), *Kongl. Museum: Rum för ideal och bildning* (Stockholm, 1993); Per Widén, *Från kungligt galleri till nationellt museum: Aktörer, praktik och argument i svensk konstmuseal diskurs ca 1814 – 1845* (Hedemora/Göteborg, 2009).

de övriga museiutrymmena. Målerisamlingen bestod av drygt 1400 verk, främst fransk och nederländsk konst men även svenskt och en del italienskt måleri. I tidens smakhierarki sågs det italienska och nederländska som estetiskt överlägset och det var också det som prioriterades vid hängningarna. I en instruktion från 1793 sägs att måleriet ska hängas «efter Scholorne»: det nederländska och det italienska på Stockholms slott och det franska och svenska på Drottningholm.³ Detta är en viktig nyordning, inspirerad av den banbrytande skolhängningen på Övre Belvederen i Wien från 1700-talets slut.⁴

År 1815 köpte staten in Johan Tobias Sergels (1740–1814) kvarlåtenskap som bestod av en stor mängd statyer och mindre skisser vilket gjorde platsbristen ännu större i Kongl. Museum.⁵ För att lösa lokalfrågan föreslog överintendenten Fredrik Samuel Silfverstolpe (1769–1851) att slottets södra Logårdsflygel skulle byggas om för att tas in anspråk som utställningsrum. Om denna plan hade förverkligats skulle Kongl. Museum ha omfattat båda flyglarna ned mot Stockholm ström. Enligt förslaget skulle de två övre våningsplanen i flygeln slås ihop till ett och förses med takfönster för bästa möjliga belysning av målningarna. I markvåningen skulle ytterligare ett skulpturgalleri skapas som pendang till det befintliga, förmodligen avsett att bland annat hysa de skulpturer av Sergel som man nyss förvärvat. Om förslaget hade realiserat skulle museet under lång tid ha haft ändamålsenliga lokaler, men av planerna blev inget.⁶ I stället blev muséet kvar på sin ursprungliga plats fram till 1866 då det nya Nationalmuseum öppnade på Blasieholmen. Under en period på drygt 70 år fanns alltså de statliga konstsamlingarna utställda på Stockholms slott, i skulpturgallerierna mot Logården och i Lilla galleriet med angränsande rum på slottets andra våning.

Skulpturgallerierna på Kongl. Museum är väl utforskade och dokumenterade.⁷ Genom arkivalier, målningar och fotografier går utställningarna där att följa re-

³ «Kungligt brev angående Hofmålaren Hallblads utnämmande till Garde des Tableaux, och målningarnes omställning efter Scholorne», 19 augusti 1793, Nationalmuseums arkiv, Kongl. Museum, E 1:1.

⁴ Om Övre Belvederen och den banbrytande hängningen där, se Debora J. Meijers, «Naar een systematische presentie» i *Verzamelen: Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum* (Herleen, 1993) och Gudrun Swoboda (red.), *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums* (Köln/Weimar/Wien, 2013).

⁵ Söderlind 2003, s. 96f. Inköpet gjordes för att förhindra att samlingen, som man uppfattade var av nationellt intresse, skulle skingras. Insatsen är i princip unik och säger något om Sergels status under sin livstid.

⁶ Söderlind 2003, s. 96f; Widén 2009, s. 114.

⁷ Ann Marie Leander-Touati, *Ancient Sculptures in the Royal Museum: The Eighteenth-century Collection in Stockholm*, vol. 1 (Stockholm, 1998) samt Söderlind 2003.

lativt väl och de två skulpturgallerierna har även rekonstruerats på plats 1958 respektive 1992.⁸ Kunskaferna om hur måleriet var utställt är däremot mer bristfälliga. Lokalerna det ställdes ut i har kontinuerligt ändrats och använts för andra ändamål under de dryga 150 åren sedan museet flyttade och dokumentationen av utställningarna är heller inte lika god.

Utställningshistoria, hängningsideal och visualisering

Samlingshistoria och hängningsideal har under senare tid uppmärksammats i ett antal publikationer. Gail Feigenbaums antologi *Display of Art in the Roman Palace, 1550–1750* från 2014 är ett betydelsefullt bidrag till kunskapen om vilka hängningsprinciper och hängningspraktiker som var rådande i Rom från senrenässansen fram till mitten av 1700-talet.⁹ Enskilda gallerier och tavelhängningar har även studerats ingående, av vilka de av Galleria Borghese, Galleria Colonna och Galleria Doria Pamphilj förtjänar att omnämnas (fig. 1).¹⁰ De romerska palatsens gallerier kom under 1600- och 1700-talet att få en central betydelse i de respektive familjernas visuella retorik och som tecken på furstefamiljens närvaro i staden. Feigenbaum med flera visar hur målningar och skulpturer arrangerades tematiskt och ofta enligt ett specifikt narrativ som samspelade med den övriga inredningen i vad som kallas *un bel composto*.¹¹ Den italienska och i synnerhet den romerska konstscenen satte även i hög grad agendan för den övriga kontinentens gallerier och tavelhängningar. Per Bjurström har framhållit den banbrytande galleribyggnaden i Düsseldorf och senare har Thomas W. Gaetgens och Louis Marchesano nyanserat historien om museibyggnaden, hängningarna och katalogprojekten.¹² Gaetgens och Marchesano lyfter särskilt fram Lambert Krahes nyskapande, symmetriska och relativt luftiga omlängning efter regionala och nationella skolor, samt Nicolas de Pigages och Christian von Mechels ambitiösa *catalogue raisonné* över samlingen som publicerades år 1778 och fick omgående stort genomslag.¹³ Redan samma

⁸ Se Söderlind 2003 som behandlar både det historiska museet och rekonstruktionen av det.

⁹ Gail Feigenbaum (red.), *Display of Art in the Roman Palace, 1550–1750* (Los Angeles, 2014).

¹⁰ Carole Paul, *The Borghese Gallery and the Display of Art in the Age of the Grand Tour* (Hampshire, 2008); Eduard A. Safarik (red.), *Galleria Colonna in Roma* (Rom, 2003); Francesca Cappelletti & Andrea G. De Marchi, *Nouva guida alla Galleria Doria Pamphilj* (Rom, 1996).

¹¹ Feigenbaum 2014, s. 17–24.

¹² Per Bjurström, «Physiocratic ideals and National Galleries», i Per Bjurström (red.), *The Genesis of the Art Museum in the 18th century*, (Stockholm, 1993) 28–60; Thomas W. Gaetgens & Louis Marchesano, *Display and Art History – The Düsseldorf Gallery and its Catalogue* (Los Angeles, 2011).

¹³ Christian von Mechel & Nicolas de Pigage, *La galerie électorale de Dusseldorf; ou, Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux...* 2 vols. (Basel, 1778).



Fig. 1. Terzo Braccio, Galleria Doria Pamphilj (© Johan Eriksson. Reproduced with permission.).



Fig. 2. Bernadottegalleriet, Stockholms slott (© Johan Eriksson. Reproduced with permission).

år fick Christian von Mechel uppdrag att arrangera hängningen av den kejsarliga målerisamlingen i Övre Belvederen i Wien enligt denna nya princip. Tavellängningen i Övre Belvederen har av flera forskare lyfts fram som det första exemplet på en konsekvent genomförd hängning efter skolor och kronologi.¹⁴ Giles Waterfield har huvudsakligen studerat engelska hängningsprinciper, men visar även hur det i det sena 1700-talets Europa sker en generell förskjutning från symmetriskt arrangerade hängningar, som de ovan nämnda italienska exemplen, till disposition efter olika skolor.¹⁵

Metoder för att rekonstruera historiska miljöer har under det senaste decenniet utvecklats inom humaniora, men konkreta tillämpningar på konstupställningar och historiska hängningar har endast gjorts i begränsad utsträckning.¹⁶ 3D-visualise-

¹⁴ Bjurström 1993; Meijers 1993; Widén 2009, s. 33; Swoboda 2013.

¹⁵ Giles Waterfield, «Picture Hanging and Gallery Decoration», i Giles Waterfield (red.), *Palaces of Art, Art Galleries in Britain 1750–1990* (London, 1991).

