

7. Att studera utställningar: Hur konstmuseer berättar historia

Per Widén

Museiutställningar känns ofta som om de alltid har funnits, som om de existerar utanför tid och rum och förmedlar något neutralt. Att det inte stämmer kan illustreras av hur olika det svenska Historiska museet och det danska Nationalmuseets utställningar om stenåldern beskrevs kring 2010. Båda utställningarna visade samma typ av föremål – keramik, flintföremål, smycken och mänskliga kvarlevor från äldre stenålder – men där det danska museet berättade om ”den förste dansken” berättade det svenska om att ”det har bott människor i tusentals år i det vi idag kallar för Sverige”. På ytan var utställningarna mycket lika, både i hur de var uppbyggda och vilken typ av föremål som visades, men berättelsen som förmedlades skilde sig en hel del åt. Genom att analysera och jämföra olika utställningar med varandra, kommer jag i det här kapitlet att besvara frågan om vilka olika historier som berättas. Hur kan olika sätt att göra utställningar, olika sätt att visuellt iscensätta historien, skapa helt olika berättelser?

Utställningar kan alltså berätta väldigt olika historier, även om utställningarna på ytan ser väldigt

Hur du kan referera till det här kapitlet:

Widén, Per, ”Att studera utställningar: Hur konstmuseer berättar historia”, *Visuella kulturstudier: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap* 5, Stockholm, Stockholm University Press, 2024, s. 139–164. DOI: <https://doi.org/10.16993/bck.g>. Licens: CC-BY-NC

lika ut. I fallet med de båda arkeologiska utställningarna var skillnaden främst hur innehållet beskrevs i utställningstexterna. Men hur utställningar är organiserade får också konsekvenser. Visar utställningen många eller få objekt? Lyfts de fram enskilt eller visas de i grupper? Hur ramas utställningen in, vad säger texterna, och hur är belysningen? Allt det är aspekter som påverkar upplevelsen av utställningen och vilket narrativ, vilken berättelse, som förmedlas. Genom att analysera utställningar som ett medium som är historiskt föränderligt och beroende av politiska, estetiska, pedagogiska och ibland också personliga idéer kan vi bättre förstå dem som de meningsskapande praktiker de är. I den här artikeln ska jag visa hur olika sätt att ställa ut samma målningar kan berätta väldigt olika historier, genom att analysera tre olika utställningar av nederländskt 1600-talsmåleri på Nationalmuseum som alla kretsat kring Rembrandts van Rijns (1606–1669) målning *Batavernas trohetsed*.

Museiutställningar förmedlar föreställningar om värde, i det här fallet om konstens värde. De är en del av en historieskrivning och förmedlar budskap om makt och ideologi – både genom hur de berättar historia och genom att vara manifestationer av till exempel en nations, en stads eller en persons rikedom, bildning och smak. Att ha och visa upp en stor konstsamling ger status, men att visa upp en grupp målningar av en högt värderad konstnär som till exempel Rembrandt ger även det status, men på ett något annorlunda sätt.

Den här analysen anknyter till det relativt nya forskningsfältet utställningsstudier (*exhibition studies*), även om att studera museer och samlingar inte är någonting nytt i sig. I Sverige intresserade



Bild 7.1. Rembrandt van Rijn, *Batavernas Trohetsed*, 1661–1662, olja på duk, 196 × 309 cm. Nationalmuseum. Licens: CC PD.

man sig till exempel redan på 1940-talet för hur Gustav III:s samlingar, och 1968 avslutades ett tio år långt forskningsprojekt om drottning Kristinas konstsamling med en stor utställning på Nationalmuseum.¹ Den traditionella beskrivningen av hur museiutställningar förändrats från 1800-talet till idag är, något förenklat, att det gått från tätt och stökigt med många utställda verk, till glest och fokuserat med få och särskilt utvalda verk. Det är sant såtillvida att utställningar idag ofta presenteras genom att målningar hängs i en enkel rad med stort avstånd mellan verken, och att det som anses vara utställningens höjdpunkter ofta presenteras helt ensamma på en vägg eller framhålls extra genom att de exponeras på en egen väggskärm med framskjuten placering i relation till resten av utställningarna. Men det är också — som vi ska se — något som går att problematisera och som museerna själva också har problematiserat de senaste decennierna.

Att möta konsten – och analysera mötet

Vägen till Nationalmuseums utställningssalar går genom en entré, där vi möts av ett storslaget trapphus och får vandra upp mot konsten. Som besökare leds man därefter genom museets salar och utställningar. Väl uppe på översta våningen där målerisamlingarna hänger går det en snitslad bana genom salarna. Besökaren gör en resa genom tid och rum, från renässansen till början av 1900-talet. I en klassisk artikel har Carol Duncan liknat museibesöket vid en ritual, något som påminner om en religiös ceremoni. Genom byggnadens och rummens uppbyggnad, menar hon, försätts besökarna i en särskild stämning.² Vi rör oss på ett särskilt sätt genom rummen, vi talar med lägre röst, stannar till lagom länge framför verken. Placeringen av verken kan i sin tur förefalla självklar, men är resultatet av avvägningar, tolkningar och trender.

I denna analys av hur museer är en aktiv del av att forma (konst)historiska narrativ, är exemplet tre av Nationalmuseums utställningar av nederländskt 1600-tal.³ De olika hängningarna är från 1900 (Bild 7.2), från 1916 (Bild 7.5) och 1953 (Bild 7.8), och är alla från utställningens "huvudrum", där de största och mest centrala verken hängdes. Utanför salen fanns också en serie kabinett där verk i mindre format och andra genrer – landskap, genremåleri, stilleben med mera – visades. Fotografierna jag använder som källmaterial visar bara två av salens fyra väggar (och inte heller hela långväggen), men som exempel räcker det för att säga något om hur utställningarna varit organiserade och om vilket narrativ man velat förmedla.

