

# Skiascope

5

Skiascope

ISBN 978-91-87968-79-2

# Skiascope

FÅDDA OCH FÖRSMÅDDA

SAMLINGARNAS HISTORIA VID GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

5

DEMONSTRATION AV ETT SKIASCOPE  
UR BENJAMIN IVES GILMAN'S*Museum Ideals of Purpose and Methods*  
CAMBRIDGE

1918

s. 238

DEMONSTRATION OF A SKIASCOPE  
FROM BENJAMIN IVES GILMAN'S*Museum Ideals of Purpose and Methods*  
CAMBRIDGE

1918

p. 238



KONSTINSPEKTION I SKYDDSRUM. MUSEIINTENDENTEN AXEL L ROMDAHL TILLSAMMANS MED EN VAKTMÄSTARE, SOM HÅLLER UPP ALEXANDER ROSLINS PORTRÄTT AV GREVE GUSTAF PHILIP CREUTZ (1764). UNDER ANDRA VÄRLDSKRIGET FLYTTADES SAMLINGARNA PERIODVIS TILL SKYDDSRUM. BILDEN PUBLICERADES TILL ARTIKELN "KONSTMUSEET ÖPPNAS ÅTER I NYRENOVERADE LOKALER" I *GÖTEBORGS HANDELS- OCH SJÖFARTSTIDNING* 28 MAJ 1941. FOTO: KAMERAREPORTAGE.

ART INSPECTION IN AIR-RAID SHELTER. THE MUSEUM CURATOR AXEL L. ROMDAHL TOGETHER WITH AN ATTENDANT, HOLDING UP ALEXANDER ROSLIN'S PORTRAIT OF COUNT GUSTAF PHILIP CREUTZ (1764). DURING THE SECOND WORLD WAR, THE COLLECTIONS WERE PERIODICALLY MOVED TO AIR-RAID SHELTERS. THE PHOTOGRAPH WAS USED TO ILLUSTRATE AN ARTICLE ABOUT THE REOPENING OF THE MUSEUM IN *GÖTEBORGS HANDELS- OCH SJÖFARTSTIDNING*, THE LOCAL NEWSPAPER, ON 28 MAY 1941. PHOTO: KAMERAREPORTAGE.

GÖTEBORGS  
KONSTMUSEUM

5

RECEIVED AND REJECTED  
THE HISTORY OF THE COLLECTIONS  
AT THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART

GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

DETTA ÄR DET FEMTE NUMRET

AV GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE **Skiascope**

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

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

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

THIS IS THE FIFTH ISSUE OF **Skiascope**  
GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLIC ATION SERIES

Skiascope takes its name from a contraption invented in the early 20<sup>th</sup> century by the influential museum curator, Benjamin Ives Gilman. Concerned that art was hung too close together in over-large galleries, he designed the skiascope to help visitors focus on individual works of art. The Gothenburg Museum of Art owns one, probably bought by Axel L. Romdahl.

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





Fådda och försmådda  
Samlingarnas historia  
vid Göteborgs konstmuseum

Received and Rejected  
The History of the Collections  
at the Gothenburg Museum of Art

# 5

*Föregående sida / Previous page*

FIG. 1

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS FASAD MOT GÖTAPLATSEN 1926.  
FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

THE FAÇADE OF THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART, FACING GÖTAPLATSEN, IN 1926.  
PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.

ISBN 978-91-87968-79-2

TRYCK / PRINT: BILLES, GÖTEBORG 2012

DESIGN: PLAQUETTE

# Skiascope

GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SKRIFTSERIE

GOTHENBURG MUSEUM OF ART PUBLICATION SERIES

REDAKTÖRER / EDITORS  
KRISTOFFER ARVIDSSON & JEFF WERNER

  
GÖTEBORGS  
KONSTMUSEUM

FÅDDA OCH FÖRSMÅDDA  
SAMLINGARNAS HISTORIA VID GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

RECEIVED AND REJECTED  
THE HISTORY OF THE COLLECTIONS AT THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART

## Innehåll

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| ISABELLA NILSSON                                                     |     |
| FÖRORD                                                               | 8   |
| <br>                                                                 |     |
| KRISTOFFER ARVIDSSON                                                 |     |
| INLEDNING                                                            | 12  |
| <br>                                                                 |     |
| JEFF WERNER                                                          |     |
| SAMLINGAR OCH SAMLANDE                                               | 38  |
| <br>                                                                 |     |
| BIRGITTA FLENSBURG                                                   |     |
| GÖTEBORGS KONSTMUSEUMS SAMLINGAR                                     | 88  |
| <br>                                                                 |     |
| HANS-OLOF BOSTRÖM                                                    |     |
| FÜRSTENBERGSKA GALLERIET                                             | 234 |
| <br>                                                                 |     |
| JEFF WERNER                                                          |     |
| BRODERN SOM BESTÅMDE                                                 |     |
| WERNER LUNDQVIST OCH GÖTEBORGS KONSTMUSEUM                           | 300 |
| <br>                                                                 |     |
| BUE NORDSTRÖM                                                        |     |
| OLE KRUSE OG DEN OMGIVENDE VERDEN                                    | 362 |
| <br>                                                                 |     |
| LUDWIG QVARNSTRÖM                                                    |     |
| HJALMAR GABRIELSONS SJÄLVPORTRÄTTSAMLING                             | 386 |
| <br>                                                                 |     |
| CAMILLA HJELM                                                        |     |
| PÅ PAPPER                                                            |     |
| GRAFIK- OCH TECKNINGSSAMLINGEN                                       | 430 |
| <br>                                                                 |     |
| KRISTOFFER ARVIDSSON                                                 |     |
| DONATORERNAS MUSEUM?                                                 |     |
| GÖTEBORGS KONSTMUSEUM FRÅN GROSSHANDLARE TILL SPONSORER              | 520 |
| <br>                                                                 |     |
| APPENDIX                                                             |     |
| Tabell över urval av donatorer till Göteborgs konstmuseums samlingar | 572 |
| <br>                                                                 |     |
| FÅDDA OCH FÖRSMÅDDA                                                  |     |
| SAMLINGARNAS HISTORIA VID GÖTEBORGS KONSTMUSEUM                      |     |

## Table of Contents

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| ISABELLA NILSSON                                                     |     |
| FOREWORD                                                             | 9   |
| <br>                                                                 |     |
| KRISTOFFER ARVIDSSON                                                 |     |
| INTRODUCTION                                                         | 13  |
| <br>                                                                 |     |
| JEFF WERNER                                                          |     |
| COLLECTIONS AND COLLECTING                                           | 39  |
| <br>                                                                 |     |
| BIRGITTA FLENSBURG                                                   |     |
| THE COLLECTIONS OF GOTHENBURG MUSEUM OF ART                          | 89  |
| <br>                                                                 |     |
| HANS-OLOF BOSTRÖM                                                    |     |
| THE FÜRSTENBERG GALLERY                                              | 235 |
| <br>                                                                 |     |
| JEFF WERNER                                                          |     |
| THE BROTHER ON THE BOARD                                             |     |
| WERNER LUNDQVIST AND THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART                    | 301 |
| <br>                                                                 |     |
| BUE NORDSTRÖM                                                        |     |
| OLE KRUSE AND THE SURROUNDING WORLD                                  | 363 |
| <br>                                                                 |     |
| LUDWIG QVARNSTRÖM                                                    |     |
| HJALMAR GABRIELSON'S COLLECTION OF SELF-PORTRAITS                    | 387 |
| <br>                                                                 |     |
| CAMILLA HJELM                                                        |     |
| ON PAPER                                                             |     |
| THE COLLECTION OF GRAPHIC ART AND DRAWINGS                           | 431 |
| <br>                                                                 |     |
| KRISTOFFER ARVIDSSON                                                 |     |
| THE DONORS' MUSEUM?                                                  |     |
| THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART FROM WHOLESALERS TO SPONSORS            | 521 |
| <br>                                                                 |     |
| APPENDIX                                                             |     |
| Table showing a sample of the donors contributing to the collections |     |
| in the Gothenburg Museum of Art                                      | 573 |
| <br>                                                                 |     |
| RECEIVED AND REJECTED                                                |     |
| THE HISTORY OF THE COLLECTIONS AT THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART       |     |

Vad lyfter museerna fram av historien? Och hur kan de lyfta fram och granska sin egen historia?

I den femte utgåvan av skriftserien *Skiascope* granskas museisamlingarnas roll, hur dessa synliggörs – eller inte synliggörs – och hur detta påverkar identiteten hos varje enskilt museum.

Museets identitet hör starkt ihop med dess samling och den idé som kommuniceras om vad som särskiljer just den från andra liknande institutioner. På dagens konkurrensutsatta museiarena marknadsförs enskilda verk och samlingar för att konsolidera museets unika image och i förlängningen generera intäkter. Internationellt namnkunniga konstnärers verk är en konkurrensfördel men också att kunna visa något som ingen annan har, exempelvis en sammanhållen specifik samling som ger lokal identitet och strålgans.

Denna forskningsrapport har arbetat med Göteborgs konstmuseums egen historia och i det fångat frågor och problemställningar som är högst aktuella i dagens museivärld: arbetet med att granska sin självbild.

Den historia som museerna i allmänhet berättat är den utifrån ett manligt, vitt och västerländskt perspektiv. I denna segrarens historia har berättelser från andra utgångspunkter i hög grad uteslutits. Samlingarnas tillblivelse har präglats av liknande synsätt. Forskningsprojektet *Representation och regionalitet. Genusstrukturer i fyra svenska konstmuseisamlingar* (Kulturrådet 2011), där Göteborgs konstmuseum medverkade, tog fasta på frågor kring identitet och representativitet och granskade förvärven utifrån en genusaspekt. Frånvaron av de kvinnliga konstnärerna i förvärven berättade sin historia om värderingar och glömska.

## FOREWORD

How do museums deal with history? How can they present and examine their own history?

The fifth issue of the publication series *Skiascope* probes the role of museum collections, how they are visualized – or not visualized – and how this influences the identity of individual museums.

A museum's identity is closely connected to its collection and the idea that it communicates about what sets it apart from other similar institutions. In today's highly competitive environment, museums market specific works and collections in order to consolidate their unique image and, by extension, generate income. Possessing works by internationally renowned artists gives museums an edge, as does the ability to display something that nobody else has, such as a coherent specific collection that provides local identity and splendour. This research report has considered the Gothenburg Museum of Art's history and, in the process, reviewed issues and approaches to problems that are highly topical for museums today: the task of investigating one's self-image.

Museums in general have conveyed the history from a male, white and Western perspective. In this victors' history, stories from other points of view have all but been omitted. Collections have usually been created by a similar approach. The research project *Representation och regionalitet: Genusstrukturer i fyra svenska konstmuseisamlingar* [Representation and Regionality. Gender Structures in Four Swedish Art Museum Collections] (Swedish Arts Council, 2011), in which the Gothenburg Museum of Art participated, focused on issues of identity and representativity and examined museum acquisitions from a gender perspective. The dearth of acquisitions of works by women artists tells its own story of prevalent values and neglect.

The origin and identity of the Gothenburg Museum of Art are intimately associated with the concept of 'the donors' museum'. From

För Göteborgs konstmuseum är dess tillblivelse och identitet starkt förknippad med begreppet ”donatorernas museum”. Från att ha varit mer av ett samtidsmuseum övergick det, genom de över tiden åldrande samlingarna och flera donationer av äldre verk, till att bli ett allmänt konstmuseum. Som nybliven museichef var omhållningen av den imposanta Skulpturhallen en prioriterad fråga för mig av flera skäl, vilka anknyter till frågor som tas upp i denna utgåva. Efter tillbyggnaden i mitten av 1990-talet, då ett trapplopp bröts upp för att förbinda den nya entrén i gatuplan med Skulpturhallen, har hallen mist mycket av sin dynamik som utställningsrum. Skulpturerna tvingades hädanefter att defilera längst väggarna. Genom att hänga ett antal nyförvärvade samtida verk tillsammans med äldre och moderna verk ur samlingarna skapades nya energifält i rummet. Museet, vars identitet – och image – länge förknippats med en sär egen och fin samling äldre måleri, fick nu också på en framträdande plats möjlighet att aktivera delar av skulptursamlingen på ett nytt sätt: Historien är nu.

I *Skiascope 5* diskuterar skilda forskare kring förvärv och samlingar ur en mångfald av synvinklar. Det är min övertygelse att denna forskningsinsats kan generera många engagerande diskussioner inom museibranschen likväl som på andra håll.

Jag vill framföra ett varmt tack till redaktörerna, museets forskare Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, professor vid Stockholms universitet, vilka också skrivit texter i detta nummer. Ett stort tack framförs till skribenterna: professor emeritus Hans-Olof Boström, universitetslektor Camilla Hjelm vid Stockholms universitet, Birgitta Flensburg, tidigare chef vid Göteborgs konstmuseum, Bue Nordström, poet och bokhandlare samt fil. dr Ludwig Qvarnström. Ett särskilt tack till docent Björn Fredlund, tidigare chef vid Göteborgs konstmuseum, som granskat texter och bidragit med värdefull information, samt till föremålsregistrator Kalle Andersson för underlag vad gäller uppgifter till flera av texterna. Ett särskilt tack riktas även till Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur som bidragit till utgivningen av denna utgåva av *Skiascope*.

ISABELLA NILSSON / MUSEICHEF

---

having been a contemporary museum, it transformed, over time, into a general museum as its collections aged and donations of older works were made. When I took up my position as director, one of my main priorities, for reasons that are connected to issues raised in this edition, was a re-hanging of the impressive Sculpture Hall. In the mid-1990s, the museum building received an extension which included the removal of a stairway in order to connect the new street-level entrance with the Sculpture Hall. The result was that the gallery lost much of its dynamism as an exhibition space, as sculptures could only be displayed lined up against the walls. Hanging a number of recently-acquired contemporary works together with older and modern works from the collections created new energy fields in the space. The museum, whose identity and image have long been associated with a distinguished and fine collection of older paintings, was now given the possibility of activating parts of the sculpture collection in a new way: History is now.

In *Skiascope 5*, a team of researchers discuss acquisitions and collections from numerous perspectives. I am convinced that this research can generate initiated discussions within the museum world as well as elsewhere.

I would like to express my gratitude to the editors, the museum's researcher, Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Professor at Stockholm University, who have also contributed texts to this issue. Many thanks to the contributors: Professor Emeritus Hans-Olof Boström, Senior Lecturer Camilla Hjelm at Stockholm University, Birgitta Flensburg, former Director of the Gothenburg Museum of Art, Bue Nordström, poet and bookseller, and Ludwig Qvarnström, Ph.D. A special thanks to Docent Björn Fredlund, former Director of the Gothenburg Museum of Art, who has scrutinized texts and contributed much valuable information and also to registrar Kalle Andersson for providing background information for several of the texts. I am also indebted to the Sten A Olsson Foundation for Research and Culture who have supported the publication of this edition of *Skiascope*.

ISABELLA NILSSON  
MUSEUM DIRECTOR

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY HANS OLSSON

---

## INLEDNING

*Skiascope 5* handlar om samlingar, närmare bestämt om vad konstmuseerna gör med sina samlingar och omvänt vad samlingarna gör med konstmuseerna. Från olika infallsvinklar undersöks hur museerna förvärvar konst och vad de gör med konsten när den införlivats i samlingen. Vi frågar oss hur samlandets praktik och samlingens roll kan förstås och problematiseras. Vad styr förvärven vid ett museum? Hur påverkar donationer en samlings inriktning och struktur? Samlingen är inte bara en uppsättning artefakter utan också en mental bild. Hur formar samlingen museets identitet – dess image och självbild?

Dagens konstmuseer verkar på en global marknad där de tävlar om publikens och sponsorernas gunst samtidigt som det offentliga tagit ett kliv tillbaka. Hur påverkar dessa förändringar samlandets inriktning? Och vad händer när samlingen växer ur museets kostym och blir större än vad som är hanterbart inom befintliga strukturer? Ser vi idag början till upplösningen av konstmuseet som idé – en idé om att samla ett brett urval från alla tider och ordna det på en plats utanför tiden – eller går konstmuseet bara in i en ny fas där samlingen får förnyad aktualitet då den görs tillgänglig via webben?

## INTRODUCTION

*Skiascope 5* is devoted to collections. More specifically, it asks what art museums do with their collections and, conversely, what collections do to art museums. From a variety of standpoints, it looks at how museums acquire art and what they do with it once it has been incorporated into the collection. We ask how collecting and the role of the collection can be understood and problematized. What guides acquisition policy in a museum? How do donations impact on the focus and structure of a collection? A collection is not just a set of artefacts; it is also a mental picture. How does a collection shape a museum's identity – its image and how it sees itself?

Today's art museums operate in a global market in which they have to compete for the approbation of audiences and sponsors at a time when the public realm has taken a step back. How do these changes impact on the focus of the collection? And what happens when the collection outgrows the museum and becomes too big to manage within the existing structures? Is what we are seeing today the beginning of the disintegration of the art museum as an idea – the idea of gathering together a wide range of works from every time and arranging them in a place that is outside of time? Or is the art museum merely embarking upon a new phase in which the collection becomes the object of renewed interest as it becomes accessible via the Web?

Varför samlar museerna? Frågan är i grunden existentiell. Samlande tycks vara ett djupt rotat mänskligt beteende. Föregångare till vår tids museer kan därför spåras långt tillbaka i tiden.

Människor har i alla tider omgett sig av konstföremål: konstfullt hantverk, praktfulla textilier, bilder och skulpturer. Övergången från nomad- till jordbrukskultur möjliggjorde ackumulering av mer än vad som är praktiskt att föra med sig från plats till plats. Rikedomar byggdes upp och stora anläggningar krävdes för att härbärgera och försvara alla ägodelar. Konstnärerna fick i uppgift att smycka dessa boställen, tempel och monument. Ofta gjordes konsten direkt för platsen, exempelvis en kyrka eller ett palats.

Renässansfurstarnas kuriosakabinett – *Wunderkammern* eller *Kunst-kammern* – anförts ofta som föregångare till vår tids museisamlingar.<sup>1</sup> De innehöll både naturföremål och artefakter, allt som sågs som förunderligt och värdefullt, som koraller, ädelstenar, skelett och vetenskapliga instrument. Dessa samlingar kunde förvaras i en möbel, ett kabinett eller visas i ett eget rum. De innehöll objekt från vitt skilda platser. Idén att på detta sätt samla hela världen i ett litet utrymme har, påtalar Anne Higonnet i *A Museum of One's Own. Private Collecting, Public Gift* (2009), levt vidare i vår tids museer.<sup>2</sup> Särskilt intressant att notera är det sätt föremålen visades underordnade en övergripande struktur. Under första hälften av 1500-talet byggde allt fler rika aristokrater och furstar upp sådana samlingar. Men redan ett halvsekel senare blev denna typ av samling omodern. Samlingarnas innehåll och katalogisering förfinades och efterhand kom skulpturer och målningar att bli de mest eftertraktade objekten. Under 1600-talet kom konsten att inta en högstatusposition i de nya hierarkier som bildades i samlingarna. Higonnet lyfter fram Uffizierna som ett landmärke i denna differentiering. När storhertig Peter-Leopold av Lorraine 1769 omorganiserade Medicisamlingarna i Uffizipalatset i Florens skilde han naturföremål från artefakter, vetenskapliga objekt från konstföremål. Det var bara måleriet och skulpturen som behölls i den byggnad som idag utgör Uffizigalleriet. Hovliga samlingar runt om i Europa blev därefter föremål för samma separation och organisation.<sup>3</sup>

## THE ORIGINS OF THE MUSEUM

Why do museums collect? The question is a fundamentally existential one. Collecting seems to be deeply-rooted in human behaviour. The prototypes of today's museums can thus be traced far back in time.

People have always surrounded themselves with artistic objects, whether in the form of artistic craftwork, magnificent fabrics, pictures or sculptures. The transition from a nomadic culture to an agricultural one made it possible for people to accumulate more things than it had previously been practical to take with them from place to place. Wealth was accumulated and large buildings were needed to house and protect all these possessions. Artists were called upon to decorate these residences, temples and monuments. Often, the art was made specifically for the site, such as in the case of churches or palaces.

The Renaissance princes' cabinet of curiosities – *Wunderkammer* or *Kunstkammer* – is often cited as a precursor to today's museum collections.<sup>1</sup> They contained both natural objects and artefacts; anything that was seen as wondrous and valuable, such as coral, precious stones, skeletons and scientific instruments. These collections might be kept in a cabinet or displayed in their own room. They contained items from very different places. In *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift* (2009), Anne Higonnet laments the fact that this idea of gathering the whole world in a small space has survived in the museums of today.<sup>2</sup> It is particularly interesting to note that the way individual objects were displayed was of secondary importance to the overarching structure of the collection. In the first half of the 16<sup>th</sup> century, more and more wealthy aristocrats and princes built up collections of this kind. But just a half century later, this type of collection became unfashionable. The content and cataloguing of

Trots denna utveckling vore det fel att kalla dessa gallerier för museer. Begreppet museum är inte liktydigt med samling. Det innefattar också ett musealt uppdrag. Definierat utifrån detta uppdrag kan museets födelse historiskt lokaliseras till det sena 1700-talet. Man kan lyfta fram British Museum, som grundades ur Sir Hans Sloanes samlingar 1753 och öppnades för allmänheten 1759, innehållande samlingar från hela världen. British Museum var det första av en ny typ av nationella museer som var öppna för allmänheten och som samlade brett.

1793 öppnades den kungliga franska konstsamlingen för allmänheten i Musée du Louvre i en propagandagest för revolutionen. Samlingen förklarades som det franska folkets egendom. Därefter öppnades museer för allmänheten ett efter ett runt om i Europa, ofta i form av kungliga eller furstliga samlingar som gjordes allmänt tillgängliga, från Pradomuseet i Madrid (1819) och Altes Museum i Berlin (1830) till Eremitaget i Sankt Petersburg (1852) och Kunsthistorisches Museum i Wien (1891).

Många av de strukturer som ännu är giltiga etablerades under denna tid, som allmänt tillträde, nationellt uppdrag, vetenskaplig ansats och didaktisk funktion.<sup>4</sup> När museet skapades skedde det utifrån andra bevekelsegrunder än de furstliga och kungliga hovens konstsamlingar. Konstmuseerna inrättades som offentliga representationer av nationalstaten, dess historia och folk. Deras växande konstsamlingar byggdes därför mindre kring manifestation av rikedom och kultiverad smak och mer utifrån en ny föreställning om konstens historia. Denna konsthistoria uppfattades, i linje med tidens historiesyn, som en framåtskridande rörelse med sina särskilda nationella avtryck.<sup>5</sup> Kravet på symmetri och anpassning efter dukens storlek i förhållande till väggytan gav vika för en organisering av verken enligt tid, plats, stil och konstnär.<sup>6</sup> Konsten delades in i länder och skolor för att visa påverkan och inre utveckling; konstmuseet härbergade på så sätt hela konsthistorien med dess olika manifestationer i enskilda verk. Konstmuseet är därför inte så mycket en samling konstverk som en manifestation av en idé.

Följaktligen samlade konstmuseerna brett. En kanon av det främsta inom varje epok, stil och kulturkrets upprättades som ett rättesnöre för vad man skulle förvärva och visa. Vissa perioder uppfattades som högtstående och andra som förfallsperioder. De senare var

the collections was improved and sculptures and paintings subsequently became the most sought after items. During the 17<sup>th</sup> century, art gained a position of high status in the new hierarchies that were formed within the collections. Higonnet highlights the Uffizi as a landmark in this demarcation process. When, in 1769, Grand Duke Peter Leopold of Lorraine reorganized the Medici collection in the Uffizi in Florence, he separated natural objects from artefacts and scientific objects from artworks. Only painting and sculpture were kept on in the building that is now the Uffizi Gallery. Courtly collections around Europe subsequently underwent the same process of separation and organization.<sup>3</sup>

These developments notwithstanding, it would be wrong to call these galleries museums. The term 'museum' is not synonymous with 'collection', since it also includes a museal function. If we take this function as the starting point, the birth of the museum can be traced back to the late 18<sup>th</sup> century. The British Museum, for example, which was founded on the collections of Sir Hans Sloane in 1753 and opened to the public in 1759, contains collections from around the globe. The British Museum was the first of a new type of national museum that was open to the public and collected from a wide range of sources.

In 1793, in a propaganda coup for the Revolution, the French royal art collection opened to the public in the Musée du Louvre. The collection was declared the property of the French people. In its wake, one European museum after another opened up to the public, often in the form of royal or princely collections that were made publicly available, from the Prado Museum in Madrid (1819) and the Altes Museum in Berlin (1830) to the Hermitage in Saint Petersburg (1852) and the Kunsthistorisches Museum in Vienna (1891).

Many of the arrangements that we know today, such as universal access, a national mission, scientific approach, and didactic function, were established at that time.<sup>4</sup> When the 'museum' was created, it was based on different motives from those underpinning the princely art collections and those of the royal courts. Art museums were set up as public representations of the nation state, its history and its people. Their growing art collections were thus less a manifestation of wealth and cultivated tastes than a new approach to the history of art, which was perceived – in line with the thinking of the time – as a progressive movement with a specific national imprint.<sup>5</sup> Requirements concerning symmetry and for the canvas to be an appropriate size in relation to the

mindre angelägna men hade också sin plats i helheten. På samma sätt uppfattades vissa länder och städer som centrum för utvecklingen under olika skeden. Konstmuseisamlingar ska representera det främsta från olika tider och stilar och samtidigt bilda en organisk helhet. De ska ge starka konstupplevelser men också kunna ordnas på ett didaktiskt sätt. Häri ligger museernas makt – genom att berätta sin version av konsthistorien hävdar de sin rätt att definiera vad som är betydelsefullt från olika tider.

#### SAMLINGENS BRICOLAGE – FRÅN TID TILL RUM

Den nu drygt tvåhundraåriga uppfinningen ”konstmuseum” styr fortfarande vår uppfattning om vad konst är. Just samlandet är kärnan i konstmuseets verksamhet. Konstmuseernas samlingar kan beskrivas som en uppsättning döda föremål som väcks till liv av att visas, studeras och diskuteras, med andra ord genom en rad museala praktiker. I mötet med en publik blir samlingen en del av vårt gemensamma referenssystem. Samlingen är inte ett faktum utan ett *bricolage* till vilket nya föremål adderas. Termen *bricolage* myntades av antropologen och strukturalisten Claude Lévi-Strauss av *bricoleur*, det vill säga en fixare som skapar något av det han har. I sin beskrivning av mönster i det mytologiska tänkandet använde Lévi-Strauss termen som benämning på spontana handlingar som bygger på erfarenhet. Termen har sedan dess överförts till det estetiska området. Jag avser här hur museisamlingen växer fram utan någon på förhand fastställd plan och genom tillfällena som uppenbarar sig.<sup>7</sup>

Strukturen i en befintlig samling med tiotusentals verk ändrar man inte på så lätt, vilket sentida försök att öka representationen av kvinnliga konstnärer visat. Vad man framförallt kan förändra genom nyförvärv är samlingens berättelse. Ett enda förvärv av ett betydelsefullt verk av en kvinnlig konstnär kan ändra berättelsen om modernismen, för att ta ett exempel. Den berättelse om konst och konstens historia som samlingen förmedlar modifieras alltså av de tillägg som görs. Omvänt styr tidigare praktiker vilka val som kan göras i nuet.

wall, gave way to an approach based on organizing the works according to time, location, style and artist.<sup>6</sup> The art was divided up by country and school, in order to highlight influences and internal development. As a result, the art museum housed the whole of the history of art in its various manifestations as represented by individual works. The art museum is thus not so much a collection of works of art as a manifestation of an idea.

Consequently, art museums began to create a broad-based collection. A canon of the very best from every era, style and culture was established as a guideline for what should be acquired and displayed. Some periods were perceived as highpoints while others were seen as fallow periods. The latter were less essential, but they also had their place as part of the whole. Similarly, some countries and cities were seen as centres of artistic development over different periods of time. Art museum collections had to show the very best examples from different periods and styles, while forming an organic whole. They must provide a strong artistic experience but also be able to be arranged didactically. Herein lies the power of the museum – in telling its version of the history of art, it claims its right to define what is important from different periods.

#### A BRICOLAGE COLLECTION – FROM TIME TO SPACE

That almost 200-year old invention we know as the ‘art museum’ still guides our perception of what art is. And collecting is at the very heart of the art museum’s work. Art museum collections can be described as a set of inanimate objects that are brought to life through being displayed, studied and discussed; in other words, through a series of museal practices. In its meeting with the public, the collection becomes a part of our common reference system. The collection is not a fact but a *bricolage* to which new items are added. The term *bricolage* was coined by the anthropologist and structuralist Claude Lévi-Strauss, from *bricoleur* – a handyman who creates something from what he already has at hand. In his description of patterns of mythological thinking, Lévi-Strauss used the term to describe spontaneous actions that are based on experience. The

Museet är ett exempel på vad Michel Foucault i föreläsningen "Des espaces autres. Hétérotopies" (1967) kallade *heterotopier*, det vill säga platser som innehåller flera sorters rumslighet, motplatser där andra verkliga platser i samhället representeras, utmanas och inverteras. De ger oss snitt i tiden, bryter en tid mot en annan och öppnar mot *heterokronier*. Foucault skriver att museer, liksom bibliotek, är platser där tiden aldrig upphör att samlas. De moderna offentliga museerna skiljer sig enligt Foucault från tidigare samlingar, som var resultatet av individuella val. Museet karaktäriseras istället av en ambition att omsluta alla tider, epoker, former och smakriktningar. Det präglas av en idé om att konstituera en plats som i sig själv befinner sig utanför tiden. Museet som idé är en produkt av 1800-talsmänniskans besatthet av historia. Vår egen tids besatthet är enligt Foucault istället rummet.<sup>8</sup> Det återstår att se vad denna förskjutning kommer att göra med museerna. Redan nu står det klart att en globaliserad värld, präglad av kulturell mångfald och konkurrens, där gamla kategorier och identiteter, liksom själva konstbegreppet, är stadda i upplösning också ställt museerna inför stora utmaningar. Hur ska museerna exempelvis förhålla sig till konst som inte är objektbaserad utan består av sociala processer? Ska de fortsätta samla konstverk som objekt eller måste konstmuseerna radikalt omdefiniera sin uppgift?

#### SAMLANDETS PASSION

Det är skillnad på att ackumulera tillhörigheter och att medvetet bygga en samling. Det senare kräver kunskap, uthållighet och kanske mest av allt hängivenhet. Samlandets förutsättning är passionen och det är inte sällan som beteendet gränsar eller går över gränsen till det patologiska. Walter Benjamin skriver i "Jag packar upp mitt bibliotek" om samlandets djupa förtrollning, där införlivandets hänförelse skriver in objekten i en magisk cirkel.<sup>9</sup> Samlandets passion förvandlar döda ting till begärliga fetischer.

I museerna har detta samlarbeteende institutionaliserats till en offentlig praktik. Det personliga begäret övergår i en officiell policy.

term has since been extended to the field of aesthetics. I am thinking here of how museum collections grow in the absence of any predetermined plan, through the opportunities that present themselves.<sup>7</sup>

The structure of an existing collection containing tens of thousands of works is not so easy to change, as recent attempts to increase the representation of women artists have shown. But what can be changed, via new acquisitions, is the story the collection tells. A single acquisition of an important work by a female artist can change the story of modernism, to take just one example. The story of art and art history that a collection tells is thus modified by what is added to it. Conversely, past practices condition the choices that can be made in the present.

The museum is an example of what Michel Foucault, in a lecture entitled 'Des espaces autres. Hétérotopies' (1967), referred to as *heterotopias*, or places that contain several kinds of spatiality: counter-places where other real places in society are represented, challenged and inverted. They are linked to slices in time, breaking one time against another and opening up to *heterochronies*. Foucault writes that museums and libraries are places where time never ceases to accumulate. Our modern public museums are different, according to Foucault, from those earlier collections, which were the result of individual choices. Instead, the museum is characterized by a desire to embrace all times, epochs, forms, and tastes, and by the idea of constituting a place that is itself outside of time. The museum as an idea is a product of the 19<sup>th</sup> century obsession with history, whereas – according to Foucault – the obsession of our own times is space.<sup>8</sup> It remains to be seen what the impact of this shift will be on museums. It is already clear that in a globalized world characterized by cultural diversity and competition, one in which the old categories and identities and the very notions of art are breaking down, museums are facing major challenges. How, for example, should museums react to art that is not object-based, but consists of social processes? Should they continue to collect works of art as objects or should art museums radically redefine their mission?

Men inte helt och hållet. Även vid stora museer är förvärven resultat av enskilda individers idéer, smak och begär; museichefer och intendenten men också gallerister och privata donatorer. Konstmuseernas samlingar är sällan homogena vad gäller sammansättning och ursprung. De innehåller verk av skilda material och tekniker med varierande status. De är upprättade utifrån idéer och riktlinjer som sällan förblivit desamma genom historien. Konstsamlingar ger oss därför tvärsnitt i tiden och gör det möjligt för oss att se vad som vid en viss historisk tidpunkt uppfattades som det främsta.

Vilka är de mekanismer som styr hur en samling tar form, förändras och hanteras? Privatsamlare såväl som konstmuseiintendenten brukar återkomma till begrepp som kvalitet och magkänsla. Man ska köpa konst av yppersta kvalitet och det enda sättet att veta om något har kvalitet är att känna efter med magen. Men magkänslan verkar kunna peka åt olika håll under olika tider. Liksom de flesta andra mänskliga aktiviteter följer samlandet modets växlingar. Historien visar att konstmuseiföreträdare, för att inte hamna snett i representation och användbarhet, bör medvetandegöra sig om de kriterier de utgår ifrån genom att formulera policydokument.

#### KONSTMUSEISAMLINGAR PÅ EN GLOBALISERAD MUSEIMARKNAD

Idag har idén om museet som en representation av konsthistorien blivit problematisk. Vi kan inte längre blunda för att den utesluter allt det som låg utanför den vita, västerländska och manliga normen. Det som uppfattades som Konsthistorien med stort K är bara en historia bland flera tänkbara. Det sätt museerna skrivit konsthistoria på har uppenbarligen utesluter andra berättelser. Dessutom leder konstruktionen av museet som en station för slutförvaring av "evig" konst till med tiden exponentiellt stigande kostnader för magasin, klimat, konservering, försäkringar, bevakning et cetera. Museet bygger på ackumulationens princip. Museerna kompletterar samlingen men säljer aldrig av. Då de första museisamlingarna i stort sett innehöll allt det som hängde uppe på väggarna, så hänger idag endast en bråkdel

#### COLLECTING AS A PASSION

There is a difference between accumulating possessions and consciously building up a collection. The latter requires expertise, persistence and, perhaps most of all, dedication. Passion is the prerequisite of the collector and it is not unusual for his behaviour to approach and even cross over into the pathological. In 'I am unpacking my library', Walter Benjamin writes of the profound enchantment for the collector in the locking of individual items within a magic circle.<sup>9</sup> The collector's passion transforms inanimate objects into coveted fetishes.

In museums, this collector mentality has been institutionalized and become public practice. Personal desire has been turned into an official policy. But not entirely. Even in major museums acquisitions are a result of the ideas, tastes and desires of individuals: museum directors and curators, as well as gallery owners and private donors. Art museum collections are rarely homogeneous in composition or origin. They contain works of varying status that use different materials and techniques. They have been created using ideas and guidelines that rarely remain the same throughout history. Art collections thus give us a cross-section of time and allow us to see what was deemed to be the best at a given historical moment.

What are the mechanisms that steer how a collection takes shape, how it changes and is managed? Private collectors and art museum curators tend to return to notions of quality and gut feeling. One should buy art of the highest quality and the only way to know if it is quality is to have a gut feeling for it. But it seems that a gut feeling can point in different directions at different times. Like most other human activities, collecting follows the whims of fashion. History shows that, if they are to avoid getting bogged down in issues of representation and usability, art museum authorities need to draw up policy documents in order to ensure that they are aware of the criteria they are using.

av konsten uppe i salarna. En stor del av samlingarna möter aldrig ljuset eller publikens blickar.<sup>10</sup>

Någon enkel lösning på detta problem, utan att vi helt skulle omformulera vad ett museum är, låter sig inte skönjas. Vi får dras med 1800-talets konstruktion av museet som form och idé. Den digitala revolutionen gör det visserligen möjligt att föreställa sig ett museum tillgängligt varifrån som helst i världen.<sup>11</sup> Genom digitala museikataloger, sökbara via internet, kan samlingen göras inte bara tillgänglig utan också användbar på nya sätt för både forskare och allmänhet.<sup>12</sup> Ändå lockar originalet fortfarande stora publikskaror. Museer som fysiska orter – man lockas ibland att kalla dem vallfärdsplatser – har därför långt ifrån spelat ut sin roll. Spridningen av reproduktioner tycks endast ha förstärkt konstverkets aura, dess utstrålning som unikt original.

På den punkten hade Benjamin fel i sin analys i ”Konstverket i reproduktionsåldern” (1936), där han hävdade att reproduktionstekniken destruerar konstverkets aura.<sup>13</sup> Han hävdade visserligen att auran återkommer i andra former, exempelvis i dyrkan av filmstjärnor, och kanske är det just det vi ser i publikens förhållande till konsten. Det är kanske inte längre konstverkets aura som fångslar, utan konstnärens stjärnstatus, namnets strålgans och verkets närhet till geniet. Tyvärr har John Berger rätt när han skriver att många museer ”köper namn istället för verk”.<sup>14</sup> Vad ser egentligen alla de människor som köar framför *Mona Lisa* på Louvren? Söker de en konstupplevelse eller snarare närheten till den världsberömda tavlan, en bekräftelse på vad de redan vet, tillfredsställelsen i att kunna säga: ”Där är den!”, ”Jag var där!”

Vad gäller de förändrade receptionsmonster som Benjamin såg och förutsåg, och för vilka filmen var paradexemplet, så har dessa nu även erövrat museerna. Den individuella kontemplationen av konstverket har ersatts – eller åtminstone kompletterats och utmanats – av en mer kritisk och förströdd kollektiv konsumtion av de upplevelser museerna har att erbjuda i konkurrens med andra nöjen. Ett tecken på denna förändring är den förskjutning av tyngdpunkt i verksamheten, från museigalleriernas permanenta hängningar till publikdragande utställningar, filmvisningar, event, museishopar och caféer, som skett under senare tid. Museibesöket har blivit lika mycket livsstilskonsumtion som bildningsresa.

#### ART MUSEUM COLLECTIONS IN A GLOBALIZED MUSEUM MARKET

Today, the idea of the museum as a representation of the history of art has become problematic. We can no longer ignore the fact that it has excluded everything outside the norm of the white, Western male. What came to be perceived as Art history with a capital ‘A’ is just one of several possible histories. The way museums have written the history of art has apparently ruled out other narratives. Moreover, the construction of museums as stations for the final resting place of ‘eternal’ art leads, over time, to exponentially rising costs for storage, climate control, conservation, insurance, security, etc. Museums work on the accumulation principle: they add to the collection, but never sell any of it. Whereas the first museum collections were largely made up of everything that was hanging on the walls, only a fraction of the art available goes on display today. Much of the collection never sees the light of day or meets the viewing public’s eyes.<sup>10</sup>

There does not appear to be any simple solution to this problem, other than completely reformulating the notion of what a museum is. We are stuck with the 19<sup>th</sup> century construction of the museum in terms of form and idea. But the digital revolution does, of course, make it possible to imagine a museum that can be accessed from anywhere in the world.<sup>11</sup> Digital, Internet-searchable museum catalogues not only make the collection accessible; they can also make it useful in new ways for both researchers and the public.<sup>12</sup> And yet the original still attracts huge audiences. Museums as physical locations – one is sometimes tempted to call them pilgrimage sites – have far from exhausted their role. The proliferation of reproductions seems only to have enhanced the uniquely original aura of the work of art.