¹⁶ Se exemplvis Stephanie Moser, «Archeological Representation: The Visual Conventions for Constructing Knowledge of the Past», i Ian Hodder (red.), *Archeological Theory Today* (Cambridge, 2001), s. 262–283; Stephanie Moser, *Designing Antiquity* (Yale, 2012); Jonathan Westin, *Negotiating 'Culture', Assembling a Past: the Visual, the Non-Visual and the Voice of the Silent Actant* (Göteborg, 2012).

ringar av museer förekommer i allt större utsträckning,¹⁷ men den teoretiska analysen av dem har hittills lyst med sin frånvaro, vilket bland annat konstateras av Sander Münster, Kristina Friedrichs och Wolfgang Hegel i artikeln «3D Reconstruction Techniques as a Cultural Shift in Art History».¹⁸ Artikeln är ett försök att beskriva, definiera och problematisera fältet. De delar in fältet i «Sources», «Modelling» och «Visualization» och konstaterar att just 3D-rekonstruktioner är det område inom digitala humaniora som är i störst behov av tvärvetenskapliga samarbeten.¹⁹ De frågar sig också om den digitala konstvetenskapen kan sägas stå för ett kulturellt skifte inom humaniora, men konstaterar att metodfrågorna alltså behöver utvecklas.²⁰ Med en högupplöst virtuell modell som kan överträffa upplevelsen av konsten på plats kan vi också börja ställa frågor som relaterar till Baudrillard's begrepp *simulacrum*, det vill säga en virtuell representation som i någon mån överträffar upplevelsen av verket per se.²¹ Det är således ett forskningsfält som är i sin linda. Vår förhoppning är att denna pilotstudie bidrar till utvecklingen av både verktyg och metoder för att öka förståelsen av tidigmoderna tavelhängningar. Genom att tillämpa metoder och digitala verktyg från digitala humaniora och speldesign är ambitionen att undersökningen skall fungera som både ett exempel på hur dessa fält kan bidra till konstvetenskapen och mer specifikt som ett exempel på hur hängningarna fungerade i sin samtid och därmed öka kunskapen och förståelsen för 1700-talets och det tidiga 1800-talets hängningsideal.

Nedre galleriet

Det som idag är Bernadottégalleriet (fig. 2), under 1700- och 1800-talen Nedre galleriet, utgjorde ursprungligen den rumsliga länken mellan kungens och drottningens respektive bostadsvåning. Mycket tyder på att arkitekten Nicodemus Tessin d.y. (1654–1728) planerade rummet som ett tavelgalleri. När våningen inreddes under 1730-talet gestaltades det i stället med fast inredning i form av boaserier efter ritningar av Carl Hårleman (1700–1753) och allegoriska målningar och plafonder av den franske dekorationsmålaren Guillaume Thomas Taraval (1701–1750).²² Denna inredning finns delvis bevarad i bröstpanelen, fönsterrom-

¹⁷ Exempelvis VRT Ventures virtuella versioner av MOCA i Los Angeles: <https://www.vrtventures.art/>.

¹⁸ Sander Münster, Kristina Friedrichs, Wolfgang Hegel, «3D Reconstruction Techniques as a Cultural Shift in Art History», *Digital Art History*, vol. 3, 2018, s. 39–59.

¹⁹ Münster 2018, s. 43.

²⁰ Münster 2018, s. 46.

²¹ Se vidare Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Michigan, 2005).

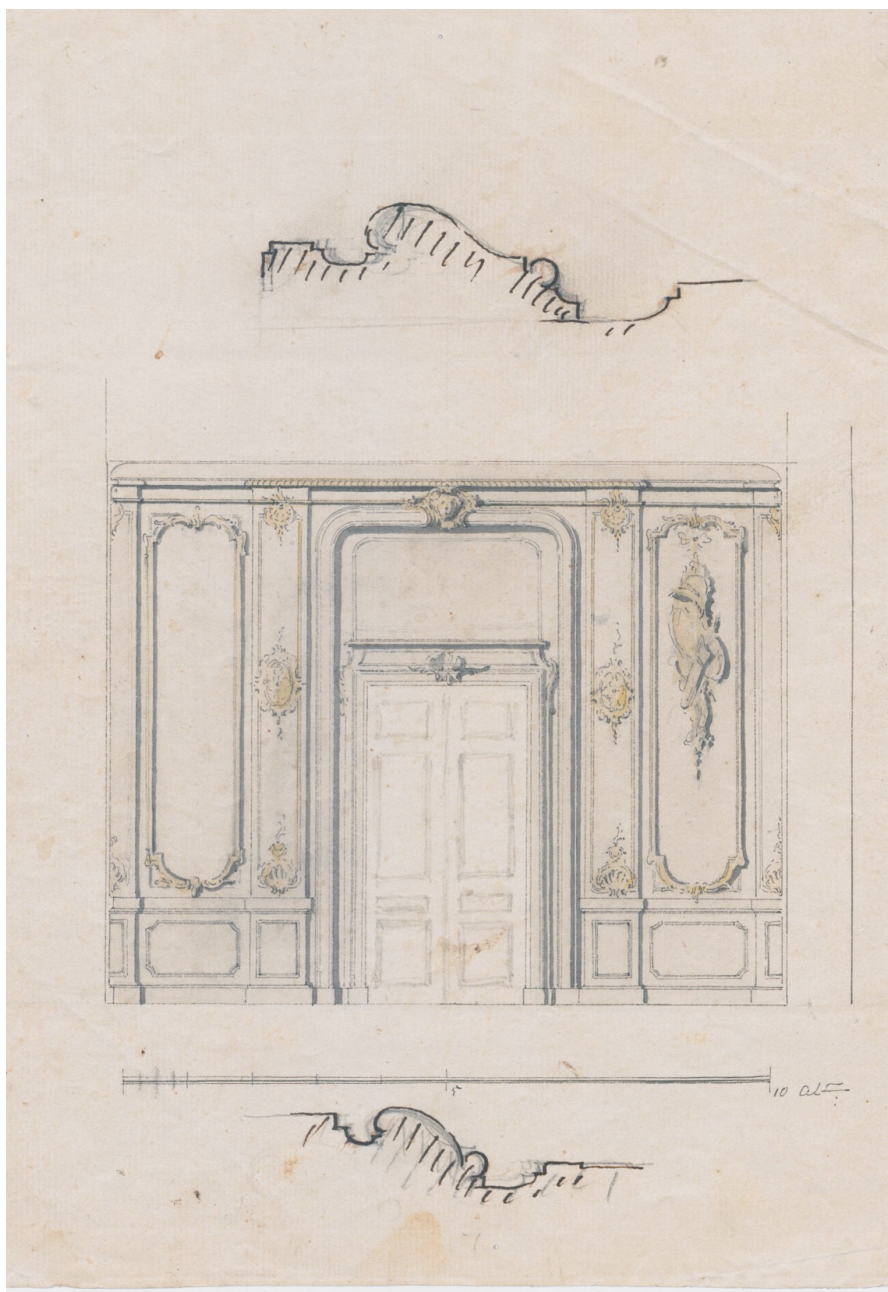


Fig. 3. Carl Hårleman, Ritning till kortväggarna i Nedre Galleriet, Stockholm slott, 1737 (© SAK, Kungl. Hovstaterna. Reproduced with permission.).

fattningarna, taklisten och den stora plafonden (fig. 3). Under 1760- och 1770-talet utfördes ett antal «perspectivstycken» föreställande utsikter över kungliga slott av Taravals elev Johan Sevenbom (1721–1784) för de väggfält som ännu inte var dekorerade, men det är oklart huruvida de någonsin kom på plats.²³ Det är dock först under 1780-talet som Gustav III började använda rummet som konstgalleri. Rokokoinredningen demonterades då delvis, nya baguettelister skars av Jean-Baptiste Masreliez (1753–1801) och väggfälten kläddes med en grönfärgad väv som bakgrund för måleriet som hängdes i en tät, mycket symmetrisk hängning av konstnären Louis Masreliez (1748–1810).²⁴ Utifrån en bevarad bouppteckning, utförd av Masreliez efter Gustav III:s död, har Carl Nordenfalk utfört en skissartad rekonstruktion som visar att huvuddelen av måleriet i galleriet var nederländskt, men med inslag av fransk och italiensk konst.²⁵