För att undersöka en utställning måste man alltså ha ett källmaterial. Är det en utställning som går

att se på plats idag så är det förstås inga problem. Utställningen som den står är ett utmärkt källmaterial. Om vi däremot vill undersöka en historisk utställning måste man hitta något annat som gör att det går att skapa sig en bild av vad som var utställt, och hur det var exponerat. Fotografier, listor, kataloger, hängningsplaner och guideböcker är exempel på material som kan analyseras, liksom arkivmaterial från arbetet med utställningarna. Ibland finns det också andra typer av texter som försöker förklara de olika utställningsideologierna, artiklar i kulturtidskrifter, debattartiklar och liknande. Ofta får man låta olika typer av källor komplettera varandra. När jag arbetat med bilderna av utställningarna har jag haft Nationalmuseums kataloger till hjälp för att identifiera målningarna, men också tidigare forskning som till exempel Per Bjurströms historia om Nationalmuseum till museets 200-årsjubileum 1992.⁴ Jag har också renritat bilderna och gjort skisser över hur hängningarna var organiserade⁵. När man talar om konstupställningar pratar man ofta om hur den är *hängd* och om olika *hängningar*, en term som kommer av att målningar hängs upp på en vägg när de ska visas. Målningar hängs ofta i rader, en enkel rad eller i flera rader ovanför varandra vilket brukar beskrivas som att de hängs i flera register.

En snabb blick på de tre fotografierna ger vid handen att utvecklingen verkligen gått från tät till gles hängning. På den första bilden syns 40 målningar, på den andra 22 och på den tredje 13. Vid en närmare anblick kan man också se att flera av verken är desamma i alla tre fotografierna, framför allt är det tydligt att Rembrandts stora målning *Bataavernas trohetsed* finns med och har en central

placering i samtliga hängningar. Målningen hänger på ungefär samma plats – mitt på den långvägg som möter betraktaren när den går in i salen.

Batavernas trohetseds centrala placering i alla tre hängningarna visar också på något annat. I utställningar finns det vanligen verk som lyfts fram som viktigare än de övriga, och i många fall finns det målningar vars roll i utställningen är att stödja den berättade historien snarare än att bära den, verk som inte uppfattas som centrala, men som ändå tas med i utställningen för att de bidrar till helheten. De centrala verken är oftast hängda nära väggens mitt, och lyfts ofta fram ytterligare genom antingen en arkitektonisk inramning eller genom att de hängs längs en symmetrilinje. Utställningar är ofta hängda som spegelsymmetrier. Ett spegelsymmetriskt mönster kan delas upp i två delar längs en linje – kallad symmetrilinje – där de två halvor som bildas är identiska men spegelvända. Varje halva kan dessutom innehålla fler spegelsymmetrier. En målning som hängs på en symmetrilinje kommer att uppfattas som central och som viktigare än en som hänger vid sidan av och *Batavernas trohetsed* behandlas här som det stora mästerverket och den viktigaste nederländska målningen i Nationalmuseums utställning genom att den hängs på den centrala symmetrilinjen.

Utställningen år 1900 – Den nederländska konstens historia

Den äldsta av hängningarna, från tiden kring 1900, är skapad av Ludvig Looström, konsthistoriker och överintendent på Nationalmuseum 1900–1915.⁶ (Bild 7.2, 7.8) Den långa västra väggen är i hängningen behandlad som en helhet mellan dörrarna



Bild 7.2. Nederländska salen, 1906. Nationalmuseum. Licens: CC BY-ND.

(bara den ena dörren syns i fotografiet). Hela ytan är symmetriskt hängd, och organiserad kring tre stora målningar som får utgöra fokus för väggen (Bild 7.4): Rembrandts *Batavernas trohetsed* (16) som hängts på den centrala symmetrilinjen, och Peter Paul Rubens (1577–1640) *Offer till Venus* (6) och *Backanal på Andros* (21) utgör centrum för symmetriens vänstra respektive högra halva. Under de båda Rubensmålningarna hänger ytterligare målningar av Rembrandt, och symmetriskt ordnat över *Batavernas trohetsed* och de båda Rubensmålningarna hänger målningar i stort format av något mindre kända nederländska konstnärer.

Mellan de stora Rubensdukarna och *Batavernas trohetsed* hänger en rad halvstora målningar i tre register, där målningarna fungerar som par i förhållande till den andra raden. Överst hänger två allego-

riska bilder av sinnen, i mitten två porträtt och i det nedersta registret två små oidentifierade landskap. Längst till vänster i bilden och egentligen inte del av huvudväggens symmetri hänger två stora dukar över två mindre och över den dörr som kan anas ses också ramen till en större målning. Grupperat kring långväggens andra dörr hänger två rader porträtt och landskap i tre register (samt ett stort helfigursporträtt över dörren (28).

På den norra väggen hänger Rubens porträtt av den svensk-polske kungen *Sigismund Vasa till häst* (35) och under den ett stort jaktstykke (36) med samma bredd som Rubens porträtt. På ömse sidor om dem två rader i tre register har Looström hängt porträtt och historiemålningar i lite mindre format.