On that point, Benjamin had the wrong analysis in the ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ (1936), in which he argued that reproduction technology destroys the aura of the work of art.<sup>13</sup> He did argue, though, that the aura reappears in other forms, such as in the worship of movie stars, and this is perhaps precisely what we see in the public’s relationship with art today. Perhaps it is no longer the aura of

Med ökade kostnader och osäkra anslag har konstmuseerna blivit tvungna att dra en stor publik för att gå runt. Att äga verk av de främsta "mästarna", det vill säga de mest kanoniserade konstnärerna, är en konkurrensfördel som både lockar besökare och gör museet attraktivt som långivare. Då får det också möjlighet att i utbyte låna in betydande verk till utställningar. Konsekvensen av detta blir en likriktning av konstmuseerna världen över. Alla vill ha Monet, Picasso och Warhol i sin samling. I en tid när bilder blivit tillgängliga via nätet och människor reser mer än tidigare blir det dock svårt för mindre museer att hävda sig i konkurrensen. För dem är det därför viktigt att särskilja sig, att kunna erbjuda något som ingen annan har. Och vad är detta om inte den lokala och nationella konsten? Globaliseringen har paradoxalt nog ökat behovet av lokal identitet. Göteborgs konstmuseum hör till de konstmuseer som både har en eftertraktad internationell samling (med verk av Rubens, Rembrandt, Monet, van Gogh, Munch och Picasso) och en lokal identitet med Fürstenbergssamlingen och en unik inriktning mot konst från Västkusten och Norden.

#### FRÅN ACKUMULATION TILL EXPLIKATION

Kanske kommer museerna i sin kontinuerliga ackumulation av föremål till slut att få samlingar som är så stora och svårhanterliga att de upphäver sig själva, kanske för att ersättas av ny typ av museer. Att samla är en skapande handling med sin egen ekonomi, rationalitet och irrationalitet. Tydligare än någonsin framträder behovet att göra något med samlingen, att inte bara ackumulera utan också exponera och explicera.

1800-talsidén om museet som en plats för arkivering ersätts av en mer utåtriktad definition av museet där samlingen aktiveras, inte bara genom att ett urval av den visas, utan också genom forskning, publikationer, seminarier, pedagogik, audioguider samt webbkataloger och visningsmagasin. Med dessa verktyg uppstår en större rörlighet. Konstmuseerna kan inte kontrollera berättelsen om konsten lika starkt som förut, vilket i sin tur kan leda till en omdefiniering

the art itself that captivates, but the star status of the artist, the radiance of the name and the work's proximity to genius. John Berger's assertion that many museums 'buy names rather than works' is, unfortunately, correct.<sup>14</sup> What do all those people queuing up in front of the *Mona Lisa* at the Louvre actually see? Are they in search of an artistic experience or is it rather that they want to be close to the world famous painting, a confirmation of what they already know; the satisfaction of being able to say 'There it is!' and 'I was there!'

The changing reception patterns that Benjamin both saw and foresaw, and for which film is the ultimate example, have now also conquered the museum. The individual contemplation of an artwork has been replaced – or at least complemented and challenged – by a more critical, abstracted collective consumption of the experience that museums have to offer in competition with other forms of entertainment. A sign of this change is the shift in emphasis from permanent collections to blockbuster exhibitions, film screenings, events, museum shops and cafes. A visit to a museum has become just as much a consumer lifestyle as an educational journey.

With rising costs and uncertain funding, art museums have had to attract large audiences in order to make ends meet. Owning works by the major 'masters', i.e. the most canonical artists, is a competitive advantage that both attracts visitors and makes the museum attractive as a lender. This also means that it can borrow significant works for its exhibitions in exchange. The consequence of this will be a standardization of art museums worldwide. Everyone wants a Monet, a Picasso, and a Warhol in their collection. At a time when images are available online and people travel more than they used to, it will be difficult for smaller museums to compete. For them, it is important to differentiate themselves, to offer something that no one else has. And what might this be, if not local and national art? Globalization has, paradoxically, increased the need for a local identity. Gothenburg Museum of Art is one of those art museums that possess both a sought-after international collection (including works by Rubens, Rembrandt, Monet, van Gogh, Munch, and Picasso) and a local identity, thanks to its Fürstenberg collection and a unique focus on art from the West Coast of Sweden and the Nordic countries.

eller *differencing* av kanon, för att använda Griselda Pollocks term från en bok som diskuterade kanon ur ett genusperspektiv.<sup>15</sup> Vi tvingas inse att det inte finns en kanon huggen i sten, att olika berättelser är möjliga och att kanon ständigt är under omförhandling. I gengäld blir en större del av samlingen potentiellt levande när konsten endast är ett musklick borta. Genom kataloger på webben och visningsmagasin kan nya kombinationer göras. Besökarna kan skapa sina egna utställningar och samlingar i samlingen.<sup>16</sup> Kanske minskar behovet av en museihängning som ett permanent urval av det viktigaste i samlingen. Eftersom konsten ändå finns tillgänglig via webben eller öppna magasin kan salarna hängas om oftare och på nya sätt. En sådan utveckling har vi också kunnat se på senare år vid många museer. Ökad delaktighet och valfrihet innebär också att makten att definiera vad som är viktigt förskjuts från intendenten till publiken. Men denna förskjutning motsvaras av en ökad efterfrågan på pedagogiska insatser som kan förklara objekten och skriva in dem i ett meningsskapande sammanhang.

Som Foucault förutspådde har 1800-talets besatthet av tid ersatts av en besatthet vid rum, där verk från alla epoker är tillgängliga samtidigt. Konsten arrangeras utifrån andra strukturer än kronologi och skolor. Tematiska hängningar är bara ett exempel på hur 1800-talets idé om museet är i upplösning. Men i ett annat avseende har vi snarare återvänt till 1800-talet. 1800-talets konstmuseer innefattade en stark betoning av museet som en utbildningsinstitution, medan 1900-talets lade en mycket större tonvikt vid estetik och konstens upphöjda avskildhet. Utbildning och pedagogik har nu åter kommit i fokus.<sup>17</sup> Nya verktyg, som webbkataloger och audioguider, har en pedagogisk potential. Kanske är den moderna erans estetiska museer en historisk parentes. Mera troligt är att framtidens museer kommer att innehålla flera olika funktioner. De kommer på samma gång att vara arkiv, bildningsinstitutioner och rum för estetiska upplevelser, såväl förvaltare som ifrågasättare av kanon och platser för livsstilskonsumtion i en globaliserad marknadsekonomi.

#### FROM ACCUMULATION TO EXPLICATION

Perhaps this continuous accumulation of objects will eventually produce collections that are so large and unwieldy that museums will have contributed to their own demise, perhaps to be replaced by new types of museums. Collecting is a creative act with its own economy, rationality and irrationality. The need to do something with the collection – not just accumulate but also expose and explicate – is now clearer than ever.

The 19<sup>th</sup> century idea of the museum as an archive is replaced by a more outward-looking definition of the museum in which the collection is activated, not only by displaying a selection of its works but also through research, publications, seminars, education, audio guides, online catalogues, and study galleries. With these tools, there is greater movement. Art museums cannot control the history of art as tightly as they used to, which, in turn, can lead to a redefinition or *differencing* of the canon, a term used by Griselda Pollock in a book that discusses the canon from a gender perspective.<sup>15</sup> We are forced to realize that a canon is not carved in stone, that various histories are possible and that the canon is constantly being renegotiated. On the other hand, there is the potential to bring more of the collection to life when art is only a mouse-click away. Online catalogues and study galleries make new combinations possible. Visitors can create their own exhibitions and collections from within the collection.<sup>16</sup> Perhaps there will be less need for a museum to display a permanent selection of the most important items in its collection. Since art can be accessed anyway, either online or in open study galleries, regular galleries can be re-hung more frequently and in new ways. This has been a noticeable trend in many museums in recent years. In addition, thanks to greater public participation and freedom of choice, the power to define what is important is shifting from curators to the public. But this shift is counterbalanced by an increased demand for educational initiatives to explain the objects and provide them with a meaningful context.

Texterna i *Skiascope 5* tar sin utgångspunkt i olika delar av Göteborgs konstmuseums samling, men diskussionen sträcker sig bortom detta exempel till frågan om konstmuseisamlingar överlag.

Professor Jeff Werner vid Stockholms universitet skriver om samlingarna som museernas identitetsskapande grund och analyserar dem som en aktivitet, inte bara som ett faktum. Vad och varför samlar museerna? Hur synliggörs samlingarna för allmänheten? Hur har varumärkestänkandet påverkat museernas sätt att hantera sina samlingar? Werner väcker också den kontroversiella frågan om museerna ska inte bara förvärva utan också avyttra verk för att förfin sina samlingar.

Birgitta Flensburg, tidigare chef vid Göteborgs konstmuseum, undersöker museets förvärvshistorik. Utifrån protokoll från förvärvsmöten, förvärvsliggare och andra historiska källor överblickar och analyserar hon den skiftande inköpspolitiken. Vilken har profilen varit och hur har den förändrats över tid? Finns det någon gemensam nämnare? Vad och vem styr förvärven? Hur väl kan man i efterhand säga att museets företrädare lyckats bygga upp en samling av god kvalitet som speglar konsthistoriens utveckling?

Professor emeritus Hans-Olof Boström undersöker den av makarna Pontus och Göthilda Fürstenberg till Göteborgs Museum 1902 testamenterade Fürstenbergiska samlingen, som idag utgör en viktig del i Göteborgs konstmuseum, inte minst för museets självbild. Hur byggdes samlingen upp, hur installerades den i det Fürstenbergiska hemmet och hur visades samlingen i Konstavdelningen vid Göteborgs Museum och senare Göteborgs konstmuseum? Vilka tankar var vägledande i installeringen? Att visa konsten på bästa sätt eller att rekonstruera den ursprungliga miljön?

Som pendang till essän om den Fürstenbergiska samlingen följer Werners andra bidrag till denna antologi. Han skriver där om en idag tämligen bortglömd del av Göteborgs konstmuseums historia: de så kallade "Bröderna" och den samling som en av bröderna, Werner Lundqvist, byggde upp. Idag är museet känt för den Fürstenbergiska samlingen men namnet Lundqvist är bortglömt och hans samling

As Foucault predicted, the 19<sup>th</sup> century obsession with time has been replaced by an obsession with space, in which works from all eras are available simultaneously. Artworks are displayed using other parameters than just chronology and school. Thematic displays are just one example of how the 19<sup>th</sup> century idea of the museum is disintegrating. But in another sense, there has been something of a return to the 19<sup>th</sup> century. The art museums of the time placed a strong emphasis on the museum as an educational institution, whereas those of the 20<sup>th</sup> century placed much greater emphasis on aesthetics and the exalted detachment of art. Education and pedagogy are now back in the limelight.<sup>17</sup> New tools such as online catalogues and audio guides have educational potential. Perhaps the aesthetic museums of the modern era are a historical parenthesis. But it is more likely that the museums of the future will have several different functions. They will be, at one and the same time, archives, educational institutions and spaces for aesthetic experience, acting both as trustees and questioners of the canons, and places in which to live out the consumer lifestyle in a globalized market economy.

#### SKIASCOPE 5

The articles in *Skiascope 5* draw on different parts of the collection of the Gothenburg Museum of Art, but the debate extends beyond this specific example to embrace the question of art museum collections in general.

Professor Jeff Werner of Stockholm University writes that collections form the basic identity of museums and analyses them as an activity rather than a mere fact. What and why do museums collect? How are collections made visible to the public? How has the concept of branding influenced the way museums manage their collections? Werner also raises the controversial question of whether museums should not only acquire works, but also divest themselves of them in order to enhance their collections.

Birgitta Flensburg, a former Director of Gothenburg Museum of Art, explores the museum's acquisition history. Using the minutes of acquisition meetings, acquisition ledgers and other historical resourc-

visas inte längre sammanhållen. Vilken betydelse hade Lundqvist och Bröderna för museet och vad betyder den glömska som omger dem idag?

Poet och bokhandlare Bue Nordström skriver om den danske poeten och konstnären Ole Kruse som ingick i brödraskapet i Örgryte. En central del i museets så kallade Brödrarum är Kruses medeltidsvurmande och symboltåta målning *Livets träd* som här får sin uttolkning. Hur ska man förstå Kruses tillbakablickande hållning i en tid av omvälvande samhällsförändringar?

Fil. dr Ludwig Qvarnström undersöker en enskild samlare, Hjalmar Gabrielson, som hade nära kontakt med det internationella, modernistiska avantgardet. Inte minst samlade han självporträtt av konstnärer som han ofta hade personlig relation till. Efter Gabrielsons död donerades självporträttsamlingen till Göteborgs konstmuseum av hans döttrar. Vilken är bakgrunden till denna samling av en kategori verk och hur har den hanterats inom Göteborgs konstmuseum?

Universitetslektor Camilla Hjelm vid Stockholms universitet skriver om Göteborgs konstmuseums donationer av konst på papper. Vilken är papperskonstens ställning på ett konstmuseum som det i Göteborg? Hur har den kommit till museet och hur har den hanterats och exponerats?

I den avslutande essän försöker jag (forskare vid Göteborgs konstmuseum) besvara frågan huruvida Göteborgs konstmuseum verkligen är det donatorernas museum som det ofta påstås. Jag skriver om de donationer som gjordes och de som uteblev. Donationer visar sig vara en integrerad del av konstmuseernas ekonomi. De utgör en förutsättning för deras existens men hotar också, i de fall då de är förenade med specifika krav om att visas samlade, att slå sönder museets idé om att representera en sammanhängande konsthistorisk berättelse.

Med den kontinuerliga ackumulationen av konstverk som museiföremål och den påföljande kostnadsökningen för magasin, konservering, bevakning et cetera har samlande vid konstmuseer blivit en praktik som är mer aktuell, kanske också mer problematisk, än någonsin tidigare, väl värd ett fördjupat studium. Men det mesta som skrivs om samlingar handlar om konstverken. Ibland kan man få till hands anekdoter om hur de kommit in i samlingen, eller studier över samladets och samlarens psykologi. Mindre utforskad är relatio-

es, she reviews and analyses the changes in purchasing policy. What was the profile, and how has it changed over time? Is there a common denominator? What and who is behind acquisitions policy? How far can we say retrospectively that the museum's previous administrations succeeded in building up a quality collection that reflects the development of art history?

Emeritus Professor Hans-Olof Boström examines the Fürstenberg collection, bequeathed by Pontus and Göthilda Fürstenberg to Gothenburg Museum in 1902, which is now an important part of the Gothenburg Museum of Art, not least in terms of the museum's self-image. How was the collection built? How was it installed in the Fürstenberg's home and how was the collection displayed in the Art Department at Gothenburg Museum and, later on, in Gothenburg Museum of Art? What was the thinking behind the installation? Was it to show the artworks to their best advantage or to reconstruct the original environment?

As a counterpart to the essay on the Fürstenberg collection, Werner's second contribution to this anthology addresses a now somewhat forgotten part of the history of Gothenburg Museum of Art: the so-called 'Brothers' and the collection that one of the brothers, Werner Lundqvist, built up. Today, the museum is known for the Fürstenberg collection, but the name Lundqvist has been forgotten and his collection is no longer displayed in any coherent form. How significant were Lundqvist and the Brothers to the museum and what lies behind the fact that they have now fallen into oblivion?

The poet and bookseller Bue Nordström writes about the Danish poet and artist Ole Kruse, who was part of the brotherhood in Örgryte. A central part of the museum's 'Brothers' room' is Kruse's medieval-leaning, symbol-rich painting, *The Tree of Life*, which is interpreted here. How should we understand Kruse's retrospective approach in a time of tumultuous social change?

Dr Ludwig Qvarnström takes a look at an individual collector, Hjalmar Gabrielson, who had close ties with the international, modernist avant-garde. Not least, he collected self-portraits of artists he often knew personally. After Gabrielson died, his daughters donated the self-portrait collection to Gothenburg Museum of Art. What is the background to this collection of a specific category of work and how has it been managed by Gothenburg Museum of Art?

nen mellan samlingen och museet. Museets uppdrag slutar inte med förvärvet. Den intressanta frågan är vad museerna gör med konsten och vilket värde man tillskriver den och hur detta avspeglas i museala praktiker. Hur väl lyckas museerna levandegöra och förmedla den konst de förfogar över? Den omvända frågeställningen, hur förvärvet påverkar museets självbild och rum av möjligheter, är minst lika intressant. Denna relation utgör fokus i föreliggande publikation.

---

Stockholm University lecturer Camilla Hjelm writes about Gothenburg Museum of Art's donations of art on paper. What is the status of paper art in an art museum such as Gothenburg's? How did it come to the museum and how has it been managed and displayed?

In the closing essay, I (as a researcher at Gothenburg Museum of Art) attempt to answer the question of whether Gothenburg Museum of Art actually is the donors' museum that it is often said to be. I write about the donations that were made and those that failed to materialize. Donations turn out to be an integral part of the economy of an art museum. They are a prerequisite for their existence but they also threaten, when accompanied by a specific requirement that they must be displayed together, to destroy the museum's idea of representing a coherent art historical narrative.

With the continuous accumulation of works of art as museum exhibits and the subsequent increase in costs for storage, conservation, security, et cetera, the practice of collecting art in art museums has become more topical – perhaps even more problematic – than ever before, and a more in-depth study is certainly warranted. But most of what is written about collections is about the works of art themselves. Sometimes there may be anecdotes about how they got into the collection or a study of the psychology of collecting and of the collector, but the relationship between the collection and museum is less frequently explored. The museum's mission does not end with acquisition. The interesting question is what museums do with their art, what value they ascribe to it and how this is reflected in museal practice. How well do museums manage to bring to life and communicate the art they have at their disposal? The reverse question, i.e. how acquisitions affect the museum's self-image and space of possibilities, is at least as interesting. It is precisely this relationship that is the focus of the present publication.

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY KEVIN HALLIWELL

---

1. Se exempelvis: Germain Bazin, *The Museum Age*, Bryssel 1967; Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London och New York 1995; Anne Higonnet, *A Museum of One's Own. Private Collecting, Public Gift*, Pittsburgh 2009, s. 3.
2. Higonnet 2009, s. 3.
3. Higonnet 2009, s. 4.
4. Altes Museum var den första byggnaden som uttryckligen uppfördes för att inhysa ett större museum. Higonnet 2009, s. 5.
5. Georg Wilhelm Friedrich Hegels dialektik och historiefilosofi hade ett stort inflytande på denna historiesyn.
6. Higonnet 2009, s. 5.
7. Claude Lévi-Strauss, *Det vilda tänkandet (La Pensée Sauvage 1962)*, övers. Jan Stolpe, Lund 1984.
8. Michel Foucault, "Des espaces autres. Hétérotopics" (1967), *Architecture/Mouvement/Continuité* nr 5 oktober 1984, s. 46–49.
9. Walter Benjamin, "Jag packar upp mitt bibliotek. Ett föredrag om samlande", *Res Publica* nr 65 2005.
10. Jfr Jeff Werners diskussion i sin text i detta nummer av *Skiascope*.
11. Google lanserar nu sin museitjänst Art Project, där man virtuellt kan vandra genom några av världens mest berömda konstsamlingar.
12. Vid Göteborgs konstmuseum pågår i skrivande stund ett projekt finansierat av Riksbankens Jubileumsfond i syfte att tillgängliggöra samlingarna via webben.
13. Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern" ("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" 1936), *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*, Stockholm/Skåne 1991.
14. John Berger, *Fickor av motstånd (The Shape of a Pocket 2001)*, övers. Steve Sem-Sandberg, Stockholm 2002, s. 18.
15. Pollock skriver: "The question is how to *make a difference*, by analysing this structuring difference, which already implicates me as a writer in ways that only writing itself will expose. My title uses the active verbal form, *Differencing the Canon*, rather than the noun 'Difference and/in the Canon' to stress the active re-reading and reworking of that which is visible and authorised in the spaces of representation in order to articulate that which, while repressed, is always present as its structuring other." Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London 1999, s. 8.
16. Visningsmagasin har i olika former prövats av flera konstmuseer. The Metropolitan Museum i New York visar sin amerikanska samling i ett öppet magasin bakom glas. I Sverige lanserade Moderna Museet 2008 Pontus Hulténs visningsmagasin, ett öppet magasin ritat av Renzo Piano där besökarna via en dataskärm kan beställa fram komponerade skärmar med konstverk ur Pontus Hultén samling.
17. Se: Kristoffer Arvidsson, "När konsten inte talar för sig själv. Konstmuseer och pedagogik", *Skiascope 4. Konstpedagogik*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2011.

## NOTES

1. See for example: Germain Bazin, *The Museum Age*, Brussels 1967; Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London and New York 1995; Anne Higonnet, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*, Pittsburgh 2009, p. 3.
2. Higonnet 2009, p. 3.
3. Higonnet 2009, p. 4.
4. The Altes Museum was the first building specifically constructed to house a major museum. Higonnet 2009, p. 5.
5. Georg Wilhelm Friedrich Hegel's dialectic and philosophy of history had a major influence on this approach to history.
6. Higonnet 2009, p. 5.
7. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind (La Pensée Sauvage, 1962)*, transl. Weidenfeld and Nicolson, London 1966.
8. Michel Foucault, 'Des espaces autres. Hétérotopics' (1967), *Architecture/Mouvement/Continuité*, no. 5, October 1984, pp. 46–49.
9. Walter Benjamin, 'Unpacking My Library: A Talk about Book Collecting', *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, transl. Harry Zohn, New York 1969.
10. See Jeff Werner's article for this edition of *Skiascope*.
11. Google is launching its Art Project museum service, enabling the virtual visitor to 'wander through' some of the world's most famous art collections.
12. Gothenburg Museum of Art is currently working on a project, funded by Riksbankens Jubileumsfond (the Swedish Central Bank's Jubilee Fund), to make collections available online.
13. Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' ('Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' 1936), transl. J. A. Underwood, London 2008.
14. John Berger, *The Shape of a Pocket*, London 2001, p. 14.
15. Pollock writes: 'The question is how to *make a difference*, by analysing this structuring difference, which already implicates me as a writer in ways that only writing itself will expose. My title uses the active verbal form, *Differencing the Canon*, rather than the noun 'Difference and/in the Canon' to stress the active re-reading and reworking of that which is visible and authorised in the spaces of representation in order to articulate that which, while repressed, is always present as its structuring other.' Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London 1999, p. 8.
16. Study galleries have been tried in various forms by several art museums. The Metropolitan Museum in New York shows its American collection in an open study gallery behind glass. In Sweden in 2008, Moderna Museet launched Pontus Hultén's study gallery, an open gallery designed by Renzo Piano, where visitors can use a computer screen to call up composed displays of artworks from the Pontus Hultén collection.
17. See: Kristoffer Arvidsson, 'When Art Does Not Speak for Itself: Art Museums and Education', *Skiascope 4: Art Education*, ed. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2011.

SAMLINGAR OCH SAMLANDE

På ett fotografi från 1941 syns museichefen Axel L Romdahl i ett magasin med målningar och mindre skulpturer. Museichefen lutar sig lite nonchalant mot en större tavla medan han begrundar Alexander Roslins porträtt av *Greve Gustaf Philip Creutz* som en vaktmästare (förmodligen Hugo Karlsson) håller upp. En naken glödlampa i taket kastar ett bristfälligt ljus över lokalen. Förvaringshyllorna är enkelt utformade, men numrerade för att underlätta sökandet efter magasinerade verk. Det är knappast en överraskande bild för dem som arbetar på museer, men en del av museiverksamheten som vanliga besökare sällan får se, trots att den magasinerade konsten utgör en överväldigande majoritet av de flesta konstmuseers bestånd.

OMSLAGSBILD



COVER IMAGE

There is a photograph from 1941 that shows Axel L. Romdahl, head of Gothenburg Museum of Art, standing in a storeroom surrounded by paintings and small sculptures. He is leaning nonchalantly against a larger painting, contemplating Alexander Roslin’s portrait of *Count Gustaf Philip Creutz*, which a museum attendant (probably Hugo Karlsson) is holding up. A bare light bulb hanging from the ceiling casts a harsh light over the room. The shelving is simple, but is numbered to make it easier to find the works in storage. For anyone who has worked in a museum it is hardly a surprising image, but it shows a side to the museum world that visitors rarely see, even though works of art in storage make up the vast majority of the holdings in art museums.



Museums are often defined as being institutions that have systematic collections of artefacts.<sup>1</sup> Of course, it could be objected that there is the occasional museum that has no collections as such (Bildmuseet in Umeå, the Museum of Work in Norrköping, the Mosquito Museum in Gällivare...) and museums whose collections do not consist of tangible objects (imaginary collections), but even for these museums ‘the collection’ is often an integral part of their identity. Marcel Broodthaers’s *Musée de l’Art Moderne, Département des Aigles* (Museum of Modern Art, Eagle Department) (1968)

Museer brukar ofta definieras som institutioner med systematiska samlingar av artefakter.<sup>1</sup> Det kan förstås invändas att det finns ett och annat museum utan egentliga samlingar (Bildmuseet i Umeå, Arbetets museum i Norrköping, Myggmuseet i Gällivare ...) och museer vars samlingar inte består av fysiska objekt (imaginära samlingar), men ofta har även dessa museer "samlingen" som en beståndsdel i sin identitet. Marcel Broodthaers *Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles* (Museet för modern konst, avdelningen för örnar) (1968) hade visserligen varken en permanent byggnad eller en fysisk samling, men idén om en samling och dess struktur ledde ändå till en produktion av typiska museiobjekt såsom vykort och skyltar. Och André Malrauxs imaginära museum – *Le musée imaginaire* – var en idé om ett globalt tillgängligt museum men reproducerade ändå faktiska föremålsbestånd, liksom de många webbaserade museer som länkar samman föremål som är spridda över världen.

Samlingen kan alltså förstås som museets identitetsskapande grund. Den definierar inte enbart att det är ett museum utan även vad för slags museum det är i såväl klassifikatorisk betydelse (konstmuseum, naturhistoriskt museum et cetera), som i bestämningar av dess mer specifika identitet (samtidskonstmuseum, dinosauriemuseum et cetera). Med identitet avser jag här, med ett perspektiv lånat från varumärkesforskning, de (själv)bilder och berättelser som museet förmedlar internt och externt, medan image syftar på de bilder och berättelser som skapas i besökarnas medvetande. Image skapas inte oberoende av identitetsproduktionen vid museet, utan är resultatet av komplexa medieringsformer som delvis inbegriper aktörer från museet. Ändå kan museets image i högre eller mindre grad avvika från museets självbild. Ju mindre glapp det föreligger mellan identitet och image, desto mer framgångsrikt fungerar berättelseproduktionen kring museet.

Om identiteten till stora delar grundas i samlingarna och den interna verksamheten vid museet, är image mer beroende av utåtriktad verksamhet, presentationen av samlingarna och tillfälliga utställningar. Det finns ett glapp mellan identitet och image som berör

admittedly had neither a permanent home nor a collection as such, but the idea of a collection and its structure still led to the production of typical museum items such as postcards and signs. And André Malraux's imaginary museum – *Le musée imaginaire* – was an idea of a globally accessible museum, yet nevertheless reproduced actual collections of art works, as do the many online museums that bring together objects from across the world.

A museum collection can thus be understood as the basis of a museum's identity formation. It not only establishes that it is a museum, but it also defines what type it is both in classificatory terms (museum of art, natural history museum, etc.) and by determining its more specific identity (museum of contemporary art, dinosaur museum...). By 'identity', to use a perspective taken from research on institutional branding, I mean here the (self-)images and narratives that the museum communicates internally and externally, while 'image' refers to the images and narratives that are created in the visitors' consciousness. The creation of that image is not independent of identity production in the museum, but rather is the result of complex forms of mediation that in part involve active choices on the part of the museum. Even so, a museum's image can differ to varying extents from its self-image – and the greater the correlation between identity and image, the more successful the production of narratives about the museum.

While identity is largely grounded in a museum's collections and institutional machinery, image is more dependent on its public activities, its presentation of its collections, and temporary exhibitions. When it comes to museum collections, there is a gap between identity and image; one that is reflected in everyday language. 'Museum piece' has two very different connotations.<sup>2</sup> It can refer to something of immense value, but also something old and dusty. Someone might advertise a vintage car as a 'museum piece!', meaning that it is so valuable and *recherché* that it is worthy of a place in a museum, while a different person might snort 'museum piece!' at a computer that is a few years old, and mean that it ought to be chucked on the tip. I would argue that this double meaning is also reflected in the way museums handle their own collections.

The photograph of Romdahl and Karlsson in the museum store with which I began illustrates the ambivalent relationship to museum pieces. At first, cursory glance it is easy to read the photograph as documenting the objects that have been banished to storage, never to see the light of

just samlingarna och som avspeglas i vardagsspråket. "Museiföremål" har här två vitt skilda konnotationer.<sup>2</sup> Det kan både syfta på något ytterst värdefullt och något gammalt och dammigt. Någon kan annonsera en veteranbil som "museiföremål!" i betydelsen att den är så värdefull och exklusiv att den vore värd en plats på museum, medan någon annan fnyser "museiföremål!" åt en dator som fått några år på nacken och menar att den borde slängas på tippen. Denna kluvenhet hos ordet museiföremål avspeglas, hävdar jag, också i museernas förhållande till sina samlingar.

Fotografiet av Romdahl och Karlsson i museimagasinet, som denna text inleddes med, belyser vårt kluvna förhållande till museiföremål. Det är lätt att vid en ytlig besiktning uppfatta det som ett dokument över det som förpassats till magasinen och aldrig får se dagens ljus i utställningsrummen. Till och med museichefen och vaktmästaren kan ur detta perspektiv se ut som museiföremål som kommit att likna de verk som magasinen rymmer. Men i själva verken skildrar fotografiet det motsatta: det mest värdefulla museet äger. Det är, som jag nämnde tidigare, från 1941. Under kriget placerades museets värdefulla samlingar i skyddsrum för att säkra dem för framtiden, undan hotande luftanfall.

Samlingar är sällan sexiga, i varje fall inte i anslagsbeviljande politikens ögon. Under efterkrigstiden har tillfälliga utställningar blivit en allt viktigare del av museernas publikinriktade arbete. Få museer förlitar sig numer enbart på samlingarnas dragningskraft, vare sig ekonomiskt eller för sin image. I samma ögonblick som ett konstverk plockas fram blir det samtida. All konst som visas är samtida med oss som betraktar den, och den förstås utifrån våra kunskaper och erfarenheter (som förstås inkluderar historiska kunskaper). De är samtida föremål med ett förflutet, snarare än föremål från det förflutna, skriver Simon J Knell.<sup>3</sup>

Men även om föremålen är samtida med oss är det inte säkert att vi uppmärksammar dem. Mycket diskussioner har under senare år förts om hur man kan aktivera samlingarna. Det är främst tre strategier som använts. Den första är att regelbundet hänga om samlingarna, antingen kontinuerligt eller i intervall. Byta delar av det som hänger framme mot sådant som finns i magasinen. Arrangera om samlingarna, visuellt såväl som innehållsmässigt, för att stimulera ögat och tanken. Arbetet med de fasta samlingarna har härmed blivit

day in the Museum's galleries. In this perspective even the head of the museum and the attendant appear to all intents and purposes as museum pieces who have grown to be like the works housed in the storeroom. But the truth was actually very different: what the photograph shows are the most valuable things the Museum owns. As noted, the photograph was taken in 1941, and during the War the Museum's prized collections were moved to air-raid shelters to preserve them for the future, safe from threatened air raids.

Collections are rarely sexy, at least not in the eyes of the politicians who hold the purse strings. In the post-War period, temporary exhibitions have been an increasingly important part of the museums' work aimed at the general public. Few museums these days rely solely on the draw of their collections, whether it is for their income or for their image. The very moment a work of art is brought out of store it becomes contemporary. All art that is on display is contemporary for us as its viewers, and it is understood on the basis of our knowledge and experience (which, of course, includes our historical knowledge). 'They are not pieces of the past as such, but pieces of the present which have a past', writes Simon J. Knell.<sup>3</sup>

But even if a museum piece is contemporary with us, it is not certain that we will notice it. There has been much discussion in recent years about how museums might revitalize their collections. Broadly speaking, there are three commonly adopted strategies. The first is to rehang collections regularly, either continuously or at intervals, exchanging some of what is on show for pieces in store; rearranging the collections, both visually and in terms of content, to stimulate the eye and the mind. The approach to fixed collections has thus become increasingly like the approach to temporary exhibitions. Greater rotation means that a larger part of the collection is put to use. One disadvantage is that visual continuity is reduced – you cannot go to a museum and be sure of being able to study the same pieces that were on show the last time you were there. Coupled with this development, more and more museums have gone over to thematic hangings of various kinds. Chronology and geography (epochs and schools) have become less important.<sup>4</sup>

Another strategy is for a museum to use contemporary art to revitalize its collections. At its best, visitors are offered new perspectives on a museum's pieces and their significance. Approaches of this type have touched variously on ethnicity (Fred Wilson), gender (Zandra Ahl), and

alltmer likt det med tillfälliga utställningar. En ökad rotation innebär att en större del av samlingen kommer till användning. En nackdel är att den visuella kontinuiteten minskar – man kan inte gå till museet och vara säker på att kunna studera samma verk som senast man var där. Sammanhängande med denna utveckling har alltför museer övergått till olika slags tematiska hängningar. Kronologi och geografi (epoker och skolor) spelar mindre roll.<sup>4</sup>

En annan strategi är att använda samtidskonst för att aktivera samlingarna. I de fall det fungerar som bäst får besökarna nya perspektiv på museets föremål och deras betydelser. Ingrepp av detta slag har bland annat rört etnicitet (Fred Wilson), genus (Zandra Ahl) samt politisk och ekonomisk makt (Hans Haacke). I mindre lyckade fall kan samtidskonstingrepp förstärka bilden av museisamlingarna som dammiga och tråkiga. Redan museets initiativ att bjuda in samtidskonstnärer för att aktivera samlingarna kan ju ge intryck av att de är i skriande behov av bidrag utifrån.

Ett tredje sätt att aktivera samlingarna är genom forskning. Det kan innebära att museet disponerar om resurser från samlande till att bättre använda de befintliga samlingarna, genom att intensifiera samarbetet med externa forskare och universitet, och genom att aktivera museets forskningskompetenta personal.<sup>5</sup> (I de fall det handlar om konstnärlig forskning ser jag det som en variant av den andra strategin.) Många museer har under senare år visat större eller mindre forskningsutställningar, där nytt ljus kastas på ett tidigare känt material. Prins Eugens Waldemarsudde var under Hans-Henrik Brummers ledning ett framgångsrikt svenskt exempel. Det ger möjlighet att för relativt begränsade medel göra nyskapande utställningar. Ett publikt framgångsrikt recept är även att presentera konservatorisk forskning och tillhörande teknik. Några museer, som Statens Museum for Kunst, har även prövat att låta konservatorer arbeta inför publik.

Utställningar kan betraktas som performativa handlingar, det vill säga något som genom upprepat bruk formar museets identitet. Museet visar i utställningen upp sig för omvärlden, iklädd en dräkt och med en iscensättning avsedda att väcka intresse och beundran. Den reaktion handlingen orsakar hos besökare, i medier och från andra museer återverkar på identitetsskapandet. Idealt finns en nära relation mellan samlingar och utställningar, där de båda tillsammans

political and economic power (Hans Haacke). In less successful cases, the contemporary art angle merely serves to reinforce the feeling that the museum collection in question is dusty and dull. The very fact that a museum takes the initiative to invite in contemporary artists to breathe new life into its collections can give the impression that it is in crying need of outside help.

A third way to rejuvenate museum collections is through research. This can mean that a museum redirects resources from acquisitions to the better use of existing collections by dint of intensifying its collaboration with outside researchers and universities and by galvanizing its own research staff.<sup>5</sup> (Where this is instead a matter of artistic research, I see it as a variant of the contemporary art strategy.) Many museums in recent years have put on larger or smaller research exhibitions, where new light is shed on familiar material. Prins Eugens Waldemarsudde under Hans Henrik Brummer's leadership was a successful Swedish example. Whatever else, it offers the chance to use relatively limited means to stage innovative exhibitions. Another recipe for public success is to present conservation research and the techniques associated with it. Several museums, such as the National Gallery of Denmark, have also tried moving their conservators out from behind the scenes to work in the public eye.

Exhibitions can be seen as performative actions: something that by constant repetition shapes the museum's identity. It is in its exhibits that the museum displays itself to the world, dressed and staged in a way intended to arouse interest and admiration. The reaction this prompts from the visitor, the media, and other museums feeds back into the museum's identity formation. Ideally, there should be a close correlation between collections and exhibits, where together they both strengthen the museum's image, but it is not difficult to find examples of museums where this correlation is poor.

In larger museums only a fraction of the collections can be on display in the exhibition spaces at any one time. The remainder is on temporary or permanent loan or in store. While it is true that the art in storage is sometimes used for rehanging and exhibitions, the fact remains that the larger part of most museums' collections is never shown, whether for reasons of quality, medium, or conservation. If a museum's *image* is largely dependent on what collections and exhibitions it chooses to display, then the collections in storage are an equally important part of a museum's *identity*. This also holds good for collections that are primarily used by

förstärker museets image, men det är inte svårt att hitta exempel på museer där relationen glappar.

Vid större museer är det endast en bråkdel av samlingarna som kan visas i utställningsrummen. Resten är deponerad, utlånad eller i magasin. Visst används den konst som finns i magasinerna ibland till omhängningar och utställningar, men faktum är att stora delar av samlingen vid de flesta museer aldrig visas, av kvalitets-, material- eller bevarandeskäl. Om museets image i hög grad är avhängig det som visas av samlingar och utställningar är även samlingarna i magasinerna en viktig del av museets identitet. Det gäller även samlingar som främst nyttjas av mindre grupper för studiesyften, vilket ofta är fallet med exempelvis konst på papper.

De flesta större konstmuseer förvarar merparten av sin konst i magasin. Göteborgs konstmuseum visar under ett år mindre än tio procent av sina måleri- och skulptursamlingar, och en tiondels promille av samlingarna av konst på papper och fotografi. Andelen synlig konst är ännu mindre vid många andra större museer. Museerna har slagit i tillväxttaket, enligt Tomislav Sola.<sup>6</sup>

Det finns en föreställning som allt som oftast kommer till uttryck i medier, bland allmänhet och beslutsfattare utanför konstmuseerna, att det döljer sig stora skatter i magasinerna som aldrig visas. Utvecklingen mot beståndskataloger som finns tillgängliga på internet och visningsmagasin öppna för allmänheten är ett sätt att bemöta sådana förväntningar. Men även om de flesta konstmuseer säkert anser sig kunna visa mer av samlingarna om det bara fanns resurser, drar säkert de allra flesta en lättnadens suck över att allt inte behöver visas. Det brukar sägas att mycket inte håller kvalitativt. Ett annat sätt att uttrycka det vore att säga att en hel del av det som befinner sig i magasinerna inte stämmer överrens med självbilden. Om de exponerade verken utgör den bästa bild man utifrån förutsättningarna kan visa av sig själv, så bildar många av de andra verken den historiska skräplast som man inte får slänga eller sälja men helst vill glömma. Den är så att säga museernas omedvetna som ytterst sällan utsätts för inspektion och självreflektion.

Visst, det finns många föremål som inte tål att visas, åtminstone inte under längre perioder. Det gäller inte minst konst på papper och textilier. Och det finns föremål som främst tjänar som jämförelsematerial, bland annat skisser, och som bara undantagsvis lämpar sig

---

smaller groups for the purposes of study, which is often the case, for example, with art on paper.

Most of the larger art museums keep the majority of their art in storage. In any year, the Gothenburg Museum of Art shows less than 10 per cent of its collections of paintings and sculpture and 0.01 per cent of its collections of photography and art on paper. At many other larger museums the proportion of art on display is even smaller. Museums have hit the limits of growth, according to Tomislav Sola.<sup>6</sup>

One complaint that is heard all too often from the media, the general public, and decision-makers outside the museum world is that there are untold treasures hidden away in the museums' storerooms that are never seen. The development of online collection catalogues and the opening of museum storerooms to the public are ways of addressing such expectations. Yet even if most art museums would certainly be willing to show more of their collections if only they had the resources, it is equally certain that almost all of them sigh with relief that not everything has to be on display. It is often said that much of what they have is not up to standard. Put another way, much of what a museum has in storage does not agree with its self-image. If the works on display constitute the best face a museum can present to the world under the circumstances, so many of its other works are a pile of historical junk that it cannot throw away or sell, and would prefer to forget; it is, so to speak, the museum's unconscious, only rarely exposed to general inspection or self-reflection.