Efter Gustav III:s död omorganiserades konstsamlingarna för att utgöra ett statligt museum. Detta var helt i linje med tidens fysiokratiska ideal, som förespråkade ett galleri öppet för allmänheten med förhoppningen att medborgarna skulle tillägna sig konst och bildning.²⁶ Ett annat viktigt syfte var att ge möjlighet för Konstakademiens elever att teckna och måla efter goda förlagor. Ansvarig för samlingarna var överintendenten Carl Fredrik Fredenheim (1748–1803) som tillsammans med förmyndarregeringen utarbetade ett program för utställningarna. Det nedre galleriet verkar ha hängts med nederländskt måleri medan det italienska hängdes i ett mindre rum utanför Kungliga biblioteket, nuvarande Bernadottebiblioteket. Utställningarna karakteriserades av en strikt separering av skulptur och måleri, och en i princip lika strikt uppdelning mellan de olika nationella skolorna i hängningen av måleriet. Fredenheims organisering av utställningarna kvarstod i ett par decennier, med vissa ändringar och tillägg som köpet av Sergels

²² Slottsarkivet, Första slottsbyggnadsdirektionens arkiv III:8, Materialräkningar, 1737, 352, 372, 434, 436, 472, Räkningar 1 januari–29 november 1737. Se även Stina Odinder, *Lilla galleriet: En rokokoinrednings historia* (Stockholm, 1989); Anders Bergström, *Bernadottegalleriet på Stockholms slott, arkivhistorisk förundersökning*, (Stockholm, 2008), s. 5–7.

²³ Bergström 2008, s. 9; Bo Vahlne, *Frihetstidens invredningar på Stockholms slott: Om bekvämlighetens och skönhetens nivåer* (Stockholm, 2012), s. 171–178. Flera av Sevenboms målningar finns numera i Länsresidenset i Nyköping.

²⁴ Slottsarkivet, Första slottsbyggnadsdirektionens arkiv III:79, Materialräkningar, 1783–92, 280, Räkning 25 november 1784. Se även Bergström 2008, s. 10. Gustav III:s hängning av nedre galleriet liksom i viss mån den första hängningen efter Kongl. Museums inrättande diskuteras i Carl Nordenfalk, «Tavelgallerier på Stockholms slott under senare delen av 1700-talet» i Gunnar Jungmarker & Per Bjurström (red.), *Svenska kungsslott i skisser och ritningar* (Malmö, 1952).

²⁵ Nordenfalk 1952, s. 121–124.

²⁶ Se vidare Bjurström 1993.

samlingar. På 1830-talet påbörjade den nye intendenten Lars Jacob von Röök (1778–1867) en omfattande nyordning av samlingarna.²⁷ von Röök ändrade den tidigare uppdelningen mellan måleri och skulptur och kom även att blanda italienskt och nederländskt måleri i gallerierna. Lilla galleriet hängdes om, och även om en del målningar förblev på samma plats som i Fredenheims hängning så var det en annorlunda pedagogisk och estetisk ordning med skulptur framför målningarna och en betydligt tätare hängning än den tidigare.

Vår undersökning syftar till att rekonstruera och analysera Fredenheims och von Rööks hängningar av Nedre galleriet från 1795 respektive ca 1840. Fredenheims hängning har tidigare analyserats i grova drag av den ovan nämnde Carl Nordenfalk medan forskningen hittills inte har intresserat sig nämnvärt för von Rööks 1840-talshängning.²⁸

Museintendenterna Carl Fredric Fredenheim och Lars Jacob von Röök

Carl Fredric Fredenheim föddes 1778 i Åbo som son till biskopen, senare ärkebiskopen, Carl Fredric Mennander.²⁹ Efter en inledande karriär som tjänsteman i Stockholm reste Fredenheim 1787 på en längre resa till Italien. Han hade då länge korresponderat med lärda, konstnärer och konsthandlare i Rom och hade bland annat lyckats få avskrifter av ett stort antal dokument som berörde Sverige i Vatikanarkivet. På sin väg till Rom passerade han Wien där Fredenheim fick möjlighet att se konstsamlingarna i Övre Belvederen och Lichtensteinska palatset.³⁰ I Italien uppehöll han sig huvudsakligen i Rom, men han besökte också Bologna och

²⁷ Nordenfalk menar att von Rööks hängning liknade Fredenheims i stora drag, men utifrån både respektive hängningsskisser och vår pilotstudie vill vi hävda att de tvärtom uppvisar stora skillnader. Nordenfalk 1952, s. 134.

²⁸ Nordenfalk 1952, s. 124–134. Se även Solfrid Söderlind, «Från Kongl. Museum till Nationalmuseum» i Söderlind 2003; Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992* (Stockholm, 1992), s. 76–95, och i viss mån Widén 2009, s. 104–122.

²⁹ Om Fredenheim, se Nationalmuseums arkiv, Enskilt arkiv, Carl Fredrik Fredenheim, CF1:1–9, Resediarier kapsel 1–16; Bengt Hildebrand, «Carl Fredric Fredenheim», i *Svenskt biografiskt lexikon* 16 (Stockholm, 1964–1966); Lars-Johan Stiernstedt, *Vår man i Rom: Överintendenten Carl Fredric Fredenheims italienska resa 1787–1790* (Stockholm, 2004); Tuija Laine, *Carl Fredrik Fredenheim – en nyhumanist och hans klassiska bibliotek* (Helsingfors, 2010), s. 41–47; Ann-Christine Montalvo, «Carl Fredrik Fredenheim: Liv, gärning och eftermälen», opubl. magisteruppsats i konstvetenskap, Högskolan på Gotland, 2012.

³⁰ «Febr. 20. Wien. Onsdag. Visite hos von Schönfeldt. Ut till S. Carlo och Belvedere samt såg målningssalleriet» samt «Febr. 22. Wien.... E.m. Lichtensteinska Palatset och målningssalleriet», Nationalmuseum, Enskilt arkiv, Carl Fredrik Fredenheim, CF1:2, kapsel 2:8, 1788, Österrike, Wien, Schönbrunn, Februari 14_24.

Florens där han bland annat kommenterade konsten i Palazzo Pitti.³¹ Han reste även till Neapel, Paestum och Pompeji där han lät utföra kopior av flera väggmålningar. Under resan lyckades Fredenheim få tillstånd att göra en utgrävning på Forum Romanum i Rom. Han bidrog därmed till helt nya arkeologiska fynd gällande Forums utsträckning söder ut och den så kallade Basilika Julia. Hemfärden gick över Alperna, utmed Rhendalen och Westphalen, där Fredenheim stannade i Düsseldorf i två veckor över påsken 1790. Det framgår av resediarierna att han då besökte det berömda Galleriet ett flertal gånger.³²

Redan före Italienresan hade Fredenheim fått i uppdrag att ordna Gustav III:s nya samlingar av antik skulptur, inköpta av kungen i Rom 1783–1784. Efter kungens död 1792 var det också Fredenheim som gavs uppdraget att skapa det nya museet utifrån antiksamlingarna. 1794, samma år som museet öppnade, publicerade Fredenheim en katalog över museets viktigaste skulpturer. Målerisamlingen hängdes som nämnts i andra, delvis mer otillgängliga och otillräckliga rum i slottet. Genom sina romerska kontakter kunde Fredenheim dock utöka målerisamlingen med en större samling italienskt måleri, den så kallade Martellisamlingen som köptes från den romerske botanikprofessorn Nicola Martelli (1733–1829) kring år 1800. Martellis konstsamling hade tidigare uppmärksammats av flera svenska Grand Tour-resenärer, däribland arkitekten Gustaf af Sillén (1762–1825) och senare av prinsessan Sofia Albertina,³³ och sannolikt såg Fredenheim samlingen under sin vistelse i Rom. Det var emellertid först år 1797 som köpet formellt initierades. Köpet, vars innehåll Fredenheim aldrig själv fick se anlända eftersom han avled ett par månader innan samlingen kom till Sverige på våren 1804, har varit omstritt och sågs länge som ett misslyckande. Senare forskning har dock gett en mer nyanserad bild och lyft fram nya aspekter på samlingens tillkomst, innehåll och reception.³⁴ 1795 hade Fredenheim utnämnts till överintendent och preses i

³¹ Nationalmuseum, Enskilt arkiv, Carl Fredrik Fredenheim, CF1:4, 9:35, Florence en general; CF1:5, 10:37, Florenz, Stycket 2, Maji 1_Junii4; CF1:5, 10:39, 1789, Bologna, Junii 5_13.