Looströms hängning ger intrycket av att vara tänkt att ge en bred bild av den nederländska 1600-talskonsten, presenterad på ett symmetriskt och harmoniskt vis. Genom att renrita skissen över hängningen går det också att se tydligare att målningarna hängt längs flera symmetrilinjer, där väggens

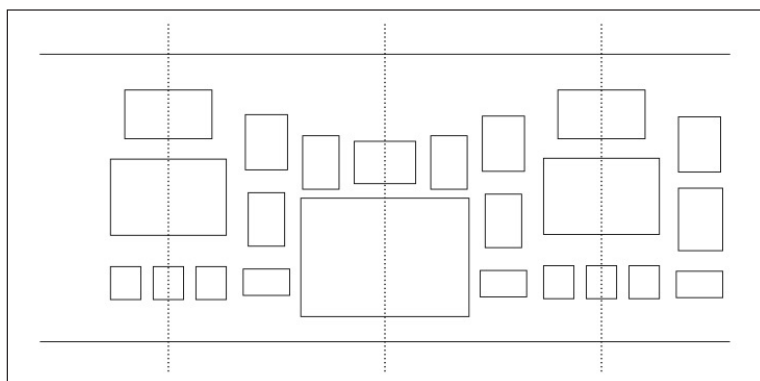


Bild 7.3. Spegelsymmetrier i Looströms hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA.

båda halvor även är spegelsymmetriska i sig själva. (Bild 7.3) Motiven är framför allt ”höga” – det vill säga de betraktades som extra fina i den historiska smakhierarkin. Det är motiv från den antika och bibliska historien, allegorier (smaken, hörseln) och dramatiska marinmålningar. Påfallande många av målningarna är också på ett eller annat sätt porträtt, i bemärkelsen att de är bilder av människor även om vi inte vet namnet på den avbildade. Fyra målningar framhålls särskilt och utgör hängningens brännpunkter, de tre Rubensmålningarna *Porträtt av kung Sigismund Vasa till häst*, *Backanal på Andros* och *Offer till Venus* samt Rembrandts *Batavernas trohetsed*. Målningarna står ut både på grund av formaten, men framför allt framhävs de av hängningens symmetrier som gör dem till centrala blickpunkter. Eftersom det rör sig om en stor sal med små kabinett bakom kan man sluta sig till att landskap, stilleben och genremåleri i mindre format presenteras i kabinetten och att man här valt att hålla fram det mer monumentala måleriet. Det förklarar dock inte den stora mängden porträtt som i stället måste ses som något man valt att hålla fram, kanske som ett sätt att framhäva den vanliga uppfattningen om nederländsk konst som fokuserad på det mer privata och borgerliga delarna av livet, till skillnad från den italienska konsten som uppfattades som mer storslagen.

Utställningen vid sekelskiftet 1900 förmedlar alltså en berättelse om den nederländska konstens historia på 1600-talet. Genom att visa en stor mängd verk i flera olika genrer ges en översikt, och genom att inkludera de många porträtten i utställningen framhålls också idén om den borgerliga

nederländska kulturen. Resultatet av Looströms hängning blir en så (till synes) fullödlig presentation av den nederländska konsthistorien som museets samling tillät.

Utställningen år 1916 – Den nederländska konstens stora mästare

1916 års hängning skapades av konstnären Rickard Bergh som var chef för Nationalmuseum 1915–1919.⁷ På bilden, som visar den norra vägen och större delen av den västra, syns Rembrants *Batavernas trohetsed* (5) centralt hängd. (Bild 7.4, 7.9) Till höger om Bataverna hänger målningarna i två register, symmetriskt organiserat. I nedre registret hänger samma tre målningar av Rembrandt som hängde tillsammans även i Looströms hängning. (Bild 7.2) Ovanför dem hänger *Jakob brottas med ängeln* (1) och *Skeppsbrott vid en klippig kust* (6) som även de var med i den tidigare hängningen. Hängningen är symmetriskt organiserad, och de mindre Rembrandtmålningarna utgör tillsammans med *Jakob brottas med ängeln* en grupp på ena sidan om *Batavernas trohetsed* och med *Skeppsbrott vid en klippig kust* på den andra. Kring dörren hänger porträtt och landskap som en egen liten grupp med en allegori som krön.

Den norra väggen är helt organiserad kring Rubens Sigismundporträtt som hänger ensam i ett övre register. Under det hänger en symmetrisk rad med tre större målningar åtskilda av fyra mindre målningar hängda två och två över varandra, främst historiemålningar men även ett porträtt och två landskap.

Sammanlagt hängde Rickard Bergh alltså 22 målningar på väggytan, mot 27 i Looströms tidigare



Bild 7.4. Nederländska salen, 1916. Nationalmuseum. Licens: CC BY-ND.

hängning. En annan skillnad mot den tidigare utställningen är bruket av rekvisita. Kring 1900 fanns utöver en sammetsklädd soffa bara en klassicerande marmorvas av oklart ursprung uppställd på en neutral piedestal i salen. I 1916 års utställning finns flera inslag av scenografi tänkt att fungera både som stämningssättare och pedagogiska element. Mitt i salen står ett rikt dekorerat 1600-talsbord täckt av vad som ser ut att vara ett tyg av sammetsbrokad med en nederländsk kinesiserande lockurna på. Längst till vänster i bilden syns också en hand och en fot från Adrian de Vries skulptur *Psyche buren av amoriner* från omkring 1590 som också den får sägas utgöra ett slags stämningsskapande element, även om den förstås också är ett konstobjekt från tiden.