True, there are many pieces that would not survive being on display, at least not for longer periods, which is very much the case with textiles and art on paper, while there are works, such as preliminary sketches, that primarily serve as comparative material, and that only exceptionally lend themselves to use in an exhibition. But all the other works of art, which sit in storage decade after decade, are dead material, unusable in the museum proper; non-working capital that contributes neither income, experience, or knowledge. The market liberals would have us believe that most museums have collections that are too large to be financially justified, and that this is only possible because the collections' real costs are not seen in terms of non-financial assets.<sup>7</sup>

As well as acquiring contemporary art, most art museums also add to their older collections. Indeed, an art collection of great complexity is never complete – in contrast to more limited collections of, say, Zorn's etchings – but there is an ambition to be comprehensive in those areas

att använda i en utställning. Men alla andra konstverk som årtionde efter årtionde förvaras i magasin utgör en död materia, oanvändbar i museets verksamhet. Ett icke arbetande kapital, som inte bidrar till vare sig intäkter, upplevelser eller kunskaper. Från marknadsliberalt håll har synpunkten förts fram att de flesta museer har för stora samlingar i förhållande till vad som är ekonomiskt försvarbart, samt att detta möjliggörs genom att samlingarnas verkliga kostnader inte redovisas som ekonomiska tillgångar.<sup>7</sup>

Förutom att förvärva samtidskonst kompletterar de flesta konstmuseer även sina äldre samlingar. En konstsamling av högre komplexitetsgrad kan visserligen aldrig bli komplett – i kontrast till mer avgränsade samlingsområden som exempelvis Zorns etsningar – men det finns en strävan efter fullständighet inom det område som museets identitet definierar. Diskussionerna förs påfallande ofta i termer av konstnärsnamn som saknas, borde kompletteras eller förstärkas i samlingen. Detta till trots att det annars är verkens kvaliteter som förs fram – och som får bilda ursäkt för underrepresentation av kön och etnicitet.<sup>8</sup> Det finns också ofta uppfattningar om misslyckade förvärv och gåvor som inte borde ha tagits emot eftersom verken inte passar in i samlingen, det vill säga inte står i samklang med museets identitet. Dessa anomalier visas sällan eller aldrig, utan placeras i magasin eller som depositioner på andra museer eller institutioner. Härigenom framstår det som exponeras i salarna som en mer renodlad bild av museets identitet än samlingen som totalitet. Museet kan sägas visa upp sitt mest representativa jag, omsorgsfullt upklädd och sminkad som en bröllopsgäst.

#### SAMLINGARNAS TILLVÄXT

Även om enskilda objekt eller konstellationer av objekt (samlingar) kan ha en längre historia är det först vid grundläggningen av museet som de bildar en museisamling. Denna kommer att forma museets identitet initialt, men oftast också på lång sikt. Det finns museer som startar med en samling, och det finns museer som startar med att

that are dictated by the museum's identity. Strikingly often, discussions centre on the artists' names missing from a collection that needs to be complemented or strengthened; this despite the fact that in all other cases it is the works' quality that is fundamental – and is used to excuse underrepresentation by gender or ethnicity.<sup>8</sup> There is also often a feeling that there have been unfortunate acquisitions, or gifts that should not have been accepted, which not fit in with the collection and thus are not in keeping with the museum's identity. These anomalies are rarely ever shown, and are either stored or on permanent loan at other museums or institutions. In this way, what is on show in a museum's galleries can be said to be a closer reflection of the museum's identity than the collection as a whole would be. The museum can be said to show itself at its most representative, carefully dressed up to the nines.

#### EXPANDING COLLECTIONS

Even individual pieces or constellations of pieces (collections) may have a longer history, it is only with the foundation of a museum as such that they form a *museum* collection. It is this collection that shapes the museum's identity initially, and often continues to do so in the long term as well. There are museums that began with a collection; there are museums that began by collecting. Examples of the former are the museums that grew out of the princely collections that were thrown open to the public by a change of regime (the Louvre), and artists' museums that preserved a home or studio in perpetuity, more or less in its original state (Donald Judd's studio in Marfa). These museums do not have to increase their collections, even if the majority choose to do so. The identity of museums that do not expand their collections, or only do so to a modest extent, remains relatively constant over time – though be that as it may, their image can naturally undergo a fairly rapid transformation. This is especially true of single-artist museums when public interest and views on the artist in question change.

As for museums that *do* collect, their identities can change as their collections increase. Yet with remarkable frequency, acquisitions follow

samla. Exempel på förstnämnda är de museer som tillkommit genom att en furstes samlingar gjorts tillgängliga för folket genom förändrade maktförhållanden (Louvren), och konstmuseer som bevarar ett hem eller ateljé för framtiden, mer eller mindre i sitt ursprungliga skick (Donald Judds ateljé i Marfa). Dessa museer är inte tvingade att utöka sina samlingar, även om de flesta ändå gör det. Hos de museer som inte, eller endast i blygsam omfattning, utvidgar samlingarna förblir identiteten relativt konstant över tid – däremot kan naturligtvis deras image genomgå ganska snabba transformationer. Det gäller inte minst enmansmuseer där allmänhetens intresse för, och syn på, personen förändras.

Hos museer som samlar kan identiteten förändras i takt med att samlingarna utökas. Men påfallande ofta följer förvärven den inriktning som museet fått vid tillblivelsen med följden att identiteten förblir likartad. Detta kan betraktas som en form av spårberoende.<sup>9</sup> Det är ovanligt att museer helt byter identitet, även om tillägg och/eller avknoppningar kan ske. Men inte heller identiteten är oberoende av omvärlden och tidens gång. Göteborgs konstmuseum startade med att samla samtidskonst men identiteten av att vara ett samtidskonstmuseum upplöstes i takt med att samlingarna åldrades.

Museer som samlar kan utöka samlingen på flera sätt. Antingen aktivt genom inköp eller mer sällan stöld och egen produktion, eller så kan samlingarna komma till museet genom donationer och gåvor. Sistnämnda kan också innehålla aktiva handlingar från museet i form av marknadsföring, bearbetning av potentiella donatorer, fåfångutställningar et cetera.<sup>10</sup>

Beroendet av donationer är något Göteborgs konstmuseum delar med många museer runt om i världen. Donationer kan ha en kraftig inverkan på museets identitet. Även om de placeras på ett museum som donatorn anser passande för sitt verk eller sin samling, behöver de inte passa in i museets självbild. Är den av stor dignitet kan donationen ändå accepteras. Detta gäller i Göteborg flera fall av donationer av äldre verk som bidrog till nyss nämnda spårväxling från samtidskonstmuseum till allmänt konstmuseum.

Mottagandet av donationer har blivit mer restriktivt med åren vid snart sagt alla museer. Det har att göra med kraftigt ökade kostnader för magasinering, säkerhet och konservering. Donationer är lite som bortadopterade barn.<sup>11</sup> De lämnas över av privatpersoner

the pattern the museum was given at its foundation, with the result that its identity remains much the same. This can be seen as a form of path dependency.<sup>9</sup> It is unusual for museums to change identity completely, even if additions or spin-offs are not unknown; however, not even a museum's identity is wholly free from the workings of circumstance or the passage of time. The Gothenburg Museum of Art began by collecting what was then contemporary art, but that identity faded as its collections aged. Museums that collect can enlarge their collections in several ways: either actively by purchase and, more rarely, by theft or their own production; or through art donations or bequests. The latter can also encompass positive action on the part of the museum in the form of marketing, wooing potential donors, vanity exhibitions, and so on.<sup>10</sup>

A dependence on art donations is something that the Gothenburg Museum of Art shares with many museums around the world. Art donations can exert a powerful influence on a museum's identity; even the fact of its presentation to a museum that the donor thinks is suitable for his or her work or collection does not mean it is necessarily in keeping with the museum's self-image. If a donation is of considerable distinction, it may be accepted anyway. This was the case in Gothenburg, when several donations of older works contributed to its change of track from museum of contemporary art to general museum of art.

Over the years, the acceptance of art donations has become more restrictive at virtually all museums. This has much to do with rapidly rising costs of storage, security, and conservation. Donations are a little like children put up for adoption.<sup>11</sup> They are handed over by private individuals who expect society to take care of their 'children' for good. There is also a risk of conflict between a donor's desire to be remembered and the museum's need to be up to date and relevant to its visitors.

What is more, art donations often become collections frozen in time. Before it is donated, a collection is something that evolves with the collector, reflecting his or her position in society and the fluctuations of the art world. Private art collections mirror changes in art, at least in the collector's most active period. Less attractive pieces can be disposed of and replaced. Once handed over to an art museum, the extent of a collection's selection process will be that some of its pieces will be put into storage. Where a donation permits the disposal of pieces, the museum generally uses the proceeds to strengthen its other collections, not the original collection, which as a result becomes a historical document of one period and one person.

som förväntar sig att samhället ska ta hand om deras ”barn” för all framtid. Det kan också finnas en konflikt mellan donatorns önskan om att bli ihågkommen och museets behov av att vara aktuellt och angeläget för sin publik.

Ofta blir donationer även frusna samlingar. Före donationen är konstsamlingen något som utvecklas med samlaren, som avspeglar hans eller hennes position i världen, samt konstvärldens förändringar. Privata konstsamlingar följer med konstens förändringar, åtminstone under samlarens mest aktiva år. Mindre attraktiva objekt kan avyttras och ersättas av andra. Väl överlämnade till ett konstmuseum förfinas de inte längre på annat sätt än att somligt stoppas undan i magasinet. I de fall donationen tillåter avyttring av föremål använder konstmuseerna i allmänhet intäkterna till att förstärka sina övriga samlingar, inte donationssamlingen som därmed blir ett historiskt dokument om en tid och en person.

Men donationssamlingen är ett historiskt dokument med avsevärda luckor. Eftersom konstverken genom sin placering på museum höjs över sina låga och prosaiska funktioner, i syfte att först och främst presenteras i egenskap av estetiska föremål, döljs mycket av samlingens världsliga kontext. Det är också vanligt att museet ser ett behov av att rensa och förfinas den utställda delen av donationssamlingen genom utgallring av verk som inte anses hålla måttet. Härigenom renas samlingen från samlarens personliga smak och passion. Det blir ett sätt att rensa den utställda samlingen från de vardagliga aspekter som tillhör livet.<sup>12</sup>

Sedan tidigt 1800-tal finns en dominerande uppfattning om att konsten står över vardagslivets trivialiteter. Icke-estetiska funktioner, som exempelvis att hylla makten, propagera, vara dokument på äktenskapsmarknaden, förstärka den religiösa upplevelsen, vara investeringsobjekt eller utgöra erotisk stimulans, undertrycks på konstmuseerna. Detta är särskild tydligt när äldre konstobjekt flyttas från sin ursprungliga kontext in i museisalarna. Konst gjord efter 1800-talet har i allt högre utsträckning anpassat sig efter det moderna konstbegreppet och konstmuseernas verksamhet. Att en del avantgardekonst medvetet reagerat mot dominerande uppfattningar om vad konst är eller ett konstmuseum bör vara gör den antagligen inte mindre beroende av de uppfattningar som den opponerat sig mot.

Yet a bequeathed collection is a historical document with appreciable gaps. Since, by dint of being placed in a museum, works of art are raised above their low, prosaic functions and are primarily presented as having the status of aesthetic objects, much of the collection's mundane context is hidden. It is also common for museums to feel the need to tidy up and improve the part of a donated collection that is on display by weeding out works that are thought not up to par. In this way the collection is purged of the collector's personal taste and passion. It becomes a matter of the exhibited collection being taken and swept clean of the everyday aspects of life.<sup>12</sup>

Since the early 19<sup>th</sup> century, the dominant notion has been that art stands above the trivialities of everyday life. Non-aesthetic functions – be it lauding power, propagandizing, documenting the marriage market, strengthening religious experience, being an investment object, or providing erotic stimulation – are suppressed in art museums. This is particularly evident when older pieces are moved from their original context into a museum gallery. Art created after the 19<sup>th</sup> century has adapted better to the modern notion of art and the activities of art museums. The fact that a fair amount of avant-garde art consciously reacts to dominant notions of the nature of art, or what an art museum ought to be, probably leaves it no less dependent on the notions to which it is opposed.

Donated collections raise the issues of the financial circumstances, social function, and psychological incentives behind collecting that many museum officials do not believe are among the more important aspects of the art. Yet if these contexts can contribute to an understanding of donated collections, can they not also provide greater insight into collections that have been purchased? Why do art museums not see it as their task to discuss the underlying structures, debates, and social, political, and psychological factors behind the purchases that have shaped their collections? Professional collecting means more than acquiring, cataloguing, and conserving. It would be better if museums invested greater resources in documenting their works' contexts for the future by gathering related information, conducting interviews with artists and others in the field, photographing not only the works themselves but also the artists, their studios, and the settings and objects the works relate to, and collating material on exhibitions where the works have been shown.<sup>13</sup>

One much-noted shortcoming of prominent donated collections, be they dedicated galleries, wings, or entire buildings, is that they disturb

Donationssamlingar väcker frågor om samlandets ekonomiska förutsättningar, sociala funktioner och psykologiska incitament som många museimän inte anser tillhöra de mer betydelsefulla aspekterna av konsten. Men om dessa kontexter kan bidra till förståelsen av donationssamlingar, kan de då inte också ge fördjupade insikter om förvärvssamlingarna? Varför ser inte konstmuseer som sin uppgift att diskutera de bakomliggande strukturer, diskussioner, sociala, politiska och psykologiska faktorer som ligger bakom inköpen och som har format samlingarna? Ett professionellt samlande innebär mer än att förvärva, katalogisera och bevara. Det vore önskvärt att fler museer lade större resurser på att dokumentera verkens kontexter för framtiden, genom att samla kringinformation, genomföra intervjuer med konstnärer och andra aktörer på konstfältet, genom att fotodokumentera inte enbart verket utan även konstnären, ateljén samt miljöer och objekt som verket relaterar till och samla material från utställningar som verket visats i.<sup>13</sup>

En ofta förekommande kritik mot framträdande donationssamlingar inom ett museum, i form av dedicerade salar, flyglar eller fristående byggnader, är att de bryter upp de övergripande strukturer och berättelserna. I konstmuseer som ofta organiseras efter en övergripande kronologi (i sig ett arv från 1800-talets historicism) bildar dessa lokaler märkliga avbrott i den övergripande berättelsen. Efter en konsthistorisk vandring kommer besökaren oförmedlat in i ett rum som ställer samlaren och hans/hennes biografi och estetiska preferenser i centrum. Det kan också upplevas som ett brott mot museets sammanhållande röst. Donationssamlingarna skapar ett polyfont museum, med röster som inte alltid harmonierar.

Mot detta kan anföras att det inte är givet att museet ska berätta med en röst, att detta till och med kan uppfattas som ett problem att museets tämligen anonyma men auktoritativa berättelse kväver ifrågasättanden och alternativa berättelser. Det är knappast heller givet – utan snarare följd av ett spårberoende – att se konstmuseets uppgift som att berätta konstens historia, inte samlarnas, samlandets och de skiftande estetiska preferensernas historia.

the donee museums' overarching structure and narratives. In art museums, which are often organized along broad chronological lines (itself a legacy of 19<sup>th</sup>-century historicism), these rooms or buildings make for a strange interruption of the overarching narrative. Having fetched a compass round art history, the visitor abruptly walks into a room that puts a collector in pride of place; his or her biography; his or her aesthetic preferences. It can also be felt to be breaking in on the gathered voice of the museum. Donated collections create a polyphonic museum, and the voices do not always harmonize.

Then again, it should be noted that a museum is not bound to speak with one voice; that it can even be felt to be a problem if a museum's fairly anonymous but authoritative narrative smothers alternative, questioning narratives. Nor are we bound to see it as an art museum's mission to tell the history of art, and not the history of collectors, collecting, and shifting aesthetic preferences – that is one consequence of path dependency that we can rise above.

#### VISIBLE COLLECTIONS

I began with the definition of museums as institutions with systematic collections of artefacts. This definition has little to say about the nature of museums relative to archives and libraries, however. What makes museums special is that their collections exist to be seen (and, more rarely, to be experienced by our other senses).<sup>14</sup> Art collections that do not have an audience – which are not visible – are nothing more than a stockpile.<sup>15</sup>

The modern museum era dawned in the second half of the eighteenth century, when collections that had previously only been accessible to the elite were increasingly opened to the many. The Pio-Clementine Museum in Rome in 1773 and the Belvedere in Vienna in 1781 are usually accounted the early examples, as is the Louvre, which opened in 1793. Common to all was the fact that whereas before their collections were only seen by the privileged few, now they could be seen by everyone.

Today, museums are no longer visible collections. As we have seen, as a consequence of their continuous acquisitions, most museums can

Jag inledde med en definition av museer som institutioner med systematiska samlingar av artefakter. Denna definition säger dock lite om museernas egenart i förhållande till arkiv och bibliotek. Vad som gör museer speciella är att samlingarna är till för att betraktas (mer sällan upplevas genom andra sinnen).<sup>14</sup> Samlingar som inte har en publik, som inte är synliga, är inget annat än ett lager.<sup>15</sup>

Den moderna museieran inleddes under andra halvan av 1700-talet med att samlingar som tidigare varit tillgängliga för ett fåtal öppnades för allt fler samhällsskikt. Pio-Clemente museet i Rom 1773 och Belvedere-palatset i Wien 1781 brukar räknas som tidiga exempel. Louvren öppnade 1793. Alla har de det gemensamt att det som tidigare endast kunde beskådas av några få nu kunde ses av alla.

Idag är museer inte längre synliga samlingar. Som följd av en kontinuerlig ansamling av föremål kan de flesta museer, som nämnts ovan, endast visa en bråkdel av sina samlingar. Det är ett mindre problem för naturhistoriska museer där de enorma samlingarna bildar en reservoar för studier av exempelvis lokala varianter. Men konstmuseernas samlingar består till överväldigande del av föremål gjorda för att ses.

Samlande förutsätter medvetna urval, en tanke om vad man samlar, annars är det rätt och slätt ackumulering, skriver Fredrik Svanberg.<sup>16</sup> Det museivetenskapliga tänkandet kring samlande kretsar ofta kring frågor om hur museet styr och dokumenterar insamlingen, genom rutiner och uttalade målsättningar och prioriteringar. Det är naturligtvis frågor av central betydelse för varje museum som förvärvar fler objekt. Men det finns också skäl att reflektera mer över vad samlingarna gör med museerna. Svanberg diskuterar detta bland annat utifrån hur det tidiga samlandet, alltså under museernas etableringsfas, långt senare fortsätter att ha stor inverkan på deras verksamhet. Inte enbart genom att samlingarna används i utställningsverksamheten, utan genom att de strukturer som införts (exempelvis samlingskategorier och avdelningsindelningar) reglerar vad som senare förvärvas och hur detta katalogiseras och förstås.

only display a fraction of their collections. This is less of a problem for natural history museums, for their enormous collections are an invaluable resource for studies of, say, local variation, but the collections in art museums are to an overwhelming extent made up of pieces that were made to be seen.

Collecting presupposes conscious choice – a conception of what it is one is collecting – otherwise it is mere accumulation, writes Fredrik Svanberg.<sup>16</sup> The museological thinking on collecting often centres how museums manage and document the collecting process using routines and stated goals and priorities. Naturally, these are questions of central importance to every museum intent on acquiring more objects, but there is also good reason to reflect on what the collections do to the museums. Svanberg, for example, discusses this in terms of how early collecting in the museums' founding phase continued to have an immense influence on their activities long after: not only because the collections were used as exhibits, but because the structures so introduced (for example, museum departments or collection categories) determined what would later be acquired and how that in turn was catalogued and understood.

Unlike the earliest collections, and even many private collections, most museums endeavour to maintain type-specific collections. Art museums are supposed only to collect art, which since the 19<sup>th</sup>-century differentiation between the various types of museum has been taken to mean painting, sculpture, and art on paper. The upshot of this is that art tends to be defined by technique and medium, which has consequences in our day for artists who work with textiles, for example. Another effect is that art is presented in isolation, without being juxtaposed with other types of object that might contribute to the creation of meaning. Even if there are curators and museum directors who have wanted their exhibits to include other types of object, those have not been included and catalogued as part of the museum's core collections, and thus are not cared for and valued in the same way as *objets d'art*. There are exceptions, above all in the US, which since the 19<sup>th</sup> century has had a tradition of museums that mix art and other kinds of object in their galleries.

The 19<sup>th</sup>-century definition of (museum) art thus continues to direct museum activities today. Exhibitions that transcend technique, genre, time, and place require collaboration between different departments and specialists. However, the path dependency is not absolute. There are changes afoot in museums in response to changing interests both

Till skillnad från äldre tiders samlingar, och även många privat-samlingar, strävar de flesta museer efter typspecifika samlingar. Konstmuseer bör endast samla konst, som efter 1800-talets musei-differentieringar främst har tolkats som måleri, skulptur och konst på papper. Som en följd av detta tenderar konst att definieras utifrån teknik och material, något som fört med sig konsekvenser in i vår tid för konstnärer som arbetar med exempelvis textil. En annan konsekvens är att konst presenteras isolerat, utan att sammanställas med andra typer av saker som skulle kunna bidra till betydelsebildningen. Även om det finns curatorer och museichefer som önskat innefatta andra typer av objekt i utställningarna har dessa inte inkluderats och katalogiserats som delar av museets kärnsamlingar och därmed inte vårdats och värderats på samma sätt som konstföremålen. Undantag finns framförallt i USA som sedan 1800-talet haft en tradition av museer som blandar konst och andra slags föremål i utställningssalarna.

1800-talets konst(musei)definition styr sålunda ännu verksamheten. Utställningar som är teknik-, genre-, tids- och platsöverskridande kräver samarbeten mellan olika avdelningar och specialister. Men spårberoendet är inte absolut. Det sker förändringar vid museerna som svarar mot förändrade intressen såväl internt som externt. Ett par decennier in på 1900-talet var grafik, inklusive reproduktionsgrafik, ett prioriterat samlingsområde. Under mitten av 1900-talet kom dessa samlingar att ligga relativt outnyttjade, och gör kanske så än idag. Men från 1960-talet och framåt har konst på papper blivit vanligt inom samtidskonsten. Det handlar såväl om grafik och fotografi, som om allehanda nya former: anteckningar, skisser och rester från happenings och performances. I takt med att traditionella indelningar efter material har blivit allt svårare att upprätthålla har många museer upphört med att dela in sina samlingar i avdelningar som grafik, fotografi, måleri och skulptur.<sup>17</sup>

Genom sitt spårberoende blir museer på gott och ont konservativa institutioner. Med sina samlingar och strukturer konserverar de föråldrade världsbilder samtidigt som det ställs krav på dem, från uppdragsgivare och publik, att de ska vara med sin tid. De konservativa dragen medför emellertid också gedigna kunskaper om föremålens historia och teknik som är en viktig kunskapsreservoar för såväl allmänheten som forskarsamhället.

in-house and among the general public. A couple of decades into the 20<sup>th</sup> century, graphic art, including prints and etchings, was a collecting priority. By the mid 20<sup>th</sup> century these collections were largely disregarded, and by and large remain so to this day. But from the 1960s on, art on paper has become far more common in contemporary art: drawings, graphic art, and photography, as well as in all its new forms such as the documentation and remains of happenings and performances. As traditional divisions according to medium have become progressively more difficult to maintain, many museums have ceased to divide their collections into departments of graphic art, photography, painting, and sculpture.<sup>17</sup>

Because of their path dependency, museums are – a mixed blessing this – conservative institutions. With their collections and structures, they preserve an outdated world-view at the same time as their paymasters and audience demand that they should keep up with the times. However, this conservatism also means that there is sound knowledge of the artworks' history and techniques, which forms an important resource for both the general public and the research community.

The growth of most museum collections seems to proceed at one or a couple of per cent per year.<sup>18</sup> But the cost of keeping the collections in good order has increased far faster, particularly in the second half of the 20<sup>th</sup> century. The demands when it comes to lighting, humidity, and cleanliness has grown. There are new professions such as museum registrar and conservator. The technical equipment required to keep art in good condition, or to restore it to good condition, has become more advanced – and much more expensive. Security arrangements have become more refined and so much more costly. Each piece that is added to a collection increases the costs in perpetuity. International studies have found that some 60 per cent of museum budgets goes on museum collections, but, despite that, only 10 per cent of all collections can be properly conserved.<sup>19</sup>

As early as the 19<sup>th</sup> century, the idea that museums would continue to accumulate ever more artefacts and store them forever was being labelled unrealistic, but the museums' solution has often been just to increase their exhibition spaces and storerooms. In 1939 Le Corbusier designed a museum for unlimited growth, with a spiral-shaped shell that like a snail's would enlarge as it grew. The idea is certainly an appealing one, not least because different ages would be laid down as deposited layers within the museum, which would thus become an exhibition of its

Samlingarnas tillväxt tycks på de flesta museer ligga på någon eller några procent per år.<sup>18</sup> Men kostnaden för att hålla samlingarna i skick har ökat mycket snabbare än så, i synnerhet under andra halvan av 1900-talet. Kraven på goda förhållanden vad gäller ljus, fukt och renhet har tilltagit. Nya professioner som registratorer och konservatorer har tillkommit. Den tekniska utrustningen för att hålla konsten i skick, och återställa den i gott skick, har blivit mer avancerad – och mycket dyrare. Säkerhetsarrangemangen har blivit mer raffinerade – och därmed mycket mer kostsamma. Varje föremål som tillförs samlingen ökar kostnaderna, för all framtid. Internationella studier pekar på att samlingarna vid museer förbrukar cirka 60 procent av budgeten, men att endast 10 procent av samlingarna trots det kan bevaras väl.<sup>19</sup>

Redan under 1800-talet väcktes kritik mot den orealistiska idén att museer i all framtid skulle ackumulera allt fler artefakter och bevara dem i evighet, men museernas lösning har oftast varit att utöka utställningsytan och magasinsutrymmena. Le Corbusier skissade 1939 på ett museum för obegränsad tillväxt, som likt en snigel skulle bygga ut sitt spiralformade hus i takt med att det växte. Det finns ett tilltalande drag med tanken, inte minst att olika tider skulle kunna bilda avlagringar inom museet som därmed också blir en utställning över sin egen historia. Men projektet blottlägger också det problematiska i ett synsätt som med tiden leder till ett alltmer gigantiskt museum som lägger omgivningen under sig (rent bokstavligt eftersom Le Corbusier tänkte sig det upphöjt på pilotis).

De allra flesta museer växer kontinuerligt men det finns undantag, museer som har konstanta samlingar. Dessa är främst museer över enskilda samlare eller konstnärer. Ett av de mest välkända exemplen är Isabella Stewart Museum som öppnade 1903, och vars hängning varit oförändrad sedan samlarens död 1924 (med undantag för tre stulna Rembrandt, en stulen Vermeer och fem stulna Degas som sedan 1990 syns som tomma ramar på väggarna). Ett i detta sammanhang kanske mer intressant exempel är Kimbell Art Museum i Fort Worth. Det är ett av världens främsta konstmuseer med en samling som konstant ligger på 350 verk. För varje nytt verk som museet köper in, avyttras ett annat. Istället för att uppnå en komplett samling strävar museet efter en liten samling av högsta möjliga kvalitet.

own history. But the project also exposes the problem with an approach that ultimately leads to an increasingly gigantic museum that casts its shadow over its surroundings (literally, for Le Corbusier envisaged it being raised on pilotis).

Almost all museums grow continuously, but there is one group of exceptions: museums with fixed collections. These are primarily museums dedicated to one particular collector or artist. One of the best-known examples is the Isabella Stewart Museum, opened in 1903, which has a hanging that has remained unaltered since the collector's death in 1924 (with the exception of three Rembrandts, a Vermeer, and a Degas, all stolen, which since 1990 have been left as empty frames on the walls). Another example, perhaps more interesting in the present context, is the Kimbell Art Museum in Fort Worth. One of the world's leading art museums, it has a collection that is fixed at 350 artworks. For each new work the museum buys, it must dispose of another. Instead of a complete collection, the museum's remit is to have a small collection of the highest possible quality.

#### COLLECTIONS FOR SALE

Despite the dawning awareness of the problems of continuous growth, collecting itself remains an important element in most museums' identities. Collections are seldom thinned out. The very idea of disposing of works of art from a collection invariably causes uproar among museum staff, even if the pieces in question have never been used. A museum director can at a pinch live with having missed out on an important purchase, or with having bought something that later proved worthless, but not with having sold a work that later turned out to be a masterpiece. The re-evaluation of women artists alone in recent decades gives museum directors every reason to be afraid of weeding out collections. Yet weighed against the opportunity to improve a collection, is the risk of a misguided sale perhaps worth taking?

Knell, in order to prompt more discussion about museums and collecting, has pointed out the problem with museums thinking that collecting is

Trots en växande insikt i den kontinuerliga tillväxtens problematik fortsätter alltså själva samlandet vara en viktig del av de flesta museers identitet. Renodling, utgallring och förfining är det sällan. Själva tanken på att avyttra föremål ur samlingarna väcker inte sällan upprörda känslor bland museianställda, även om det gäller föremål som aldrig använts. En museichef kan till nöds leva med att ha missat att göra ett viktigt inköp eller att ha köpt in något som senare visar sig vara ett mästerverk. Inte minst senare decenniers omvärderingar av kvinnliga konstnärer ger fog för museichefernas rädsla för utgallringar. Men, vägt mot möjligheten att förbättra samlingen, är risken av en felaktig avyttring kanske värd att ta?

Knell har, i syfte att fördjupa diskussionen om museer och samlande, pekat på det problematiska i att museer ser samlandet som en av sina viktigaste praktiker. Han påminner om hur museer i äldre tid var angelägna om att dra en linje mellan sina och privatsamlares arbetsmetoder. Genom kunskap och skicklighet valdes det ut som var värt att bevara, det vill säga museerna utövade konnässörskap, som även innefattade utgallring, försäljning och destruktion. "Samlande" är ett olyckligt begrepp applicerat på museernas verksamhet, enligt Knell, eftersom det ger associationer till ackumulation, snarare än till vetenskapliga urval och kontextskapande operationer.<sup>20</sup>

I praktiken tycks det ganska vanligt att museer säljer ur sina samlingar, men eftersom de inte vill skylta med den delen av sin verksamhet är statistiken bristfällig. I USA har det sedan länge varit praktik vid många museer att både köpa och sälja konstverk, men det förekommer även i Sverige liksom i övriga Skandinavien och Europa i stort. En indikation på omfattningen är Sotheby's deklaration från 2010 att de under en femårsperiod hade sålt museisamlingar för 420 miljoner dollar enbart i New York.<sup>21</sup> Det förefaller också vanligt att museer säljer direkt till vad man anser vara ansvarsfulla samlare, som antagligen kommer att bevara konstverken väl så bra som museerna. Ett motargument är att samlare ofta har kortare livslängd än museer och att det som sliter mest på konstverk (vid

one of their most important practices. He calls to mind how, in the past, museums were careful to draw a line between their own and private collectors' working methods. What was worth preserving was chosen with knowledge and skill: in other words, the museums exercised connoisseurship, which extended to works being rejected, sold, and destroyed. 'Collecting' is an unfortunate term when applied to museum activities, according to Knell, since it has overtones of accumulation rather than scholarly choice and context creation.<sup>20</sup>

In practice, it seems it is fairly normal for museums to sell pieces from their collections, but since they do not want to parade it, the statistics are somewhat thin. In the US it has long been the practice of many museums to both buy and sell works of art, but it is not unknown in Sweden, or indeed in other Scandinavian countries and Europe as a whole. One indication of the extent of the practice came with Sotheby's statement in 2010 that in a five-year period it had sold museum collections to a value of 420 million dollars in New York alone.<sup>21</sup> It also seems it is normal for museums to sell direct to people considered to be responsible collectors, who will probably conserve the art as well as the museum would. One counter-argument is that collectors usually have shorter lives than museums, and (alongside permanent loans and exhibitions) what does most damage to a work of art is being frequently put up for sale.

Pieces are also sold directly between museums, thus remaining accessible to researchers and museum visitors. There are also examples of museums joining forces to share collections and acquisitions. Since these days it is normal for fixed collections to be rehung regularly, sharing important artworks by rotating them between museums can work well. Increased mobility means that more visitors can see the collections at a lower cost. Finally, franchising has become a new way for some of the big museums to build their brands, increase their takings, and make larger parts of their collections visible. The most recent addition in Sweden is Moderna Museet's Malmö branch, which opened in 2009.

The sale of works of art not only stirs up emotions in the museums: it often leads to heated debate when the plans come to the public ear. It has frequently been seen as a cunning strategy on the part of populist politicians who see in a Picasso or Rembrandt the ready cash to plug a hole elsewhere. This has certainly been true in Gothenburg. In the last forty years, there have been several spats over the possible disposal of some of the Museum of Art's most valuable objects. In 1972 the Social

sidan om depositioner och utställningar) är att ofta vara ute på marknaden.

Föremål säljs även direkt mellan museer. Därmed förblir föremålen fortsatt tillgängliga för forskare och museibesökare. Det finns också exempel på hur museer går samman och delar på samlingar och förvärv. Eftersom de fasta utställningarna numer hängs om regelbundet kan det fungera väl att dela på viktiga verk som får ambulera mellan museerna. En ökad rörlighet gör att fler får se samlingarna till en lägre kostnad. Slutligen har franchiseverksamhet blivit ett sätt för några av de stora museerna att bygga sina varumärken, öka intäkterna och göra större delar av samlingarna synliga. Det senaste tillskottet i Sverige är Moderna Museets Malmöfilial, öppnad 2009.

Försäljning väcker inte bara känslor på museerna, utan leder ofta till omfattande diskussioner när planerna når allmänheten. Det har inte sällan setts som en listig strategi av populistiska politiker som i en Picasso eller Rembrandt ser reda pengar som kan täcka hål i andra verksamheter. Det gäller inte minst i Göteborg. Under de senaste fyrtio åren har flera utspel skett om att avyttra några av konstmuseets mest värdefulla objekt. 1972 föreslog det socialdemokratiska kommunalrådet Sören Mannheimer att Göteborg skulle sälja Rembrandts *Riddaren med falken* och använda pengarna till kultur i förorten.

I december 1988 väcktes återigen frågan i Göteborg när kommunfullmäktige ålade museinämnden att pröva möjligheten att gallra och försälja föremål ur museernas samlingar: "Strävan bör vara att sälja föremål ur samlingarna för i storleksordningen 1 miljon kronor årligen för att finansiera sådana ombyggnader med mera som nämnden prioriterar men som inte ryms i förslaget till investeringsplan."<sup>22</sup> Bland undertecknarna fanns åter Sören Mannheimer. Konstmuseets chef, Björn Fredlund, kallade det "ett oanständigt förslag".<sup>23</sup>

Samma år togs frågan om översyn av reglerna för donationer upp i riksdagen av Margit Gennser (M). Hon framförde att det inte sällan händer att donerade föremål efter några decennier inte längre passar in i museets långsiktiga utveckling. Därför bör det finnas möjligheter att sälja eller byta även donerade konstverk. Motionen (1987/88:Kr260), som avslogs, yrkade på en översyn av reglerna för museidonationer.

1991 dök ett 24-sidigt säljprojekt från auktionshuset Christie's upp med Picassos *Akrobatfamilj* på omslaget. Personalen på Göteborgs

---

Democratic deputy mayor, Sören Mannheimer, proposed that the City of Gothenburg should sell Rembrandt's *The Knight with the Falcon* and use the money to promote culture in the suburbs. In December 1988 the question was raised again when the Gothenburg City Council instructed the Museum's board to consider the options for picking out and selling unwanted works from the Museum's collections: 'The ambition ought to be to sell objects from the collections of the order of 1 million kronor annually in order to finance such building works and the like that the board prioritizes, but which is not covered by the proposed investment plan.'<sup>22</sup> Among those who signed the order was Sören Mannheimer. The director of the Museum, Björn Fredlund, called it 'a scandalous proposal'.<sup>23</sup>

The same year, the question of an overhaul of rules for art donations was brought up in Parliament by the Conservative MP Margit Gennser. She argued that it was frequently the case that after a few decades the donated objects no longer fitted with the donee museum's long-term development. There ought to be the opportunity to sell or exchange donated works of art too. The Bill (1987/88:Kr260), which was defeated, called for an overhaul of the rules for art donations to museums.

In 1991 a twenty-four-page sales prospectus from Christie's auction house appeared with Picasso's *The Acrobat Family* on the cover. Staff at the Gothenburg Museum of Art, with the director of the Museum, Folke Edwards, in the lead, took it as a sign that the city authorities were gauging the market for a sale of one of the Museum's most valuable paintings. The Museums Chairman Bo I. Johnsson, immediately found himself on the defensive. He announced that the idea had originally come from a financial consultant, Jan O. Carlsson, and that the prospectus should only be seen as a presentation on the part of the auctioneers of how they worked.<sup>24</sup>

In Gothenburg the question was raised yet again in 2010, when the city's department of cultural affairs was proposed to be given the mission to sell a number of pieces, that other museums were in demand of, as part of the museums' renovations ready for the city's fourth centenary in 2021. The proposal met with massive criticism from the heads of the city's museums and the city council duly backed down.<sup>25</sup>

konstmuseum, med museichef Folke Edwards i spetsen, uppfattade det som en sondering från stadens sida att sälja en av museets mest värdefulla målningar. Museidirektör Bo I Johnsson hamnade omgående på defensiven. Han hävdade att idén ursprungligen kom från finanskonsulten Jan O Carlsson och att prospektet enbart skulle ses som en presentation från auktionshuset på hur det arbetar.<sup>24</sup>

I Göteborg väcktes frågan återigen 2010 när Kulturförvaltningen föreslogs få i uppdrag att undersöka möjligheten att ur samlingarna avyttra föremål som efterfrågas av andra museer, som ett led i en upprustning av museerna inför stadens 400-årsjubileum 2021. Förslaget mötte massiv kritik från stadens museichefer och förvaltningen backade.<sup>25</sup>

#### VAD OCH VARFÖR SAMLAR KONSTMUSEER?

Alla samlingar skapar relationer mellan synliga och osynliga fält. Det som visas får betydelse genom att referera till betydelsebildningar som inte är synliga, i konstmuseernas fall inte minst till den allmänna konsthistorien.<sup>26</sup> Den konst som visas i museet får betydelse såväl i relation till all annan konst (konsthistorien, konsten som abstrakt föreställning, ideal och fenomen) som i förhållande till alla andra konstföremål (i museets magasin, på andra museer, i besökarnas hem). Det som visas förstås i förhållande till abstrakta inomkonstliga strukturer (konsthistorien, konstgenrer, värdehierarkier et cetera) och föreställningar utanför konsten (exempelvis historien, naturen, religion, politik och sexualitet). Det osynliga blir synligt i de utställda verken, åtminstone för dem som besitter ”rätt” förkunskaper. Enligt Pierre Bourdieu sker en social distinktion mellan de som bara ser det utställda, och de som ser igenom det utställda och uppfattar konstens dolda ordning.<sup>27</sup> Detta blir särskilt tydligt i den moderna konsten vars fysiska objekt kan vara banala (en utställd urinoar, plåtskivor på ett golv, en sönderskuren målarduk...). På konstmuseer blir relationen mellan det synliga och det osynliga mer exkluderande än på andra museer, eftersom besökaren i allmänhet får ytterst lite hjälp med att formera betydelser och förkunskaperna i hög grad är klassbundna.<sup>28</sup>

#### WHY AND WHAT DO ART MUSEUMS COLLECT?

All collections create relationships between visible and invisible fields. What is on display becomes significant by virtue of significance-formations that are not visible; in the case of art museums, by allusion to general art history.<sup>26</sup> The art that is shown in a museum becomes significant both relative to all other art (art history, or art as an abstract notion, ideal, or phenomenon) and relative to all other works of art (in the museum's storerooms, in other museums, in visitors' homes). Whatever is displayed is understood in terms of abstract, intra-art structures (art history, genres, value hierarchies, et cetera) and notions (such as history, nature, religion, politics, and sexuality) that stretch beyond art. The invisible becomes visible in the exhibited works, at least for those who possess the 'correct' grounding. According to Pierre Bourdieu, there is a social distinction between those who only see what is exhibited, and those who see through what is exhibited and understand the hidden order of art.<sup>27</sup> This becomes particularly clear in modern art, whose physical objects can be banal (a urinal, strips of sheet metal on a floor, a slashed canvas...). In art museums more than in other museums, the relationship between the visible and the invisible excludes more than it includes, for visitors are generally given very little help in gauging significance and levels of previous knowledge are largely class-determined.<sup>28</sup> In the proverbial white cube there is virtually nothing to indicate the artist's name or the work's title.<sup>29</sup> Labels on gallery walls are thought by many in the art world to disturb the aesthetic experience of the art.