³² Nationalmuseum, Enskilt arkiv, Carl Fredrik Fredenheim, CF1:7, 16:62, 1790, Westphaliske kretsen, 11 delar, Mars 17_Maji 24.

³³ Gustaf af Sillén beskådade samlingen redan år 1790 och prinsessan Sofia Albertina år 1793. Se vidare Uppsala universitetsbibliotek, Handskriftssamlingen, Gustaf af Silléns dagböcker, s. 480, 484–486, 521, 631 samt Sabrina Norlander Eliasson, Daniel Prytz, Johan Eriksson, Sofia Ekman, *Italian Paintings: Three Centuries of Collecting, Nationalmuseum Stockholm*, Vol. I (Ostfildern, 2015).

³⁴ Sabrina Norlander & Sanna Marander, «The Martelli Collection: Notes towards its History», *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, vol. 10 (Stockholm, 2003); Daniel Prytz & Johan Eriksson, «The Martelli Collection: Further notes towards its History», *Art Bulletin of Nationalmuseum*, vol. 16 (Stockholm, 2010), s. 77–86.

Konstakademien, vilket upptog en stor del av hans arbetstid. Fredenheims kunskaper om antiken och antik skulptur var förmodligen oöverträffade i hans samtids Sverige, men det har ofta sagts att han endast visade ett förstrött intresse för målerisamlingen. Köpet av Martellisamlingen och instruktionen från hertig Karl om att hänga måleriet efter skolorna (en instruktion som rimligen måste ha tagits fram i samarbete med Fredenheim) och det sätt han genomförde hängningen av utställningarna visar att han var kompetent även för den delen av arbetet med museet.

Lars Jakob von Röök föddes 1778 i Stralsund. Hans far var överste vid Pommerska fortifikationsbrigaden och von Röök kom att följa honom i spåren som officer. 1795 utnämndes von Röök till kammarpage hos Gustav IV Adolf, vilket blev starten på hans egentliga karriär inom hovet och utrikeskansliet. Genom sina hov- och framför allt diplomatiska tjänster kom von Röök att besöka S:t Petersburg, Berlin, Paris, Madrid och stora delar av Spanien innan han 1807 kom till Rom där han studerade konst och arkitektur. 1813 skickades han återigen till Spanien, denna gång som ambassadsekreterare. Hemresan gick via Rom, Wien och London innan han slutligen nådde Stockholm igen 1818.³⁵ 1823 reste han återigen till Italien och Rom, den här gången uttryckligen för att bedriva konststudier. 1825 utnämndes han till kronprinsparets (Oscar I och Josephine) särskilda sändebud med ansvar för förvaltningen och försäljningen av kronprinsessans furstendöme Galliera utanför Bologna. Josephine hade erhållit Galliera som en gåva från Napoleon år 1813. I furstendömet ingick även Palazzo Caprara i Bologna och en större konstsamling som von Röök nu fick till uppgift att dela upp efter kronprinsessans intentioner. Efter att ha sett till att vad han bedömde vara relevanta delar av konstsamlingen skickades hem till Stockholm 1830 för han själv hem och utnämndes samma år till kammarförvaltare för Kongl. Museum och kronprinsparets privata konstsamling.³⁶ År 1837 utnämndes han till hovintendent och 1839 till ledamot av Konstakademien. Under åren kring 1840 ledde han ombyggnads- och omhållningsarbetet på Kongl. Museum.

von Röök har i litteraturen ofta behandlats med visst nedlåtande. Orsaken är förmodligen en kombination av hans, som det verkar av memoarlitteraturen, ganska excentriska personlighet tillsammans med att han under 1830-talets senare hälft verkar ha kommit i konflikt med sina överordnade, överintendenten Gustaf

³⁵ Om von Röök, se främst Sten Lundwall, *Generationsväxlingen inom romantikens klassicism* (Stockholm, 1960), 13–64. von Rööks resedagböcker och en kortfattad levernebeskrivning finns i Riksarkivet, Säfstaholmssamlingen.

³⁶ Se vidare Karin Rådström, «Gallierasamlingen på Stockholms slott», *Romhorisont*, vol. 11, 1986, s. 10–16.

Anckarsvärd (1792–1878) och arkitekten och sekreteraren vid Konstakademien Axel Nyström (1793–1868), vilket har färgat omdömet om hans verksamhet som museiintendent negativt. Vid ett närmare påseende är valet av von Röök som intendent och nyordnare av museet emellertid lätt att förstå. Han hade stor erfarenhet av både hov- och diplomattjänst – vilket var viktigt eftersom Kongl. Museum på många sätt också var en del av hov- och statsapparaten – och han var dessutom officer, något som uppskattades av Karl XIV Johan. Till det kom att han var en välutbildad konstnärlig amatör som under sina resor skaffat sig ett omfattande nätverk av internationella konstnärer, konstteoretiker, kulturpersonligheter och akademiker. Under sin vistelse i Italien 1807 hade von Röök bott hos Wilhelm von Humboldt (1767–1835) och där lärt känna Germaine de Staël (1766–1817), Friederike Bruun (1765–1835) och Ida Bruun (1792–1857), bröderna Riepenhausen med flera. När han var åter i Rom på 1820-talet bodde han hos skulptören Niclas Byström (1783–1848) och lärde där känna stora delar av den skandinaviska konstnärskåren.³⁷ Men det viktigaste skälet till utnämningen var förmodligen inte hans nätverk eller tjänstebakgrund, utan hans stora erfarenhet av europeiska museer och samlingar under det tidiga 1800-talet. Förutom flera årslånga vistelser i Italien där han rest runt och tittat på konstsamlingarna i Bologna, Florens och Rom hade von Röök även sett samlingar och stora museer i London, Madrid, Paris, S:t Petersburg och Wien och i olika tyska stater. Ville man ha någon som kunde uppdatera utställningarna på Kongl. Museum så fanns det få som kom i närheten av von Rööks erfarenhet och kringssyn.

Rekonstruktion av två hängningar i Kongl. Museum

För att förstå de olika hängningarna använder vi oss av en 3D-modell som verktyg. Det i modellen rekonstruerade rummet blir här vår metod för att kunna analysera vad som ställdes ut på Kongl. Museum och vilka narrativ som skrevs fram i utställningarna. Rekonstruktionen bygger i sin tur på en mångfald av olika källor, av vilka de viktigaste är de hängningsplaner som finns bevarade från tavelhängningarna 1795 respektive 1843 (fig. 4, 5, 6).³⁸ Planerna från 1795 är med största sannolikhet ritade av konduktören vid Kongl. Museum Carl David Göbel (1758–1816) utifrån Fredenheims instruktioner. De är schematiskt ritade med angivelser av konstnär och i vissa fall motiv, i andra fall endast med sifferhänvisning till den förteckning på franska som också finns upptagen på planerna. Tavlorna är en-

³⁷ Lundwall 1960, s. 17, 29ff, 51f., 54.

³⁸ Nationalmuseum, Handteckningssamlingen, THC 4384; THC 4385; THC 4385a.