Ett annat exempel på rekvisitabruk är att det på ömse sidor om *Batavernas trohetsed* står en spiralvriden kolonn som både ramar in målningen och

samtidigt skärmar av den från de övriga verken i rummet. Målningen ramas ytterligare in genom att den hänger på en skärmvägg som har den dubbla funktionen att lyfta fram Rembrandts målning som ett särskilt mästerverk, men också att visa på målningens ursprungliga form och storlek.⁸ I Berghs terminologi utgör rekvisitan ”bryggor” som var tänkta att skapa stegringar i rummet för att öka både det pedagogiska och det estetiska värdet. Bryggorna fungerade som markörer av vad som var extra viktigt, där de båda kolonnerna och skärmväggen skapar ett slags crescendo i utställningen genom att rent fysiskt hålla fram Rembrandts målning mot besökaren, medan bordet, brokadduken och lockurnan kan tänkas ha fått besökaren att associera till rikedom och borgerliga heminteriörer. Till skillnad från de kulturhistoriska museernas historiska stilarum (*period rooms*) var rekvisitan i Berghs utställningar inte tänkt att vara del av en rekonstruktion av en interiör, utan snarare fungera som små pekpinor tänkta att förstärka hängningens narrativ och vara generiska periodmarkörer.

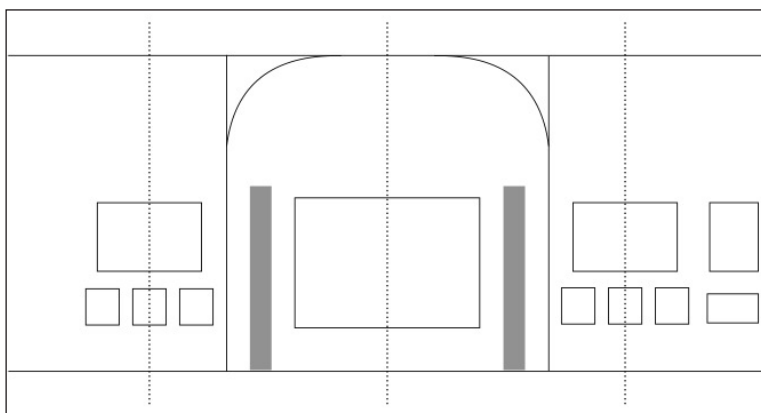


Bild 7.5. Spegelsymmetrier i Berghs hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA.

Richard Berghs hängning från 1916 är alltså organiserad kring två stora verk som han lyfter fram som centrala. Rembrandts *Batavernas trohetsed* och Rubens *Porträtt av kung Sigismund*. De andra två målningarna som också var centrala i den tidigare utställningen, Rubens *Backanal på Andros* och *Offer till Venus* finns fortfarande kvar i samma sal, men flyttades till den andra långväggen – som av Bergh omnämns som ”Rubensväggen” och verkar ha ägnats mer eller mindre helt åt Rubens. Även om Rubens och Rembrandt gavs en mycket framträdande position också i Looströms sekelskifteshängning så framstår Berghs hängning från 1916 som mycket mer ensidig och fokuserad på enskilda konstnärskap snarare än på konsthistorisk översikt. Rembrandt och Rubens lyfts tydligt fram som de viktigaste konstnärskapen genom att *Batavernas trohetsed* och i viss mån porträttet av *Sigismund* hängs separat, *Sigismund* genom att målningen hängs ensam över en rad med mindre målningar, och *Batavernas trohetsed* genom att den hängts framför en egen framskjuten vägg, inramad av de spiralvridna kolonnerna.

Det mindre antalet målningar i utställningen beror på en idé om tillgänglighet och en vilja att renodla och koncentrera utställningarna, i opposition mot tidigare museiideal som Bergh själv i en essä om ”Konstmuseet som skönhetsvärld” beskrev som ”kaotisk... anhopning av föremål” som ”verkat mera som stora magasin än som museer”.⁹ Mot det ställde Bergh att ”*levandegöra själva samlingarna*, d. v. s. genom strängt konstnärligt urval samt skön, logisk och organisk uppställning göra dem överskådliga och estetiskt njutbara för den stora allmänheten, för konstälskare och konstnärer”.¹⁰

Uttunningen av utställningen presenteras alltså som resultatet av en pedagogisk idé, i opposition mot ett tidigare utställningsideal som beskrivs som ett slags frånvaro av just pedagogisk idé. Men lika mycket som det är en förändring av *hur* utställningen berättar så är det också en förändring av *vad* utställningen berättar.

I Berghs utställning visades inte bara färre verk för besökaren, fokuset i utställningens narrativ försköts också från *konst-historia* till *konst*, mot enskilda konstnärer och mot enskilda ”mästerverk”. ”Få, men så mycket mer utsökta verk” var ledordet, vilket också ledde till att utställningen vredes mot att berätta mer om de stora mästarna och deras mest kända verk, och att den konsthistoriska överblick- en över det nederländska 1600-talet blev smalare.¹¹ På ett allmänt plan var det här en förskjutning som har att göra med modernismen som bar med sig ett större fokus på verk och konstnär – inte minst på de som uppfattades som Stora Konstnärer och deras Mästerverk – i kontrast mot 1800-talet som fokuserade mer på historien, något som vi ska se skulle komma att ytterligare förstärkas under 1900-talets gång. I Berghs hängning skapas förskjutningen genom att antalet representerade konstnärer minskas, från mellan 16 till 20 i Looströms hängning till elva i Berghs, där flera av konstnärerna också var representerade med flera verk. Rembrandt med sju och Jakob Jordaens (1593–1678) med tre och på den motsatta väggen hängde dessutom en stor mängd Rubensmålningar. Fokuset i den förmedlade berättelsen ändras därmed från historisk översikt till en berättelse om konst och stora konstnärer, något som ytterligare underströks av hur Rembrandts

Batavernas trohetsed lyftes fram av skärmväggen och de båda kolonnerna.