But even at museums that make things easier for the visitor by providing labels, audio guides, or tours, the works are rarely discussed in relation to the collection. The questions of why the museum has chosen to collect these particular works, to exhibit these particular works, or to hang them in this particular way are really never addressed. It is far more common to imbue works of art with significance that is derived from the artist's biography or from critics or historians who have commented on the works.

I den så kallade vita kuben finns inte ens en skylt som anger konstnärens namn eller verkets titel.<sup>29</sup> Texter på väggarna anses av många aktörer i konstvärlden störa den estetiska upplevelsen av konsten.

Men även på museer som underlättar för besökarna med informationstexter, audioguidar eller visningar, diskuteras sällan verken i förhållande till samlingen. Frågor om varför museet valt att samla just dessa verk, ställa ut just dessa verk och hänga dem på just detta sätt, tas i princip aldrig upp. Betydligt vanligare är att ladda verken med betydelser som härrör ur konstnärens biografi eller motivets referent.

Under senare decennier har samlande studerats och teoretiserats, företrädesvis ur etnologisk synvinkel. Men de allra flesta studier gäller privatpersoner, samlare. Frågan varför museer samlar, eller varför museer får i uppdrag att samla, har endast i ringa omfattning varit föremål för forskning. I Sverige har Annika Alzén och Fredrik Svanberg uppmärksammat frånan av forskning kring museers samlande.<sup>30</sup> Det är överhuvudtaget anmärkningsvärt att så lite av forskningen vid museer ägnas åt centrala aspekter av verksamheten som hängningar, förmedling, samlande och donationer. Museiforskningen ägnas i hög grad enskilda föremål eller grupper av objekt, vilket gett mindre utrymme att reflektera över museernas verksamhet och betydelse i stort.

En stor del, runt en tredjedel, av västerlandets befolkning är samlare. De kommer från alla samhällsklasser, åldersgrupper och kön även om föremålen för deras samlande i viss mån avspeglar deras sociala tillhörighet.<sup>31</sup> En mindre del av samlarna visar sina samlingar offentligt och inrättar privata museer. Nästan allt som nått en viss ålder tycks kunna väcka krav på att samlas och visas i museer. Oftast väcks idén att inrätta ett museum av nostalgiska skäl. Lika ofta blir dessa museer obsoleta när bärarna av de nostalgiska skälen fallit ifrån. Till denna kategori museer hör inte minst de som inrättats över i sin samtid berömda författare, musiker och skådespelare som inte uppskattats i lika hög grad av senare generationer. Kanske borde frågan om gallring inte bara diskuteras i relation till enskilda museers samlande utan även nationers, regioners och städers museiutbud? Till det vi kan lära av museer som blivit betydelselösa är att det inte är samlingen i sig som är betydelsefull utan de sammanhang den placeras i och de betydelser den tilldelas. Utan betydelsebildande operationer blir samlingarna meningslösa.

In recent decades, collecting has been studied and theorized, chiefly from an ethnological angle. However, almost all the studies concern private individuals – collectors. The question of why *museums* collect, or why museums might have a duty to collect, has been the subject of research only to a limited extent. In Sweden, Annika Alzén and Fredrik Svanberg have drawn attention to the lack of research on museum collecting.<sup>30</sup> All things considered, it is remarkable how little museum-based research is concerned with the central aspects of a museum's activities – hangings, mediation, and collecting. Museum research to a large extent concerns individual pieces or groups of objects, which leaves less opportunity to reflect on museum activities and meaning as a whole.

A large proportion – about one-third – of the Western population are collectors. They come from all walks of life, all ages and genders, even if what they collect to some degree reflects their social standing.<sup>31</sup> A smaller number of collectors put their collections on public show and set up private museums. Almost anything that has reached a certain age seems able to induce people to collect it and display it in museums. Often the idea of starting a museum is prompted by nostalgia; such museums frequently become obsolete once the chief reminiscers have gone from the scene. In this category of museum we find those that were set up for once-famous authors, musicians, and actors who are no longer as appreciated by later generations. Perhaps the question of weeding out should not only be discussed in relation to individual museums' collecting habits, but also in terms of national, regional, and municipal museums per se? If nothing else, from museums that have lost their meaning we can learn that it is not the collection in itself that is significant, but the context in which it is placed and the significance accorded it. Without significance-forming activities, the collections become meaningless.

ART MUSEUM ®

Art museums would like to believe that people come to look at their collections. There is endless proof that art museums are tourist magnets, as the investment in new museum buildings around the world frequently

Konstmuseer vill gärna tro att folk kommer för att titta på samlingarna. Tvivelsutan fungerar konstmuseer som turistmagneter vilket satsningar på nya byggnader runt om i världen är manifesta exempel på. Men det tycks inte vara samlingarnas omfattning som är det avgörande. Det är inte alla de 35 000 utställda föremålen på Louvren som lockar den stora publiken, utan ett fåtal verk som *Mona Lisa*, *Venus från Milo* och *Nike från Samothrake*.

Men inte enbart globala ikoner lockar besökare. Även nyckelverk i den lokala, regionala eller nationella konsthistorien är betydelsefulla publikmagneter. Göteborgs konstmuseum äger exempelvis den danska nationalklenoden *Hipp, Hipp, Hurra! Konstnärsfest på Skagen* (P. S. Krøyer 1887–1888) som lockar besökare från hela Skandinavien, inte minst Danmark.

Samtidigt visar statistik som konstmuseerna inte alltid är angelägna att redovisa att en stor del av publiken aldrig tar del av deras samlingar och utställningar. De besöker butiker, restauranger och kaféer men ser aldrig konsten. Moderna Museet anger för 2010 att nästan hälften av besökarna inte löste biljett till samlingarna eller utställningarna, ett tecken på att museet lyckats etablera sig som en attraktiv plats för socialt umgänge, shopping och kulinariska upplevelser.<sup>32</sup> Vid många stora internationella museer är andelen som passar på att se konst ännu mindre. Det finns också museer som lockar stor publik utan att överhuvudtaget visa några utställningar eller samlingar. Mest känt är förmodligen Jüdisches Museum i Berlin som under sitt första år lockade miljonpublik till en tom byggnad. Det var Daniel Libeskind's arkitektur som var målet för besöket, vilket förmodligen gäller också några andra ikoniska museibyggnader.<sup>33</sup>

Museibyggnader har traditionellt förståtts som behållare för samlingarna.<sup>34</sup> Utformningen av arkitekturen har stått i samklang med samlingarnas storlek och karaktär, från 1800-talets klassicerande tempel till 1900-talets avskalade modernistiska containrar. Men med ett synsätt som sätter besökaren framför samlingen förändras bilden av hur museet bör utformas. Tillgänglighet, dynamik och kommunikation blir allt viktigare. Bra lokaler för restauranger och butiker

demonstrates. Yet it does not seem to be the collections' scope that is the determining factor. It is not all the 35,000 pieces on show at the Louvre that attract visitors in their thousands, but a handful of works such as the *Mona Lisa*, the *Venus de Milo*, and the *Winged Victory of Samothrace*.

However, it is not only global icons that attract visitors. Key works in local, regional, or national art history can be equally important crowd-pullers. The Gothenburg Museum of Art, for example, owns the Danish national treasure *Hip, Hip, Hurrah! Artists' Party, Skagen* (P. S. Krøyer, 1887–1888), which draws visitors from across Scandinavia, and Denmark in particular.

At the same time there are statistics, which art museums are not always keen to report, that show that a large proportion of visitors never get as far as the collections and exhibitions: they visit the shops, the restaurants, the cafés, but never actually look at the art. Moderna Museet reported that in 2010 almost half its visitors did not buy a ticket for its collections or exhibitions, an indication that the museum had succeeded in establishing itself as an attractive place to meet, shop, and enjoy a good meal.<sup>32</sup> At many large international museums, the proportion of visitors who take the opportunity to look at art is even smaller. There are also museums that attract visitors in droves without having any exhibitions or collections on display. Probably the best known is the Jewish Museum in Berlin, which in its first year drew hundreds of thousands of visitors to an empty building. It was Daniel Libeskind's architecture that brought them; something that is almost certainly true of several other iconic museum buildings.<sup>33</sup>

Museum buildings have traditionally been understood as the containers for museum collections.<sup>34</sup> The architecture has been in keeping with the collections' size and character, be it the 19<sup>th</sup>-century classicized temple or the 20<sup>th</sup>-century, pared-down Modernist receptacle. Yet once the view is that visitors come before the collections, the idea of how museums ought to be designed alters. Accessibility, dynamics, and communication become far more important. Well-placed restaurants and shops are increasingly given priority, as is plenty of space for the hospitality business that generates income for the museum.

Charlotte Klonk writes that although many new museums show a more and more differentiated face to the world, they are noticeably similar on the inside.<sup>35</sup> This is true both of their layout and their interior architecture, with its flexible exhibition spaces. Add to that the fact that

prioriteras allt högre, liksom omfattande utrymmen för representation som genererar inkomster till museet.

Charlotte Klonk konstaterar att trots att många nya museer fått ett alltmer särskiljande yttre, ser de påfallande likartade ut interiört.<sup>35</sup> Det gäller såväl planformerna som inredningsarkitekturen med flexibla utställningsrum. Därtill strävar de flesta konstmuseer efter att ha de bästa verken av de mest ikoniska konstnärerna, vilket leder till att de exponerade delarna av samlingarna påminner om varandra. Liksom många tillfälliga utställningar: en retrospektiv över en välkänd konstnär drar alltid folk. Trots denna likhet drar museerna större publik idag än någonsin tidigare, såväl lokalbefolkning som turister. Detta kan tolkas som att besökarna inte är intresserade av udda upplevelser, utan av det relativt förutsägbara: imponerande arkitektur, välkända konstverk, gott kaffe, mycket folk att titta på, en bra restaurang och en butik med museishopsvaror. Konstmuseer har blivit ett lyckat koncept, och följer liksom stora hotell-, restaurang- och butikskedjor ett givet mönster. Detta har fördelarna att man som besökare (eller ”kund” som också museer börjat tala om) vet vad man kan vänta sig, vet hur man ska bete sig och var man hittar vilka faciliteter. Och eftersom många reser till andra städer och andra länder, men konsekvent bor på samma hotellkedjor och äter på samma restaurangkedjor, varför inte också besöka ”samma” konstmuseum?

---

most art museums strive to have the best works by the most iconic artists, and the result is that the parts of the collections that are put on show are strikingly similar. The same is true of many temporary exhibitions: a retrospective of a well-known artist will always bring in the crowds. Despite their similarities, museums today attract visitors in far greater numbers than ever before, both locals and tourists. This should perhaps be taken to mean that visitors are not interested in unusual experiences, but prefer something fairly predictable: imposing architecture, well-known artworks, good coffee, lots of people to watch, a nice restaurant, and a shop selling museum stuff. Art museums have become a successful concept, and, like many hotel, restaurant, and shop chains, they stick to a set pattern. This has the advantage that visitors (or ‘customers’, as museums are now beginning to call them) know what to expect, how to behave, and where to find what. And since so many people can travel to other cities and other countries, but choose to stick to the same hotel chains and eat at the same restaurant chains, why not also visit ‘the same’ museum of art?

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY CHARLOTTE MERTON

---

1. Nationalencyklopedien definierar museum som "offentlig eller privat institution som inrymmer en systematiskt åstadkommen samling av föremål, bilder, arkivalier m.m. inom ett visst ämnesområde. Förutom insamlings- och utställningsverksamhet bedriver de flesta större museer också forskning, undervisning och utgivning av publikationer inom sitt fack." *Nationalencyklopedien*, <http://ne.se/museum>, 2010-09-27.
2. John Carman, "Promotion to Heritage. How Museum Objects are Made", *Encouraging Collections Mobility. A Way Forward for Museums in Europe*, red. Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Teijamari Jyrkkiö och Astrid Weij, Helsingfors 2010, s. 80.
3. Simon J Knell, *Museums and the Future of Collecting*, Farnham 2009, s. 33.
4. En längre diskussion om detta finns i: Jeff Werner, "Häng dom högt", *Skiascope 1. Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009.
5. Susanna Pettersson, "Collections Mobility. Stepping Forward", *Encouraging Collections Mobility. A Way Forward for Museums in Europe*, red. Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Teijamari Jyrkkiö och Astrid Weij, Helsingfors 2010, s. 167.
6. Tomislav Sola, "Redefining collecting", *Museums and the Future of Collecting*, red. Simon J Knell, Farnham 2004, s. 250.
7. William D Grampp, *Pricing the Priceless. Art, Artists, and Economics*, New York 1989, s. 171–183.
8. Jeff Werner, "Fyra museer och en magkänsla", *Representation och regionalitet. Genusstrukturer i fyra svenska konstmuseisamlingar*, red. Anna Tellgren och Jeff Werner, *Kulturpolitisk forskning* nr 3, Stockholm 2011, s. 9–25.
9. För en diskussion av användningen av den teknikhistoriska termen "spårberoende" i humaniora, se: Jeff Werner, "Det göteborgska målarkäret", *Skiascope 2. Upp med rullgardinerna! Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009, s. 82–131.
10. Fäfangutställning syftar på utställningar som produceras med syfte att få framtida donationer, exempelvis genom att ställa ut en privatsamling.
11. Knell 2009, s. 6.
12. Jämför diskussionen hos Sola 2004, s. 254.
13. Knell 2004, s. 44–45.
14. Sola 2004, s. 250.
15. Kaija Kaitavuori, "Open to the Public. The Use and Accessibility of the Object for the Benefit of the Public", *Encouraging Collections Mobility. A Way Forward for Museums in Europe*, red. Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Teijamari Jyrkkiö och Astrid Weij, Helsingfors 2010, s. 276.
16. Fredrik Svanberg, *Museer och samlande*, The Museum of National Antiquities, Stockholm, Studies 12, Stockholm 2009, s. 10.
17. Christophe Cherix, "Breaking Down Categories. Print Rooms, Drawing Departments, and the Museum", *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, red. Bruce Altshuler, Princeton (2005) 2007, s. 55–64.
18. Barry Lord, Gail Dexter Lord och John Nicks, *Cost of Collecting. Collection Management in UK Museums*, London 1989.
19. Sola 2004, s. 252–253; François Mairesse, "Collection Strategies Now!", *Encouraging Collections Mobility. A Way Forward for Museums in Europe*, red. Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Teijamari Jyrkkiö och Astrid Weij, Helsingfors 2010, s. 61.
20. Knell 2004, s. 17.
21. <http://www.sothebys.com/services/museum>, 2010-08-25.
22. Eva Thorpenberg-Paulsson, "Museicheferna protesterar", *Arbetet* 1989-04-08.
23. Johan Wigforss, "Göteborgsmuseernas föremål till salu", *DIK-forum* nr 4 1989, s. 8.
24. Jan Bergman, "Säljer inte än", *Arbetet* 1991-10-22.
25. Malin Claussön, "Cheferna säger nej till att sälja museiföremål", *Göteborgs-Posten* 2010-12-17.
26. Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 1995, s. 35; Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500–1800*, Cambridge 1990.
27. Bennett, 1995, s. 35. Pierre Bourdieu, Alain Darbel och Dominique Schapper, *L'amour de l'art. Les musées d'art européen et leur public*, Paris 1967.

## NOTES

1. The Swedish National Encyclopaedia defines a museum as 'a public or private institution that houses a systematically managed collection of objects, pictures, archives, etc., in a certain field. Besides collecting and exhibiting, most large museums also engage in research, teaching, and the publication of works in their field.' *Nationalencyklopedien*, <http://ne.se/museum>, 29 September 2010.
2. John Carman, 'Promotion to Heritage: How Museum Objects are Made', *Encouraging Collections Mobility: A Way Forward for Museums in Europe*, eds. Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Teijamari Jyrkkiö, and Astrid Weij, Helsinki 2010, p. 80.
3. Simon J. Knell, *Museums and the Future of Collecting*, Farnham 2009, p. 33.
4. For a longer discussion, see: Jeff Werner, 'Hang 'Em High', *Skiascope 1: Permanent Hanings – Temporary Exhibitions. On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009.
5. Susanna Pettersson, 'Collections Mobility – Stepping Forward', *Encouraging Collections Mobility: A Way Forward for Museums in Europe*, eds. Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Teijamari Jyrkkiö, and Astrid Weij, Helsinki 2010, p. 167.
6. Tomislav Sola, 'Redefining collecting', *Museums and the Future of Collecting*, ed. Simon J. Knell, Farnham 2004, p. 250.
7. William D. Grampp, *Pricing the Priceless: Art, Artists, and Economics*, New York 1989, pp. 171–183.
8. Jeff Werner, 'Fyra museer och en magkänsla', *Representation och regionalitet: Genusstrukturer i fyra svenska konstmuseisamlingar*, eds. Anna Tellgren och Jeff Werner, *Kulturpolitisk forskning* no. 3, Stockholm 2011, pp. 9–25.
9. For a discussion of the use of the term 'path dependency' in the humanities, see: Jeff Werner, 'Paths Through a Gothenburg Quagmire', *Skiascope 2: Open the Shades! Art in Gothenburg during the 1960s and 1970s*, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009, p. 83–131.
10. Vanity exhibitions are those put on in order to appeal to potential donors, for example by exhibiting a private collection.
11. Knell 2009, p. 6.
12. See also: Sola 2004, p. 254.
13. Knell 2004, pp. 44–45.
14. Sola 2004, p. 250.
15. Kaija Kaitavuori, 'Open to the Public: The Use and Accessibility of the Object for the Benefit of the Public', *Encouraging Collections Mobility: A Way Forward for Museums in Europe*, eds. Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Teijamari Jyrkkiö, and Astrid Weij, Helsinki 2010, p. 276.
16. Fredrik Svanberg, *Museer och samlande*, Museum of National Antiquities, Stockholm, Studies 12, Stockholm 2009, p. 10.
17. Christophe Cherix, 'Breaking Down Categories: Print Rooms, Drawing Departments, and the Museum', *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, ed. Bruce Altshuler, Princeton (2005) 2007, pp. 55–64.
18. Barry Lord, Gail Dexter Lord and John Nicks, *Cost of Collecting: Collection Management in UK Museums*, London 1989.
19. Sola 2004, pp. 252–253; François Mairesse, 'Collection Strategies Now!', *Encouraging Collections Mobility: A Way Forward for Museums in Europe*, eds. Susanna Pettersson, Monika Hagedorn-Saupe, Teijamari Jyrkkiö, and Astrid Weij, Helsinki 2010, p. 61.
20. Knell 2004, p. 17.

28. Kristoffer Arvidsson, "När konsten inte talar för sig själv. Konstmuseer och pedagogik", *Skiascope 4. Konstpedagogik*, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2011, s. 24–118.
29. Begreppet den vita kuben går tillbaka på Brian O'Doherty som använde det, delvis metaforiskt, för att beskriva modernismens utställningsrum, i: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1976.
30. Annika Alzén, "Att skapa kulturarv", *Kulturarvet, museerna och forskningen*, red. Annika Alzén och Magdalena Hillström, Stockholm 1997; Svanberg 2009.
31. Susan Pearce, "Collections and collecting", *Museums and the Future of Collecting*, red. Simon J Knell, Farnham 2009, s. 49.
32. Moderna Museet Årsredovisning 2010, s. 15.
33. Mairesse 2010, s. 60.
34. Mairesse 2010, s. 73.
35. Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven och London 2009.

21. <http://www.sothebys.com/services/museum>, accessed on 25 August 2010.
22. Eva Thorpenberg-Paulsson, 'Museicheferna protesterar', *Arbetet*, 8 April 1989.
23. Johan Wigforss, 'Göteborgsmuseernas föremål till salu', *DIK-forum* no. 4, 1989, p. 8.
24. Jan Bergman, 'Säljer inte än', *Arbetet*, 22 October 1991.
25. Malin Claussön, 'Cheferna säger nej till att sälja museiföremål', *Göteborgs-Posten*, 17 December 2010.
26. Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London 1995, p. 35; Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800*, Cambridge 1990.
27. Bennett 1995, p. 35; Pierre Bourdieu, Alain Darbel, and Dominique Schnapper, *L'amour de l'art: Les musées d'art européen et leur public*, Paris 1967.
28. Kristoffer Arvidsson, 'When Art Does Not Speak For Itself: Museums and Art Education', *Skiascope 4: Art Education*, eds. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2011, pp. 25–118.
29. The term 'the white cube' goes back to Brian O'Doherty, who used it, partially metaphorically, to describe Modernism's exhibition space, in: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1976.
30. Annika Alzén, 'Att skapa kulturarv', *Kulturarvet, museerna och forskningen*, eds. Annika Alzén and Magdalena Hillström, Stockholm 1997; Svanberg 2009.
31. Susan Pearce, 'Collections and collecting', *Museums and the Future of Collecting*, ed. Simon J. Knell, Farnham 2009, p. 49.
32. Moderna Museet Årsredovisning 2010, p. 15.
33. Mairesse 2010, p. 60.
34. Mairesse 2010, p. 73.
35. Charlotte Klonk, *Spaces of experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven and London 2009.



FIG. 2

MARCUS LARSON, *VATTENFALL*, 1856, OLJA PÅ DUK, 85,5 X 71,5 CM, GÅVA AV GÖTEBORGS KONSTFÖRENING 1865, GKM 0028.  
FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

MARCUS LARSON, *WATERFALL*, 1856, OIL ON CANVAS, 85.5 X 71.5 CM, GIFT FROM THE GOTHENBURG ART ASSOCIATION 1865, GKM 0028.  
PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.



FIG. 3

HANNA PAULI, *KONSTNÄREN VENNY SOLDAN-BROFELDT*, 1886–1887, OLJA PÅ DUK, 125,5 X 134 CM, INKÖPT 1911, GKM 0444.  
FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

HANNA PAULI, *VENNY SOLDAN-BROFELDT, ARTIST*, 1886–1887, OIL ON CANVAS, 125.5 X 134 CM, PURCHASED IN 1911, GKM 0444.  
PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.



FIG. 4

NILS KREUGER, *TÅNGKÖRARE VID HALLÄNDSKA KUSTEN*, 1898, OLJA PÅ DUK, 90 X 129 CM, INKÖPT 1898, GKM 0301.

FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

NILS KREUGER, *SEAWEEED CARTERS, HALLAND COAST*, 1898, OIL ON CANVAS, 90 X 129 CM, PURCHASED IN 1898, GKM 0301.

PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 5

EUGÈNE JANSSON, *NOCTURNE*, 1900, OLJA PÅ DUK, 136 X 151 CM, GÅVA AV PONTUS OCH GÖTHLIDA FÜRSTENBERG 1900, GKM 0315.

FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

EUGÈNE JANSSON, *NOCTURNE*, 1900, OIL ON CANVAS, 136 X 151 CM, GIFT FROM PONTUS AND GÖTHLIDA FÜRSTENBERG IN 1900, GKM 0315.

PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 6

CARL MILLES, *INDIANHUVUD*, CIRKA 1932–1936, MEXIKANSK ONYX, 102 X 120 X 100 CM, INKÖPT 1947 VARAV 10 000 KRONOR SKÄNKTA AV GUSTAF WERNER, GKM SK 412.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

© CARL MILLES/BUS 2012

CARL MILLES, *INDIAN HEAD*, CIRKA 1932–1936, MEXICAN ONYX, 102 X 120 X 100 CM, PURCHASED IN 1947, OF WHICH THE SUM OF 10,000 SWEDISH KRONOR WAS DONATED BY GUSTAF WERNER, GKM SK 412.

PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.

© CARL MILLES/BUS 2012



FIG. 7

IVAR AROSENIUS, *FLICKAN OCH LJUSET*, 1907, TEMPERA PÅ DUK, 54,5 X 40 CM, INKÖPT 1909, INFÖRLIVAD MED WERNER LUNDQVISTS SAMLING 1918, GKM WL 4. FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

IVAR AROSENIUS, *THE GIRL AND THE CANDLE*, 1907, TEMPERA ON CANVAS, 54.5 X 40 CM, PURCHASED IN 1909, INCORPORATED WITHIN WERNER LUNDQVIST'S COLLECTION IN 1918, GKM WL 4. PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 8

GUSTAF CEDERSTRÖM, *KARL XII:S LIKFÄRD*, 1878, OLJA PÅ DUK, 256 X 370 CM, GÅVA AV GUSTAF WERNER 1939, GKM 1100.

FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

GUSTAF CEDERSTRÖM, *THE BODY OF CHARLES XII OF SWEDEN BEING CARRIED HOME FROM NORWAY*, 1878, OIL ON CANVAS, 256 X 370 CM, GIFT FROM GUSTAF WERNER IN 1939, GKM 1100.

PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 9

VINCENT VAN GOGH, *OLIVSKOG, SAINT-RÉMY*, 1889, OLJA PÅ DUK, 74 X 93 CM, GÅVA AV ENSKILDA KONSTVÄNNER 1917, GKM 0590.

FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

VINCENT VAN GOGH, *OLIVE GROVE, SAINT-RÉMY*, 1889, OIL ON CANVAS, 74 X 93 CM, GIFT FROM PRIVATE ART LOVERS IN 1917, GKM 0590.

PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 10

PABLO PICASSO, *AKROBATFAMILJ*, 1905, GOUACHE, AKVARELL OCH TUSCH PÅ PAPP, 104 X 75 CM, INKÖPT 1922, GKM 0699.

FOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © PABLO PICASSO/BUS 2012

PABLO PICASSO, *THE ACROBAT FAMILY*, 1905, GOUACHE, WATER-COLOUR, AND INK ON PAPER, 104 X 75 CM, PURCHASED IN 1922, GKM 0699.

PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © PABLO PICASSO/BUS 2012



FIG. 11

INGRID ORFALI, *THE SUCKER*, 1989, FÄRGFOTOGRAFI, 100 X 100 CM, INKÖPT 1991, GKM FO 1/1991.

INGRID ORFALI, *THE SUCKER*, 1989, COLOUR PHOTOGRAPH, 100 X 100 CM, PURCHASED IN 1991, GKM FO 1/1991.

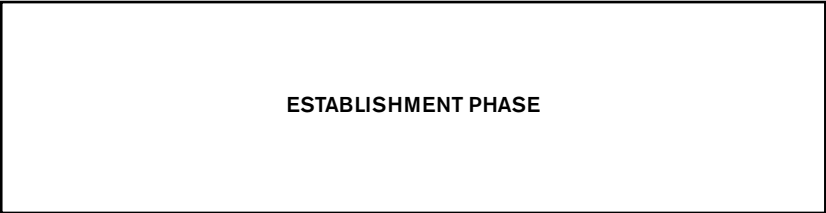
Avsikten med denna artikel är att undersöka hur museets förvärv sett ut och förändrats över tid. Undersökningsmaterialet avgränsas till de så kallade tavel- och skulptursamlingarna mellan 1861 och 2008. I modern tid tas också förvärven av fotografi och video upp, medan konst på papper till största delen lämnas utanför studien.<sup>1</sup> Grunden utgörs av museets protokoll för inköp, museets liggare, dess tryckta kataloger och årsberättelser.

ETABLERINGSFASEN

I Göteborg skapades under 1800-talet en påfallande koncentration av kapital, som gav staden en unik ställning i svenskt näringsliv.<sup>2</sup> Man talade om ”det rika Göteborg” och många av de rika göteborgarna hade ett starkt samhällsintresse som resulterade i donationer till



The aim of this article is to examine the museum’s acquisition policy and how it changed over time. The material to be examined is defined as the painting and sculpture collections between 1861 and 2008. Photographic and video acquisitions are also included in modern times, while art on paper is largely excluded from the study.<sup>1</sup> The study is based on the museum’s minutes of purchases, its ledger, printed catalogues and annual reports.



In the 19<sup>th</sup> century a marked concentration of capital was created in Gothenburg, which gave the city a unique position in Swedish trade and industry.<sup>2</sup> The city was referred to as ‘the rich Gothenburg’ and many of the rich Gothenburgers had a strong social interest that resulted in donations to public, social, cultural and church purposes. The city therefore attracted artists. It had an interested public with considerable spending power and two of Sweden’s greatest patrons, the merchants Bengt Erland Dahlgren (1809–1876) and Pontus Fürstenberg (1827–1902). They collected art but also provided artists with financial support. The 1880s and 1890s are considered to be the golden age of Gothenburg artistic life with artists’ meetings, major exhibitions and lively sales. It was also in Gothenburg that the Artists’ Association (Konstnärsförbundet) was formed in Anders Zorn’s suite at Hotel Kristiania (now Hotel Eggers),

allmänna, sociala, kulturella och kyrkliga ändamål. Staden lockade därför till sig konstnärer. Här fanns en intresserad och köpstark allmänhet och två av Sveriges största mecenater, grosshandlarna Bengt Erland Dahlgren (1809–1876) och Pontus Fürstenberg (1827–1902). De samlade konst men gav även konstnärer pekuniärt stöd. 1880- och 1890-talen anses vara det göteborgska konstlivets glansperiod med konstnärsmöten och stora utställningar med livlig försäljning. Och det var i Göteborg som Konstnärsförbundet bildades i Anders Zorns dubblett på hotell Kristiania (nuvarande Eggers) efter det att de så kallade opponentererna fått avslag på sin skrivelse om reformering av Konstakademien. Bland medlemmarna fanns många av de konstnärer som skulle komma att förvärvas till Göteborgs Museums tavel- och skulptursamlingar. Carl Larsson (1853–1919), Bruno Liljefors (1860–1939), Georg (1855–1935) och Hanna (1864–1940) Pauli samt Carl Wilhelmson (1866–1928) kom också att verka i staden som föreståndare vid Göteborgs Musei rit- och Målarskola, som 1886 flyttade sina lokaler till det nybyggda Valandhuset (och därefter populärt kallats för Valands målarskola). Konstnärerna deltog i ett festligt sällskapsliv i det fürstenbergska hemmet och hos andra konstnärssintresserade familjer i staden som James Fredrik Dicksons, Levissons, Heymans, Magnus', Warburgs med flera.<sup>3</sup>

På 1800-talet startade konstföreningsverksamheten i Europa av en borgerlig publik med krav på medagerande i konstlivet. Föreningarna anordnade utställningar, offentliga föreläsningar och konstlotterier för att höja den konstnärliga allmänbildningen. I Sverige deltog de aktivt i utvecklandet av ett offentligt konstliv och konstföreningarna i Stockholm och Göteborg bildades innan Nationalmuseum och Göteborgs Museum slog upp sina portar för allmänheten.

1854 tog bland andra den legendariske tidningsmannen och liberala politikern S A Hedlund (1821–1900) initiativ till bildandet av Göteborgs Konstförening. I en artikel i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* inbjöds göteborgarna att gå med i föreningen, som borde ”bära sig rätt väl inom Göteborg, hvarest finnas tillräckligt många förmögna personer för dess uppehållande”.<sup>4</sup> Det påpekades att furstliga och kungliga mecenatskap har övertagits av den stora allmänheten som köper konstnärernas arbeten och därmed ger dem en fri och oberoende ställning. Konsten, som är kulturens blomma, har hittills inte rönt någon uppskattning i staden, menade de som undertecknat artikeln.

following the rejection of the so-called Opponents' letter proposing reform of the Royal Swedish Academy of Fine Arts. The members included many of the artists who were later acquired for the painting and sculpture collections of Gothenburg Museum (Göteborgs Museum). Carl Larsson (1853–1919), Bruno Liljefors (1860–1939), Georg (1855–1935) and Hanna (1864–1940) Pauli, and Carl Wilhelmson (1866–1928) also worked in the city as principals of Gothenburg Museum School of Drawing and Painting (Göteborgs Musei Rit- och Målarskola), which relocated to the newly built Valand House (and was then popularly called Valand School of Painting) in 1886. The artists took part in a festive social life in the homes of Fürstenberg and other families in the city with an interest in artists, including James Fredrik Dickson, Levisson, Heyman, Magnus and Warburg.<sup>3</sup>

In the 19<sup>th</sup> century art associations were started in Europe by a middle-class audience wanting to participate in artistic life. These associations organized exhibitions, public lectures and art lotteries to raise the level of artistic general knowledge. In Sweden they took an active role in the development of public artistic life and art associations were established in Stockholm and Gothenburg before Nationalmuseum and Gothenburg Museum opened their doors to the public.

In 1854 the legendary newspaperman and liberal politician S. A. Hedlund (1821–1900), among others, took the initiative in establishing Gothenburg Art Association (Göteborgs Konstförening). In an article in the daily paper *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, Gothenburgers were invited to join the association, which should ‘do fairly well in Gothenburg, where there are a sufficient number of wealthy people for its support’.<sup>4</sup> It was pointed out that princely and royal patronage had been taken over by the general public, who bought the artists' works, thereby giving them a free and independent position. Art, which is the flower of the arts, had so far not been acclaimed in the city, according to those who signed the article.

Gothenburg Art Association was of major importance for both the establishment of Gothenburg Museum and the content of its Art Department. At the Art Association's annual meeting in 1856, the artist Geskel Saloman (1821–1902), who had moved to the city from Copenhagen, proposed that the association should build up its own painting collection.<sup>5</sup> The board decided after discussion to purchase valuable works of art but not necessarily Swedish works. Non-Swedish was in this case probably equivalent to Scandinavian or Nordic in view of the period's Scandinavism

Göteborgs Konstförening kom att få stor betydelse både för tillkomsten av Göteborgs Museum och för innehållet i dess konstavdelning. På konstföreningens årsmöte 1856 föreslog den från Köpenhamn inflyttade konstnären Geskel Saloman (1821–1902) att föreningen skulle bygga upp en egen tavelsamling.<sup>5</sup> Styrelsen beslöt efter diskussion att köpa in värdefulla konstarbeten men inte nödvändigtvis svenska. Icke svenskt var i det här fallet troligen lika med skandinaviskt eller nordiskt med tanke på tidens skandinavistiska tongångar och förlusten av Finland 1809. Föreningens inköp till samlingen skedde under åren 1856–1878 och överlämnades 1865 och därefter fortlöpande till Göteborgs Museum i Ostindiska kompaniets hus, som invigdes i december 1861. Museet, som var tänkt som ett konst- och industrimuseum, startade sin bana med tre konstverk, två kopior och en gipsavgjutning, utförda av tysk-svenske David Klöcker Ehrenstrahl (1628–1698), okänd efter Alexander Roslin och *Apollo* av göteborgsfödde Bengt Erland Fogelberg (1776–1854).

#### GÖTEBORGS MUSEUMS KONSTAVDELNING

Göteborgs Museums konstavdelning bildades 1864 på förslag av museistyrelsens sekreterare S A Hedlund.<sup>6</sup> Göteborgarna skänkte flera målningar och skulpturer det året och museet köpte, genom subskription av enskilda konstvänner, sin första porträttmålning som dessutom hade konterfejats av en kvinna. Det var en beställning av ett porträtt av den norske konstnären Adolph Tidemand (1814–1876) målat av en av tidens allra populäraste genre- och porträttmålare Amalia Lindegren (1814–1891).

År 1865 överlämnade konstföreningen sin tavelsamling: femton oljemålningar varav fyra äldre skänkta. Gåvan var förknippad med vissa villkor som kostnadsfria lokaler i museet för sammanträden, tavlor och utställningar, vilket innebar att konstföreningens och museets verksamhet knöts samman under åtskilliga år. Målningarna köptes främst in på föreningens årliga arrangerade utställningar, som huvudsakligen visade svensk samtidskonst. Av de elva inhand-

and the loss of Finland in 1809. The association's purchases for the collection were made during the period 1856–1878 and donated in 1865 and subsequently on an ongoing basis to Gothenburg Museum in the East India Company House, which was opened in December 1861. The museum, which was intended as an art and industrial museum, started life with three works of art: two copies and a plaster cast, executed by the German-Swede David Klöcker Ehrenstrahl (1628–1698), unknown after Alexander Roslin, and *Apollo* by the Gothenburg-born Bengt Erland Fogelberg (1776–1854).

#### GOTHENBURG MUSEUM'S ART DEPARTMENT

Gothenburg Museum's Art Department was founded in 1864 at the proposal of the secretary of the museum board S. A. Hedlund.<sup>6</sup> Gothenburgers donated a number of paintings and sculptures that year and the museum purchased, through subscription by individual art-lovers, its first portrait painting, which had moreover been painted by a woman. This was a commissioned portrait of the Norwegian artist Adolph Tidemand (1814–1876) painted by one of the period's most popular genre and portrait painters Amalia Lindegren (1814–1891).

In 1865 the Art Association donated its painting collection: fifteen oil paintings of which four were older donations. This donation was associated with certain conditions, such as free premises in the museum for meetings, paintings and exhibitions, which resulted in the activities of the Art Association and the museum being linked for a number of years. The paintings were mainly purchased at the association's annual exhibitions, which chiefly showed contemporary Swedish art. Of the eleven oil paintings purchased, only one was Danish and one Norwegian. The association's *first* purchase for the museum collection in 1856 was *Waterfall*, a painting characterized by detailed realism and dramatic effect, by the young, successful landscape painter Marcus Larson (1825–1864). Several of the other acquisitions also belonged to the Düsseldorf School, which had a dominant influence on Nordic art in the 1850s and 1860s. These included genre paintings by Bengt Nordenborg, Carl Staaf and

lade oljemålningarna fanns endast en dansk och en norsk. Föreningens första inköp till museisamlingen 1856 var *Vattenfall*, en målning med detaljrealism och dramatisk effekt av den unge, framgångsrike landskapsmålaren Marcus Larson (1825–1864). Även flera av de andra förvärven tillhörde den så kallade Düsseldorfskolan som under 1850- och 1860-talen hade ett dominerande inflytande på den nordiska konsten. Exempel på sådana är genremålningar av Bengt Nordenborg, Carl Staaf och August Jernberg (1826–1896). Jernberg, med sin välstämda kolorit och älskliga framställningar, framhölls av många som den främste representanten av de svenska målarna som levde och verkade i Düsseldorf. Han kom att bli väl representerad i museet med fem målningar, främst genom gåvor. Även landskapsmålaren Edvard Bergh (1828–1880), som ställde ut flera gånger i Göteborg, blev väl representerad i museets tavelsamling med inte mindre än tio verk varav nio målade under 1860-talet, det vill säga före det realistiska genombrottet inom svenskt landskapsmåleri. Målningarna förvärvades genom gåvor, med undantag för *Svenskt landskap* från 1871, som köptes in på auktion.

Historiemåleriet förekom endast sparsamt på konstföreningens utställningar eftersom det inte var en populär genre hos borgerskapet.<sup>7</sup> Det blev därför knapphändigt representerat utom av den idag bortglömda konstnären och intendenten för Göteborgs Museums etnografiska avdelning, Gustaf Bruzewitz (1825–1885). Museet mottog inte mindre än tretton historiska målningar i gåva, de flesta med motiv från trakten som *Båda konungarna Olof kasta tärning om en bygd på Hisingen 1022*.