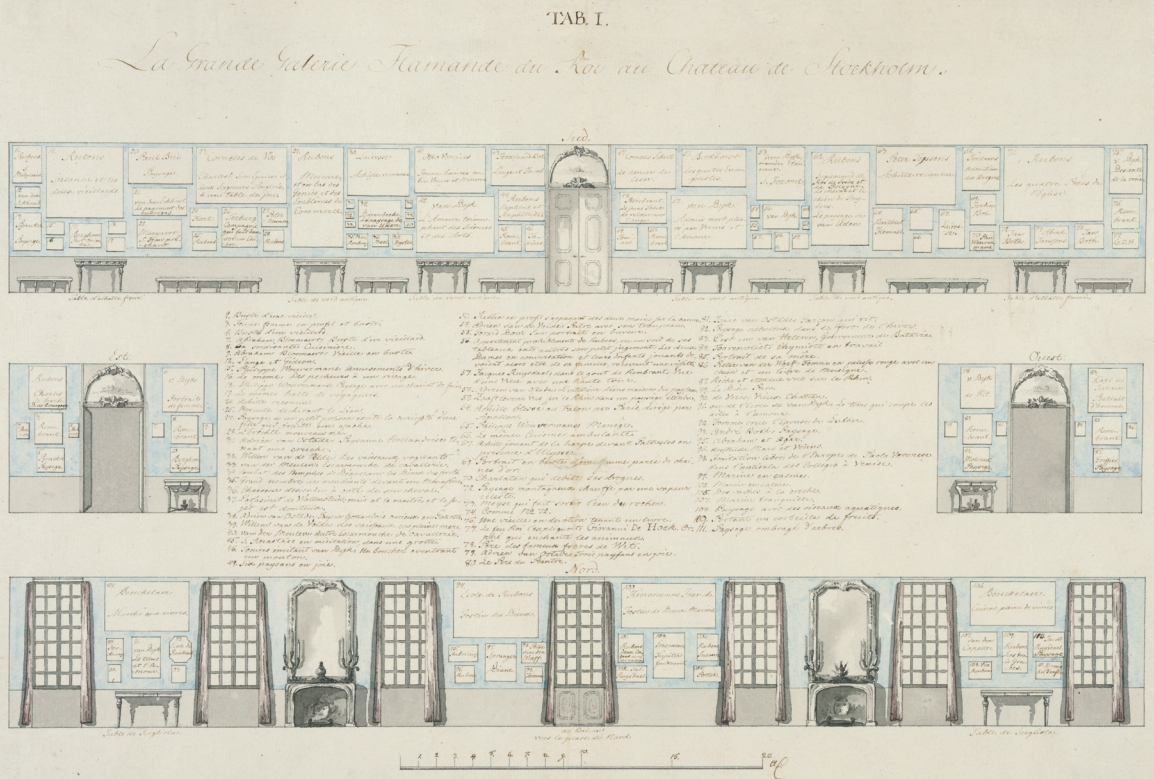


Fig. 4. Carl David Göbel, Hängningsplan för Nedre Galleriet, Stockholm slott, 1795 (HTHC4384, © Nationalmuseum. Reproduced with permission.).

dast markerade som tomta rektangulära fält, utan antydning till dekorationsramar. Dock finns dörröverstycken, gardiner och ett antal bänkar och konsolbord relativt detaljerat återgivna. Väggfälten är i planen enfärgat ljusblå, till skillnad från den gröna färg som galleriet enligt arkivalierna hade under Gustav III:s tid.³⁹

Lars Jacob von Rööks hängningsplaner från 1843 återger också tavlor som tomta fält, men med tydligt återgivna dekorationsramar. I dessa hängningsplaner finns även skulptursocklar som indikerar att friskulptur också ingått i den Röökska planen. Den senare planen ger intryck av att vara en typ av arbetsdokument – handstilen är slarvigare, texten dåligt centrerad i ramarna och ändringarna i texten är många – medan 1795 års plan verkar vara en färdig presentationsritning. Överhuvudtaget är detaljgraden på båda ritningarna hög, både när det

³⁹ RA, Slottsarkivet, Husgerådskammarens arkiv, D II a. 29. 1794.

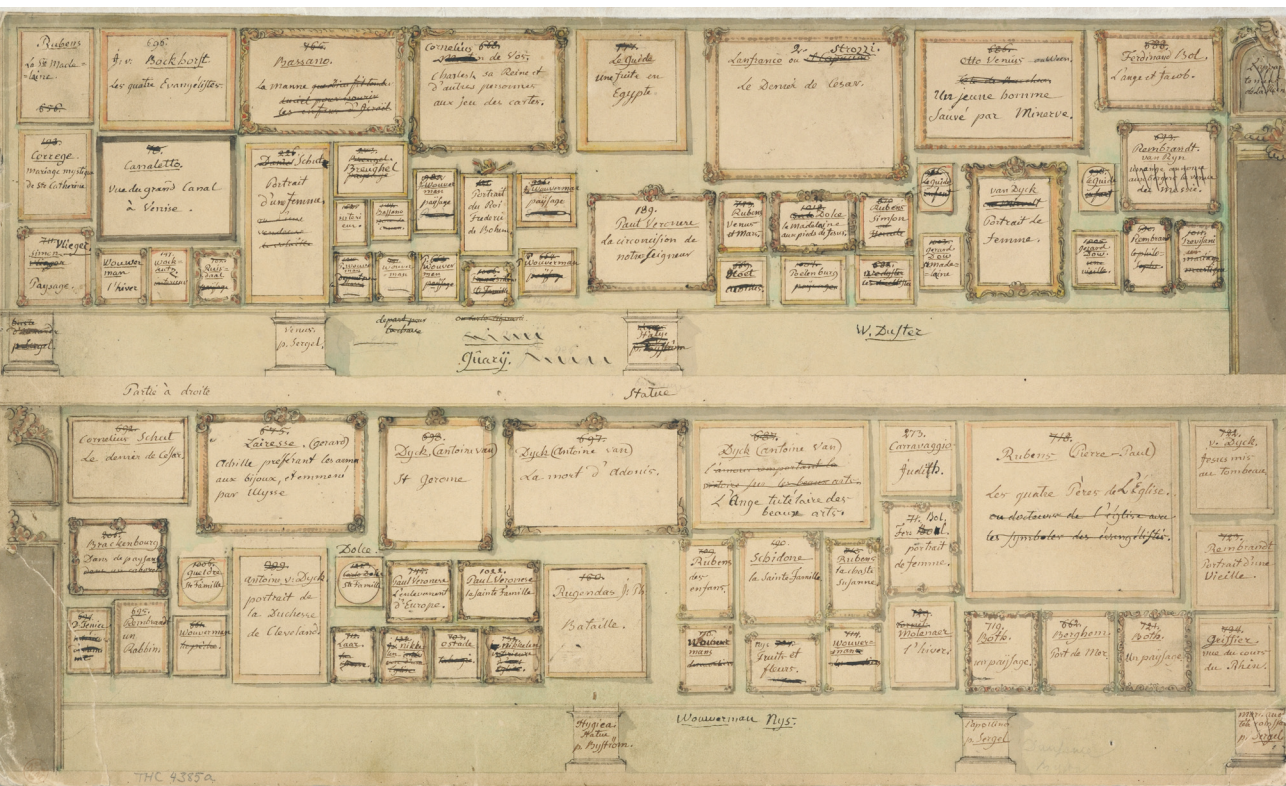


Fig. 5. Lars Jacob von Röök, Hängningsplan för Nedre Galleriet, Stockholm slott, 1843 (HTHC4385A, © Nationalmuseum. Reproduced with permission.).

gäller detaljer på ramar i von Rööks plan, eller utritade möbler med beskrivning av bordsskivor i dyrbara material som antik grön marmor, alabaster och scagliola i Fredenheims. I von Rööks hängningsplan är målningarna hängda mot en enfärgad, relativt mörkt grön bakgrund. För den von Röökska hängningen tillkommer också en tryckt beskrivning och hängningsplan som kompletterar den laverade ritningen, guideboken *Förteckning öfver de, Kongl. Museum tillhöriga Tafel, hvilka förvaras i nedra Galleriet på Stockholms Slott*.⁴⁰ Möjligen ska ritningen ses som en skiss till den litograferade utviksbilden i katalogen. Den kortvägg i galleriet vi hittills rekonstruerat finns inte med på de akvarellerade hängningsplanerna från

⁴⁰ Lars Jacob von Röök (anon.), *Förteckning öfver de, Kongl. Museum tillhöriga Tafel, hvilka förvaras i nedra Galleriet på Stockholms Slott*. 1843. Med plancher. (Stockholm, 1843).