Utställningen år 1953 – Nederländska mästerverk från museets samling

Under 1950-talet leddes Nationalmuseum av konstnären Otte Sköld och i mitten av decenniet hängde han och intendenten och konsthistorikern Carl Nordenfalk om målerisamlingen.¹² (Bild 7.8) Det nederländska 1600-talet flyttades då till en annan sal för att skapa en tydligare kronologi i vandringsen genom museets salar. Nyhängningen innebar att antalet målningar minskades ytterligare, liksom antalet representerade konstnärer. (Bild 7.6, 7.10) På salens huvudvägg hängdes fortfarande Rembrandts *Batavernas trohetsed* (9) i centrum, men nu omgavs den bara av en enkel rad målningar med stort avstånd emellan. I själva verket har hela huvudväggen reducerats till en Rembrandtvägg där *Batavernas trohetsed* hängt centralt med fyra mindre Rembrandtmålningar på ömse sidor. (Bild 7.10) På kortväggen hänger i sin tur tre målningar av Frans Snyders (1579–1657) (2) och Jacob Jordaens (1, 3).

Om man jämför Otte Skölds och Carl Nordenfalks utställning med Ludvig Looströms är det inte bara antalet målningar som är skillnaden. Hängningen är fortfarande symmetriskt organiserad kring ett verk som framhålls som det stora mästerverket, men av det trettiotal målningar som Looström hängde på motsvarande långvägg kring 1900 är i Skölds och Nordenfalks hängning bara nio kvar, och alla är dessutom av samma konstnär, Rembrandt. (Bild 7.10)



Bild 7.6. Nederländska salen, 1950-tal. Nationalmuseum. Licens: CC BY-ND.

Looströms hängning hade ambitionen att ge en bred översikt över det nederländska 1600-talsmåleriet, kompletterat med mindre målningar i lägre genrer i kabinetten intill. Utställningens syfte verkar alltså ha varit att berätta historia, specifikt måleriets historia, genom exempel från flera olika konstnärer och genrer. I Skölds utställning finns inget av detta kvar. På de två väggarna som syns på bilden finns bara tre konstnärer representerade, och bara tretton målningar. Av dessa är nio av Rembrandt, som man uppenbarligen ville visa upp sin stora samling av, medan två är av Jakob Jordens. Sannolikt hängde det fler Jordaensmålningar i salen, för det finns ytterligare ett par stycken i museets samling som man brukar framhålla som höjdpunkter, liksom förmodligen några av Rubensmålningarna. Sköld och Nordenfalk verkar under 1950-talet alltså vilja visa upp museets finaste exempel på konstverk av de allra största nederländska 1600-talsmästarna.

Utställningens narrativ har därmed helt skiftat från att berätta *konsthistoria* till att visa *konst*, och heller inte vilken konst som helst utan mästerverk av de största mästarna ur museets samling, *Konst* med stort K. Den historiska bredden och kontexten har försvunnit till förmån för de enskilda konstnärerna och deras verk.

Borta är också all form av rekvisita. Mitt i salen står fyra stolar, men inte som rekvisita utan, får vi anta, av rent praktiska skäl. Konsten är hängd på en enkel rad mot en neutral grön bakgrund, utan något omkring som ska kunna störa konstupplevelsen.¹³ En liten historisering har dock smugit sig in då man låtit byta ramar på några av Rembrandtmålningarna mot enklare i mörkt trä som kan påminna om nederländska 1600-talsramar. Även detta kan sägas vara typiskt för modernismen som föredrog enkla och släta ramar hellre än mer dekorerade och förgyllda, men sannolikt har den historiska äktheten också fått tjäna som argument för bytet.

Skillnaderna mellan de tre olika utställningarna är alltså stor, både vad det gäller det estetiska uttrycket i salarna och vilken historia det är som berättas, trots att målningarna i mångt och mycket är desamma under hela perioden. Den enkla raden målningar i Skölds och Nordenfalks hängning kan kontrasteras mot Looströms tätt hängda väggar år 1900, med 1916 års utställning som ett slags mellanling. Berghs hängning sticker dock ut på ett annat sätt genom hur han har använt rekvisita för att förstärka upplevelsen.

Men många saker är också lika mellan alla tre utställningar. Inte minst finns en kontinuitet i vilka verk som visas upp. Många målningar återkommer och hänger också mer eller mindre på samma plats

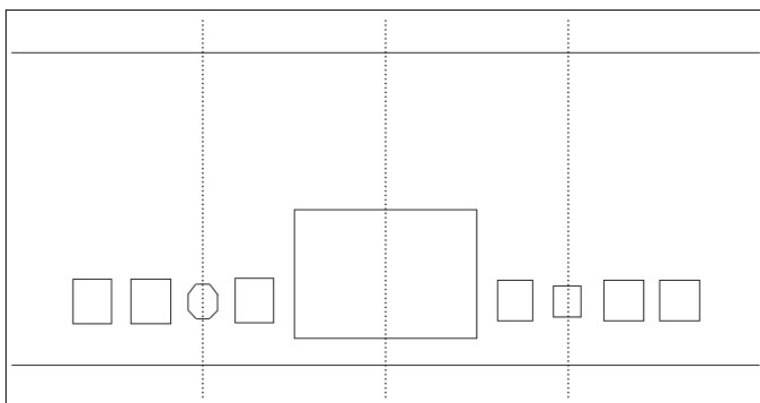


Bild 7.7. Spegelsymmetrier i Skölds och Nordenfalks hängning.
Per Widén. Licens: CC BY-SA.

i förhållande till de andra. Man kan också notera att många av målningarna har inventarienummer som ligger nära varandra, mellan 390 och 600. Eftersom inventarienummer ofta upprättas genom att man börjar i ena änden av ett rum och därefter tar ett verk i taget tills man katalogiserat allt som finns i det rummet och går vidare till nästa kan vi sluta oss till att många av målningarna har hängt i närheten av varandra under mycket lång tid, långt innan Ludvig Looströms hängning år 1900, i det här fallet redan före 1866 då målningarna flyttades från Stockholms slott till den nya museibygnaden.