Representationen av kvinnliga konstnärer var blygsam, trots att de var välutbildade och ställde ut flitigt. Som exempel kan den stora skandinaviska utställningen som anordnades i samband med konstnär- och ritlärmötet 1869 nämnas. I den samtida avdelningen visades verk av drygt 136 konstnärer.<sup>8</sup> Sexton av dem var kvinnor och sju av dem hade adress Düsseldorf men inga målningar av dem förvärvades till samlingen. Sofie Ribbing (1835–1894) hade däremot gjort succé på Skandinaviska utställningen i Stockholm 1866 med sin målning *Ritande gossar* som köptes av konstföreningen till museisamlingen för rekordpriset 1 000 riksdaler (idag motsvarande 55 000 kronor).<sup>9</sup>

Ett viktigt verk med tanke på samlingarnas inriktning var museets förvärv av norrmannen Hans Fredrik Gudes (1825–1903) målning

August Jernberg (1826–1896). Jernberg, with his well-balanced colour treatment and charming representations, was held by many to be the foremost representative of the Swedish painters who lived and worked in Düsseldorf. He came to be well represented in the museum by five paintings, mainly through donations. The landscape painter Edvard Bergh (1828–1880), who exhibited several times in Gothenburg, was also well represented in the museum's painting collection by no fewer than ten works, of which nine were painted in the 1860s, in other words, before the breakthrough of realism in Swedish landscape painting. These paintings were acquired through donations, except *Swedish Landscape* from 1871, which was purchased at auction.

Historical painting figured only rarely at the Art Association's exhibitions, as it was not a popular genre with the middle classes.<sup>7</sup> Consequently it was meagrely represented except by the now forgotten artist and curator of Gothenburg Museum's ethnographic department, Gustaf Bruzewitz (1825–1885). The museum received no fewer than thirteen historical paintings as a donation, the majority with local subjects such as *Both of the Kings Olof Throwing Dice for a Building at Hisingen in 1022*.

Female artists were modestly represented, although they were well educated and exhibited frequently. The major Scandinavian exhibition, arranged in connection with the artists' and drawing teachers' meeting in 1869, may be mentioned as an example. Works by over 136 artists were shown in the contemporary section.<sup>8</sup> Sixteen of them were women and seven of them had a Düsseldorf address, but none of their paintings were acquired for the collection. Sofie Ribbing (1835–1894) had, however, been successful at the Scandinavian exhibition in Stockholm in 1866 with her painting *Boys Drawing*, which was purchased by the Art Association for the museum collection for the record price of 1,000 Swedish riksdaler (equivalent to 55,000 Swedish kronor today).<sup>9</sup>

An important work in view of the collections' emphasis was the museum's acquisition of the Norwegian Hans Fredrik Gude's (1825–1903) painting *Funeral Procession on the Sogne Fjord*. Gude was the leader of the Scandinavian circle in Düsseldorf together with his compatriot Adolph Tidemand. No fewer than five paintings by Tidemand were left to the museum in the merchant Bengt Erland Dahlgren and Mrs Anna Lisa Dahlgren's (1814–1876) will in 1877. The couple, who had collected art since the 1840s, bequeathed 27 paintings and 2 sculptures. B. E. Dahlgren, who had been an active member of the Art Association's board, was one

*Likfärd på Sognefford*. Gude var ledande i den skandinaviska kretsen i Düsseldorf tillsammans med sin landsman Adolph Tidemand. Inte mindre än fem målningar av Tidemand kom museet till del genom grosshandlare Bengt Erland Dahlgrens och fru Anna Lisa Dahlgrens (1814–1876) testamente 1877. Paret Dahlgren, som samlat konst sedan 1840-talet, testamenterade 27 målningar och 2 skulpturer. B E Dahlgren, som varit aktiv bland annat i konstföreningens styrelsearbete, var en av Göteborgs första stora konstsamlare och invaldes i Konstakademien 1863. Han var en av initiativtagarna till rit- och målarskolan vid Göteborgs Museum, som han också stödde ekonomiskt. Av de 24 verk som skänktes till museet var merparten samtida med Dahlgren, vilket innebar att samlingen av Düsseldorfsmåleri stärktes med verk som *En spelsal i Wiesbaden* och *Ett konstberidarsällskap* av Carl d'Uncker (1828–1866), den förste svensken på plats i Düsseldorf. ”Samlingens inriktning tyder på att Dahlgren kan ha haft ett pedagogiskt syfte med gåvan. Han samlade konst med avsikten att bygga upp Göteborgs Museums konstsamling. Hos konstverken fanns en representativitet som var bildande, moraliskt upplyftande och socialt ansvarstagande”, skriver Charlotte Hanner Nordstrand i sin avhandling *Konstliv i Göteborg. Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren* (2000).<sup>10</sup> I den testamentariska gåvan ingick också sex äldre verk, religiöst och mytologiskt historiemåleri, franskt och italienskt från 1600-talet, vilket senare visat sig vara kopior av kända konstnärer eller möjligen förfälskningar. Två små holländska köksinteriörer i bondemiljö från 1600-talet av okänd konstnär omattribuerades däremot senare till Willem Kalf (1619–1693).

Dahlgren testamenterade även 250 000 kronor till konstavdelningen vid Göteborgs Museum (mostvarande ungefär 12 miljoner kronor i dagens penningvärde).<sup>11</sup> Dahlgrens testamente var skälet till att Göteborgs Konstförenings inköp av dittills omkring trettio verk till museet av ofta yngre konstnärer med samtidsinriktad skildring upphörde, eftersom de inte längre ansågs nödvändiga. Den Dahlgrenska testamentariska gåvan förstärkte främst den samtida svenska konsten och utökade antalet skandinaviska verk, men gav framförallt konstavdelningen generösa inköpsmedel. Avkastningen från Stiftelsen Dahlgrens fond används fortfarande för inköp av konst.

of Gothenburg's first major art collectors and was elected to the Royal Swedish Academy of Fine Arts in 1863. He was one of the initiators of the Gothenburg Museum School of Drawing and Painting, which he also supported financially. Of the twenty-four works donated to the museum, the majority were contemporary with Dahlgren, which meant that the collection of Düsseldorf painting was strengthened by works such as *A Gaming Room in Wiesbaden* and *Circus Company* by Carl D'Uncker (1828–1866), the first Swede in Düsseldorf. 'The collection's emphasis indicates that Dahlgren may have had an educational aim with this donation. He collected art with the intention of building up the art collection of Gothenburg Museum. The art works had an educating, morally edifying and socially responsible nature,' writes Charlotte Hanner Nordstrand in her dissertation *Konstliv i Göteborg: Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren* [Artistic Life in Gothenburg: The Art Association, the Museum Collection and the Patron Bengt Erland Dahlgren] (2000).<sup>10</sup> The bequest also included six early works of 17<sup>th</sup> century French and Italian religious and mythological historical painting, which later proved to be copies of well-known artists or possibly fakes. Two small Dutch peasant kitchen interiors from the 17<sup>th</sup> century by an unknown artist were, however, later attributed to Willem Kalf (1619–1693).

Dahlgren also bequeathed 250,000 Swedish kronor to the Art Department at Gothenburg Museum (equivalent to around 12 million Swedish kronor in today's monetary value).<sup>11</sup> His will was the reason for the discontinuation of Gothenburg Art Association's previous purchases for the museum of around thirty works often by younger artists of contemporary subjects, since they were no longer considered necessary. The Dahlgren bequest mainly strengthened contemporary Swedish art and increased the number of Scandinavian works, but above all gave the Art Department generous purchasing funds. The return on Stiftelsen Dahlgrens fond is still used for art purchases.

I samband med den stora Dahlgrenska donationen fick museet mycket goda ekonomiska möjligheter att förvärva konst. Men det fanns endast *en* anställd vid Konstavdelningen, nämligen en intendent som dessutom hade arbetet som bisyssla. Det var troligen huvudorsaken till att museistyrelsen, som under de första åren var en arbetande styrelse med olika ansvarsområden, i maj 1878 tillsatte en särskild inköpsnämnd med fem personer att verkställa inköp till Konstavdelningen.<sup>12</sup> En annan kan vara att Nationalmuseum 1872 hade inrättat en inköpsnämnd bestående av inte än mindre än tolv ledamöter.<sup>13</sup> Inköpsnämnden, som senare utökades till sju ledamöter, blev Konstavdelningens nämnd 1888.<sup>14</sup> Den var mellanhand mellan styrelse och intendent. Alla inköp gjordes av nämnden som dessutom gav råd och stöd i verksamheten. Till ledamöter i nämnden utsågs personer som antogs kunde bedöma konst, såväl inom som utom museistyrelsen. Det fanns också en museiombudsman, som hade hand om den ekonomiska förvaltningen och tillsynen över museets samtliga avdelningar.

Mellan åren 1878 och 1905 var den finske landskapsmålaren Berndt Lindholm (1841–1914) intendent vid Konstavdelningen. Med sina tidiga friluftsmålningar blev Lindholm en av de första konstnärerna i Norden som försökte skildra verkligheten genom att återge det reella ljuset i naturen. Han studerade först hos norrmannen Gude i Düsseldorf, men hämtade sedan ny inspiration och kunskap i Paris. 1876 flyttade han till Göteborg med sin hustru, som var född i staden.<sup>15</sup> Det var ingen passiv roll han intog under sina verkamma 28 år, först som intendent vid Konstavdelningen och senare även som sekreterare i inköpsnämnden.

Det finns inga protokoll från inköpsnämndens första tid. Men vi kan notera att museet fortsatte i konstföreningens anda och köpte under denna tioårsperiod främst svensk samtidskonst. Inköpen av nordiska konstnärer (det vill säga i betydelsen från de nordiska grannländerna) såväl som av kvinnliga konstnärer var sällsynta. Tidigt förvärvades franskinspirerat friluft- och figurmåleri. Alfred Wahlberg (1834–1906), vars måleri markerade slutet på Düsseldorf-

#### A PURCHASING COMMITTEE IS ESTABLISHED

As a result of the large Dahlgren donation, the museum had very good financial opportunities for acquiring art. But there was only *one* employee in the Art Department, namely a curator who moreover had the job as a sideline. This was probably the main reason that the museum board, which during the initial years was an executive board with different areas of responsibility, appointed a special purchasing committee of five people in May 1878 to make purchases for the Art Department.<sup>12</sup> Another reason may be that Nationalmuseum had established a purchasing committee in 1872 comprising no fewer than twelve members.<sup>13</sup> The purchasing committee, which was later increased to seven members, became the Art Department's committee in 1888.<sup>14</sup> This acted as an intermediary between the board and the curator. All purchases were made by the committee, which also provided advice and support to the activities. Both museum board and non-board members, who were assumed to be able to judge art, were appointed as members of the committee. There was also a museum ombudsman, who was in charge of the financial administration and the supervision of all the museum's departments.

Between 1878 and 1905, the Finnish landscape painter Berndt Lindholm (1841–1914) was curator of the Art Department. With his early plein-air paintings, Lindholm was one of the first Nordic artists to try to depict reality by representing the real light in the landscape. He studied first under the Norwegian Gude in Düsseldorf, but later gained new inspiration and knowledge in Paris. In 1876 he moved to Gothenburg with his wife, who was born in the city.<sup>15</sup> He did not take a passive role in his 28 active years, firstly as curator of the Art Department and later also as secretary of the purchasing committee.

There are no minutes from the purchasing committee's initial years, but it may be noted that the museum continued in the spirit of the Art Association and purchased mainly contemporary Swedish art during this ten-year period. Purchases of works by Nordic artists (in other words, from the other Nordic countries) and by female artists were rare. French-

fepoken i svenskt landskapsmåleri och en nyorientering mot Paris och friluftsmåleriet, kom att bli väl representerad i tavelsamlingen. Göteborgaren och en av 1870-talets viktigaste landskapsmålare Wilhelm von Gegerfelt (1844–1920) blev åter representerad. Ytterligare friluftsmåleri som förvärvades var av konstnärsparet Johan Ericson (1849–1925) och Anna Maria Gardell-Ericson (1853–1939), som bosatt sig i Göteborg efter tiden i Paris. Figurmålaren Hugo Salmsons (1843–1894) mest kända målning *Vitbetsrensare i Picardie* från 1878, målad i realistisk anda, förvärvades trots att Statens inköpsnämnd hade refuserat verket. 1883 skänkte August Röhss (1836–1904), som senare valdes in i konstnämnden, en agitationsbild mot barnarbete, *Akrobatfamilj inför cirkusdirektören* av sin protegé Nils Forsberg (1842–1934).

Hanna Pauli visade på Konstnärsförbundets utställning i Göteborg 1887 sina idag mest kända målningar, *Frukostdags* (Nationalmuseum) och *Konstnären Venny Soldan-Brofeldt*, ett djärvt och omdebatterat porträtt som idag är ett nyckelverk på Göteborgs konstmuseum. Det köptes inte in vid utställningen utan från konstnärens ateljé 1911. Senare förvärvades istället två mindre verk av Hanna Pauli samt, vid tiden ung och banbrytande konst av Carl Larsson, Bruno Liljefors och Anders Zorn.

Det nordiska inslaget bestod av förvärv av två verk av finlands-svensken Albert Edelfelt (1854–1905) och Pontus Fürstenbergs gåva av dansken P S Krøyers (1851–1909) historiska målning *Messalina*. Den senare köptes in 1881 på den stora nordiska utställningen arrangerad av Gnistan, sällskapet för konstnärer, vetenskapsidkare, skriftställare och konstälskare.<sup>16</sup> 308 konstnärer ställde ut och på spinnsidan fanns de idag namnkunniga, nordiska målarna Anna Ancher, Harriet Backer och Kitty Kielland, men inga av deras verk köptes in.<sup>17</sup> De deltog även i 1886 års utställning och Anna Ancher visade exempelvis den för henne representativa målningen *Tjänsteflickan* som idag kan ses i Hirschsprungska samlingen i Köpenhamn.<sup>18</sup>

FIG. 3

FIG. 3

inspired plein-air and figure painting was acquired early on. Alfred Wahlberg (1834–1906), whose painting marked the end of the Düsseldorf epoch in Swedish landscape painting and a new orientation towards Paris and plein-air painting, came to be well represented in the painting collection. The Gothenburger and one of the most important landscape painters of the 1870s, Wilhelm von Gegerfelt (1844–1920), was again represented in the collection. Further plein-air painting acquired was by the artist couple Johan Ericson (1849–1925) and Anna Maria Gardell-Ericson (1853–1939), who had settled in Gothenburg after living in Paris. The figure painter Hugo Salmson's (1843–1894) best-known painting *Hoing White Beets in Picardy* from 1878, painted in a realistic spirit, was acquired although the National Purchasing Board had rejected the work. In 1883 August Röhss (1836–1904), who was later elected to the art committee, donated a polemical picture critical of child labour, *Acrobat Family before the Circus Manager*, by his protégé Nils Forsberg (1842–1934).

Hanna Pauli showed her two best-known paintings today at the Artists' Association's exhibition in Gothenburg in 1887, *Breakfast-Time* (Nationalmuseum) and *Venny Soldan-Brofeldt, Artist*, a bold and controversial portrait, which is today a key work at Gothenburg Museum of Art. It was not purchased at the exhibition but from the artist's studio in 1911. Subsequently two smaller works by Hanna Pauli were acquired instead, as well as the then young and pioneering art of Carl Larsson, Bruno Liljefors, and Anders Zorn.

The Nordic element consisted of the acquisition of two works by the Finland-Swede Albert Edelfelt (1854–1905) and Pontus Fürstenberg's donation of the Dane P. S. Krøyer's (1851–1909) historical painting *Messalina*. The latter was purchased in 1881 at the major Nordic exhibition arranged by Gnistan, the society for artists, scholars, authors and art-lovers.<sup>16</sup> A total of 308 artists exhibited and female artists included the now famous Nordic painters Anna Ancher, Harriet Backer, and Kitty Kielland, but none of their works were purchased.<sup>17</sup> They also participated in the 1886 exhibition, where Anna Ancher showed, for example, the painting *The Maid*, which is representative of her oeuvre and can be seen today in the Hirschsprung Collection in Copenhagen.<sup>18</sup>

1888 valdes grosshandlaren, konstmecenaten och hedersledamoten i Konstakademien Pontus Fürstenberg, in i konstnämnden (han ingick redan i museets styrelse). Fürstenberg kom att få stor betydelse för inköp av den unga, nya svenska konsten. Inköpen till museets måleri- och skulptursamlingar gjordes uteslutande på konstföreningens utställningar på Valand fram till juni 1897 då de första konstinköpen gjordes på en utställning i Stockholm. Först i juni 1903 köptes konst utanför Göteborg och Stockholm, nämligen på en stor utställning i Helsingborg. Utvidgningen av inköpsplatser berodde troligen på att Göteborgs storhetstid som konststad höll på att blekna, men också på att verksamheten utvecklades och ambitionsnivån höjdes. Det hände även att inköp gjordes på auktioner och av enskilda personer.

Men på 1880-talet var det fortfarande Göteborg som gällde och 1888 provade Konstavdelningen ett nytt grepp med annonser i tidningar som uppmanade konstnärer att sända in målningar till försäljning.<sup>19</sup> Ett fyrtiotal arbeten kom in och ställdes ut genom Göteborgs Konstförening på Valand. De tre målningar som köptes in till museet var *Afton vid bretagnska kusten* av Johan Ericson (1849–1925), *Tjäderlek* av Bruno Liljefors (1860–1939) och *Romerska ammor* av Georg Pauli (1855–1935). Konstföreningen fick femtio kronor för betydande extra kostnader i samband med de ”till museet hembjudna konstverken”. Detta förfarande upprepades under flera år.

Ett rejält tillskott till samlingarna erhöll museet genom en testamenterisk gåva 1889 av grosshandlare J W Wilson (1816–1889). Museet fick ur sterbhuset välja sådana verk som ansågs lämpliga att införliva i samlingarna. Valet föll främst på landskapsmålningar av svenska konstnärer men även några verk av konstnärer från de nordiska grannländerna. Ett blomsterstilleben av fransmannen Henri Fantin-Latour (1836–1904) införlivades tillsammans med några genre- och skulpturer av framförallt italienska 1800-talskonstnärer.

#### FÜRSTENBERG AND THE COMMITTEE

In 1888 the merchant, art patron and honorary member of the Royal Swedish Academy of Fine Arts, Pontus Fürstenberg, was elected to the art committee (he was already a member of the museum's board). He came to have an influence on purchases of young, new Swedish art. Purchases for the museum's painting and sculpture collections were made exclusively at the Art Association's exhibitions at Valand until June 1897, when the first art purchases were made at an exhibition in Stockholm. Art was not purchased elsewhere than Gothenburg and Stockholm until June 1903, namely at a major exhibition in Helsingborg. This widening of purchasing sources was probably due to the fact that Gothenburg's heyday as an art city was coming to an end, but also to the development of activities and the raised level of ambition. Sometimes purchases were also made at auction and by private individuals.

But Gothenburg was still important in the 1880s and the Art Department tried a new approach in 1888 with newspaper advertisements encouraging artists to submit their paintings for sale.<sup>19</sup> Some forty works were received and exhibited by Gothenburg Art Association at Valand. The three paintings purchased for the museum were *Evening on the Coast of Brittany* by Johan Ericson (1849–1925), *The Mating of the Capercaillies* by Bruno Liljefors (1860–1939) and *Roman Nurses* by Georg Pauli (1855–1935). The Art Association received 50 Swedish kronor for significant extra costs incurred in connection with the 'art works offered on first refusal to the museum'. This practice was repeated for several years.

The museum received a substantial addition to the collections through a bequest in 1889 by the merchant J. W. Wilson (1816–1889), allowing it to choose works from the estate considered suitable for incorporation into the collections. The choice mainly fell on landscape paintings by Swedish artists, but also some works by artists from the other Nordic countries. A flower still life by the Frenchman Henri Fantin-Latour (1836–1904) was added to the collection together with some genre paintings and sculptures primarily by 19<sup>th</sup> century Italian artists.

Protokoll över konstförvärven började föras den 11 januari 1889. Härmed får vi en bättre bild av de diskussioner som fördes kring föreslagna verk. I nämnden satt då överste Paul Melin, grosshandlare Pontus Fürstenberg, bibliotekarien vid Göteborgs Museum, fil. dr Karl Warburg, som året därpå blev professor i estetik, samt litteratur- och konsthistoria vid Göteborgs högskola, grosshandlare August Röhss, konstnärerna Fredrik Wohlfart och Berndt Lindholm. Den sistnämnde var sekreterare. En del protokoll avslöjar meningsskiljaktigheter om vad som var lämpligt att köpa in till museets tavel- och skulptursamlingar.

Den stora utställningen, som Göteborgs Konstförening anordnade 1891 i samverkan med sällskapet Gnistan på Valand, innehöll drygt femhundra verk av bortemot tvåhundra konstnärer, huvudsakligen svenska. I utställningskommittén ingick bland annat Fürstenberg, som också var ordförande i konstföreningen, Röhss, Warburg samt Lindholm. De var dessutom ledamöter i konstnämnden som möttes på Valand för att se utställningen och diskutera inköp under inte mindre än fyra sammankomster. Redan vid första sammanträdet i juni enades man om Anders Zorns (1860–1920) *Ute*, som Lindholm i årsberättelsen benämnde som ett särskilt lyckat köp eftersom tavlan var känd och för att impressionismen härmed blev förträffligt representerad på museet.<sup>20</sup> På utställningen förvärvades även akademikern Oscar Björck (1860–1929), ett porträtt av författaren Werner von Heidenstam, och det första inköpet av friluftsmålaren Per Ekström (1844–1935). På förslag var bland annat en pastell av Karl Nordström (1855–1923) och Skagenmålaren Michael Ancher (1849–1927) *Flicka med blommor*, men ingen av dessa köptes in eftersom konstnämnden inte kunde enas. Däremot anmälde Pontus Fürstenberg inte mindre än tre gåvor. Det var den realistiska målningen *Grumset farvand* av Christian Krohg (1852–1925) som visades på utställningen, *Spinnande gumma* av Ernst Josephson (1851–1906) samt gipsstatyetten *Vågen* av Gusten Lindberg (1852–1932).<sup>21</sup>

Under 1890-talet gjordes inköp av två ledamöter i konstnämnden, Berndt Lindholm och Johan Ericson, som båda redan var re-

#### FROM THE MINUTED PERIOD

Minutes of the art acquisitions began to be kept on 11 January 1889, providing us with a better picture of the discussions on proposed works. The committee then comprised Colonel Paul Melin, the merchant Pontus Fürstenberg, the librarian at Gothenburg Museum, Dr Karl Warburg, who was appointed professor of aesthetics, history of literature and art history at Gothenburg University the following year, the merchant August Röhss, and the artists Fredrik Wohlfart and Berndt Lindholm. The latter was secretary. Some minutes reveal differences of opinion on what was suitable to purchase for the museum's painting and sculpture collections.

The major exhibition, which was arranged by Gothenburg Art Association in 1891 in cooperation with the society Gnistan at Valand School of Fine Art, contained over five hundred works by nearly two hundred artists, mainly Swedish. The exhibition committee included Fürstenberg, who was also chairman of the art association, Röhss, Warburg, and Lindholm. They were moreover members of the art committee, which met at Valand to view the exhibition and discuss purchases at no fewer than four meetings. At the very first meeting in June they agreed on Anders Zorn's (1860–1920) *Outdoors*, which Lindholm described in the annual report as a particularly successful purchase, as the painting was well known and it provided the museum with an excellent example of impressionism.<sup>20</sup> The academician Oscar Björck's (1860–1929) portrait of the author *Werner von Heidenstam* and the first purchase of the plein-air painter Per Ekström (1844–1935), were also acquired at this exhibition. Proposals included a pastel by Karl Nordström (1855–1923) and the Skagen painter Michael Ancher's (1849–1927) *Girl with Flowers*, but neither of these was purchased as the art committee could not agree. On the other hand, Pontus Fürstenberg announced no fewer than three donations. These were the realistic painting *Difficult Waters* by Christian Krohg (1852–1925), which was shown at the exhibition, *Old Woman Spinning* by Ernst Josephson (1851–1906) and the plaster statuette *The Wave* by Gusten Lindberg (1852–1932).<sup>21</sup>

presenterade i tavelssamlingen. På förslag från Ericson gjordes 1896 det första inköpet av göteborgaren Carl Wilhelmson med målningen *Fiskarkvinnor bindande nät, Bohuslän*. Wilhelmson, som året därpå blev föreståndare för Göteborgs Musei Rit- och Målarskola, valdes 1902 även till ledamot i konstnämnden. Målningen *Emigranter på väg till Göteborg* av den i Göteborg tidigare bosatte och verksamme Geskel Saloman, nu professor i Stockholm, skänktes av en änkefru Warburg. Saloman fanns tidigare representerad, främst genom gåvor, och i januari 1901 köptes, på förslag av Warburg och Fürstenberg, Salomans *Självporträtt* ”på grund av tavlans eget värde men därjämte även en önskan att med musei samlingar förena bilden av den man, som under gångna tider med varmt och levande intresse för konstens talan inom Göteborgs samhälle”.<sup>22</sup>

1898 hade konstnämnden möjlighet att till museet köpa in fransk postimpressionism på en utställning, som också visats i huvudstaden. För första gången kunde Göteborgspubliken se Paul Gauguin (1848–1903), Vincent van Gogh (1853–1890), Pierre Bonnard (1867–1947), Auguste Rodin (1840–1917) och Antoine Bourdelle (1861–1921) tillsammans med franskt salongsmåleri från 1890-talet. Vad väljer man att köpa till museet? Tyvärr var det inte någon av Paul Gauguins målningar från Tahiti eller någon av de andra radikala franska målarna. Av Gauguin visades till exempel *Manua Tupapau* (Den dödes ande vaknar) från 1892, som man idag kan se på Albright-Knox Art Gallery i Buffalo, USA. Av protokollet från den 19 mars framgår att man förvärvade *Arabiska gråterskor* av Alphonse-Etienne Dinot (1861–1929) för 1 200 kronor. Inga andra förslag togs upp eller diskuterades i protokollet.<sup>23</sup>

Det hände att konsthandlare bjöd ut verk till försäljning som exempelvis Richard Berghs (1858–1919) kända oljemålning *Hypnotisk seans*. Målningen hade visats på en utställning i Göteborg 1887 och erbjöds till försäljning för 3 000 (170 000) kronor fem år senare. Nämnden avtog erbjudandet av den unge Berghs dramatiska nutidsskildring. Museet hade redan 1886 fått ett av huvudnumren, Berghs *Konstnärens hustru*, på opponenternas utställning *Från Seinens strand*, som visades både i Stockholm och i Göteborg. Givare var Fürstenberg och fler verk skulle följa av denne konstnär. Den refuse-rade målningen skänktes 1915 till Nationalmuseum av konstvänner genom Richard Bergh, samma år som han blev överintendent där.

In the 1890s works by two members of the art committee, Berndt Lindholm and Johan Ericson, who were both already represented in the painting collection, were purchased. In 1896, at Ericson's proposal, the first purchase was made of a painting by the Gothenburger Carl Wilhelmson, *Fisherwomen Making Nets*. Wilhelmson, who was appointed principal of the Gothenburg Museum School of Drawing and Painting the following year, was elected as a member of the art committee in 1902. The painting *Emigrants on the Way to Gothenburg* by Geskel Saloman, who had previously lived and worked in Gothenburg but was now a professor in Stockholm, was donated by a Mrs Warburg. Saloman was previously represented in the collection, mainly through donations, and his self-portrait was purchased in January 1901 at the proposal of Warburg and Fürstenberg 'due to the picture's own merit but also a wish to include in the museum's collections the picture of the man, who had previously promoted art in Gothenburg society with a warm and lively interest'.<sup>22</sup>

In 1898 the art committee had an opportunity to purchase French postimpressionism for the museum at an exhibition, which had also been shown in Stockholm. The Gothenburg public was able for the first time to see Paul Gauguin (1848–1903), Vincent van Gogh (1853–1890), Pierre Bonnard (1867–1947), Auguste Rodin (1840–1917), and Antoine Bourdelle (1861–1921) together with French salon painting of the 1890s. What did the committee choose to purchase for the museum? Unfortunately it was not one of Paul Gauguin's paintings of Tahiti or one of the other radical French painters. The exhibition included Gauguin's painting *Manua Tupapau (The Spirit of the Dead Keeps Watch)* from 1892, which can be seen today at Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, USA. The minutes of 19 March show that *Arab Women Mourning* by Alphonse-Etienne Dinot (1861–1929) was acquired for 1,200 Swedish kronor. No other proposals were raised or discussed in the minutes.<sup>23</sup>

Sometimes art dealers offered works for sale such as Richard Bergh's (1858–1919) well-known oil painting *Hypnotic Séance*. This painting had been shown at an exhibition in Gothenburg in 1887 and was offered for sale for 3,000 (170,000) Swedish kronor five years later. The committee rejected the offer of the young Bergh's dramatic contemporary portrayal. The museum had already acquired one of the main items, Bergh's *The Artist's Wife*, in 1886 at the Opponents' exhibition *From the Banks of the Seine*, which was shown in both Stockholm and Gothenburg. The donor was Fürstenberg and more works were to follow by this artist. The

Kontroverserna i konstnämnden rörde i första hand inköpen av några av medlemmarna i Konstnärsförbundet. På förbundets utställning på Valand 1892 förvärvades bland annat *Det gula huset* av Karl Nordström, men Lindholm reserverade sig mot beslutet. Skälet han anförde var att verket var målat på opreparerad duk, så kallad säckväv, och därför skulle förlora sitt ursprungliga utseende och bli mörk och fläckig. I november 1893 voterade ledamöterna om inköp av ytterligare en konstnärsförbundare nämligen Eugène Jansson (1862–1915). Det var *Februariafton, Riddarfjärden i Stockholm*, en pastellmålning på liknande duk. Utslaget blev fem ja och ett nej, troligen från Lindholm. Lindholm sökte stöd i frågan hos sin landsman professor Adolf von Becker (1831–1909) i Paris som 1895 skrev följande:

Din fråga om här målas på baksidan av dukar och om en mängd på så sätt målade tavlor blivit inköpta till Luxembourg, vill jag besvara därmed, att i Luxembourgs galleri finns för närvarande *icke en enda* tavla målad på baksidan av duken eller på s.k. säckväv... De flesta artister bland mina bekanta påstod, att något måleri på baksidan av duken existerade icke, likvisst förklarade Edelfelt, som jag första gången träffade i förgår, att Dagnan-Bouvert och han måla på sådana dukar som nästan icke är preparerade och där trådarna sticka starkt fram. Även säckväv begagnas av mången, men den skall vara fin och sådan att intet fjun finnas, samt en dylik säckväv fås icke i Norden. En amerikan Alexander, som sistlidna år utställde Thaulows porträtt, begagnar även sådan duk... Allt detta är för att få ett matt måleri och såsom de påstå ett måleri, där färgen icke spricker utan tränger igenom duken. Men slutsumman av saken blir dock att på sådant sätt målade tavlor är experimenter, som ännu äro adopterade av högst få artister.<sup>24</sup>

Nästa meningsskiljaktighet gällde utförandet. I samband med förslag om inköp av *Tångkörare vid halländska kusten* målad av Nils Kreuger (1858–1930), som ställde ut tillsammans med Eugène Jansson på Valand 1898, framförde Lindholm idén om att konstnären borde ändra förgrunden. Han och några andra ledamöter fann den otillfredsställande utförd. Byråchef Berg, ledamot av konstnämnden 1882–1907, fick i uppdrag att samråda med Kreuger om saken. Det blev ingen framgång så vid votering på första sammanträdet 1899 röstade Lindholm nej därför att "artisten vägrat uppfylla nämndens begäran att ändra förgrunden".<sup>25</sup> Lindholm fick då i uppdrag att fråga konstnären om han kunde förse målningen med guldrum istället för list, men även detta svar blev nekande.

FIG. 4

rejected painting was donated to Nationalmuseum in 1915 by art lovers through Richard Bergh, the same year as he was appointed director of that museum.

Disputes in the art committee primarily concerned purchases of works by some members of the Artists' Association. Karl Nordström's *The Yellow House* was acquired at the association's exhibition at Valand School of Fine Art in 1892, but Lindholm registered his dissent against the decision. The reason given was that the work was painted on unprepared canvas, so-called sackcloth, and would therefore lose its original appearance and become dark and speckled. In November 1893 the members voted on the purchase of a work by another member of the Artists' Association, Eugène Jansson (1862–1915). The painting was *Evening in February, Riddarfjärden, Stockholm*, a pastel on similar canvas. The result was five members for and one against, probably Lindholm. The latter sought support in this matter from his compatriot Professor Adolf von Becker (1831–1909) in Paris, who in 1895 wrote the following:

I would answer your question as to whether artists here paint on the back of canvases and whether a large number of pictures painted in this way have been purchased for Luxembourg as follows: there is currently *not a single* picture painted on the back of the canvas or on so-called sackcloth in Luxembourg's gallery... Most artists among my acquaintances maintained that painting on the back of the canvas did not exist. Nevertheless Edelfelt, whom I met for the first time the day before yesterday, explained that he and Dagnan-Bouvert paint on canvases, which are practically unprepared and have strongly protruding threads. Sackcloth is also used by many, but it should be fine and without fluff, and such sackcloth cannot be obtained in the Nordic countries. An American, Alexander, who exhibited Thaulow's portrait last year, also uses such a canvas... All this is in order to achieve matt painting and, as they maintain, painting in which the paint does not crack but penetrates the canvas. But to sum up, however, pictures painted in such a way are experiments, which have so far been adopted by very few artists.<sup>24</sup>

FIG. 4

The next difference of opinion related to execution. In connection with a proposal to purchase *Seaweed Carters, Halland* painted by Nils Kreuger (1858–1930), who exhibited with Eugène Jansson at Valand in 1898, Lindholm expressed the idea that the artist should change the foreground. He and some other members considered it unsatisfactorily executed. The head of department, Berg, who was a member of the art committee from 1882 to 1907, was charged with conferring with Kreuger on this matter. This was unsuccessful so Lindholm voted against the purchase at the first

Inköp från Konstnärsförbundets utställning 1899 diskuterades vid inte mindre än fyra möten. Vid ett tillfälle var förslaget att Nordströms *Berget* skulle köpas. Men den ansågs för dyr fastän Fürstenberg erbjöd sig att förskotta det som saknades. Även den föreslagna målningen *Vid åkanten* av Herman Norrman (1864–1906) ansågs ha ett för högt pris för ett förstlingsverk av en ung och okänd konstnär. Den hamnade dock på museet 1902 genom Fürstenbergs testamente. Redan vid första sammanträdet på Konstnärsförbundets utställning i Stockholm 1900 enades man i alla fall om Nordströms *Vinterafton vid Roslagstull, Stockholm* och ett första förvärv av Ester Almqvist (1869–1934), *Björkhage efter solnedgång*. Fürstenberg föreslog gången därpå inköp av Kreugers *Strandbete* och fick igenom det med tre röster mot två. Konstnärsledamöterna Lindholm och Ericson reserverade sig.

1900 donerade Fürstenberg Eugène Janssons *Nocturne*, som visats på Konstnärsförbundets utställning i Stockholm. Den hade föreslagits till inköp men inte vunnit nämndens gehör: "Detta konstverk synes mig i hög grad representativt för konstnären utan att lida av de egendomligheter, jag vill därför icke säga fel – som utmärka vissa av hans andra arbeten. Stämningen i ljuseffekterna över vattnet är underbart fin och näppeligen målar någon annan konstnär Stockholmsnaturen på det sätt som Jansson", skriver Warburg i sin motivering.<sup>26</sup> Konstnämnden besökte också Svenska Konstnärernas Förenings utställning i Stockholm, som Lindholm tillhörde, där några verk köptes. SKF hade bildats 1890/91 i ett försök att överbrygga motsättningarna mellan Konstnärsförbundet och Konstakademien. Förslag om att ytterligare inköp borde göras från SKF:s utställning fick Fürstenberg, tillsammans med Hans Hedlund, att lämna sammanträdet.

Åter i Göteborg sammanträdde man på Valand i maj 1900 för att se på en dansk utställning och köpte *Nattstämning* av Kristian Zahrtmann (1843–1917), vars skola fram till 1908 var en mötesplats för den radikala ungdomen i Skandinavien. Göteborgaren Birger Simonsson och norrmannen Henrik Sørensen, som kom att få stor betydelse för konstlivet i Göteborg under 1910- och 1920-talen, träffades där. Lindholm röstade inte emot förvärvet, men fann inte tavlan tillräckligt värdefull för att i samlingarna representera Zahrtmanns konstnärskap. Dansken Julius Paulsens (1860–1940) *Modellerna vänta* hade köpts in tre år tidigare på förslag av det årets ordförande

meeting in 1899 because 'the artist had refused to meet the committee's request to change the foreground'.<sup>25</sup> Lindholm was then charged with asking the artist whether he could provide the painting with a gold frame instead of a moulding, but again he refused.

Purchases from the Artists' Association's exhibition in 1899 were discussed at no fewer than four meetings. On one occasion there was a proposal to purchase Nordström's *The Mountain*, but it was considered too expensive although Fürstenberg offered to advance the shortfall. The proposed painting *By the Edge of the River* by Herman Norrman (1864–1906) was also considered too expensive for a first work by a young unknown artist. However, it was acquired by the museum in 1902 as a result of Fürstenberg's will. At the very first meeting at the Artists' Association's exhibition in Stockholm in 1900, the committee agreed at any rate on Nordström's *Winter Evening at Roslagstull, Stockholm* and a first acquisition of a work by Ester Almqvist (1869–1934), *Birch Grove after Sunset*. On the following occasion Fürstenberg proposed the purchase of Kreuger's *Grazing by the Shore* and this was carried by three votes to two. The artist members Lindholm and Ericson registered their dissent against the decision.

In 1900 Fürstenberg donated Eugène Jansson's *Nocturne*, which had been shown at the Artists' Association's exhibition in Stockholm. It had been proposed for purchase but had not gained the committee's approval: 'This art work seems to me highly representative of the artist without suffering from the peculiarities, I do not therefore want to say faults – which mark some of his other works. The mood in the light effects over the water is very fine and scarcely another artist paints the Stockholm landscape in the same way as Jansson', wrote Warburg in his argumentation.<sup>26</sup> The art committee also visited the Stockholm exhibition of the Society of Swedish Artists' (SKF), of which Lindholm was a member, where some works were purchased. SKF had been established in 1890/91 in an attempt to bridge the differences between the Artists' Association and the Royal Swedish Academy of Fine Arts. A proposal that further purchases should be made from SKF's exhibition caused Fürstenberg, together with Hans Hedlund, to leave the meeting.