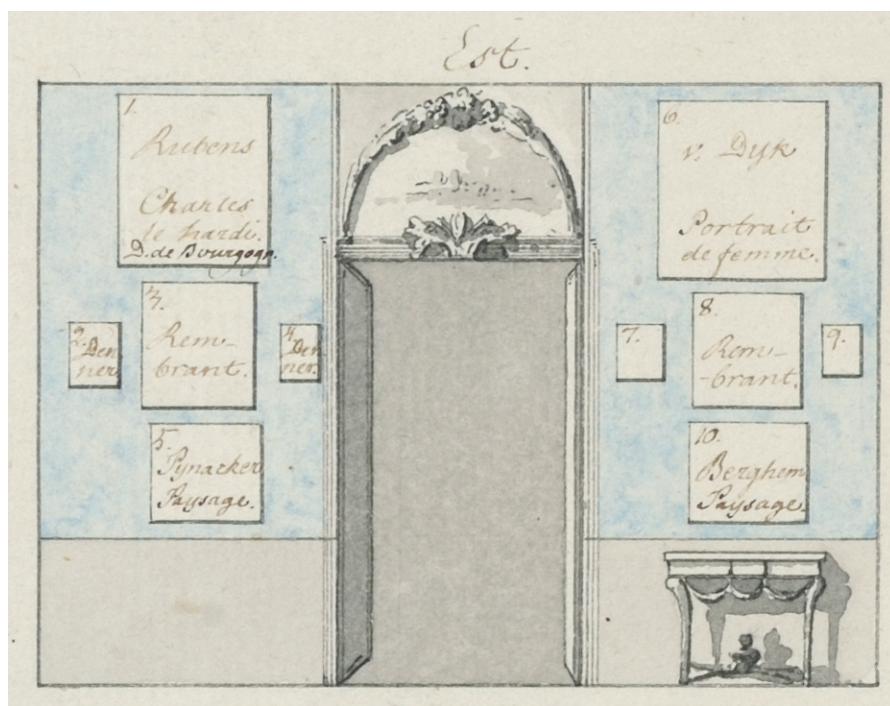


Fig. 6. Carl David Göbel, Hängningsplan för Nedre Galleriet, Östra väggen, Stockholm slott, 1795 (HTHC4384, © Nationalmuseum. Reproduced with permission.).

1843, utan vi har för rekonstruktionen förlitat oss på den tryckta förteckningen och planerna där.

Utöver hängningsplanerna finns andra arkivhandlingar, såsom inventarieförteckningar, räkenskaper, koncept och dagböcker, som ger viss hjälp ifråga om färgsättning, möblering och i viss mån även vilka verk som har ingått i hängningarna.⁴¹ Vi finner exempelvis i Fredenheims dagbok att han den 12 maj 1795 har «Presenterat Konungen de uppritade schemer af des flandske Galerie och Cabinetter»,⁴² det vill säga de hängningsplaner som diskuteras ovan. I 1813 års inventarium framgår att galleriet förutom de nämnda konsolborden också haft

⁴¹ Inventarier och räkenskaper för Stockholms slott finns i Husgerådskammarens arkiv, Slottsarkivet (t.ex i inventarieserien D IIa), ritningsmaterial och delar av tidigare inredningar förvaras på Slottsarkitektkontoret samt i viss mån i Nationalmuseumns teckningssamling, instruktioner för museet finns i Nationalmuseumns arkiv, Kongl. Museum, framför allt i protokollserien A I.

⁴² Se vidare Bjurström 1992, s. 79.

13 förgyllda bänkar med klädsel av röd schagg, ett sammetsliknande ylletyg.⁴³ Bänkarna finns även med på Fredenheims plan och hör alltså enligt inventarierna till den tidigare galleriinredningen. 1821 finns de enligt det årets inventarium kvar i galleriet, men har förpassats till magasin i 1843 års, och de finns heller inte med på von Rööks planer.⁴⁴ Det gör däremot några av de konsolbord som finns i 1843 års inventarium. Utöver de två bord med mosaik/scagliola-skivor och fyra bord med marmorskiva som finns med i de tidigare inventarierna upptar 1843 års inventarium även två konsolbord med skivor av porfyr.⁴⁵

Inför den renovering av Bernadottégalleriet som genomfördes under 2010, utfördes grundliga tekniska undersökningar som resulterade i flera färgtrappor och färgsnitt. Utifrån dessa kan vi sluta oss till att det finns ett färgskikt med blå limfärg baserat på pigmentet pariserblått/preussiskt blått på linneväv (lager 2 – NCS: S2020-B/S3020-B) samt ett färgskikt med grön oljefärg på papp (lager 2,5 – NCS: S2020-G).⁴⁶ Dessa färgprover är starka evidens för de två periodernas färgsättningar och går att koppla till både de laverade hängningsplanerna och arkivhandlingarna i Slottsarkivet.

Ytterligare en indikation om väggfältens färgsättningar kan vi få om vi jämför med andra inredningar från tiden. Masreliez' Divansförmak (som för tillfället återställs i sin ursprungliga miljö på Stockholms slott) är ett exempel på en samtida inredning som har en kraftig pariserblå färgsättning. För den senare gröna färgsättningen (1843) tjänar Johan Gustaf Köhlers (1803–1881) oljemålning «Det gamla tavelmuseet i Stockholms slott» från 1844 som ett viktigt referensmaterial, även om det är en interiör av Stenmuseum i norra Logårdsflygeln som avbildas i målningen. Här framträder också de förgyllda dekorationsramarna och de vita marmorskulpturerna mot den gröna väggfärgen, vilket ger en god bild av hur det Nedre galleriet bör ha varit gestaltat under 1840-talet. Genom att väga samman detta jämförelsematerial med de laverade hängningsplanerna, arkivhandlingarna och de konservatoriska undersökningarna skapas goda förutsättningar för en korrekt digital rekonstruktion.

Rekonstruktioner av historiska tavelhängningar har i vissa fall kunnat realiseras *in situ*. Det kanske mest kända exemplet är den hängning som gjordes under 1990-talet i La Galleria Quattro Bracci i Palazzo Doria Pamphilj i Rom utifrån

⁴³ RA, Slottsarkivet, Husgerådskammarens arkiv, D II a. 29. 1794.

⁴⁴ Nationalmuseum HTHC 4384, 4385. RA, Slottsarkivet, Husgerådskammarens arkiv, D II a. 37 (1813–1821) resp. 44 (1843).

⁴⁵ RA, Slottsarkivet, Husgerådskammarens arkiv, D II a. 44, 1843.

⁴⁶ Eva Jämrot, *Färgundersökning rum 128 Bernadottégalleriet Stockholms slott* (Uppsala, 2009), s. 6–10.



Fig. 7. Skärmdump av «The Virtual Museum at the Royal Palace, 1795». (Screenshot made by the authors.).



Fig. 8. Skärmdump av «The Virtual Museum at the Royal Palace, 1843» (Screenshot made by the authors.).

Francesco Nicolettis (1703/09-1776) bevarade hängningsplaner från 1760-talet.⁴⁷ Då detta, av både praktiska och ekonomiska skäl, inte är möjligt att realisera i det nuvarande Bernadottegalleriet är de digitala rekonstruktionerna ett fullgott alternativ, med den stora förtjänsten att också få möjligheten att hänga måleriet i olika tidslager. Datorgrafik har använts sedan 1990-talet för att återskapa historiska miljöer i digital form. Bernard Frischers «Rome Reborn» är ett viktigt exempel,⁴⁸ liksom Marlyn Aronberg Lavins digitala rekonstruktion av Piero della Francescas (ca 1415-1492) freskcykel i Chiesa di San Francesco i Arezzo.⁴⁹ Under det senaste decenniet har antalet kulturhistoriska rekonstruktioner ökat lavinartat och tekniken möjliggör nu högupplösta digitala 3D-rekonstruktioner av olika historiska miljöer och tavelhängningar, men metoderna och teoribildningen inom detta fält är som redan nämnts ännu i sin linda.⁵⁰

För vår undersökning har vi fotograferat galleriet och detaljer som listverk, dörrar, dörrfoder och andra dekorelement och sedan använt fotogrammetri och 3D-modellering för att skapa en digital representation av rummet (fig. 7, 8). En stomme skapad utifrån moderna uppmättningsritningar från Slottsarkitektkontoret har klätts med de bilder vi tagit på plats för att med hjälp av spelmotorn *Unity* från Unity Technologies skapa en interaktiv immersiv 3D-miljö. Väggfältens färger har bestämts enligt ovan, men färgerna har konverterats från NCS till HEX: S2020-B/S3020-B = #99cca4 respektive S2020-G = #7695ac. Till målningarna har vi använt Nationalmuseums fotografier utom i något fall då vi själva fotograferat ett verk. I förekommande fall har vi använt högupplösta bilder för att tillåta en nära granskning av detaljer, penseldrag och krackeleringar i verken. För att få en mer realistisk bild av hur rummet och hängningarna upplevts har vi även lagt till dekorationsramar på målningarna. De ramar verken haft 1795 respektive ca 1843 har vi inte haft möjlighet att identifiera varför vi har använt fyra generiska ramtyper från tiden i 3D.