Sättet att hänga konstverken är också mycket likt. Även om Otte Sköld och Carl Nordenfalk förmodligen inte skulle hålla med, är det grundläggande sättet att hänga konstverken det samma i alla tre hängningarna. Alla tre är hängda symmetriskt efter tydliga spegellinjer. Alla tre utställningarna är också på ett tydligt sätt organiserade kring Rembrandts stora målning *Batavernas trohetsed* som får utgöra centrum för

hängningarna. I Skölds och Nordenfalks hängning hänger dessutom Rembrandts porträtt av en gammal man (8) respektive en gammal dam (10) som par på ömse sidor om *Batavernas trohetsed* (9), ett sätt att hänga porträtt som kan ses även i hängningar från sent 1700-tal.¹⁴ I alla tre hängningarna är också de mindre Rembrandtmålningarna grupperade på likartade sätt i förhållande till varandra, men också i förhållande till den stora *Batavernas trohetsed*.

Nya Nationalmuseum 2018 – historia och kulturhistoria

I det här kapitlet har jag visat hur olika sätt att organisera en utställning gör att den förmedlar olika historier, även om föremålen som ställs ut är åtminstone delvis samma. I de tre analyserade utställningarna återkom samma huvudverk, men antalet målningar reducerades successivt, samtidigt som den historia som berättades vreds från att handla om nederländsk konsthistoria till att handla om först den nederländska konstens stora mästare, och därefter nederländska mästerverk från museets samling. Samtidigt organiserades utställningarna rent fysiskt på ett mycket likartat sätt i rummet. Verken hängdes symmetriskt med de verk som uppfattades som mest centrala i centrum, och alla tre utställningarna använde sig av spegelsymmetrier i hängningarna.

Museiutställningar verkar ofta självklara och hur de är organiserade och hur de berättar historia är oftast medvetet osynliggjort. Att studera och jämföra olika historiska utställningar kan därför vara ett sätt att bli medveten om att även dagens hängningar

är historiskt specifika och skapade efter vissa övertygelser och ideal.

Undersöker vi närmare hur Nationalmuseum utställning om 1600-talets konst ser ut idag möts vi av något helt annat än de exempel som analyserats ovan, såpass olikt att den faktiskt berättar en helt annan historia än vad de tre studerade utställningarna gör. Det är inte längre konstens historia som berättas, och än mindre historien om de Stora Konstnärerna och deras Mästerverk. I stället berättas ett slags kulturhistoria där konsten behandlas som en del av det samhälle som fanns i Europa under 1600-talet.¹⁵

Hängningen är inte längre spegelsymmetrisk som tidigare, även om man fortfarande använt sig av symmetrier när man organiserat utställningen. Salen har brutits upp med hjälp av skärmväggar, vilket skapat mer väggyta att hänga på. Antalet verk i utställningen har ökat dramatiskt och de presenteras i en förhållandevis tät hängning i flera register. Dessutom har man för första gången på mycket länge blandat skulptur, måleri och konsthantverk i samma utställning, vilket också det förskjuter narrativet från konst till kulturhistoria. En annan nyhet är att de olika nationella skolorna – tyskt, nederländskt, italienskt, franskt och så vidare – inte längre ställs ut separat utan blandat i en gemensam kronologi, något som inte hänt sedan 1840-talet. För första gången på mycket länge hänger heller inte Rembrandts *Batavernas trohetsed* som det självklara centrumet av utställningssalen. Målningen är förstås fortfarande en del av utställningen, men har nu fått en plats förskjuten åt sidan som inte lyfter fram den som utställningens absoluta höjdpunkt.

Hängningen framstår också som historiserande, och är på många sätt också ett sätt att berätta inte bara om konstens historia utan samtidigt också om museernas och utställandets historia. Sammantaget speglar utställningarna konstvetenskapens utveckling sedan 1990-talet – inte minst influenserna från visuella studier-fältet – på samma sätt som de tre 1900-talsutställningarna speglade sin tids idéer och ideal.

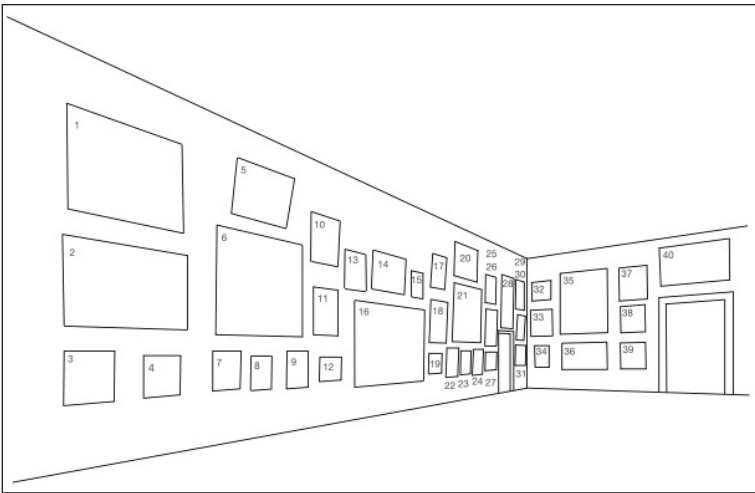


Bild 7.8. Renritning av Ludvig Looströms hängning. Per Widén. Licens: CC BY-SA.