Back in Gothenburg the committee met at Valand in May 1900 to view a Danish exhibition and purchased *At Night* by Kristian Zahrtmann (1843–1917), whose school was a meeting place for radical youth in Scandinavia until 1908. The Gothenburger Birger Simonsson and the Norwegian Henrik Sørensen, who came to have a major influence on

Warburg och med reservationen ”endast en akademisk aktstudie” av Lindholm.<sup>27</sup>

Från den stora nordiska utställningen 1896 förvärvade museet Jens Ferdinand Willumsens (1863–1958) realistiska målning *I en fransk tvättinrättning* men Lindholm och Berg var ”skiljaktiga” från detta beslut. Enligt Lindholm var det en flyktigt utförd och ojämnt fullbordad tavla.<sup>28</sup> Inköpsnämnden hade inte mindre än tre möten där förslag diskuterades och voterades om. Vid det första sammanträdet föreslog Fürstenberg förvärv av exempelvis Hanna Paulis stora sagoskimrande målning *Prinsessa*, som köptes senare samma år av Nasjonalgalleriet på hennes utställning i Oslo på Blomqvists Kunsthandel.<sup>29</sup>

Vid konstnämndens sammanträde den 22 december 1901 erbjöd Prins Eugen (1865–1947), som deltagit i utställningar i Göteborg, att skänka *Molnet* efter förfrågan från nämnden om förvärv. Man tog också emot en gåva som ”ett antal samhällsmedlemmar” köpt in. Det var oljemålningen *Neptuni och Amphitrite* av den flamländske barockmålaren Frans Francken d y (1581–1642), som tillhört drottning Kristina. Fürstenberg, vars hustru Göthilda nyligen gått bort, var inte närvarande vid sammanträdet. Han hade genom en skrivelse till museistyrelsen av sagt sig uppdraget att vara ledamot i konstnämnden. Ordförande Berg beklagade detta djupt eftersom Fürstenbergs insats varit betydande och ”att konstavdelningen tvivelsutan i annat fall icke skulle varit vad den nu är”.<sup>30</sup> Skälet till Fürstenbergs avhopp var införlivandet av ovan nämnda målning, men även hustruns sjukdom kan ha varit pådrivande. I ett brev till Warburg i november skrev han att valet var att ta emot en gåva av en ”konstförständig” professor mot sin övertygelse eller att avsäga sig ledamotskapet.<sup>31</sup>

Den fürstenbergska epoken i konstnämnden var att döma av konstnämndens protokoll turbulent. Antagonismen mellan Fürstenberg och Lindholm var tydlig. Lindholm reserverade sig mot inköp av framförallt medlemmar i Konstnärsförbundet, som Fürstenberg stödde. Hans stöd av opponentrörelsen bidrog i sin förlängning att Sverige fick ett nationellt måleri av stor dignitet.<sup>32</sup>

Grosshandlarna Pontus Fürstenberg och August Röhss, som båda under många år var ledamöter av konstnämnden, var de som framförallt ömmade för Konstavdelningens tillväxt och förkovran. Under sin livstid köpte de konstverk som de skänkte till museet

artistic life in Gothenburg in the 1910s and 1920s, met there. Lindholm did not vote against the acquisition, but did not consider the painting sufficiently valuable to represent Zahrtmann's oeuvre in the collections. The Dane Julius Paulsen's (1860–1940) *Waiting Models* had been purchased three years previously at the proposal of that year's chairman Warburg and with the reservation 'only an academic nude study' by Lindholm.<sup>27</sup>

The museum acquired Jens Ferdinand Willumsen's (1863–1958) realistic painting *In a French Laundry* at the major Nordic exhibition in 1896, but Lindholm and Berg 'dissented' against this decision. According to Lindholm, it was a quickly executed and unevenly completed picture.<sup>28</sup> The purchasing committee had no fewer than three meetings at which proposals were discussed and voted on. At the first meeting Fürstenberg proposed the purchase, for example, of Hanna Pauli's large fairy-tale painting *Princess*, which was purchased later that year by the Norwegian National Gallery at her exhibition at Blomqvists Kunsthandel in Oslo.<sup>29</sup>

At the art committee's meeting on 22 December 1901, Prince Eugen (1865–1947), who had taken part in exhibitions in Gothenburg, offered to donate *The Cloud* following an enquiry from the committee about acquisition. The museum also received a donation purchased by 'a number of members of society'. This was the oil painting *Neptune and Amphitrite* by the Flemish baroque painter Frans Francken the Younger (1581–1642), which had belonged to Queen Kristina. Fürstenberg, whose wife Göthilda had recently died, was not present at the meeting. He had resigned from the art committee by means of a letter to the museum board. The chairman Berg regretted this deeply as Fürstenberg's contribution had been significant and 'that the Art Department would undoubtedly not otherwise have been what it is now'.<sup>30</sup> The reason for Fürstenberg's resignation was the addition of the above painting to the collections, but his wife's illness may also have been a contributory factor. In a letter to Warburg in November, he wrote that the choice was to accept a donation by an 'artistically aware' professor against his conviction or resign from the committee.<sup>31</sup>

Judging from the art committee's minutes, Fürstenberg's period on the committee was turbulent. The antagonism between Fürstenberg and Lindholm was evident. Lindholm dissented against purchases of particularly members of the Artists' Association, which Fürstenberg supported. His support for the Opponents' movement contributed in the longer term to Sweden having national painting of great distinction.<sup>32</sup>

och Fürstenberg gick även in med extra medel för att möjliggöra inköp. Vid några tillfällen handlade han konstverk till museet som inte vunnit fullt gehör i inköpsnämnden, eller så införlivade han dem i sin egen samling. Genom sina testamenten gjorde Fürstenberg och Röhss ovärderliga insatser för museet. 1902 utföll Pontus och Göthilda Fürstenbergs testamente, vilket för museets del innebar en stor tillökning av samlingarna. 1904 testamenterade August Röhss 200 000 (motsvarande 10 miljoner) kronor vars avkastning skulle användas till ”inköp av konst saker”. Samma år lämnade Robert Edvard Dickson i testamente 25 000 (1,3 miljoner) kronor för samma ändamål. Avkastningen från dessa donationer används fortfarande till inköp av konst.

Fürstenbergska konstsamlingarna, 170 målningar, 47 skulpturer och några etsningar och teckningar, införlivades med museet och dessutom ett antal moderna eller konsthistoriskt värdefulla verk som valdes av en sakkunnig nämnd. Museets samtidsprofil stärktes med flera viktiga nordiska inslag. Samlingen av målningar växte med drygt trettio procent och skulpturer med nästan fyrtio procent. ”En gåva varöver Göteborgs samhälle har rättighet att känna stolthet på samma gång som stockholmarna kunna hämta lärdom av det goda föredöme lokalpatriotismen härvidlag har givit”, skrev konstnären Georg Pauli, tidigare föreståndare vid Göteborgs Musei rit- och målarskola.<sup>33</sup> Carl Larsson, en av Fürstenbergs skyddslingar, kom nu att bli välrepresenterad och några verk som idag har ikonstatus, som Berghs *Nordisk sommarkväll* och Krøyers *Hipp, hipp, hurra! Konstnärsfest på Skagen* införlivades med samlingarna.

#### KONSTSAMLINGARNA KRING 1900

Konstavdelningen räknade i oktober 1905 enligt *Göteborgs Museums Katalog över Konstsamlingarna* målningarna till 626 och skulpturerna till 152. Merparten var svensk konst. Av skulpturerna, som stod för omkring tjugo procent av det totala konstinnehavet, var cirka fyrtio procent porträtt av svenska kungar, bemärkta män och sist men inte

The merchants Pontus Fürstenberg and August Röhss, both members of the art committee for many years, were particularly supportive of the Art Department's growth and improvement. During their lifetime they purchased art works, which they donated to the museum, while Fürstenberg also provided extra funds to facilitate purchases. On some occasions he purchased art works for the museum, which had not gained the full approval of the purchasing committee or which he added to his own collection. Fürstenberg and Röhss made invaluable contributions to the museum through their wills. In 1902 Pontus and Göthilda Fürstenberg's will resulted in a major addition to the museum's collections. In 1904 August Röhss bequeathed 200,000 Swedish kronor (equivalent to 10 million Swedish kronor), the return on which was to be used for 'the purchase of art works'. That same year Robert Edvard Dickson bequeathed 25,000 Swedish kronor (1.3 million) for the same purpose. The return on these donations is still used for art purchases.

The Fürstenberg art collections, comprising 170 paintings, 47 sculptures and some etchings and drawings, were added to the museum's collections, as well as a number of modern or valuable works from an art history perspective chosen by an expert committee. The museum's contemporary profile was strengthened by several important Nordic contributions. The painting collection grew by over 30 per cent and the sculpture collection by nearly 40 per cent. 'A donation in which Gothenburg society is entitled to take pride at the same time as Stockholmers can learn from the good example set by local patriotism in this respect', wrote the artist Georg Pauli, a former principal of Gothenburg Museum School of Drawing and Painting.<sup>33</sup> Carl Larsson, one of Fürstenberg's protégés, now came to be well represented in the collection and some works that have an iconic status today, such as Bergh's *Nordic Summer Evening* and Krøyer's *Hip, Hip, Hurrah! Artists' Party at Skagen*, were added to the collections.

minst av museets donatorer. De allra flesta skulpturerna var skänkta eller testamenterade. Att så få köptes av både konstföreningen och konstnämnden berodde på att skulpturer var i minoritet på utställningarna i Göteborg precis som målningar med historiska motiv och konst från Finland. Innehavet av konstverk från våra nordiska grannländer uppgick till femton procent av målningarna och tre procent av skulpturerna. Av dessa var det danska inslaget störst (45 målningar) tätt följt av det norska. Dansken Julius Paulsen var med sina fem målningar mest välrepresenterad. Den västskandinaviska konsten kan onekligen sägas dominera. De samtida svenska konstnärerna med flest verk i samlingarna var skulptören Per Hasselberg (1850–1894) (25) och därefter målaren Carl Larsson (18).

Konstnärer, som bodde och verkade i Göteborg, uppmärksammades med inköp, men inte på ett anmärkningsvärt sett förutom förvärven av Brusewitz. Kvinnorna hade svårt att hävda sig i inköpen. Antalet verk i samlingen målade av kvinnor var tre procent och antalet kvinnliga konstnärer fyra procent. Flera av de idag välkända nordiska konstnärerna, som tidigare nämnts, ställde ut i Göteborg ett flertal gånger utan att de blev inköpta. Även om förvärven av kvinnliga konstnärer var få så låg inköpen i många fall före dem Nationalmuseum gjorde.<sup>34</sup> Det internationella måleriet utgjorde ungefär tolv procent.

Göteborgs Museum ansågs ha en representativ samling av modern svensk konst, som uppskattades av samtidens ledande konstnärer och kritiker. Tor Hedberg på *Svenska Dagbladet*, som besökte museet 1902, tyckte att det var utan medtävlare. Han jämförde med Nationalmuseum. Det föll honom ”skarpt i ögonen, vilka resultat som kunna vinnas, då man låter bära sig fram och ledas av själva den konstnärliga utvecklingen, hur ofruktbart arbetet därmed blir då man mot denna intar en motsträvig eller till och med fientlig position”.<sup>35</sup>

Georg Nordensvan uttryckte något liknande 1906: ”I Göteborg hade dock mycket av det bästa inom svensk konst från det senaste gångna kvartseklet hamnat. Stadens museum hade gjort sina inköp med påpasslighet, insikt, följdriktighet och utan rädsla för nya inriktningar eller nya uttryckssätt, som ännu ej vunnit erkännande”.<sup>36</sup> Göteborgs Museums konstavdelning blev sålunda i början av 1900-talet känt för sin svenska samtidskonst och fick en position som utmanare på konstfältet.

#### THE ART COLLECTIONS AROUND 1900

In October 1905 the Art Department comprised 626 paintings and 152 sculptures, according to *Göteborgs Museums Katalog över Konstsamlingarna* [Gothenburg Museum's Catalogue of the Art Collections]. The greater part was Swedish art. About 40 per cent of the sculptures, which accounted for around 20 per cent of the total art holdings, were portraits of Swedish kings, prominent men and last but not least the museum's donors. The great majority of these sculptures were donated or bequeathed. The reason that so few sculptures were purchased by either the Art Association or the art committee was that sculptures were in the minority at exhibitions in Gothenburg, as were paintings with historical subjects and Finnish art. Holdings of art works from the other Nordic countries accounted for 15 per cent of the paintings and 3 per cent of the sculptures. The Danish holding was largest (45 paintings) and was closely followed by the Norwegian. The Dane Julius Paulsen, with his five paintings, was the best represented. West Scandinavian art was undeniably predominant. The best-represented contemporary Swedish artist in the collections was the sculptor Per Hasselberg (1850–1894) with 25 works, followed by the painter Carl Larsson with 18 works.

Artists living and working in Gothenburg were purchased, but not conspicuously apart from acquisitions of works by Brusewitz. Women had difficulty in holding their own in the purchases. Works painted by women accounted for 3 per cent of the collection and female artists accounted for 4 per cent. As previously mentioned, several of the Nordic artists well-known today exhibited in Gothenburg a number of times without being purchased. Although few works by female artists were acquired, purchases often preceded those of Nationalmuseum in Stockholm.<sup>34</sup> International painting accounted for around 12 per cent.

Gothenburg Museum was considered to have a representative collection of modern Swedish art, which was prized by leading contemporary artists and critics. Tor Hedberg at the daily paper *Svenska Dagbladet*, who visited the museum in 1902, considered it unrivalled. He compared the

1906 skedde förändringar på Konstavdelningen. Museistyrelsen ville med tanke på konstsamlingarnas storlek tillsätta en heltidsarbetande intendent, som både var dokumenterad vetenskapsman och skolad museiman. Valet föll på östgöten Axel L Romdahl (1880–1951) som de senaste tre åren hade varit amanuens både på Nationalmuseum och på Nordiska museet. Föregående år hade han disputerat på en avhandling om Pieter Brueghel d ä Romdahl kom, trots tanken på heltidsarbete, också att verka som lärare i konsthistoria vid Göteborgs högskola och fick 1920 en personlig professur vid lärosätet. Han tillhörde också de frivilliga (obetalda) skribenterna för *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, var verksam i Göteborgs Konstförening och satt med i nämnden för Göteborgs Musei Rit- och Målarskola med mera. Romdahl var onekligen involverad i det mesta och blev snart en betydande maktfaktor i den göteborgska konstvärlden.

Under 1920-talet förändrades det institutionella konstlivet i Göteborg. I samband med Göteborgs jubileumsutställning 1923 öppnades den nya Konsthallen vid Götaplatsen och Göteborgs Konstförening flyttade sin verksamhet dit. Samma år kunde den nya museibyggnaden brukas för jubileumsutställningen, även om den inte kunde öppnas som konstmuseum förrän 1925. Konstavdelningen, som var inhytt i Göteborgs Museum på Västra Hamngatan, hade då flyttat över sina samlingar och verksamhet till det nya museet. Romdahl avancerade härmed till chef för ett museum vars samlingar han under nitton år kraftigt utökade.<sup>37</sup>

Romdahl tog snabbt initiativ till förändringar. I en skrivelse till Göteborgs Musei konstnämnd 1906 presenterade han sina tankar och planer för framtiden.<sup>38</sup> Romdahl slog fast att tavelsamlingen borde som tidigare väsentligen omfatta modernt ”skandinaviskt” måleri. I den formuleringen kan antas att han inbegrep svenskt måleri eftersom han inte uttryckligen nämnde det i sin skrivelse. Han ville förstärka det svenska 1800-talet som redan var välrepresenterat, inte minst genom samlingen i Fürstenbergiska galleriet. Det nya var att han önskade förvärva äldre svenska arbeten för att kunna ge en bättre bild av konsthistorien.

museum to Nationalmuseum. It struck him ‘strongly what results can be achieved from letting oneself be carried along and led by artistic development itself, and how unfruitful the work is when one takes a reluctant or even a hostile position to the latter’.<sup>35</sup>

Georg Nordensvan expressed something similar in 1906: ‘Much of the best of Swedish art from the past 25 years had nevertheless ended up in Gothenburg. The city’s museum had made its purchases with smartness, insight, consistency and without fear of new directions or new modes of expression, which had not yet gained recognition’.<sup>36</sup> Gothenburg Museum’s Art Department was thus well known in the early 20<sup>th</sup> century for its contemporary Swedish art and acquired a position as a challenger in the art field.

#### ROMDAHL'S FORTY YEARS

In 1906 changes took place in the Art Department. In view of the size of the art collections, the museum board wanted to appoint a full-time curator, who was both a documented scholar and experienced museologist. The choice was Axel L. Romdahl (1880–1951) from Östergötland, who had been a research assistant at both Nationalmuseum and Nordiska museet [Nordic Museum] for the past three years. The previous year he had defended a doctoral thesis on Pieter Brueghel the Elder. Although it was a full-time post, Romdahl also taught art history at Gothenburg University and was awarded a personal chair at the university in 1920. He was also one of the voluntary (unpaid) writers for the newspaper *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, was active in Gothenburg Art Association and on the board of Gothenburg Museum School of Drawing and Painting and so on. Romdahl was undeniably involved in most things and was soon a significant force in the Gothenburg art world.

Institutional artistic life in Gothenburg saw a change in the 1920s. The new Art Gallery on Götaplatsen opened in connection with the Gothenburg Jubilee Exhibition in 1923 and Gothenburg Art Association relocated its activities to the gallery. That same year the new museum building was used for the Jubilee Exhibition, although it did not open as

Romdahl hade gärna utökat den minimala samlingen av äldre utländskt måleri, men fann det omöjligt av ekonomiska skäl. Framförallt utvecklade han idéer om grafik- och skulptursamlingen ”för konstodling och konststudier”. Han ville förvärva moderna utländska raderingar och litografier för att kunna förmedla kunskap om internationella konstriktningar. Romdahl fick därför igenom en ändring i instruktionen för konstnämnden, som tidigare angivet att gravyrer och alster av reproducerande konst endast i undantagsfall fick förvärvas.<sup>39</sup> När det gällde skulptursamlingen påpekade han obalansen mellan måleri och skulptur i samlingarna och ville främst förvärva moderna svenska skulpturarbeten. Han kunde också tänka sig avgjutningar av moderna utländska skulpturverk exempelvis av Rodin. Dessutom tyckte han att avgjutningssamlingen, som grundades genom en donation 1891 av överste Paul Melin, borde öka med skulpturer från antiken och renässansen.

Att Romdahl förespråkade ett didaktiskt konstsamlande verkar rimligt med tanke på hans lärargärning på Göteborgs högskola. Från 1924 förlades undervisningen dessutom till Konstavdelningen. Den moderna skandinaviska konsten var ett fortsatt viktigt samlingsområde. De övriga planerna innebar onekligen en breddning av samlandet som i sin tur kom att leda till en splittring av befintliga ekonomiska resurser. Detta kom dock så småningom att kompenseras av rikliga gåvor.

1942 bildades museets vänförening på initiativ av Romdahl med stöd av flera kulturintresserade familjer bland affärs-, bank- och skeppsredaresocieteten i Göteborg.<sup>40</sup> Föreningen kom delvis att ersätta det ekonomiska stöd för inköp av konst som under tidigare decennier givits av frikostiga göteborgare och donatorer. Konstinköpen gjordes på räntemedel från donationer. Dessa hade 1907 utökats med Carl Wijks (1839–1907) testamentariska gåva på 50 000 (2,4 miljoner) kronor, vars ränta utföll vart femte år för inköp av något större konstverk. Från 1915 skänkte privatpersoner nästan årligen pengar till museets konstavdelning för inköp. Det skedde alltmer sällan under 1930-talet och med mer blygsamma belopp. 1916 fick man exempelvis ett sammanlagt belopp på 24 000 (820 000) kronor, 1925 var beloppet 35 000 (888 000) kronor men 1938 var beloppet endast 500 (13 500) kronor.

an art museum until 1925. The Art Department, which was housed in Gothenburg Museum on Västra Hamngatan, had then relocated its collections and activities to the new museum. Romdahl was thus promoted to head of a museum whose collections had expanded substantially over nineteen years.<sup>37</sup>

Romdahl quickly initiated changes. He presented his ideas and plans for the future in a letter to Gothenburg Museum's art committee in 1906.<sup>38</sup> Romdahl established that the painting collection should mainly comprise modern 'Scandinavian' painting, as previously. This may be assumed to have included Swedish painting as he did not mention it explicitly in his letter. He wanted to strengthen the 19<sup>th</sup> century Swedish collection, which was already well represented, especially through the collection in the Fürstenberg gallery. The innovation was that he wanted to acquire early Swedish works to provide a better picture of art history.

Romdahl would have liked to expand the very small collection of early foreign painting, but considered this impossible for financial reasons. Above all he developed ideas on the graphics and sculpture collections 'for art education and art studies'. He wanted to acquire modern foreign etchings and lithographs to be able to convey knowledge of international styles of art. Romdahl therefore carried an amendment to the art committee's instructions, which had previously stated that engravings and reproductions were only to be acquired in exceptional cases.<sup>39</sup> With regard to the sculpture collection, he pointed out the imbalance between painting and sculpture in the collections and mainly wanted to acquire modern Swedish sculptures. He could also conceive of casts of modern foreign sculptures, for example, by Rodin. In addition, he thought that the cast collection, which was founded by a donation from Colonel Paul Melin in 1891, should be expanded to include sculptures from classical antiquity and the Renaissance.

Romdahl's advocacy of didactic art collecting seems reasonable in view of his teaching duties at Gothenburg University. Moreover teaching was transferred to the Art Department from 1924. Modern Scandinavian art remained a key collecting area. His other plans undeniably involved broadening the collecting area, which in turn led to a fragmentation of existing financial resources. However, this was later offset by generous donations.

In 1942 the Friends of the Museum of Art was founded on Romdahl's initiative with the support of several families interested in the arts in

I december 1913 diskuterades intendentens roll kontra konstnämndens. Dåvarande ordföranden professorn och rektorn för Göteborgs högskola Otto Sylwan föreslog att intendenten skulle få friare tyglar att ensam få köpa in konst som tillkommit före de senaste 30 åren.<sup>41</sup> Och när det gällde inköp av mer samtida konst skulle det räcka med att Romdahl och en av ledamöterna i konstnämnden var överens. Det var ett intressant förslag som om det hade förverkligats givit Romdahl kraftigt ökade formella befogenheter och ledamöterna endast en marginell bestämmanderätt. Istället behölls systemet att beslut om inköp krävde enkel majoritet och att hälften av ledamöterna var närvarande. Om inköpen gjordes på annan ort måste tre ledamöter närvara och dessutom vara enade i beslutet.

I samband med museiombudsmannen Carl Lagerbergs (1859–1922) bortgång och den nya museibyggnadens färdigställande omorganiserades Göteborgs Museums förvaltning. Den nya organisationen trädde i kraft den 1 januari 1923.<sup>42</sup> För Konstavdelningens del inrättades en konstnämnd och en kommitté för konstinköp under museistyrelsen. En av dem som blev invald i konstnämnden var skeppsredaren och donatorn Werner Lundqvist (1868–1943). Lundqvist ville, precis som tidigare Fürstenberg, att konstnämnden skulle ha möjligheter att påverka den konstnärliga ledningen och utvecklingen av konstmuseet. Frågan remitterades till museistyrelsen som ”för närvarande” inte ville besluta utan bordlade frågan tillsvidare.<sup>43</sup>

Till kommittén för konstinköp 1923 valdes handlanden Hjalmar Wijk, som var en kultiverad företrädare för den göteborgska köpmannaaaristokratin.<sup>44</sup> Övriga ledamöter var en av arkitekterna till det nya konstmuseet, Sigfrid Ericson, samt konstnärerna Tor Bjurström, Johan Ericson och Carl Wilhelmson. I de nya stadgarna för Göteborgs Museum fastslog inköpskommitténs antal till fyra eller högst sex ledamöter, varav minst en bör vara utövande målare eller bildhuggare. Intendenten var självskriven ledamot och sekreterare. Nytt var att han även fungerade som kommitténs ordförande. Dessutom anslogs till Romdahl ett särskilt belopp för inköp av grafik. En viktig förändring var att kommittén i särskilda fall kunde tillåta intendenten

Gothenburg's business, banking and shipping community.<sup>40</sup> This association came to partly replace the financial support for art purchases provided in previous decades by generous Gothenburgers and donors. Art purchases were funded by the interest from donations. This had increased in 1907 as a result of Carl Wijk's (1839–1907) bequest of 50,000 Swedish kronor (2.4 million), interest on which was paid out every fifth year for the purchase of a major art work. From 1915 private individuals donated money almost annually to the museum's Art Department for purchases. This became increasingly rare in the 1930s and the amounts were more modest. The museum received, for example, a total of 24,000 Swedish kronor (888,000) in 1925, but only 500 Swedish kronor (13,500) in 1938.

#### THE CURATOR AND THE COMMITTEE

In December 1913 the curator's role in relation to that of the art committee was discussed. The then chairman, professor and vice-chancellor of Gothenburg University, Otto Sylwan, proposed that the curator should be given a freer rein to purchase independently art created more than thirty years previously.<sup>41</sup> With regard to the purchase of more contemporary art, it would be sufficient for Romdahl and one of the art committee members to be in agreement. It was an interesting proposal, which had it been realized would have given Romdahl substantially increased formal powers and the committee members only a marginal right to decide on purchases. Instead the system was retained whereby purchase decisions required a simple majority and the presence of half the committee members. If purchases were made elsewhere, three members needed to be present and moreover in agreement on the decision.

On the death of the museum ombudsman Carl Lagerberg (1859–1922) and the completion of the new museum building, the administration of Gothenburg Museum was reorganized. The new organisation came into effect on 1 January 1923.<sup>42</sup> In the case of the Art Department, an art committee and an art purchasing committee were established under the museum board. The shipowner and donor Werner Lundqvist

eller någon annan av kommitténs ledamöter göra inköp. En annan var att från och med 1923 "anmälde" intendenten gåvor för konstmuseets nämnd. Tidigare hade förslagen om mottagande av gåvor remitterats från museistyrelsen till inköpskommittén. De mer utarbetade inköpsprotokollen upphörde vid samma tid, vilket innebär att eventuella meningsskiljaktigheter inte längre går att avläsa. Då och då kan man läsa att inköpskommittén godkänner inköp i efterhand. Antalet sammanträden blir också generellt färre.

I övrigt var beslutandeprocessen den samma som tidigare, det vill säga omröstning. Ledamöterna valdes på två år men satt i realiteten längre, ibland mycket längre. För konstnären Tor Bjurström (1888–1966) blev det trettiofem år. De olika inköpskommittéerna har sedan 1900 haft en stockholmsrepresentant. 1929 efterträddes den då huvudstadsbaserade Carl Wilhelmson i inköpskommittén av konstnären Otte Sköld (1894–1958). Av Sköld hade 1920 köpts ett icke kubistiskt stilleben som Romdahl tyckte var ett av de mognaste verken i museets moderna målerisamling.<sup>45</sup> Även ett av museets få verk av den nya sakligheten förvärvades 1926 av Sköld, som dock sällan deltog i kommitténs arbete. Samma år som Sköld invaldes också en kritiker, fil. lic. Birger Bäckström (1878–1962). Han hade gått ett år på Valands konstskola och skrivit för *Göteborgs-Posten* innan han blev verksam som konst- och teaterkritiker vid *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*.

#### MODERNISMEN GÖR ENTRÉ

Hur förvaltades arvet som Sveriges främsta museum när det gällde den samtida konsten?

Konstnärsförbundet, som främst var knutet till 1890-talets nydaning av landskapsmåleriet i nationalromantikens anda, höll sin sista utställning 1916 och upplöstes 1920. Många av de unga konstnärerna, som for till Paris och studerade kubismen och expressionismen, hade gått i Konstnärsförbundets skola. En av dem var bohuslänningen Birger Simonsson (1883–1938) vars målning *Brunnen*,

(1868–1943) was one of those elected to the art committee. Like Fürstenberg previously, Lundqvist wanted the art committee to have an opportunity to influence the artistic management and development of the art museum. The matter was referred to the museum board, which did not want to make a decision 'at present' but postponed the matter for the time being.<sup>43</sup>

The merchant Hjalmar Wijk, a cultured representative of the Gothenburg mercantile aristocracy, was elected to the art purchasing committee in 1923.<sup>44</sup> The other members were one of the architects of the new art museum, Sigfrid Ericson, and the artists Tor Bjurström, Johan Ericson, and Carl Wilhelmson. The new regulations for Gothenburg Museum established that the purchasing committee should comprise four or a maximum six members, of which at least one should be a practising painter or sculptor. The curator was an ex officio member and secretary. Now he was also to act as the committee's chairman. Moreover Romdahl was allocated a separate amount for purchases of graphic works. One important change was that the committee could in special cases allow the curator or another committee member to make purchases. Another was that as from 1923 the curator 'notified' the art museum's committee of donations. Previously proposals for the receipt of donations had been referred from the museum board to the purchasing committee. The more detailed minutes of purchases ceased at the same time, which means that any differences of opinion can no longer be observed. Occasionally it can be seen that the purchasing committee approved purchases after the event. The number of meetings also generally declined.

In other respects, the decision-making process was the same as previously, in other words, voting. The members were elected for two years but in reality remained on the committee for longer, sometimes much longer. Thirty-five years in the case of the artist Tor Bjurström (1888–1966). Since 1900 the different purchasing committees have had a Stockholm representative. In 1929 the then Stockholm-based Carl Wilhelmson was succeeded on the purchasing committee by the artist Otte Sköld (1894–1958). In 1920 a non-cubist still life by Sköld had been purchased, which Romdahl considered one of the most mature works in the museum's modern painting collection.<sup>45</sup> One of the museum's few *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity) works was acquired in 1926 by Sköld, who seldom participated, however, in the committee's work. A critic, Birger Bäckström, PhL (1878–1962) was elected the same year as

*Fiskebäckskil* köptes in på Valand 1913. Det året var förvärven av modern konst fåtaliga och Simonsson var det första inköpet av de svenska Matisseeeleverna. Simonsson var dessutom den förste av medlemmarna i den så kallade västkustfalangen att göra karriär i Göteborg. Han blev ledamot i konstnämnden 1917, ett år efter att han utsetts till föreståndare för Valands konstskola. Den posten lämnade han 1919 och efterträddes först av Carl Ryd och därefter av Tor Bjurström. De tre lade grunden för utvecklingen av ett koloristiskt Göteborgsmåleri.

De första målningarna av Gösta Sandels (1887–1919) förvärvades 1914. Ett av verken som museet fick i gåva av enskilda konstvänner var en ”patetisk scen *Strandfynd*, av stark verkan såväl genom linjerytmen som genom färgackordet i stålblått, guldbrunt, grått och vitt”, enligt Romdahl.<sup>46</sup> Målningar av Sandels, Simonsson, Sigfrid Ullman och Ryd skänktes till museet 1917 av skeppsredaren Ivar Lignell. Sandels kom att bli välrepresenterad och Göteborgs Museum visade 1920 en minnesutställning ett år efter hans död. Av de utställda verken ägdes de flesta av dispasschören och konst-samlaren Conrad Pineus (1872–1945) och andra av Charlotte och Otto Mannheimer. Axel Romdahl stod själv som ägare till en målning i utställningskatalogen. Av årsberättelserna i årstrycken kan man avläsa att Romdahl uppskattade Sandels måleri och i sina memoarer var han tydlig med sin ”till synes orättvisa förkärlek för honom”.<sup>47</sup>

Stockholmsfalangens hetaste namn, konstnärsparet Grünewald-Hjertén, ställde ut i konstföreningens regi på Valand 1916. Det var en utställning som skakade konstföreningen, där Romdahl satt i styrelsen, i grundvalarna. Utställningen vållade protester och diskussionsmöten anordnades. Debutet bidrog till att öka konstintresset inom vida kretsar av stadens publik.<sup>48</sup> Frågan om inköp av något arbete av Grünewald väcktes i konstnämnden men det togs inget beslut. I december samma år köptes *Fröken S C* av Isaac Grünewald (1889–1946). Det var det första stora arbetet av honom i en offentlig samling.

Inköpet gjordes på Konstnärsförbundet utställning i den nybyggda Liljevalchs konsthall. Leander Engströms (1886–1927) ”talangfulla konstnärskap” blev förstärkt med en landskapsmålning.<sup>49</sup> Han hade tidigare köpts in på Baltiska utställningen i Malmö 1914.

Sköld. He had studied for a year at Valand and written for the newspaper *Göteborgs-Posten* before working as art and theatre critic for the newspaper *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*.

#### MODERNISM MAKES ITS ENTRANCE

How was the legacy as Sweden's foremost museum for contemporary art maintained?

The Artists' Association, which was mainly associated with the 1890s' regeneration of landscape painting in the spirit of national romanticism, held its final exhibition in 1916 and was dissolved in 1920. Many of the young artists, who travelled to Paris to study cubism and expressionism, had attended the Artists' Association's school. One of these was Birger Simonsson (1883–1938) from Bohuslän, whose painting *The Well*, *Fiskebäckskil* was purchased at Valand in 1913. There were few acquisitions of modern art that year and the Simonsson was the first purchase of a work by a Swedish pupil of Matisse. Simonsson was moreover the first member of the so-called West Coast faction to make a career in Gothenburg. He became a member of the art committee in 1917, a year after his appointment as principal of Gothenburg Museum's School of Drawing and Painting. He left the post in 1919 and was succeeded first by Carl Ryd and then by Tor Bjurström. These three principals laid the basis for the development of Gothenburg colourist painting.

The first paintings by Gösta Sandels (1887–1919) were acquired in 1914. One of the works donated to the museum by individual art-lovers was a 'poignant scene, *Flotsam and Jetsam*, of strong impact due to its rhythmic line and colour composition in steel blue, golden brown, grey and white', according to Romdahl.<sup>46</sup> Paintings by Sandels, Simonsson, Sigfrid Ullman and Ryd were donated to the museum in 1917 by the shipowner Ivar Lignell. Sandels came to be well represented in the collection and in 1920 Gothenburg Museum showed a commemorative exhibition one year after his death. The majority of the works exhibited were owned by the average adjuster and art collector Conrad Pineus (1872–1945) and others by Charlotte and Otto Mannheimer. Axel Romdahl was listed as

När det i februari 1918 var dags för inköp av nästa Matisseelev, Einar Jolin (1890–1976) blev det oenighet i konstnämnden. Den beslöt om inköp av *Porträtt av dansösen Jenny Hasselqvist* vid ett första sammanträde, vid det andra ville Wilhelmson häva det till förmån för två andra målningar av konstnären. Vid det tredje sammanträdet, i vilket Wilhelmson inte deltog, röstades köpet igenom. Jolin bytte ut den tjugoen år senare ”mot ett verk som vore mer betydande och representativt”, *Dam i svart* målat 1937.<sup>50</sup> Museet förlorade härigenom ett ungdomsverk från 1915 som visade influenser både från Matisse och från orientalisk konst. Man var inte heller överens vid det första inköpet av Sigrid Hjertén (1885–1948). Konstnären Johan Ericson och museiombudsmannen Carl Lagerberg reserverade sig mot inköpet av *Stilleben*.<sup>51</sup>

Genom en donation ur Theodor och Hanne Mannheimers fond åren 1918 och 1919 fick museet extra resurser för att förvärva konst av unga konstnärer. Inköpen gjordes av en särskild liten nämnd bestående av Romdahl och konstnärerna Charlotte Mannheimer (1866–1934) och Birger Simonsson. Ur Charlotte Mannheimers svärföräldrarnas fond förvärvades några av de så kallade ”Charlottes gossar” Sandels, Ryd och Ullman. Dessutom köptes konst av de svenska naivisterna som exempelvis *Den gamla parken* av Hilding Linnqvist (1891–1984). Konstnärerna Sandels och Ryd kommenterades särskilt i museets årstryck som ”goda representanter för det unga göteborgsmåleriet”.<sup>52</sup> Noteras kan att detta var första gången som ordet *Göteborgsmåleri* nämndes i offentligt handling. De av Matisseeleverna som valde att bo i Göteborg var Birger Simonsson, Gösta Sandels, Sigfrid Ullman, Carl Ryd, Tor Bjurström och Artur Carlsson-Percy.

Charlotte Mannheimer, som var representerad i målerisamlingen både genom gåvor och inköp, hade under 1910- och 1920-talen stort inflytande på konstlivet i Göteborg. Hon öppnade konstgalleriet Ny konst 1918 (–1925) tillsammans med Conrad Pineus. Från detta galleri gjorde museet ett enda inköp 1925, norrmannen Per Krohgs (1889–1965) målning *I oasen*. (Krohg köptes in första gången på Jubileumsutställningen i Göteborg 1923.) Från 1917 var Mannheimer vice ordförande i Göteborgs Konstförening. Hennes ekonomiska generositet och starka intresse för den unga nya konsten bidrog till att flera konstnärer bosatte sig kortare eller längre tid i Göteborg. Charlottes och Otte Mannheimers (advokat och liberal politiker)

the owner of a painting in the exhibition catalogue. The annual reports in the yearbooks show that Romdahl prized Sandels' painting and his 'seemingly unfair preference for him' was evident in his memoirs.<sup>47</sup>

The Stockholm faction's hottest name, the artist couple Grünewald-Hjertén, exhibited under the auspices of the Art Association at Valand in 1916. It was an exhibition that shook the Art Association, of which Romdahl was a board member, to its foundations. The exhibition caused protests and discussion meetings were organized. The debacle helped to increase an interest in art in wide circles of the city's audience.<sup>48</sup> The question of purchasing a work by Grünewald was raised in the art committee but no decision was reached. *Miss S. C.* by Isaac Grünewald (1889–1946) was purchased in December that year. This was the first major work by him in a public collection. The purchase was made at the Artists' Association's exhibition in the newly built Liljevalchs Art Gallery (Liljevalchs konsthall) in Stockholm. Leander Engström's (1886–1927) 'talented oeuvre' was strengthened by a landscape painting.<sup>49</sup> An Engström had previously been purchased at the Baltic exhibition in Malmö in 1914.

In February 1918 when it was time to purchase the next Matisse pupil, Einar Jolin (1890–1976), the art committee was in disagreement. At the first meeting it decided to purchase *Portrait of the Dancer Jenny Hasselqvist*, but at the second meeting Wilhelmson wanted to reverse this decision in favour of two other paintings by the artist. At the third meeting, which Wilhelmson did not attend, the purchase was voted through. Jolin exchanged it twenty-one years later 'for a more significant and representative work', *Lady in Black* painted in 1937.<sup>50</sup> The museum thus lost an early work from 1915, which showed the influence of both Matisse and oriental art. Neither was the committee in agreement on the first purchase of a work by Sigrid Hjertén (1885–1948). The artist Johan Ericson and the museum ombudsman Carl Lagerberg dissented against the purchase of *Still Life*.<sup>51</sup>

The museum received extra resources to acquire art by young artists through a donation from Theodor and Hanne Mannheimer's Fund in 1918 and 1919. The purchases were made by a separate small committee comprising Romdahl and the artists Charlotte Mannheimer (1866–1934) and Birger Simonsson. Works by some of the so-called 'Charlotte's boys', Sandels, Ryd, and Ullman, were acquired through Charlotte Mannheimer's parents-in-law's fund. In addition, art by the Swedish naivists was purchased, such as *The Old Park* by Hilding Linnqvist (1891–

hem blev de unga konstnärernas högkvarter.<sup>53</sup> Hon hade alltså genom sina olika förehavanden och engagemang direkt eller indirekt inflytande på museets samling. Mannheimer och Romdahl var ofta oeniga i konstfrågor och hon var till exempel 1912 kritisk både till hans inköp och till hans sätt att hänga konst.<sup>54</sup>

På den stora konstupställningen 1923 med Romdahl som utställningskommissarie, som hölls i samband med Göteborgs Stads trehundraårsjubileum, ställdes flera intressanta målningar ut, inte minst av Hjertén, Grünewald och Vera Nilsson (1888–1979). Beträffande representationen av Hjertén och Grünewald kan konstateras att det inte var deras djärvaste verk som förvärvades. Både Hjertén och Grünewald var flitiga utställare och möjligheter fanns att förvärva deras tidiga målningar. Nu finns konstnärsparets paradnummer, förvärvade långt senare, på Moderna Museet och när det gäller Grünewald framförallt på Norrköpings Konstmuseum. Grünewald var annars en konstnär som Romdahl tycktes uppskatta, eftersom han köpte in sex målningar av honom under fyra decennier. Uppskattningen verkade ömsesidig med tanke på att Grünewald 1929 skänkte ett sextiotal teckningar och ett tiotal grafiska blad. Av Hjertén köptes fem målningar varav två från hennes, makens och sonen Iváns utställning på Konsthallen 1935.

Av Vera Nilsson, som enligt Romdahl ”står ensam i vår konst med sin eruptiva expressionism”, köptes en stillsam målning istället för någon av hennes mer kubistiskt expressionistiska 1910-tals målningar.<sup>55</sup> Det ska dock sägas att skadan senare delvis reparerades genom förvärv av bland annat några häftiga öländska landskap från 1926 och 1934. På jubileumsutställningen köptes också några av de viktigaste tjugotalsmålarna med naivistiska tidsdrag som Axel Nilsson (1889–1981) och Gideon Börje (1891–1965). Tre verk av konstnären Karl Isakson (1878–1922), som stod utanför alla svenska gruppbildningar och som också tillhör den danska konsthistorien, köptes in, dels av en dansk konsthandlare och dels på Liljevalchs. 1937 skänkte en okänd givare inte mindre än sex målningar. Även landskap kom att införlivas med museets samling under 1950- och 1960-talen av denne konstnär som förvaltade arvet efter Paul Cézanne (1839–1906). Isaksons konst var en av utgångspunkterna för den lyriska expressionism som kom att karakterisera Göteborgskoloristerna under 1930-talet.