Målningarna

Målningarna i Fredenheims plan och i guideboken från 1843 har med ett undantag varit lätta att identifiera genom att korrelera konstnärs- och motivangivelserna

⁴⁷ Francesca Cappelletti & Andrea G. De Marchi, *Nouva guida alla Galleria Doria Pamphilj* (Rom, 1996), s. 15; Ulla Carlsson, «Digital kontra fysisk återskapning av muscimiljö», Masterprogrammet i Digital Konstvetenskap, Uppsala universitet, 2019.

⁴⁸ <https://www.romereborn.org>.

⁴⁹ <http://projects.ias.edu/pierotruecross/>.

⁵⁰ Se exempelvis Münster 2018, s. 39–59.

i dem mot Nationalmuseums nuvarande databas. Genom att även beakta och jämföra storleken och om formatet är liggande eller stående har vi med stor säkerhet kunnat identifiera samtliga 28 målningar; tio stycken i den Fredenheimska hängningen och arton i den von Röökska. Endast i ett fall råder viss osäkerhet; målningen längst ned till höger i Fredenheims hängning. I planen anges «10. Berghem Paysage», alltså ett landskap. I Nationalmuseums katalog finns fyra landskap av Nicholaes Berchem som skulle kunna vara aktuella, NM 31, NM 313, NM 314 och NM 317, alla fyra varianter på temat «landskap med bondfolk».⁵¹ Av hängningsplanen framgår dock att den aktuella målningen har ett liggande format och att den är ungefär lika bred som Rembrandts «Kökspigan» (NM 584) som hänger rakt ovanför den aktuella målningen. Givet detta talar det mesta för att det rör sig om NM 313, «Landskap med bondfolk och boskap», vars format 60x81,8 cm stämmer bättre överens med «Kökspigans» bredd om 78 cm. Frågan kan förmodligen avgöras när vi får tillfälle att skala upp projektet och arbeta med hela galleriet, men narrativet ändras heller inte om någon av Berchems målningar skulle ha blivit förväxlade då alla fyra är variationer på samma tema.

Den östra kortväggens två hängningar från åren 1795 respektive 1843 fördelas således enligt följande:

Fredenheim 1795

Vänster sida

1. NMGrh 1728. Paul Peter Rubens, kopia efter: Karl den djärve (117x91 cm).
2. NM 260. Balthassar Denner: Porträtt av en gumma (36x30 cm).
3. NM 583. Rembrandt van Rijn: Ung dam i profil (72x55 cm).
4. NM 261. Balthassar Denner: Porträtt av en gubbe (36x30,5 cm).
5. NM 576. Adam Pynacker: Herdar och boskap i en hage (64x72 cm).

Höger sida

6. NM 409. Cornelis de Vos (tidigare attr. van Dyck): Porträtt av en dam (120x98 cm)
7. NM 329. Abraham Bloemaert: Gubbe (38x27 cm).
8. NM 584. Rembrandt van Rijn: Kökspigan (78x64 cm).
9. NM 330. Abraham Bloemaert: En gumma (37x27 cm).

⁵¹ Nationalmuseums samlingsdatabas, sökning på «Konstnär/Upphovsman: Berchem, Nicolaes». [http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/SearchPage/search.\\$MpDirectLink\\$0&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=2&sp=Sdetail&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F](http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/SearchPage/search.$MpDirectLink$0&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=2&sp=Sdetail&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F)

10. NM 313. Nicholaes Berchem: Landskap med bondfolk och boskap (60x81,8 cm).

von Röök 1843

Vänster sida

100. NMGrh 1728. Paul Peter Rubens, kopia efter: Karl den djärve (117x91 cm).
101. NM 583. Rembrandt van Rijn: Ung dam i profil (72x55 cm).
102. NM 77. Cristoforo Roncalli, kallad Il Pomarancio: Ärkeängeln Mikael besegrar satan (44x33 cm).
103. NM 261. Balthassar Denner: Porträtt av en gubbe (36x30,5 cm).
104. NM 551. Adrian van Ostade: Advokat vid sitt skrivbord (23x19 cm).
105. NM 594. Wilhelm Romeyn: Herde med boskap i en grotta (80x65 cm).
106. NM 330. Abraham Bloemaert: En gumma (37x27 cm).
107. NM 128. Jacopo Bassano: Ängeln uppenbarar sig för herdarna (50x41 cm).
108. NM 394. Gerard Douw: Mansporträtt, troligen självporträtt (20x17 cm).

Höger sida

91. NM 202. Tiziano Vecellio, kopia efter: Laura Danti (117x91 cm).
92. NM 82. Carlo Dolci: Den botfärdiga Magdalena (81x65 cm).
93. NM 301. Wilhelm van Aelst: Stilleben med jaktredskap (68x54 cm).
94. NM 667. Adrian van der Velde: Landskap med sovande herde (32x27 cm).
95. NM 549. Adran van Ostade: Bonde läsande en tidning (16,5x13,7 cm).
96. NM 329. Abraham Bloemaert, Abraham: Gubbe (38x27 cm).
97. NM 261. Balthassar Denner: Porträtt av en gumma (36x30,5 cm).
98. NM 553. Adrian van Ostade: Slagsmål bland spelande bönder (22x28 cm).
99. NM 548. Ostade, Adrian van: Gumma hållande ett krus (16x14 cm).

Resultat

En pilotstudie som den här kan inte ge definitiva svar på de frågor vi ställer i projektet, men några preliminära resultat har utkristalliserats. Till att börja med stämmer de skisser som vi använt som källmaterial väl överens i sina detaljer med det övriga källmaterialet. Både i fråga om verkens placering och i detaljer som bakgrundsfärg i väggfälten. Vår studie kan alltså bekräfta att hängningsplanerna beskriver rummet som det såg ut, möjligen med vissa smärre undantag som i fallet med några av möblerna. Borden som syns på den aktuella kortväggen i Göbels hängningsplaner från 1795 kan vara ett slags ideala bord av Masrelicztyp, inventarierna ger här ingen vägledning. Däremot finns de övriga avbildade borden

med i inventarierna från 1813, liksom det i 1840-talets inventarier finns ett antal bord som borde gå att identifiera och jämföra med de avbildade för att senare lägga till dem i modellen.⁵²

Det är också svårt att utifrån en kortvägg lansera en övertygande tolkning av narrativet (eller troligare, narrativen) i galleriet, men den östra väggens struktur är åtminstone ganska tydlig i Fredenheims hängning. Överst i de båda väggfälten hänger ett större porträtt. Till höger ett dampporträtt av Cornelis de Vos (NM 409), vid tiden attribuerat till van Dyck, och till vänster ett porträtt av Karl den djärve av Burgund som är en kopia efter en målning av Peter Paul Rubens (NMGrh 1782). Därunder hänger en rad med tre porträtt. Centralt ett dampporträtt av Rembrandt van Rijn, *Kökspigian* (NM 584) till höger och *Ung dam i profil* (NM 583) till vänster, omgivna av parporträtt i trekvartsprofil av Abraham Bloemaert (NM 329 och 330) till höger respektive Balthassar Denner (NM 260 och 261) till vänster. I den nedersta raden hänger så på vardera sidan ett landskap av Nicholaes Berchem (förmodligen NM 313) respektive Adam Punacker (NM 576). Allt är nederländskt och hänger ihop symmetriskt. I det övre registret hänger trekvartsporträtt i full storlek, i det mellersta halvfigursporträtt i mindre format, ett större omgivet av två mindre målningar, och i det nedre registret hänger ett landskap i mellanstort format. Hängningen motsvarar det sena 1700-talets ideal, som Fredenheim inhämtat information om i Tyskland, Österrike och Italien och som också återspeglas i de samtida katalogerna över samlingarna.