- 1: Jacob Backer, *Skattepenningen*, NM 631.
- 2: Hendrick Jakobz Dubbels *Skeppsbrott vid en klippig kust*, NM 398.
- 3: Judith Leyster, *Flöjtspelande pojke*, NM 1120.
- 4: Oidentifierad målning.
- 5: Juriaen Ovens, *Jakob brottas med ängeln*, NM 345.
- 6: Peter Paul Rubens, *Offer till Venus*, NM 599.
- 7: Rembrandt Harmensz van Rijn, kopia efter, *Porträtt av predikanten Johannes Uytenbogaert*, NM 585.
- 8: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Ung dam i profil*, NM 583.
- 9: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Aposteln Petrus*, NM 1349.
- 10: Hendrick Terbrugghen, *Flicka med glas i handen/smaken*, NM 1488.
- 11: Thomas de Keyser, *Porträtt av en man*, NM 741.
- 12: Oidentifierat landskap.
- 13: Rembrandt Harmensz van Rijn, hans art, *Trumpetare*, NM 580.

(Continued)

- 14: Paul Bril, kopia efter, *Landskap med andjakt*, NM 375.
- 15: Ferdinand Bol, *Porträtt av en ung dam*, NM 344.
- 16: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Batavernas trohetsed*, NM 578.
- 17: Hendrick Terbrugghen, *Lutspelande ynglinghörsehn*, NM 1487.
- 18: Karel DuJardin, *Van Heuteren, guvernör i Batavia*, NM 486.
- 19: Oidentifierat landskap.
- 20: Hendrick Jakobz Dubbels, tillskriven, *Storm vid klippig kust*, NM 399.
- 21: Peter Paul Rubens, *Backanal på Andros*, NM 600.
- 22: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av en gammal man*, NM 581.
- 23: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kökspigian*, NM 584.
- 24: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av en gammal dam*, NM 582.
- 25: Oidentifierat landskap.
- 26: Daniel Schultz d.y, *Viltförsäljerska*, NM 293.
- 27: Oidentifierat landskap.
- 28: Oidentifierat porträtt.
- 29: Oidentifierad målning.
- 30: Oidentifierat porträtt.
- 31: Oidentifierad målning.
- 32: Oidentifierat porträtt.
- 33: Okänd, *Porträtt av en man*, NM 459.
- 34: Okänd, *Porträtt av en flicka med hund*, NM 204.
- 35: Peter Paul Rubens, *Sigismund Vasa till häst* NMGrh 2012 (tidigare NM 598).
- 36: Frans Snyders, *Stilleben med villebråd*, NM 637.
- 37: Cornelis de Vos, kopia efter, *Kristi begråtande*, NM 405.
- 38: Oidentifierat porträtt.
- 39: Anthonis van Dyck, *Den botfärdiga Magdalena*, NM 615.
- 40: Otto van Veen, *Allegori över ungdomens frestelser*, NM 666.

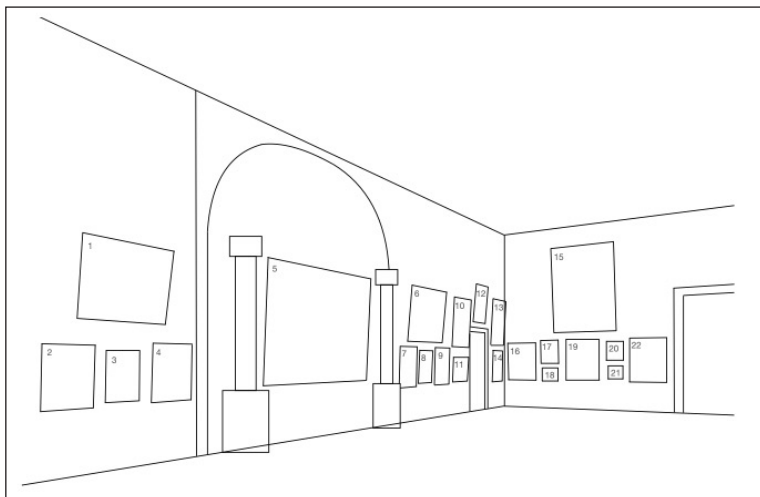


Bild 7.9. Renritning av Richard Berghs hängning 1916. Per Widén.

Licens: CC BY-SA.

(Continued)

- 1: Juriaen Ovens, *Jakob brottas med ängeln*, NM 345.
- 2: Rembrandt Harmensz van Rijn, kopia efter, *Predikanten Johannes Uyttenbogaert*, NM 585.
- 3: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Ung dam i profil*, NM 583.
- 4: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Aposteln Petrus*, NM 1349.
- 5: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Batavernas trohetsed*, NM 578.
- 6: Hendrick Jakobz Dubbels, tillskriven, *Storm vid klippig kust*, NM 399.
- 7: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av en gammal man*, NM 581.
- 8: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kökspigian*, NM 584.
- 9: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av en gammal dam*, NM 582.
- 10: Karel DuJardin, *Van Heuteren, guvernör i Batavia*, NM 486.
- 11: Jan van Goyen, *Flodstrand med ett gammalt torn*, NM 441.
- 12: Hendrick Terbrugghen, *Lutspelande yngling/hörseln*, NM 1487.
- 13: Gaspar de Crayer, *Anna av Österrike (1585–1669), kejsar Mattias gemål*, NM 408.
- 14: Oidentifierad målning.
- 15: Peter Paul Rubens, *Sigismund Vasa till häst* NMGrh 2012 (tidigare NM 598).
- 16: Jacob Jordaens, *Den heliga familjen*, NM 1768
- 17: Anthonis van Dyck, *Två nakna barn med vindruvor*, NM 602.
- 18: Oidentifierad målning.
- 19: Cornelis de Vos, *Porträtt av en medelålders dam*, NM 409.
- 20: Jacob Jordaens, *Gammal satyr med flöjt*, NM 489.
- 21: Oidentifierad målning.
- 22: Jacob Jordaens, *Herdarnas tillbedjan*, NM 488.