1984). The artists Sandels and Ryd were especially mentioned in the museum's yearbook as 'good representatives of young Gothenburg painting'.<sup>52</sup> It may be noted that this was the first time *Gothenburg painting* was mentioned in a public document. The Matisse pupils who chose to live in Gothenburg were Birger Simonsson, Gösta Sandels, Sigfrid Ullman, Carl Ryd, Tor Bjurström, and Artur Carlsson-Percy.

Charlotte Mannheimer, who was represented in the painting collection through both donations and purchases, had a major influence on artistic life in Gothenburg in the 1910s and 1920s. She opened the art gallery Ny konst [New Art] in 1918 (–1925) together with Conrad Pineus. The museum made a single purchase from this gallery in 1925, the Norwegian Per Krohg's (1889–1965) painting *In the Oasis*. (Krohg was first purchased at the Jubilee Exhibition in Gothenburg in 1923.) Mannheimer was vice-chairman of Gothenburg Art Association from 1917. Her financial generosity and strong interest in young, new art contributed to several artists settling in Gothenburg for shorter or longer periods. Charlotte and Otte Mannheimer's (lawyer and liberal politician) home became the headquarters of the young artists.<sup>53</sup> She therefore had a direct or indirect influence on the museum's collection as a result of her various activities and commitments. Mannheimer and Romdahl often disagreed on art matters and she was, for example, critical of both his purchases and way of hanging art in 1912.<sup>54</sup>

At the major art exhibition in 1923 curated by Romdahl, which was held in connection with the City of Gothenburg's 300<sup>th</sup> anniversary, several interesting paintings were exhibited, especially by Hjertén, Grünewald, and Vera Nilsson (1888–1979). With regard to Hjertén and Grünewald's representation in the collection, it may be stated that it was not their boldest works that were acquired. Both Hjertén and Grünewald were frequent exhibitors and opportunities existed to acquire their early paintings. The artist couple's showpieces, acquired long afterwards, are now at Moderna Museet and in the case of Grünewald particularly at Norrköping Art Museum. Grünewald was otherwise an artist whom Romdahl seemed to esteem, as he purchased six paintings by the artist over four decades. This esteem appeared to be mutual, as Grünewald donated some sixty drawings and around ten graphic works to the museum in 1929. Five paintings by Hjertén were purchased, two of which were purchased at her joint exhibition with her husband and son Iván at Gothenburg Art Gallery (Konsthallen, Göteborg) in 1935.

Under 1930-talet spelade konstnärsammanslutningen och bolaget Färg och Form en dominerande roll i svenskt konstliv. Utställningarna med svensk konst på Konsthallen, Göteborg arrangerade av Svensk-Franska Konstgalleriet togs över av Färg och form, som ställde ut på Konsthallen vid sju tillfällen 1934–1947. Medlemmarna finns representerade i museets samlingar och merparten förvärvades under 1930- och 1940-talen. De med flest verk i samlingarna är Albin Amelin, Gideon Börje, Sven Erixon, Bror Hjorth, Ivan Ivarson, Hilding Linnqvist, Axel Nilsson och Vera Nilsson. En av Romdahls favoriter var berättaren från svensk bondemiljö, skulptören och målaren Bror Hjorth (1894–1968), som kombinerade modernistisk skolning med folklig tradition. Men museets enda målning av konstnären är en gåva. Däremot förvärvades sju skulpturer av ”den nutida svenska skulpturens mest ursprunglige frodige mästare” under Romdahls tid.<sup>56</sup> Det första museiverket för Hjorths del var träskulpturen *Eva* som 1927 skänktes av konstsammlaren Hjalmar Gabrielson (1876–1949).

Förutom flitiga förvärv av Hjorths skulpturer var förvärven av Millesskulpturer många. Av Carl Milles (1875–1955), som var den dominerande skulptören under första hälften av 1900-talet och även vän till Romdahl, förvärvades tolv skulpturer, varav två gåvor, under Romdahls tid. Det var bland annat *Danserskor*, *Solsångare*, *Folke Filbyter* och *Indianhuvud*. Den senare förmådde Romdahl textildirektören Gustaf Werner (1859–1948) motvilligt att betala merparten av, trots att denne inte gillade den stora skulpturen i mexikansk onyx. Sedan 1931 står även *Poseidon* i brunnskaret på Götaplatsen framför konstmuseet. Av Christian Berg (1893–1976) köptes *Torso* i mässing. I Bergs torsogestalter fick kubismen sitt svenska uttryck, som enligt Romdahl inte intresserade den breda publiken men däremot de konststuderande.<sup>57</sup> Andra verksamma skulptörer som förvärvades var exempelvis Stig Blomberg, Sigrid Fridman, Erik Grate, Nanna Johansen (gift Ullman), Nils Möllerberg, Ninnan Santesson, Nils Sjögren och Britta Nehrman.

Det som inte införlivades med samlingarna under Romdahls tid var främst abstrakta/konkreta målningar. GAN (Gösta Adrian Nilsson) (1884–1965), Otto G Carlsund och Erik Olson, som ställde ut tillsammans med Christian Berg på Konsthallen, Göteborg 1928, köptes inte. Under 1900-talets första decennier var GAN Sveriges

A tranquil painting by Vera Nilsson, whom Romdahl considered ‘unique in our art for her eruptive expressionism’, was purchased instead of one of her more cubist, expressionist paintings of the 1910s.<sup>55</sup> However, it should be stated that the damage was later partly rectified by acquisitions including some dramatic landscapes of Öland from 1926 and 1934. Works by some of the key 1920s’ painters with their characteristic naïvist features, such as Axel Nilsson (1889–1981) and Gideon Börje (1891–1965), were also purchased at the Jubilee Exhibition. Three works by the artist Karl Isakson (1878–1922), who was not a member of any Swedish groupings and is also part of Danish art history, were purchased from a Danish art dealer and at Liljevalchs Art Gallery. In 1937 an unknown individual donated no fewer than six paintings by the artist. Landscapes by the artist, who continued in the tradition of Paul Cézanne (1839–1906), were also added to the museum’s collection in the 1950s and 1960s. Isakson’s art was one of the starting points for the lyrical expressionism, which came to characterize the Gothenburg colourists in the 1930s.

In the 1930s the artist alliance and company Färg och Form [Colour and Form] played a dominant role in Swedish artistic life. The exhibitions of Swedish art at Gothenburg Art Gallery arranged by Svensk-Franska Konstgalleriet [Swedish-French Art Gallery] were taken over by Färg och Form, which exhibited at the Art Gallery on seven occasions between 1934 and 1947. Its members are represented in the museum’s collections and the majority of the works were acquired in the 1930s and 1940s. The artists with the most works in the collections are Albin Amelin, Gideon Börje, Sven Erixon, Bror Hjorth, Ivan Ivarson, Hilding Linnqvist, Axel Nilsson, and Vera Nilsson. One of Romdahl’s favourites was the portray-er of Swedish country life, the sculptor and painter Bror Hjorth (1894–1968), who combined a modernist training with popular tradition. But the museum’s only painting by the artist is a donation. On the other hand, seven sculptures were acquired by ‘the most original, productive master of contemporary Swedish sculpture’ during Romdahl’s tenure.<sup>56</sup> The museum’s first work by Hjorth was the wood sculpture *Eva*, which was donated in 1927 by the art collector Hjalmar Gabrielson (1876–1949).

In addition to frequent acquisitions of Hjorth’s sculptures, there were many acquisitions of Milles’ sculptures. Twelve sculptures, of which two donations, by Carl Milles (1875–1955), who was the leading sculptor in the first half of the 20<sup>th</sup> century and a friend of Romdahl, were acquired during Romdahl’s tenure. These included *Dancers*, *Sun Singer*, *Folke Filbyter*,

”mesta” modernist; expressionist, futurist, kubist, dadaist, neoplasti-  
cist och konstruktivist. Först 1964 förvärvades GAN:s *Komposition med  
bokstäver* från 1920-talets början. Möjligheten att köpa ett intressant  
verk av Agnes Cleve (1876–1951), som ställde ut i Konsthallen i bör-  
jan av 1931, försumrades. Cleve, som hade kontakter med Gabriele  
Münther och Wassily Kandinsky, visade bland annat expressiva fu-  
turistiska målningar. Hon fick sitt erkännande långt senare genom in-  
köp av en tidig målning. En annan kvinnlig konstnär som fick vänta  
länge på inköp var Siri Derkert (1888–1973). *Lyssnande barn* från 1930  
köptes in 1944. De svenska surrealisterna i Halmstadgruppen fick  
även de vänta på att bli representerade. Det blev i huvudsak aktuellt  
först 1942 i samband med gruppens andra utställning i Konsthallen.  
Romdahl motiverade sina inköp av målningar i litet format med att  
surrealisterna ”alltmer funnit lyssnare”.<sup>58</sup>

#### KOLORISMEN KOMMER TILL MUSEET

Året efter det att den 48-årige Carl Kylberg (1878–1952) lämnat  
Göteborg för Stockholm, på grund av ointresse för hans konst, in-  
handlades 1927 det första verket av honom. *Tremastare* beskrevs av  
Romdahl som ”ett koloristiskt verk av en egendomlig personlig char-  
me”.<sup>59</sup> Målningen köptes in på konsthallsutställningen *Modern svensk  
konst* anordnad av Svensk-Franska Konstgalleriet lett av Gösta Olson,  
som var Romdahls gamla skolkamrat från Linköping. Det var den  
första av flera utställningar med svensk konst producerade av Olson  
framöver i Göteborg, men inte det sista förvärvet av göteborgaren  
och färglyrikern Kylberg. Under Romdahls tid blev det ytterligare  
två målningar. Olson var därtill den främste presentatören av fransk  
konst i Sverige under många år och hade ett flertal utställningar av  
fransk konst både på Konsthallen och på museet.

I det moderna västsvenska måleriet var Tor Bjurström en av de  
centrala gestalterna. Han var lärare vid Valands målarskola mellan  
1920 och 1929 och förvärven av hans målningar blev sju till antalet.  
Flera av hans elever började ställa ut vid mitten av 1920-talet. Men

- and *Indian Head*. Romdahl persuaded the textile director Gustaf Werner  
(1859–1948) to pay reluctantly for the greater part of the latter, although  
Werner did not like this large sculpture in Mexican onyx. Milles’ sculp-  
ture *Poseidon* has stood in the fountain basin on Götaplatsen in front of the  
art museum since 1931. Christian Berg’s (1893–1976) *Torso* in brass was  
purchased. Cubism found its Swedish expression in Berg’s torso figures,  
which according to Romdahl did not interest the general public but on the  
other hand art students.<sup>57</sup> Other active sculptors acquired included Stig  
Blomberg, Sigrid Fridman, Erik Grate, Nanna Johansen-Ullman, Nils  
Möllerberg, Ninnan Santesson, Nils Sjögren, and Britta Nehrman.

Acquisitions of primarily abstract and concrete paintings were lack-  
ing during Romdahl’s tenure. GAN (Gösta Adrian Nilsson) (1884–1965),  
Otto G. Carlsund and Erik Olson, who exhibited with Christian Berg  
at Gothenburg Art Gallery in 1928, were not purchased. In the first  
decades of the 20<sup>th</sup> century, GAN was Sweden’s ‘most’ modernist artist;  
expressionist, futurist, cubist, Dadaist, neoplasticist and constructivist.  
GAN’s *Composition with Letters* from the early 1920s was not acquired until  
1964. The opportunity to purchase an interesting work by Agnes Cleve  
(1876–1951), who exhibited at Gothenburg Art Gallery in early 1931, was  
missed. Cleve, who was in contact with Gabriele Münther and Wassily  
Kandinsky, showed, among other things, expressive futurist paintings. She  
received recognition much later through the purchase of an early painting.  
Another female artist who had to wait a long time to be purchased was  
Siri Derkert (1888–1973). Her *Child Listening* from 1930 was purchased in  
1944. The Swedish surrealists of the Halmstad Group also had to wait to  
be represented in the collection. This did not occur in effect until 1942 in  
connection with the group’s second exhibition at Gothenburg Art Gallery.  
Romdahl justified his purchases of small-format paintings with the fact that  
the surrealists had ‘increasingly found listeners’.<sup>58</sup>

#### COLOURISM COMES TO THE MUSEUM

The year after the 48-year-old Carl Kylberg (1878–1952) left Gothen-  
burg for Stockholm, due to a lack of interest in his art, the first work

det dröjde innan Romdahl köpte in det nya. Först efter klagomål i pressen 1935 över de fåtaliga inköpen (fem verk under tio år) av konstnärer bosatta i Göteborg började museet köpa in av de så kallade Göteborgskoloristerna, nästan tio år efter deras debututställningar på Konsthallens julutställningar, H. T. Centralen samt på små separatutställningar. Man efterlyste ”det för dagen aktuella lokalinslaget” av Göteborgskonst på museet.<sup>60</sup> 1936 köptes så Ivan Ivarsons (1900–1939) ”hetsigt uppdrivna måleri” och Ragnar Sandbergs (1902–1972) målningar i ”lättare, skimrande i toner”.<sup>61</sup> I slutet av 1930-talet och under 1940-talets första hälft var det dags för inköp av Karin Parrow (1900–1984), Alf Lindberg (1905–1990), David Larsson (1898–1976), Ragnvald Magnusson (1904–1984), Åke Winnberg (1913–1974) med flera. Andra, som Nils Nilsson (1901–1949), blev representerad genom gåvor av bland andra av Gustaf Werner. Den psykiskt sjuke Åke Göransson (1902–1942) målningar, som så sensationellt hittats i moderns kökssoffa, visades i Modern konst i hemmiljö 1941 i Stockholm och 1942 på Konsthallen, Göteborg. Av Göransson köptes *Katten i korgen* och *Göteborgsgata*.

#### KONST FRÅN DE NORDISKA GRANNLÄNDERNA

Romdahl hade 1906 utlovat en fortsatt satsning på modern nordisk skandinavisk konst. Göteborgs konstmuseum förvärvade under Romdahls tid flera målningar och åtskilliga grafiska blad av Nordens idag mest kände konstnär Edvard Munch (1863–1944), som han också lärde känna personligen. I slutet av 1912 hade Munch en omfattande utställning i konstföreningens regi på Valand. Inköpsmedlen var slut och handlanden Hjalmar Wijk erbjöd konstnämnden 5 000 (226 000) kronor om nämnden betalade lika mycket, medel som togs ur nästkommande års anslag. Munchs *Författaren Christian Gierløff* blev därmed konstnärens första verk i tavelsamlingen och det första dyrbara verket som Romdahl fick delfinansierat av en privatperson. Nästa Munchmålning var *Vampyren* som förvärvades från en norsk konsthandlare 1918. Även denna gång stödde Wijk köpet

by him was purchased in 1927. *Three-Master* was described by Romdahl as ‘a colourist work of remarkable personal charm’.<sup>59</sup> The painting was purchased at Gothenburg Art Gallery’s exhibition, *Modern Swedish Art*, organized by Svensk-Franska Konstgalleriet managed by Gösta Olson, who was Romdahl’s old schoolfriend from Linköping. This was the first of several exhibitions of Swedish art curated by Olson in Gothenburg, but not the last acquisition of the Gothenburger and lyrical colourist Kylberg. Two further paintings were acquired during Romdahl’s tenure. Olson was moreover the foremost presenter of French art in Sweden for many years and had a number of exhibitions of French art at both Gothenburg Art Gallery and the museum.

Tor Bjurström was one of the central figures in modern West Swedish painting. He taught at Valand between 1920 and 1929 and seven of his paintings were acquired. Several of his students began exhibiting in the mid-1920s, but it was some time before Romdahl purchased this new art. Only after complaints in the press in 1935 about the small number of purchases (five works in ten years) of artists living in Gothenburg, did the museum begin to purchase the Gothenburg colourists, nearly ten years after their debuts at the Art Gallery’s Christmas exhibitions, H. T. Centralen and small one-man exhibitions. People wanted to see ‘the contemporary local contribution’ of Gothenburg art at the museum.<sup>60</sup> In 1936 Ivan Ivarson’s (1900–1939) ‘passionately intense painting’ and Ragnar Sandberg’s (1902–1972) paintings in ‘lighter, lustrous tones’ were purchased.<sup>61</sup> In the late 1930s and the first half of the 1940s it was time to purchase artists including Karin Parrow (1900–1984), Alf Lindberg (1905–1990), David Larsson (1898–1976), Ragnvald Magnusson (1904–1984), and Åke Winnberg (1913–1974). Other artists, such as Nils Nilsson (1901–1949), were represented through donations by, among others, Gustaf Werner. The mentally ill Åke Göransson’s (1902–1942) paintings, which were so sensationally found in his mother’s kitchen sofa, were shown at the Stockholm gallery Modern konst i hemmiljö in 1941 and at Gothenburg Art Gallery in 1942. His *The Cat in the Basket* and *Gothenburg Street* were purchased by the museum.

ekonomiskt och så även Lignell och Pineus. 1933 var det dags för det sista inköpet av Munch efter tips från konstnären Henrik Sørensen (1882–1962). Den andra versionen av *Den sjuka flickan* (1896), som var deponerad på Nasjonalgalleriet i Oslo, köptes på avbetalning för 18 000 (530 000) kronor. Det var ett högt inköpsbelopp och Romdahl försvarade det i årstrycket med att museernas viktigaste uppgift är att förvärva ”fullödiga” verk och att försummelser är svåra att gottgöra.

Henrik Sørensen var en central person bland de norska Matisseleverna. Han blev god vän med Birger Simonsson under sin utbildning i Köpenhamn och kom till Göteborg i samband med att de skulle delta i konstföreningens decemberutställning 1907. Sørensen kom även att tillhöra de så kallade ”Charlottes gossar”. Han var inspiratör både för konstsamlare, donatorer och för museichefen. ”Med sitt älskvärda pågående pressade han rika vänner att anslå större eller mindre belopp till inköp av för museet och övertalade sina målarvänner att lämna goda saker till ett gemensamt pris”, minns Romdahl i sin memoarer.<sup>62</sup>

Den första målningen av Sørensen inhandlades i samband med att en delegation från konstnämnden bestående av konstnärerna Erdmann, Wilhelmson och intendenten Romdahl åkte till Kristiania (Oslo) 1914 för att förvärva ung norsk konst. Då köptes fem målningar varav fyra samtida bland annat Sørensens *Mellanakt* målad samma år. Besöket i Norge betydde ett genombrott för det nya måleriet i samlingarna. Under 1910-talet köptes ytterligare målningar av Sørensen och 1920 skänkte konstnären *Inferno* som bevis för hans vänskap med konstvännerna i Göteborg. Att Sørensen ansågs vara en viktig person för Göteborgs konstmuseum visade förvärven 1943. Då köptes bland annat ett porträtt av honom, utfört av den klassiska realisten Joseph Grimeland (1916–2002), och en målning av Willi Midelfart (1904–1975), som skildrade Sørensens dekoration i rådhusen i Oslo. Tidigare hade flera norska konstnärer knutna till kretsen kring Sørensen förvärvats till museet. Bland dem fanns Thorvald Erichsen (1868–1939), en av de stora färgförnyarna, och Jean Heiberg (1884–1976), som spelade en central roll för modernismens genombrott i Norge. Heiberg var dessutom gift med Charlotte Mannheimers dotter, konstnären Agnes Mannheimer (1894–1934). Den samtida kvinna som köptes in med flera verk, bland annat

#### ART FROM THE OTHER NORDIC COUNTRIES

In 1906 Romdahl had promised a continued focus on modern Nordic art. During his tenure, Gothenburg Museum of Art acquired several paintings and various graphic works by the most well-known Nordic artist today, Edvard Munch (1863–1944), whom he also got to know personally. In late 1912 Munch had an extensive exhibition arranged by the Art Association at Valand. The purchasing funds had been spent and the merchant Hjalmar Wijk offered the art committee 5,000 Swedish kronor (226,000) if the committee matched that amount, funds that were taken from the following year's grant. Munch's *Christian Gierløff, Author* was thus the artist's first work in the painting collection and the first expensive work to be co-funded by a private individual. The next Munch painting was *The Vampire*, which was acquired from a Norwegian art dealer in 1918. Again Wijk supported the purchase financially, as did Lignell and Pineus. In 1933 it was time for the last purchase of Munch following a tip from the artist Henrik Sørensen (1882–1962). The second version of *The Sick Girl* (1896), which was deposited at the Norwegian National Gallery in Oslo, was purchased by instalments for 18,000 Swedish kronor (530,000). This was a high purchase price and Romdahl defended it in the yearbook by stating that the most important task of museums was acquiring 'consummate' works and that omissions were difficult to remedy.

Henrik Sørensen was a central figure among the Norwegian pupils of Matisse. He became a good friend of Birger Simonsson while studying in Copenhagen and came to Gothenburg when they took part in the Art Association's December exhibition in 1907. Sørensen also came to be one of 'Charlotte's boys'. He inspired art collectors, donors and the museum director. 'With his charming manner he coerced rich friends to donate large or small amounts for purchases by the museum and persuaded his painter friends to sell good works at a mutually acceptable price', according to Romdahl in his memoirs.<sup>62</sup>

The first painting by Sørensen was purchased when an art committee delegation comprising the artists Erdmann and Wilhelmson and the

från hennes separatutställning i Konsthallen, var Joronn Sitje-Mohr (1897–1982), även hon vän till Sørensen.

Bland de nordiska länderna var det Norge som gynnades mest, men under 1930- och 1940-talen ökade de danska förvärven. På Baltiska utställningen i Malmö 1914 hade en del mindre radikala danska verk köpts in, men det dröjde till 1930-talet innan två konstnärer som tillhört Bornholmsskolan, Olaf Rude (1886–1957) och Oluf Høst (1884–1966) lades till samlingen. Det kan tyckas sent med tanke på de förvärv som gjorts av svensk-dansken Karl Isakson (1878–1922) tillhörande samma skola. Andra danska konstnärer som inhandlades under 1930- och 1940-talet var exempelvis Astrid Noack (1889–1954), Axel P. Jensen (1885–1972), Ebba Carstensen (1895–1967), Anna Klindt-Sørensen (1889–1985) och Adam Fischer (1888–1968). Vårt östra grannland var fortsatt sämre företrätt i samlingarna. Bland de få verk som köptes var målningen *Hihuliter* från 1918 av expressionisten Tyko Sallinen (1879–1955). Museet fick 1940 ta emot några verk i gåva bland annat av Ellen Thesleff (1869–1954).

#### KOMPLETTERINGAR MED ÄLDRE KONST

Romdahl ville vid sitt tillträde som intendent bredda samlingsområdet med äldre svensk konst och därigenom ge en fyllig bild av utvecklingen av den svenska konsten. Bland de målare som Romdahl uppskattade och förvärvade var framförallt Pehr Hörberg, Kilian Zoll, Ernst Josephson, Olof Sager-Nelson och Ivar Arosenius. Av Pehr Hörberg (1716–1816) köptes sju och skänktes fem målningar. Romdahl fann Hörberg egendomlig och intressant och kallade honom den originelle ”outsidern” i vårt Gustavianska måleri.<sup>63</sup> Även Kilian Zoll (1818–1860) var en konstnär som Romdahl drog fram i ljuset genom förvärv av fjorton verk. Andra düsseldorfare, som Ferdinand Fagerlin (1825–1907) och August Jernberg, ökade också sin representation. Inte mindre än sju landskap av den mer namnkunnige Marcus Larson anskaffades. Larson var ju som tidigare nämnts den förste konstnären att köpas in till konstföreningens konstsamling.

curator Romdahl travelled to Kristiania (Oslo) in 1914 to acquire young Norwegian art. Five paintings were purchased, of which four contemporary paintings including Sørensen's *Interval* painted that year. The visit to Norway signified a breakthrough for new painting in the collections. In the 1910s further paintings by Sørensen were purchased and in 1920 the artist donated *Inferno* as proof of his friendship with Gothenburg art lovers. Acquisitions in 1943 showed that Sørensen was considered a key figure for Gothenburg Museum of Art. Purchases included a portrait of the artist by the classical realist Joseph Grimeland (1916–2002) and a painting by Willi Midelfart (1904–1975) depicting Sørensen's decoration in Oslo City Hall. Previously several Norwegian artists associated with Sørensen's circle had been acquired for the museum. These included Thorvald Erichsen (1868–1939), one of the great colour innovators, and Jean Heiberg (1884–1976), who played a central role in modernism's breakthrough in Norway. Heiberg was moreover married to Charlotte Mannheimer's daughter, the artist Agnes Mannheimer (1894–1934). The museum purchased several works by the contemporary female artist Joronn Sitje-Mohr (1897–1982), who was also a friend of Sørensen, including works from her one-man exhibition at Gothenburg Art Gallery.

Norway was the most favoured Nordic country, but Danish acquisitions increased in the 1930s and 1940s. Some less radical Danish works had been purchased at the Baltic exhibition in Malmö in 1914, but it was not until the 1930s that two artists of the Bornholm School, Olaf Rude (1886–1957) and Oluf Høst (1884–1966), were added to the collection. This may seem late in view of the acquisitions of the Swedish-Dane Karl Isakson (1878–1922), who belonged to the same school. Other Danish artists purchased in the 1930s and 1940s included Astrid Noack (1889–1954), Axel P. Jensen (1885–1972), Ebba Carstensen (1895–1967), Anna Klindt-Sørensen (1889–1985), and Adam Fischer (1888–1968). Sweden's eastern neighbour, Finland, remained less well represented in the collections. One of the few works purchased was the painting *The Hihulite Sect* from 1918 by the expressionist Tyko Sallinen (1879–1955). In 1940 the museum received donations of some works including Ellen Thesleff (1869–1954).

Romdahl skattade Ernst Josephsons konstnärskap högt och ansåg att han jämte Munch var den störste mästaren i nordiskt måleri. Av Josephson gjordes många förvärv, sammanlagt elva målningar. De flesta var inköp, i akt och mening att spegla hela hans konstnärskap. En konstnär som beundrade Josephson var Olof Sager-Nelson (1868–1896), som redan var välrepresenterad genom Fürstenbergska samlingen. Av honom förvärvades ytterligare nio verk. Även denna samling framhävde Romdahl som en av museets speciella sevärdheter. I samband med minnesutställningen över Ivan Aguéli (1869–1917) gjordes de första inköpen. Det var *Flickhuvud* och sju landskap i litet format.

I november 1908 ställde Ivar Arosenius (1878–1909) ut tillsammans med två kollegor i konstföreningens regi på Valand. Arosenius fick ett entusiastiskt och odelat mottagande av publik och kritik. Efter Arosenius plötsliga död i januari 1909 köptes *Flickan och ljuset* och *Prinsessan hos trollet* med bidrag av enskilda personer. I slutet av året förvärvades ytterligare ett verk av Arosenius och många kom att följa framöver, däribland den stora temperamålningen *Rus* som skänktes 1947 tillsammans med ytterligare åtta verk. 1909 köptes även trägruppen *Beväringsmönstring* av den självlärd bildhuggaren Axel Petersson Döderhultaren (1868–1925) på förslag av Romdahl, ett inköp som på den tiden inte var självklart. Det var första gången ett verk av Döderhultaren blev införlivad i en museisamling.

Förvärvet av 1880- och 1890-talens och sekelskiftets konstnärer fortsatte. Samlingarna stärktes genom inköp och gåvor av exempelvis Carl Larsson, Karl Nordström och Bruno Liljefors. De svenska nationalromantikerna stod Romdahl nära. Samma år som Göteborgs konstmuseum öppnade skrev han att museet hittills försökt ”upprätthålla förbindelserna med den levande och kämpande konsten”, men att det varit mindre tacksamt eftersom starka personligheter som Zorn, Larsson, Bergh, Josephson och Liljefors saknades och att allmänheten hade svårare att uppskatta ”den nya riktning ungdomen företrädde”.<sup>64</sup> Den tidens konst fick ytterligare förstärkning 1924 genom makarna Edvard och Marianne Levissons testamentariska gåva med 24 målningar.

Helt ny i samlingen av 1800-tals konst var Carl Fredrik Hill (1849–1911), en betydande förnyare av landskapsmåleriet i Sverige, genom inköp 1915 med inte mindre än tre franska landskapsmålningar

#### COMPLEMENTARY ACQUISITIONS OF EARLY ART

On his appointment as curator Romdahl sought to broaden the collecting area to include early Swedish art and thereby provide a full picture of the development of Swedish art. The artists prized and acquired by Romdahl were particularly Pehr Hörberg, Kilian Zoll, Ernst Josephson, Olof Sager-Nelson and Ivar Arosenius. Seven paintings by Pehr Hörberg (1716–1816) were purchased and five were donated. Romdahl found Hörberg strange and interesting, and called him the original ‘outsider’ in our Gustavian painting.<sup>63</sup> Kilian Zoll (1818–1860) was another artist whom Romdahl highlighted through purchases of fourteen works. Other artists of the Düsseldorf School, such as Ferdinand Fagerlin (1825–1907) and August Jernberg, also increased their representation in the collection. No fewer than seven landscapes by the more renowned Marcus Larson were acquired. As previously mentioned, Larson was the first artist to be purchased for the Art Association’s art collection.

Romdahl esteemed Ernst Josephson’s oeuvre highly and considered him and Munch the greatest masters of Nordic painting. A total of eleven paintings by Josephson were acquired, the majority of which were purchases, with the aim of reflecting his entire oeuvre. One artist who admired Josephson was Olof Sager-Nelson (1868–1896), who was already well represented as a result of the Fürstenberg collection. A further nine works by him were acquired. Romdahl gave prominence to this collection as one of the museum’s highlights. The first purchases of Ivan Aguéli (1869–1917) were made in connection with his commemorative exhibition. These were *Head of a Girl* and seven small-format landscapes.

In November 1908 Ivar Arosenius (1878–1909) exhibited with two colleagues under the Art Association’s auspices at Valand. Arosenius was enthusiastically and unanimously received by the audience and the critics. After his sudden death in January 1909, *The Girl and the Candle* and *The Princess and the Elf* were purchased with contributions from private individuals. A further work by Arosenius was acquired at the end of the year and many others followed, including the large tempera painting *Drunkness*,

från 1870-talet. Av Per Hasselberg, opponent och stridbar medlem i Konstnärsförbundet, som redan var mycket väl företrädd i skulptursamlingen bland annat genom Fürstenbergs försorg, förvärvades cirka fyrtio verk. Men till museets stora dragplåster utsåg Romdahl den hos svenska folket så populära målningen *Karl XII:s likfärd* av Gustaf Cederström (1845–1933), skänkt av Gustaf Werner.<sup>65</sup> Detta var konstnärens första version från 1878. Den andra finns att beskåda på Nationalmuseum.

Även av 1700-talets konst fick museet betydande tillskott. Romdahl köpte flera 1700-talsmålningar som senare löstes in av Werner Lundqvist för det pris som en gång betalats. De sammanfördes med de verk Lundqvist förvärvade till museet och resultatet blev en sammanhängande samling. Denna konstruktion frigjorde också inköpsmedel. Från den nyklassicistiska gustavianska tiden förvärvades exempelvis målningar av Elias Martin (1739–1818), Per Hilleström (1732–1816) och Lorenz Pasch d y. De mest omfattande förvärven gjordes av skulptören Johan Tobias Sergel (1740–1814) som sökte sina ämnen främst i den antika mytologin och historien. ”Vår nygrundade Sergelsamling” utökades alltså från befintliga tre verk till ett fyrtiotal under åren 1922–1940.

Under sina sista tjugo verksamhetsår kompletterade Romdahl främst den svenska 1700-talskonsten. Av konstnärer med utländskt ursprung, som var verksamma i Sverige, förvärvades bland annat porträtt av Martin Mijtsen, d ä och d y, kungaporträtt i gips av skulptörerna Jacques Philippe Bouchardon (1711–1753) och Pierre Hubert L’Archevesque (1721–1778). Av rokokons porträttör framför andra och den i Paris verksamma Alexander Roslin (1718–1793) fick museet *Änkefru Johanna Grill med son och dotter* av Gustaf Werner.

Sålunda kan sägas att under Romdahl växte de äldre samlingarna markant i förhållande till den nya konsten. Noteras kan att Düsseldorfepoken stärktes med flitiga förvärv. Romdahl lade upp kollektioner eller samlingar i samlingarna av sina favoriter. Inköpen av ”outsidern” Hörberg och autodiktaten Petersson låg i linje med modernismens uppgörelse med konventionerna och intresse för bland annat folklig konst. Även Arosenius fick en särskild kollektion.

FIG. 8

which was donated in 1947 together with a further eight works. In 1909 the carved wood group *Enlistment of Conscripts* by the self-taught sculptor Axel Petersson Döderhultaren (1868–1925) was purchased at Romdahl’s proposal, a purchase that was not self-evident at that time. This was the first time a work by Döderhultaren was added to a museum collection.

The acquisition of 1880s, 1890s and turn-of-the-century artists continued. The collections were strengthened through purchases and donations of, for example, Carl Larsson, Karl Nordström och Bruno Liljefors. The Swedish National Romantics were close to Romdahl. The year Gothenburg Museum of Art opened he wrote that the museum had so far tried ‘to maintain relations with living and fighting art’, but that this had been less rewarding as strong figures such as Zorn, Larsson, Bergh, Josephson, and Liljefors were lacking and that the public had more difficulty in appreciating ‘the new direction that youth represented’.<sup>64</sup> The art of this period was further strengthened through Edvard and Marianne Levisson’s bequest of 24 paintings in 1924.

New to the 19<sup>th</sup> century art collection was Carl Fredrik Hill (1849–1911), an important innovator of landscape painting in Sweden, as a result of purchases in 1915 of no fewer than three French landscape paintings from the 1870s. The museum acquired around forty works by Per Hasselberg, an Opponent and argumentative member of the Artists’ Association, who was already very well represented in the sculpture collection thanks to Fürstenberg. But Romdahl designated the very popular painting *The Body of Charles XII of Sweden Being Carried Home from Norway* by Gustaf Cederström (1845–1933), donated by Gustaf Werner, as the museum’s major attraction.<sup>65</sup> This was the artist’s first version from 1878. The other can be seen at Nationalmuseum.

The museum also received significant additions of 18<sup>th</sup> century art. Romdahl purchased several 18<sup>th</sup> century paintings, which were later bought by Werner Lundqvist for the price originally paid. These were combined with the works Lundqvist acquired for the museum and the result was a coherent collection. This device also released purchasing funds. Acquisitions from the neoclassical Gustavian period included paintings by Elias Martin (1739–1818), Per Hilleström (1732–1816) and Lorenz Pasch the Younger. The most extensive acquisitions were of the sculptor Johan Tobias Sergel (1740–1814), who sought his subjects mainly in ancient mythology and history. ‘Our new Sergel collection’ was thus increased from three existing works to some forty works during the period 1922–1940.

FIG. 8

År 1921 tilldrog sig två betydelsefulla händelser i Konstavdelningens historia. Det första var att museistyrelsen beslöt att bygga det nya museet och det andra var att Rembrandts (1606–1669) *Riddaren med falken* införlivades i samlingarna. En ”orealiserbar dröm” att samlingarna skulle komma att omfatta även gamla mästare från ”de stora konstlanden” hade gått i uppfyllelse för Romdahl.<sup>66</sup> Museistyrelsens ordförande och landshövdingen Oscar von Sydow hade ringt Romdahl och berättat att Gustaf Werner troligen skulle ge pengar till inköp av en Rembrandtmålning som då fanns till salu på Bukowskis. Romdahl, som inte träffat Werner tidigare, besökte honom och fick 300 000 (6 miljoner) kronor till inköp av målningen.<sup>67</sup> Det mötet blev enligt Romdahl ”upptakten till ett tjugoårigt dundrande kalas”.<sup>68</sup> Men det krävdes ytterligare 75 000 (1,5 miljoner) kronor som styrelseordförande tillsammans med intendenten lyckades att skaffa av andra givmilda göteborgare.

Romdahl skrev i årstrycket att *Riddaren med falken* till en början kommer att vara ensam, men att han gillade att det fanns en samling som påminde om Göteborgs första bebyggare från Holland. Att han motiverade förvärvet på detta vis berodde troligen på att det fanns viss kritik mot förvärvet som innebar en klar utvidgning eller brott mot tidigare insamlingspolitik av samtida konst. Romdahl glädde sig åt målningen som en stomme för en konsthistorisk serie men betonade också konstverket i sig ”som lever sitt eget liv och talar sitt eget språk, oberoende av omgivning och omständigheter”.<sup>69</sup>

Rembrandtgåvan verkade vara incitamentet till en intensifiering av förvärv av nederländskt och holländskt 1600- och 1700-tal. Werner skänkte trettio av dem, bland annat Frans Snyders, Willen van Allst, Adriaen van de Velde och Cornelis de Vos. Det förvärvades också italienskt måleri. Redan året efter det stora Rembrandtförvärvet donerade Werner Paris Bordones (1500–1571) *Jupiter och Io* från 1550-talet, museets enda renässansmålning. Denna målning anses vara ett typiskt verk av Bordone, ett mytologiskt motiv mot en bakgrund av rik arkitektulkuliss.<sup>70</sup> Samlingen av ”gamla mästare” fortsatte att öka med bland annat *Satyren i bondens hus* av Jacob Jordaens (1593–1678)

During his final twenty years in the post, Romdahl mainly supplemented the 18<sup>th</sup> century Swedish art collection. Acquisitions of artists of foreign origin, who were active in Sweden, included portraits by Martin Mijtens the Elder and the Younger, and royal busts in plaster by the sculptors Jacques Philippe Bouchardon (1711–1753) and Pierre Hubert L'Archevesque (1721–1778). The museum received a donation from Gustaf Werner of *The Widow Johanna Grill with Son and Daughter* by the leading rococo portrait painter Alexander Roslin (1718–1793), who was working in Paris.

Consequently it may be said that the early collections grew substantially compared with new art during Romdahl's tenure. It may be noted that the Düsseldorf epoch was strengthened by frequent acquisitions. Romdahl structured the collections as collections of his favourites. Purchases of the 'outsider' Hörberg and the self-taught Petersson were in line with modernism's coming to terms with the conventions of and interest in, among other things, popular art. A separate collection was also devoted to Arosenius.

#### INTERNATIONAL MASTERPIECES

In 1921 two important events occurred in the Art Department's history. The first was that the museum board decided to build the new museum and the second was that Rembrandt's (1606–1669) *The Knight with the Falcon* was added to the collections. An 'unrealizable dream' that the collections would include old masters from 'the major art countries' had come true for Romdahl.<sup>66</sup> The chairman of the museum board and county governor, Oscar von Sydow, had rung Romdahl and informed him that Gustaf Werner would probably donate money for the purchase of a Rembrandt painting that was then on sale at Bukowskis auction house. Romdahl, who had not previously met Werner, visited him and received 300,000 Swedish kronor (6 million) for the purchase of the painting.<sup>67</sup> According to Romdahl, the meeting was 'the prelude to a twenty-year slap-up feast'.<sup>68</sup> But a further 75,000 Swedish kronor (1.5 million) was required, which the chairman of the board and the curator managed to raise from other generous Gothenburgers.

och Peter Paul Rubens (1577–1640) *Konungarnas tillbedjan*, skänkta av Werner. Christian Faerber, som var delägare i en konsthandelsfirma i Berlin, skänkte flera målningar till museet. Han tog även med sig målningar, bland annat av Rubens, till Göteborg för påseende. En del av dem visades för donatorn Werner som såg dem både en och två gånger innan han bestämde sig för ett ”ja” eller ”nej”.<sup>71</sup>

Det både köptes och skänktes verk av främst okända äldre holländare, flamländare, italienare och tyskar. En del av dem förvärvades i tro att det var verk av Tintoretto eller Rubens, men de omattribuerades efterhand. Huruvida det finns förfalskningar bland dessa förvärv är osäkert. Däremot visade sig flera verk tillhörande det moderna måleriets historia vara förfalskningar. 1915 köptes inte mindre än två tidiga verk av Cézanne, vilka enligt Romdahl tydligt röjde ”upphovsmannens genialitet” men senare inte visade sig vara av konstnärens hand.<sup>72</sup> Museet fick dem till ett måttligt pris hos en konsthandlare i Göteborg eftersom konsthandelskonjunkturerna inte var de bästa på grund av första världskriget. En äkta tidig Cézanne, *Allé*, fick museet genom Werner. Vincent van Goghs *Olivuskog, Saint-Rémy*, daterad 1889, som skänktes 1917 till tavelsamlingen av enskilda konstväänner, har aldrig ifrågasatts.