Ett annat intressant resultat som delvis motsäger tidigare forskning är att de två studerade hängningarna är ganska olika varandra.⁵³ von Rööks hängning är betydligt tätare än Fredenheims och också mer blandad till sin karaktär. Läger man sedan till en rad med skulpturer framför målningarna längs de långa väggarna i galleriet får man en mycket komplex utställning. Fredenheims hängning av östväggen i galleriet är relativt luftig, tre rader jämfört med von Rööks fyra, och med en tydligare symmetri. 1795 är samtliga verk på östväggen (och i hela galleriet) nederländska, medan det på 1840-talet är en blandning av italiensk och nederländska konst. En intressant detalj är de två italienska målningarna som tillkommit, Carlo Dolcis *Den botfärdiga Magdalena* (NM 82) och Cristoforo Roncallis *Ärkeänglen Mikael besegrar satan* (NM 77) med proveniens från Martellisamlingen.

En annan iögonfallande skillnad är hur de båda intendenterna har hängt parporträtten av Abraham Bloemaert respektive Balthassar Denner som finns med i de båda hängningarna. I båda fallen har de små porträtten hängt symmetriskt kring väggens centrala målningar – i Fredenheims fall Rembrandts *Ung dam i Pro-*

⁵² Husgerådskammarens arkiv, D II a. 29, 36, 37 och 44.

⁵³ Nordenfalk 1952, s. 134.

fil respektive *Kökspigian* och i von Rööks Rembrandts dam i profil och Carlo Dolcis *Den botfärdiga Magdalena* – men på ett sätt som ger helt olika effekt. Det som skiljer är blickriktningarna. Fredenheim har hängt Bloemaerts målningar till höger och Denners till vänster, med männen mot dörröppningen och kvinnorna mot galleriets långväggar. Effekten blir att personerna, som är avbildade i trekvartsprofil, blickar utåt, bort från varandra och bort från de centralt placerade Rembrandtmålningarna. Detta öppnar visserligen upp väggen, men inte på ett sätt som leder blicken in mot de centrala målningarna.

von Röök har i stället brutit upp porträttparen för att åstadkomma en annan blickriktningseffekt. Här blickar alla fyra porträtt in mot dörren mellan de båda väggfälten. Effekten blir här en mer sammanhållen vägg, som i mindre grad består av två separata sidor jämfört med Fredenheims. I det nedersta registret har Röök hängt fyra små målningar, Adrian van Ostades *Gumma hållande ett krus* (NM 548) respektive *Gubbe som läser en tidning* (NM 549) till höger, på ömse sidor om ett större stilleben med jaktredskap av Wilhelm van Aelst (NM 301). Motsvarande par på vänster sida, *Advokat vid sitt skrivbord* (NM 551) av van Ostade och *Mansporträtt, troligen självporträtt* (NM 394) av Gerard Douw, hänger båda i höjd med underkanten av ett landskap av Wilhelm Romeyn (NM 594).

Det är värt att notera att Fredenheims hängning är den mest symmetriska, samtidigt som den följer det sena 1700-talets strikta indelning i skolor som hade etablerats av Krahe och von Mechel i Düsseldorf och Wien, och studerats av Fredenheim *in situ*. von Rööks hängning följer ett för tiden nytt ideal och blandar nederländskt måleri med ett antal italienska målningar. Det är i det här stadiet svårt att utläsa tydliga narrativa strukturer och budskapsbärande meningar, men eftersom det ännu inte rör sig om ett självständigt museum står det klart att den Fredenheimska hängningen är ett uttryck för hertig Karls (XIII) ambitioner och att von Rööks omhängning representerar en ny tid där den Bernadotteska dynastin och att i synnerhet kronprinsparet Oscar och Josephines vilja gör sig gällande.

Undersökningen visar att en 3D-modell med högupplösta bilder i en spelmotor ger stora fördelar jämfört med mer traditionella visuella rekonstruktioner. Spelmotorer ger möjlighet att röra sig i de rekonstruerade rummen på ett sätt som andra modeller inte gör. Till skillnad från tidigare rekonstruktioner blir känslan av pappmodell mindre, och det finns därmed möjligheter att göra mer nyanserade analyser.⁵⁴ Denna pilotstudie visar således på tidigmoderna hängningsprinci-

⁵⁴ Jämför t.ex. med den modell av hängningarna i Belvederen i Wien som skapats av Nora Fischer och det släktskap med äldre fysiska 3D-modeller den har. Nora Fischer, «Kunst nach Ordnung, Auswahl und System: Transformationen der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im späten 18. Jahrhundert», Swoboda 2013.

per som är svåra att få fram genom läsning av förteckningar och hängningsplaner, men som möjliggörs av den digitala rekonstruktionen. Ovanstående redogörelse illustrerar även några av de problem som vi har mött under rekonstruktionsarbetet och som även kan förväntas i en mer omfattande studie av det här slaget. En rekonstruktion kommer alltid vara beroende av ett visst mått av tolkning. Men med bevarade spår av profiler och färgsättningar i den runsliga miljön, ett rikhaltigt arkivmaterial och detaljerade hängningsplaner är det möjligt att presentera en virtuell miljö av historiska tavelhängningar som kan tillföra ny kunskap om hängningsstrukturer, förändringar över tid och olika ideal, narrativ, budskap och betydelser. I en vidare mening visar pilotstudien att digital teknik kan öka vår förståelse för historiska miljöer och hur för konsten samlades, hängdes och presenterades under tidigmodern tid.

Vad som först verkar mycket lika framstår alltså vid närmare studium som mycket mer komplext. Där tidigare forskning mest fokuserat på form, att Fredenheims och von Rööks hängningar är placerade på väggen på ett likartat sätt, har vi kunnat visa att det i själva verket rör sig om två sinsemellan mycket olikartade utställningar. Där Fredenheims hängning från 1795 är strikt uppdelad enligt nationella skolor är von Rööks knappt 50 år senare hängning av samma rum, och till stora delar bestående av samma målningar, av en helt annan och mer eklektisk karaktär. Båda hängningarna är starkt relaterade till de olika periodernas utställningsideal. Fredenheims till det sena 1700-talets snarast taxionomiska idéer om konstens olika skolor, och von Rööks till mer romantiska idéer där känsla och upplevelse var mer centralt. Det tidiga 1800-talets hängningspraktiker är ett hittills väldigt lite studerat fenomen men som vi kan visa så är de mer komplexa och innehållsrika än som tidigare varit känt. Förutsättningen för denna revidering av forskningsläget är den metod vi har använt, där 3D-miljön har gjort det möjligt att göra analyser av symmetrier, blickriktningar och innehåll i utställningarna på nya och mer nyanserade sätt.

*JOHAN ERIKSSON (f. 1970) är docent och universitetslektor i konstvetenskap vid Konstvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet och knuten till Svenska Institutet i Rom. Hans forskning rör tidigmodern visuell kommunikation, samlingshistoria och digital konstvetenskap. Han är också verksam inom det italienska projektet vid Nationalmuseum som hittills har resulterat i publikationen *Italian Paintings: Three Centuries of Collecting*, vol. 1, (Nationalmuseum/Hatje Cantz, Stockholm 2015).*

PER WIDÉN (f. 1976) är fil. dr. i idé- och lärdoms historia och universitetslektor i konst- och bildvetenskap vid Institutionen för musik och bild vid Linnéuniversitetet. Han

disputerade 2009 på avhandlingen *Från kungligt galleri till nationellt museum. Aktörer, praktik och argument i svensk konstmuseal diskurs ca 1814–1845* (Hedemora 2009). Hans forskning rör musei- och utställningshistoria, historieskapande och historiemåleri.

STEVEN BACHELDER (f. 1961) är professor i speldesign och verksam som lärare och forskare vid Institutionen för speldesign vid Uppsala universitet. Hans forskning handlar om människans interaktion med digitala medier och spel. Bland senare publikationer märks: Masaki Hayashi, Steven Bachelder, Masayuki Nakajima: «Virtual Museum Equipped with Automatic Video Content Generator», *ITE Transactions on Media Technology and Applications*, 4.1, pp.41-48 (2016).

MASAKI HAYASHI (f. 1959) är docent och universitetslektor vid Institutionen för speldesign vid Uppsala universitet. Han har tidigare varit verksam vid Tokyo Institute of Technology och NHK. Hans forskning rör datagrafik, digital visualisering och digitala gränssnitt. Hayashi har publicerat om virtuella museer och gränssnitt, exempelvis: Masaki Hayashi, Steven Bachelder, Masayuki Nakajima: «Virtual Museum Equipped with Automatic Video Content Generator», *ITE Transactions on Media Technology and Applications*, 4.1, pp.41-48 (2016).