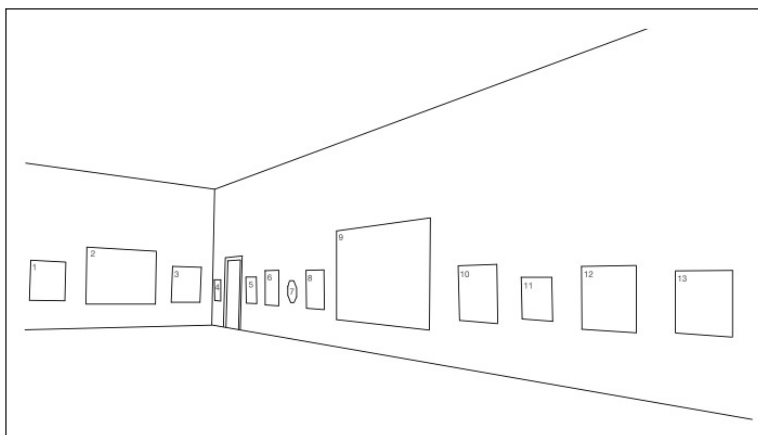


Bild 7.10. Renritning av Otte Skölds och Carl Nordenfalks hängning.
Per Widén. Licens: CC BY-SA.

- 1: Jacob Jordaens, *Herdarnas tillbedjan*, NM 488.
- 2: Frans Snyders, *Stilleben med villebråd*, NM 637.
- 3: Jacob Jordaens, *Den heliga familjen*, NM 1768.
- 4: Oidentifierad målning.

(Continued)

- 5: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Aposteln Petrus*, NM 1349.
- 6: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Simeon i templet*, NM 4567.
- 7: Rembrandt Harmensz van Rijn, hans skola, *Porträtt av ung dam*, NM 591.
- 8: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av gammal man*, NM 581.
- 9: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Batavernas trohetsed*, NM 578.
- 10: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Porträtt av gammal dam*, NM 582.
- 11: Rembrandt Harmensz van Rijn, hans skola, *Den helige Anastasius*, NM 579.
- 12: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kökspigian*, NM 584.
- 13: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Ung dam i profil*, NM 583.

Slutnoter

1. Om Gustav III:s konstsamling och hängningen av den på Stockholms slott, se Carl Nordenfalk, ”Tavelgallerier på Stockholms slott under senare delen av 1700-talet”, i Gunnar Ljungmarker, Per Bjurström & Bo Gyllensvärd (red.), *Svenska kungsslott i skisser och ritningar*, Malmö, John Kroon, 1952. Om rekonstruktionen av drottning Kristinas konstsamling och Kristinautställningen på Nationalmuseum 1968, se Eva-Lena Bergström *Nationalmuseum i offentlighetens ljus. Framväxten av tillfälliga utställningar 1866–1966*, Umeå, Umeå universitet, 2018 och Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Höganäs, Bra böcker, 1992, 318f. Exempel på senare utställningsstudier är: Gail Feigenbaum (red.), *Display of Art in the Roman Palace 1550–1750*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2014; Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005; Charlotte Klonk, *Spaces of Experience*, New Haven, Yale University Press, 2009; Giles Waterfield, *Palaces of art: art galleries in Britain 1750–1990*, London, Dulwich Picture Gallery/Lund Humphries, 1991.

2. Carol Duncan, *Civilizing rituals. Inside public art museums*, London, Routledge, 1995.

3. En bredare överblick över Nationalmuseum:s hängningar under 1900-talet ges i Maria Görts, ”Att visa bildkonst. Hängningsprinciper på Nationalmuseum

under 1900-talet” i Mikael Ahlund, *Konst kräver rum*, Stockholm, Nationalmuseum, 2002.

4. Bjurström.

5. Renritningen har gjorts i presentationsprogrammet PowerPoint, men kan förstås också göras i till exempel ett bildbehandlingsprogram. Eller varför inte med hjälp av en blyertspenna och ett smörpapper som läggs över en utskrift av bilden.

6. Bjurström, 168–186.

7. Bjurström, 193. En fördjupad analys av Richard Berghs utställningsideologi går att läsa i Dan Karlholm, ”Konstmuseets bild. Om bildskapande på Nationalmuseum från Friedrich August Stüler till Richard Bergh”, i Ahlund (red.).

8. Bjurström, 198.

9. Richard Bergh, ”Konstmuseet som skönhetsvärld”, i *Ord och Bild* 4-1915, 212.

10. Bergh, 210.

11. Citat från Bergh, 211.

12. Bjurström, 286f.

13. Bjurström, 286.

14. Johan Eriksson, Per Widén, Steven Bachelder & Masaki Hayashi: ”Blickar och betydelser: Digitala rekonstruktioner av tavelhängningarna på Stockholms slott 1795–1866”, i *1700-tal – Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies* 16: 2019, 99ff.

15. Ideologin bakom de nya utställningarna och arbetet med dem beskrivs i Helena Kåberg, ”Nya samlingspresentationer. Att visa konst och design i ett museum med nya förutsättningar”, i Helena Kåberg (red.), *Nationalmuseum i nytt ljus*, Stockholm, Nationalmuseum, 2018.

Vidare läsning

Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London, Routledge, 1995.

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

Charlotte Klonk, *Spaces of Experience*, New Haven, Yale University Press, 2009.

Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005.