I årsberättelsen från 1916 kan man avläsa att det fanns externa önskemål om att museet borde förvärva betydelsefull fransk konst som stod högt i kurs i Norden vid den här tiden. Romdahl ansåg att det var en utopi att tillmötesgå önskningarna med de medel som stod till buds. Samma år fick konstmuseet gåvomedel av enskilda konstväänner för förvärv av just fransk konst. En fransk samling tog sin början året därpå med inköpet av akvarellporträttet *Yngling från Gosol* av Pablo Picasso (1881–1973), som enligt Romdahl var årets märkligaste förvärv. Samma år köptes även *Flicka i spansk jacka* av Renoir och *Jakten* av Bonnard. De sistnämnda målningarna fick tillsammans med van Goghs målning stor betydelse för eleverna på Valands konstskola.

1922 köptes *Akrobatfamilj* av Picasso målad i början av den rosa perioden. Den förvärvades ur Conrad Pineus’ samling av franskt måleri, som ställdes ut i museets lokaler samma år. Pineus hade råkat i ekonomiska svårigheter och var tvungen att avyttra sin franska samling. De flesta verken hamnade utomlands, men Gustaf Werner räddade *Bygata, Vétheuil* av Claude Monet (1840–1926) och *Landskap med vattenkvarn* av Henri Rousseau (1844–1910) till museet. Henri

FIG. 9

FIG. 10

Romdahl wrote in the yearbook that *The Knight with the Falcon* would be solitary at first, but that he liked the idea of a collection that was a reminder of Gothenburg’s first settlers from Holland. His justification of the acquisition in this way was probably due to some criticism of it, which involved a clear broadening of or break with the previous policy of collecting contemporary art. Romdahl was pleased with the painting as a basis for an art historical series, but also emphasized the art work itself ‘which lives its own life and speaks its own language, independently of its environment and circumstances’.<sup>69</sup>

The Rembrandt donation appeared to be the incentive for intensified acquisitions of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century Dutch works. Werner donated thirty of these, including Frans Snyders, Willen van Allst, Adriaen van de Velde, and Cornelis de Vos. Italian painting was also acquired. The year after the major Rembrandt acquisition, Werner donated Paris Bordone’s (1500–1571) *Jupiter and Io* from the 1550s, the museum’s only Renaissance painting. This painting is considered a typical work by Bordone, a mythological subject against a background of a rich architectural scene.<sup>70</sup> The collection of ‘old masters’ continued to grow with, among other things, *The Satyr in the House of the Peasant* by Jacob Jordaens (1593–1678) and Peter Paul Rubens’ (1577–1640) *The Adoration of the Magi*, donated by Werner. Christian Faerber, a partner in an art dealership in Berlin, donated several paintings to the museum. He also brought paintings, including Rubens, to Gothenburg for approval. Some of these were shown to the donor Werner, who saw them once or twice before making up his mind.<sup>71</sup>

Works by mainly unknown, early Dutch, Flemish, Italian, and German artists were both purchased and donated. Some of these were acquired in the belief that they were works by Tintoretto or Rubens, but were subsequently re-attributed. It is uncertain whether these acquisitions included forgeries. However, several works belonging to the history of modern painting proved to be forgeries. In 1915 no fewer than two early works by Cézanne were purchased, which according to Romdahl clearly revealed ‘the creator’s genius’ but later proved not to be by the artist.<sup>72</sup> The museum acquired them for a modest price from an art dealer in Gothenburg, as the art market was depressed due to the First World War. The museum obtained a genuine early Cézanne, *Avenue*, thanks to Werner. Vincent van Gogh’s *Olive Grove, Saint-Rémy*, dated 1889, donated to the painting collection by individual art lovers in 1917, has never been brought into question.

FIG. 9

○

Matisse (1869–1954), som var den konstnär som hade det största direkta inflytande på den unga målargenerationen genom sin skola, förvärvades i Paris 1919 av Romdahl och Henrik Sørensen. Det var *Flicka i vitt* målad samma år. Skeppsredaren Lignell betalade målningen, som blev museets enda förvärv av den för nordisk modernistisk konst så viktiga konstnären. I *Konstmonologer* uttryckte Romdahl sin ambivalens för Matisse målning: ”Men det högsta eller ens det väsentliga inom konsten kan detta icke vara”.<sup>73</sup> Målningen stals 1973 och har inte återfunnits.

Förvärven av fransk konst fortsatte och en del av dem gjordes genom Svensk-Franska Konstgalleriet som startade sin verksamhet 1918 och drevs av Gösta Olson. Inköp som gjordes 1937 var exempelvis akvarellen *Kyssen* av Picasso från Konsthallens utställning *Fransk konst*. 1928 och 1930 hade sammanlagt åtta verk, huvudsakligen i mindre format, köpts till den franska samlingen med proveniens knuten till konstnärerna John Sten (1879–1922) och Georg Pauli, båda modifierade kubister under en tid och representerade i tavelsamlingen. Ett av verken var *Eiffeltornet* av Robert Delaunay (1885–1951), som Pauli i sin tur hade köpt av André Lhote (1885–1962). Lhote, som var lärare till många svenska konstnärer och anhängare av den kubistiska stilen blev genom Pauli representerad med målningen *Picknick* från 1918. 1930 var också året då Gustaf Werner skänkte *Nature Morte* av Gauguin. Museet saknade fortfarande ett verk från de konstnärligt fruktbringande åren på Tahiti, som inköpskommittén underlät att köpa på den franska utställningen 1898. Andra konstnärer som förvärvades under 1930-talet, med verk tillkomna under samma decennium, var exempelvis Georges Braque (1882–1963), Marc Chagall (1887–1985), Raoul Dufy (1877–1953), Maurice Estève (1904–2001), Marcel Gromaire (1892–1971) och Maurice Utrillo (1883–1955). Av Ferdinand Léger (1881–1955), som genom sin skola betytt mycket för ett antal svenska modernister, förvärvades en akvarell och *Dam vid toalettbord* (1920).

När det gällde fransk skulptur förvärvades, som Romdahl uttryckt i sin avsiktsförklaring i början av sin karriär, verk av Auguste Rodin (1840–1917). Av Antoine Bourdelle, Bror Hjorths lärare, skänktes två skulpturer under 1920-talet. Även Charles Despiau (1874–1946), Aristide Maillol (1861–1944) och Henri Laurens (1885–1954) blev representerade i museets skulptursamling.

The annual report for 1916 indicates that external wishes had been expressed that the museum should acquire significant French art, which was in great favour in the Nordic countries at that time. Romdahl considered that it was utopian to meet these wishes with the funds available. That same year the art museum received donations from individual art lovers for the acquisition of precisely French art. A French collection began the following year with the purchase of the watercolour portrait *Youth from Gosol* by Pablo Picasso (1881–1973), which according to Romdahl was the most notable acquisition of the year. Renoir's *Girl in a Spanish Jacket* and Bonnard's *The Hunting Party* were also purchased that year. The latter paintings together with van Gogh's painting had a major influence on the students at Valand School of Fine Art.

FIG. 10

○ In 1922 the museum purchased *The Acrobat Family* by Picasso, painted at the beginning of his Rose Period. It was acquired from Conrad Pineus' collection of French painting, which was exhibited in the museum's premises that year. Pineus had got into financial difficulties and was forced to sell his French collection. Most works ended up abroad, but Gustaf Werner rescued *Village Street, Vétheuil* by Claude Monet (1840–1926) and *Landscape with Watermill* by Henri Rousseau (1844–1910) for the museum. Henri Matisse (1869–1954), who was the artist with the largest direct influence on the young generation of painters through his school, was acquired in Paris in 1919 by Romdahl and Henrik Sørensen. The work was *Girl in White* painted that year. The shipowner Lignell paid for the painting, which was the museum's sole acquisition of the painter who was so important for Nordic modernist art. In his *Konstmonologer* [Art Monologues] Romdahl expressed his ambivalence to the Matisse painting: 'But this cannot be the best or even the essential in art'.<sup>73</sup> The painting was stolen in 1973 and has not been recovered.

Acquisitions of French art continued and some of these were made through the Svensk-Franska Konstgalleriet, which started in 1918 and was managed by Gösta Olson. Purchases in 1937 included the watercolour *The Kiss* by Picasso from Gothenburg Art Gallery's exhibition *French Art*. In 1928 and 1930 a total of eight, mainly small-format, works were purchased for the French collection with provenance associated with the artists John Sten (1879–1922) and Georg Pauli, both modified cubists for a period and represented in the painting collection. One of these works was *The Eiffel Tower* by Robert Delaunay (1885–1951), which Pauli had in turn purchased from André Lhote (1885–1962). Lhote, who taught

Den franska modernismen gavs onekligen en huvudroll inom den svenska modernismens framväxt och internationalisering. Men det fanns möjligheter till förvärv även av andra viktiga och banbrytande modernister som hade sitt huvudsäte, inte i Paris, utan i München. Den första kom 1914 med en utställning i nationalismens tecken. I Malmö öppnade Baltiska utställningen med konst från Sverige, Tyskland, Danmark och Finland-Ryssland. Konstavdelning hade fått ett anslag ur Baltiska utställningens lotteri på 62 500 (2,8 miljoner) kronor till konstförvärv. Hela konstnämnden åkte till Malmö. Det fanns enligt Romdahls utsago i årsberättelsen varken katalog eller prisuppgifter och de bästa arbetena sades inte vara till salu. Dit hörde troligen inte Vasilij Kandinskijs målning *Komposition 6* (idag på Eremitaget, St. Petersburg) och målningarna av de unga i Die Brücke. Romdahl recenserade utställningen i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*. Han var hård i domen av äldre tysk konst och de tyska expressionistiska målarna berörde Romdahl över huvud taget inte. Däremot utsåg han en skulptur av Ernst Barlach (1870–1938) till sin favorit. Som Andrea Kollnitz skriver i sin avhandling *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934* (2008), kan detta motsägelsefulla förhållande till den tyska expressionismen ha att göra med de båda konstformernas olikartade karaktär. Medan skulpturen är mer handfast och tillåtande kräver målarkonsten ”den lättare känsligare franska handen”, ansåg Romdahl.<sup>74</sup> Skulpturen av Barlach köptes in och även en skulptur av Fritz Klimsch (1870–1960) samt målningar av några icke-modernistiska tyskar och ryssar. Om inköpen skrev Romdahl i sina memoarer:

Ingen av oss var verkligen orienterade på de skilda områdena. Om rysk konst hade vi ej en aning. Om tysk och dansk visste väl ett par av konstnämndens medlemmar bättre besked. Ingen bland oss hade auktoritet nog att ta ledningen, göra upp en klok inköpsplan och de facto diktera besluten. Man kan tänka sig hur vi tvekade och diskuterade och voterade. Resultatet blev icke lysande.<sup>75</sup>

many Swedish artists and followers of the cubist style, was represented thanks to Pauli by the painting *Picnic* from 1918. 1930 was also the year that Gustaf Werner donated *Nature Morte* by Gauguin. The museum still lacked a work from his artistically fruitful years on Tahiti, which the purchasing committee had failed to purchase at the French exhibition in 1898. Other artists acquired in the 1930s, with works created during that decade, included Georges Braque (1882–1963), Marc Chagall (1887–1985), Raoul Dufy (1877–1953), Maurice Estève (1904–2001), Marcel Gromaire (1892–1971), and Maurice Utrillo (1883–1955). The museum also acquired a watercolour and *Lady at her Dressing Table* (1920) by Ferdinand Léger (1881–1955), who had a major influence on a number of Swedish modernists through his school.

With regard to French sculpture, works by Auguste Rodin (1840–1917) were acquired, as Romdahl had expressed in his statement of intent at the beginning of his career. Two sculptures by Antoine Bourdelle, Bror Hjorth’s teacher, were donated in the 1920s. Charles Despiau (1874–1946), Aristide Maillol (1861–1944), and Henri Laurens (1885–1954) were also represented in the museum’s sculpture collection.

#### GERMAN AND RUSSIAN MODERNISM

French modernism was undeniably assigned a leading role in the development and internationalization of Swedish modernism. However, there were opportunities to acquire other key and pioneering modernists, whose centre was Munich not Paris. The first opportunity was at an exhibition in a spirit of nationalism in 1914. The Baltic exhibition opened in Malmö with art from Sweden, Germany, Denmark and Finland Russia. The Art Department had received a grant from the exhibition’s lottery for 62,500 Swedish kronor (2.8 million) for art acquisitions. The entire art committee travelled to Malmö. According to Romdahl’s statement in the annual report, there was neither a catalogue nor price information and the best works were said not to be for sale. This probably did not apply to Wassily Kandinsky’s painting *Composition 6* (today at the State Hermitage Museum, St. Petersburg) and the paintings by the young

I Göteborg arrangerades flera utställningar med tysk konst. Samma år som Baltiska utställningen ställde Der Blaue Reiter ut i staden. 1919 var det dags för utställningen *Ny tysk konst* och 1923 visades *Der Sturm*. Medan Sturmutställningen i Stockholm väckte få men kraftiga reaktioner blev det i Göteborg en skandalomsusad konsthändelse inte minst genom att rörelsens ledare Herwarth Walden var personligt närvarande vid öppningen.<sup>76</sup> I Stockholm visades galleriutställningar med Vasilij Kandinskij, Gabriele Münter, Franz Marc, Emil Nolde och Oskar Kokoschka. Alla dessa utställningar hölls 1914–1934 och *inga* förvärv gjordes till samlingen. De svenska kritikerna och museimännen förhöll sig i stort sett kallsinniga till den tyska modernismen, som Kollnitz visar i sin avhandling. Hjalmar Gabrielson verkade vara den ende som intresserade sig för icke-fransk konst i Göteborg. Han ägde verk av Alexander van Jawlenski, Paul Klee, Oskar Kokoschka, El Lissitzkij, Láslo Moholy-Nagy, Oscar Schlemmer, Kurt Schwitters och Alexander Archipenko.<sup>77</sup>

#### EN SUMMERING AV ROMDAHLS SAMLANDE

Så har det varit med våra samlingars utveckling: det ena har givit det andra, möjligheter som yppats ha tagits tillvara, linjer som börjats ha dragits ut. Man kan karakterisera det som ett levande organiskt växande. Då det mesta och det bästa tillfördes museet genom gåvor, blev inköpsnämndens betydelse tämligen reducerad. Intendenten gick på ganska obyråkratiskt och styrelsen lät förtroendefullt honom hållas, inseende att om något skall skapas måste det ske genom en skaparvilja, som kan förefinnas hos en personlighet, men knappast på samma sätt hos en kommitté.<sup>78</sup>

Dessa Romdahls egna ord indikerar att han tagit tillfället i flykten utifrån idéer, kunskaper och intressen samtidigt som han betonar sin egen kreativa roll och tonar ner inköpskommitténs betydelse och problematiken med en inköpskommitté. Inköpskommitténs inflytande sträckte sig från och med 1923 endast till inköpen. I annat mer professionellt sammanhang framhäver han det planmässiga i

artists of Die Brücke. Romdahl reviewed the exhibition in the newspaper *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*. He was severe in his judgement of early German art and did not mention the German expressionist painters at all. However, he chose a sculpture by Ernst Barlach (1870–1938) as his favourite. As Andrea Kollnitz writes in her dissertation *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934* [The National Identity of Art: On German and Austrian Modernism in Swedish Art Criticism 1908–1934] (2008), this contradictory relationship to German expressionism may be to do with the different nature of both art forms. Romdahl considered that while sculpture was more robust and forgiving, painting required ‘the lighter, more sensitive French touch’.<sup>74</sup> The sculpture by Barlach and a sculpture by Fritz Klimsch (1870–1960) were purchased, as well as paintings by some non-modernist Germans and Russians. In his memoirs Romdahl wrote the following about these purchases:

None of us was really familiar with the different areas. We knew nothing about Russian art. A couple of the art committee members knew more about German and Danish art. None of us had enough authority to take the lead, draw up a sensible purchasing plan and de facto dictate the decisions. One can imagine how we hesitated and discussed and voted. The result was not brilliant.<sup>75</sup>

Several exhibitions of German art were arranged in Gothenburg. Der Blaue Reiter exhibited in the city the same year as the Baltic exhibition. The exhibition *New German Art* was shown in 1919 and the exhibition *Der Sturm* in 1923. While the latter aroused few but strong reactions in Stockholm, it was a notorious art event in Gothenburg, especially as the movement’s leader Herwarth Walden was present at the opening.<sup>76</sup> Gallery exhibitions of Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Franz Marc, Emil Nolde, and Oskar Kokoschka were shown in Stockholm. All these exhibitions were held between 1914 and 1934 and *no* acquisitions were made for the collection. Swedish critics and museum officers were largely indifferent to German modernism, as Kollnitz shows in her dissertation. Hjalmar Gabrielson seemed to be the only one interested in non-French art in Gothenburg. He owned works by Alexander van Jawlenski, Paul Klee, Oskar Kokoschka, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Oscar Schlemmer, Kurt Schwitters, and Alexander Archipenko.<sup>77</sup>

att förvärva fullgoda och representativa arbeten från varje epok i den äldre svenska konsthistorien, som med honom blev ett nytt samlingsområde.<sup>79</sup> Ett intressant men svårbesvarat spørsmål är hur mycket Romdahl bestämde visavi givare och donatorer. Efter några år i tjänst kom i alla fall de första privata likvida medlen för inköp av konst. Otvivelaktigt har Romdahls förmåga att skapa kontakt med möjliga donatorer, framför allt med Gustaf Werner och Werner Lundqvist, spelat en stor roll för tillväxten av samlingarna av främst flamländskt/holländskt 1600-tal och svenskt 1700-tal. Även starten av en fransk samling var avhängig penningstarka göteborgare, som uttryckt önskemål om en sådan. Och stödet från ekonomiskt och kulturellt inflytelserika kretsar i Göteborg var under några decennier stort. Noteras kan att ledamöter i styrelse, nämnd och inköpskommitté förekommer som givare precis som tidigare.

Det tog tid för Romdahl att blir förtrogen med den nordiska samtidskonsten. Han bekände i sina memoarer att han hyllade de ledande männen i Konstnärsförbundet, vars nationella romantik han sympatiserade med.<sup>80</sup> Romdahl var ändå tidig med de första förvärven av de nordiska så kallade Matisseeeleverna. Pådrivande var Charlotte Mannheimer som stödde och starkt drev förvärv av nordisk och särskilt göteborgsk samtidskonst. Den norske konstnären Sørensen spelade en viktig roll som förmedlare av framförallt norsk konst. Det var svårare för de konstnärer som orienterat sig mot den tyska expressionismen. De blev utan representation i målerisamlingen. Inte heller köptes tidiga verk av de konstnärer som hade gått i Ferdinand Legérs skola. Den abstrakta eller konkreta konsten blev helt enkelt inte förvärvad. Tyvärr kan konstateras att inga förvärv av internationella banbrytande modernister inom den tyska sfären gjordes trots otaliga möjligheter genom utställningar både i Göteborg och Stockholm.

Romdahl hade 1917 utlovat att museet skulle behålla sin rangplats när det gällde nordisk modern konst, framförallt svensk. Hur framgångsrik han var att förvalta arvet att värna om samtidskonsten kan diskuteras. Över hälften av konstverken i samlingarna hade tillkommit före 1900. Romdahl uttryckte en klädsam blygsamhet i frågan i en artikel i *Konstrevy* redan 1929:

#### A SUMMARY OF ROMDAHL'S COLLECTING

Our collections have developed as follows: one thing has led to another, opportunities that have arisen have been exploited and directions commenced have been followed through. This may be characterized as living, organic growth. As most and the best works were donated to the museum, the importance of the purchasing committee was fairly limited. The curator went ahead rather unbureaucratically and the board confidently let him have his way, realizing that if something is to be created it must take place through a creative will, which can be found in a personality, but scarcely in the same way in a committee.<sup>78</sup>

Romdahl's own words above indicate that he seized opportunity based on his ideas, knowledge and interests, while emphasizing his own creative role and playing down the importance of the purchasing committee and the problematic nature of such a committee. As from 1923 the purchasing committee's influence only extended to purchases. In another more professional context he emphasizes the planned nature of acquiring excellent and representative works from each epoch of early Swedish art history, which became a new collecting area during his tenure.<sup>79</sup> An interesting but difficult to answer question is how much Romdahl decided in relation to donors. After some years in office, the first private funding was received for art purchases. Undoubtedly Romdahl's ability to establish contact with potential donors, particularly Gustaf Werner and Werner Lundqvist, played a major role in the growth of the collections of mainly 17<sup>th</sup> century Flemish and Dutch art and 18<sup>th</sup> century Swedish art. The start of a French collection was also dependent on wealthy Gothenburgers, who had expressed wishes for such a collection. The support from financially and culturally influential circles in Gothenburg was considerable for several decades. It may be noted that members of the museum board, the committee and the purchasing committee figure as donors as previously.

It took time for Romdahl to become familiar with contemporary Nordic art. In his memoirs he confessed that he had great respect for the leading members of the Artists' Association, whose National Romanticism

Det kommer icke att spinnas någon glansfull legend om hur Göteborgs Konstmuseum denna gång gick i spetsen, hur det var djärvt och lyckosamt. Dess roll under de sista decennierna har varit mycket anspråkslösare än under åttiotalet. Det har ej haft favören att framträda mot bakgrunden av ett försumligt och trögt Nationalmuseum. Men kanske kan det komma att sägas att museet efter råd och lägenhet sökt följa sin tid och ej vara alldeles ovärdigt sitt förgångna.<sup>81</sup>

Tavel- och skulptursamlingarna växte med drygt 1 100 verk. Skulpturerna växte endast marginellt i antal, trots Romdahls planer från 1906. Den svenska konsten stod för 66 procent av förvärven. När det gällde konst från våra nordiska grannländer så ökade andelen något till ungefär sjutton procent, med Norge som bäst representerade nation. Det internationella inslaget var av nästan exakt samma omfattning – även det en ökning. Liksom under de närmaste föregående decennierna hade de kvinnliga konstnärerna under 1910- till 1940-talen en svagare ställning i konstlivet än sina manliga kollegor och deras representation var endast fem procent, en marginell ökning jämfört med tidigare. Flera verk av de kvinnliga konstnärerna köptes dock i nära anslutning till dess tillkomst och ett antal av dem tidigare än av Nationalmuseum.<sup>82</sup>

Romdahl slutade sin museimannagärning i mitten av 1947. Han överlämnade efter fyrtio år ett konstmuseum vars tavel- och skulptursamlingar kraftigt växt med svenska, eller om man så vill, med nordiska samlingar och dessutom utökats med internationell konst krönt med ett antal mästerverk.

#### WESTHOLM TAR VID

Fil. dr Alfred Westholm (1904–1996), som var föreståndare för Cypernsamlingen i Stockholm, flyttade till Göteborg och började som 1:e amanuens vid Göteborgs konstmuseum 1945. Westholm, som hade rekryterats av Romdahl, blev snart intendent och 1952 ändrades titeln till museichef. Liksom sin företrädare hade han flera

he liked.<sup>80</sup> Romdahl was nevertheless early in acquiring the Nordic pupils of Matisse. The driving force was Charlotte Mannheimer, who supported and strongly encouraged acquisitions of Nordic and especially Gothenburg contemporary art. The Norwegian artist Sørensen played a key role as an intermediary of particularly Norwegian art. It was more difficult for artists who gravitated towards German expressionism. They were not represented in the painting collection. Neither were early works by artists who had studied under Ferdinand Legér purchased. Abstract or concrete art was simply not acquired. Unfortunately it may be stated that no acquisitions were made of international pioneering modernists in the German sphere, despite countless opportunities thanks to exhibitions in both Gothenburg and Stockholm.

In 1917 Romdahl had promised that the museum would retain its leading position with regard to modern Nordic art, particularly Swedish. How successful he was in maintaining the legacy of upholding contemporary art is open to discussion. Over half the art works in the collections had been created before 1900. Romdahl expressed becoming modesty in this matter in an article in the magazine *Konstrevy* [Art Review] as early as 1929:

No brilliant myth will be spun about how Gothenburg Museum of Art led the way this time, how it was bold and successful. Its role in the last few decades has been much more modest than in the 1880s. It has not had the advantage of appearing against a background of a negligent and sluggish Nationalmuseum. But perhaps it will be said that the museum has sought according to its means to reflect its time and not be too unworthy of its past.<sup>81</sup>

The painting and sculpture collections grew by over 1,100 works. The number of sculptures grew only marginally, despite Romdahl's plans from 1906. Swedish art accounted for 66 per cent of acquisitions. Art from the other Nordic countries increased somewhat to around 17 per cent, with Norway the best-represented nation. International art accounted for a similar proportion, an increase. As in the immediately preceding decades, female artists had a weaker position in artistic life in the 1910s to the 1940s than their male colleagues and accounted for only 5 per cent, a marginal increase on previously. However, several works by female artists were purchased soon after their creation and a number of them before Nationalmuseum.<sup>82</sup>

uppdrag. Som museichef engagerade Westholm sig i förbättringar av museibyggnaden och arbetade för en utbyggnad. Falkhallen med etagerna och en ny entré stod klar 1968. Han ville genom de nya lokalerna ”komma bort från den föråldrade synen på ett konstmuseum som ett ’Konstens tempel’, oåtkomlig för andra än dem som förstår”.<sup>83</sup> På Valands konstskola, som var knuten till museiorganisationen, skedde ett kontroversiellt traditionsbrott. Ungraren Endre Nemes (1909–1985) efterträdde Göteborgskoloristen Nils Nilsson på posten som föreståndare 1947–1955.

Kommittén för konstinköp fortsatte sitt värv och protokollen avslöjar inga meningsskiljaktigheter utom vid ett tillfälle som var kopplat till inköp av just Nemes. Inköpsmedlen var fortsatt huvudsakligen räntemedel av fonder, men 1952 började Göteborgs Stad ge anslag för inköp av konst. Skälet till detta kan vara göteborgarna inte längre skänkte likvida medel och att avkastningen från fonderna var låga eller ansågs otillräckliga. Summan var det året 15 000 (205 000) kronor medan räntemedlen uppgick till 26 000 (355 000) kronor.

1969 bytte inköpskommittén namn till konstinköpsrådet i samband med en omorganisation av stadens museer. Museernas olika styrelser ersattes av en museinämnd och ett gemensamt kansli upprättades, vars chef kom att bli museichefernas överordnade. Konsthallen, som drivits av Göteborgs Konstförening, kommunaliserades 1967 och lades organisatoriskt under Göteborgs konstmuseum, medan museets band till Valands konstskola löstes upp.

En betydelsefull förändring av samlingsområdet skedde i och med att Westholm 1949 föreslog att även konstnärliga fotografier skulle kunna förvärvas, vilket museiledningen framsynt tillstyrkte. Göteborgs konstmuseum blev därmed Nordens första museum att lägga upp en fotografisk samling som skulle införlivas i tecknings- och grafiksamlingen. Sakkunskapen i ämnet hämtade Westholm hos Riksförbundet Svensk Fotografi som han samarbetade med i urvalsprocessen. Redan 1948 hade fjorton fotografier förvärvats, vilket kan tyda på att det orsakat diskussioner i konstinköpskommittén och föranlett Westholm att vända sig till museistyrelsen. De fotografier som var aktuella till denna första museala fotosamling i vårt land skickade kostnadsfritt de begärda bilderna. ”Museiledningen erkände med detta steg fotot som konst”, konstaterar Westholm.<sup>84</sup>

Romdahl concluded his museum career in mid-1947. After forty years, he handed over an art museum whose painting and sculpture collections had grown substantially in terms of Swedish or Nordic art and had moreover been expanded by international art crowned by a number of masterpieces.

#### WESTHOLM TAKES OVER

Dr Alfred Westholm (1904–1996), who was superintendent of the Cyprus Collections at the Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities in Stockholm, relocated to Gothenburg and began work as a senior research assistant at Gothenburg Museum of Art in 1945. Westholm, who had been recruited by Romdahl, soon became curator and his title was changed to museum director in 1952. Like his predecessor, he had several assignments. As museum director, Westholm was involved in improvements to the museum building and promoted an extension. The Falk Hall and the étages with its three levels and a new entrance were completed in 1968. With these new premises, he wanted to ‘get away from the old-fashioned view of an art museum as a Temple of Art, accessible only to those who understand’.<sup>83</sup> A controversial break with tradition took place at Valand, which was linked to the museum organisation. The Hungarian Endre Nemes (1909–1985) succeeded the Gothenburg colourist Nils Nilsson in the post of principal from 1947 to 1955.

The purchasing committee continued its task and the minutes reveal no differences of opinion apart from on one occasion connected with the purchase of a work by Nemes. The purchasing resources continued to comprise mainly fund interest, but the City of Gothenburg began to provide grants for art purchases in 1952. The reason for this may be that Gothenburgers no longer donated money and the return on funds was low or considered inadequate. The total that year was 15,000 Swedish kronor (205,000), while interest amounted to 26,000 Swedish kronor (355,000).

In 1969 the purchasing committee was renamed the art purchasing board in connection with the reorganisation of the city’s museums. The museums’ various boards were replaced by one museum board and a joint

Det fanns sedan tidigare i museets ägo okatalogiserade resefotografier, en viktig genre under 1800-talet. Inte mindre än 53 fotografier från Spanien av den engelske fotografen Charles Clifford (1819/20–1863) och 17 fotografier från Mexiko av den ungerske topografiske fotografen Paul de Rosti (1830–1874) har vid något tillfälle förvärvats, troligen i samband med en gåva även om inga noteringar finns om när detta kan ha skett. En möjlighet kan vara att de kom i samband med konstnären och resenären Egron Lundgrens (1815–1875) testamentariska gåva 1875 av över tvåtusen grafiska blad.

1953 presenterade museet 72 fotografier i utställningen *Svensk fotokonst 1948–1951* med bland annat den nya generationen fotografer av vilka några blev världsberömda som Lennart Nilsson och Hans Hammarskiöld. Den mest namnkunniga av de fåtaliga kvinnliga fotograferna som förvärvades var Anna Riwkin-Brick. Den göteborgska konstnärskåren tycks inte ha delat museichefens entusiasm för fotografiet. Ett föredrag som Westholm höll väckte en våldsam reaktion från stadens konstnärer. En av dem, Folke Persson, ”ville att stadsfullmäktige skulle besluta att foto inte kunde vara konst”.<sup>85</sup> Hjalmar Wijk, som suttit i kommittén för konstinköp, och stöttat museet ekonomiskt inte minst vid inköp av viktiga verk, skrev insändare emot Westholm. I sin självbiografi, författad långt senare, skriver Westholm att fotoengagemanget troligen skadade hans anseende som museichef hos konstnärerna i Göteborg.<sup>86</sup>

Ambitionen att förvärva fotokonst till museet, en tillväxt på tjugotill trettio blad per år, avstannade redan i mitten av 1950-talet. Orsaken till det kan möjligen vara både kritiken och ekonomiska skäl, det vill säga att fotograferna inte längre skänkte sina bilder.

En annan förändring av förvärvspolicyn under Westholms tid är en förstärkt inriktning mot anglosaxisk konst. Göteborgs konstmuseum är en lämplig plats för en sådan inriktning, tyckte Westholm, med tanke på Göteborgs historiska kontakter västerut. Westholm ville ”ge en fullständigare representation av de olika riktningarna inom engelsk och även amerikansk konst”.<sup>87</sup> Det första inköpet av nutida engelsk konst blev *Familjegrupp* av Henry Moore (1898–1986). Förvärvet gjordes i samband med den stora Moore-utställningen 1952, som visades i fyra städer. Samma år köptes även verk av två amerikanska skulptörer. Viljan var att fortsättningsvis komplettera med ytterligare verk och då även måleri. Redan året därpå köptes målningar av Ivon

secretariat was established, whose director was the museum directors' superior. Gothenburg Art Gallery, which had been run by Gothenburg Art Association, was municipalized in 1967 and placed under Gothenburg Museum of Art, while the museum's bonds with Valand School of Fine Art were dissolved.

An important change in the collecting area took place in 1949 when Westholm proposed the acquisition of artistic photographs, which the museum management approved with foresight. Gothenburg Museum of Art was thus the first Nordic museum to set up a photographic collection, which was to be incorporated into the drawing and print collection. Westholm obtained expert knowledge of the subject from the National Association of Swedish Photography with which he collaborated in the selection process. Fourteen photographs had been acquired as early as 1948, which may indicate that this caused discussion in the art purchasing committee and led to Westholm approaching the museum board. The photographers selected for this first museum photographic collection in Sweden sent the images requested free of charge. 'With this move the museum management acknowledged the photograph as an art form', states Westholm.<sup>84</sup>

The museum already owned uncatalogued travel photographs, an important genre in the 19<sup>th</sup> century. No fewer than 53 photographs of Spain by the English photographer Charles Clifford (1819/20–1863) and 17 photographs of Mexico by the Hungarian topographical photographer Paul de Rosti (1830–1874) had been acquired on some occasion, probably in connection with a donation although there are no records of when this took place. One possibility is that they were acquired in connection with the artist and traveller Egron Lundgren's (1815–1875) bequest of over two thousand graphic works in 1875.

In 1953 the museum showed 72 photographs in the exhibition *Swedish Photographic Art 1948–1951*, which included the new generation of photographers some of whom became world-famous such as Lennart Nilsson and Hans Hammarskiöld. The most renowned of the small number of female photographers acquired was Anna Riwkin-Brick. The Gothenburg artists' corps does not seem to have shared the museum director's enthusiasm for photography. A talk given by Westholm aroused a violent reaction from the city's artists. One of them, Folke Persson, 'wanted the city council to decide that photography could not be art'.<sup>85</sup> Hjalmar Wijk, who had been a member of the art purchasing committee and supported

Hitchens, Robert MacBryde, John Wells och Jacob Bornfriend, tre av dem på en engelsk utställning i museet, som arrangerades i samverkan med British Council och Riksförbundet för bildande konst. Betydelsen av nyförvärvet av dessa målare manifesterades i en artikel i årstrycket av intendenten Nils Ryndel (1917–2009).<sup>88</sup> Det blev ändå främst skulpturala verk som anskaffades av exempelvis Kenneth Armitage och Alexander Calder. En av målningarna var *Hyllning till van Gogh* av Francis Bacon (1909–1992) som inhandlades på ett galleri i Paris. Även amerikanskan Louise Nevelsons (1899–1988) *Totem I* kom via ett Parisgalleri. Enligt en senare museichef, docent Björn Fredlund (f. 1938), var förvärven ett svar på Moderna Museets satsning på amerikansk konst.<sup>89</sup>

Samma år som Moores stora skulptur köptes in, förvärvades med hjälp av bidrag från Konstmuseets Vänner bronsskulpturen *Ryttare* från 1945 av den italienska skulptören Marino Marini (1901–1980). Westholm ansåg att Marinis skulptur var det första betydande moderna förvärvet till museet av internationell, icke fransk konst. Det var den första skulpturen av Marini att hamna i ett nordiskt museum och Westholm skrev en särskild artikel om den i årstrycket. 1966 skänkte Konstmuseets vänner målningen *Rymdbegrepp*. *Väntan* av en annan italienare, Lucio Fontana (1899–1968), som tre år tidigare hade haft en separatutställning på Konsthallen, Göteborg.

Den franska samlingen, som länge betraktats som museets viktigaste, utökades främst med samtida konst. Det ansågs vara en av museets huvuduppgifter att komplettera denna samling i så stor utsträckning som möjligt. André Masson, Jean-Paul Riopelle och Jean Bazaine är exempel på kända 1950-tals konstnärer som köptes in under det decenniet. Fil. dr och konstnären Oscar Reutersvärd, senare professor i konsthistoria vid Lunds universitet, och konstnären Olle Bærtling skänkte 1952 en nonfigurativ målning av Auguste Herbin (1882–1960), en av de ledande inom *Réalités Nouvelles*. Givarna ville stödja museets strävan att få det radikala måleriet representerat. Under 1950-talet utökades också innehavet av Picassoverk med bronsskulpturen och akvarellen *Fernande Olivier*, som kompletterade de tidiga verken i samlingen, och målningen *Halmhatten* från 1939. Ett stilleben, *Havsdjur* målat i Antibes, köptes 1949 från Svensk-Franska Konstgalleriets utställning i Konsthallen. Förhoppningar fanns

the museum financially especially in the purchase of key works, wrote a letter to the editor criticizing Westholm. In his autobiography, written much later, Westholm writes that his commitment to photography probably damaged his reputation as museum director with the artists in Gothenburg.<sup>86</sup>

The ambition of acquiring photographic art for the museum, an increase of twenty to thirty works per year, ceased in the mid-1950s. This was possibly due to both criticism and financial reasons, in other words, that the photographers no longer donated their images.

Another change in the acquisition policy during Westholm's tenure was a stronger focus on Anglo-Saxon art. Westholm considered Gothenburg Museum of Art a suitable venue for such a focus in view of Gothenburg's historical contacts westwards. He wanted 'to provide a more complete representation of the various trends in English and even American art'.<sup>87</sup> The first purchase of contemporary English art was *Family Group* by Henry Moore (1898–1986). This acquisition was made in connection with the major Moore exhibition in 1952, which was shown in four cities. Works by two American sculptors were also purchased that year. The intention was to supplement these in future with additional works including painting. The following year paintings by Ivon Hitchens, Robert MacBryde, John Wells and Jacob Bornfriend were purchased, three of them at an English exhibition at the museum arranged in cooperation with the British Council and the National Association for Fine Art. The importance of the acquisition of these painters was manifested in an article in the yearbook by the curator Nils Ryndel (1917–2009).<sup>88</sup> Nevertheless mainly sculptural works, for example by Kenneth Armitage and Alexander Calder, were acquired. One of the paintings was *Homage to van Gogh* by Francis Bacon (1909–1992), which was purchased at a gallery in Paris. The American Louise Nevelson's (1899–1988) *Totem I* was also acquired through a Paris gallery. According to a later museum director, docent Björn Fredlund (b. 1938), these acquisitions were a response to Moderna Museet's focus on American art.<sup>89</sup>

The same year as the purchase of Moore's large sculpture, the bronze sculpture *Rider* from 1945 by the Italian sculptor Marino Marini (1901–1980) was acquired with the aid of a contribution from the Friends of the Museum of Art. Westholm considered that Marini's sculpture was the museum's first significant modern acquisition of international, non-French art. This was the first sculpture by Marini to be acquired by a

att kunna förvärva ytterligare verk av Picasso, men de grusades på grund av stigande priser.

Förvärven av konst från 1800-talet var färre, men ett betydande tillskott kom 1958 genom inköpet av Monets *Pilar i soldis*, som möjliggjordes genom bidrag av Konstmuseets Vänner. Två skulpturer av Edgar Degas och en av Honoré Daumier anskaffades från Louvren som låtit gjuta upp dem efter konstnärernas vaxoriginal. Konstmuseets Vänner skänkte Rodins *Balzac* 1964 och en skulptur av Arman köptes på Svensk-Franska Konstgalleriet 1967. På 1950-talet köptes också *Stående kvinna* i brons av Matisse och representationen av Maillol kompletterades med ytterligare verk.

Museets samlingar växte med samtidskonst från flera länder som i ringa grad fanns representerade sedan tidigare i samlingarna. Under 1950-talet drog en rad unga spanska målare uppmärksamhet till sig genom utställningar exempelvis på Konsthallen. Museet köpte mellan 1959 och 1962 fem målningar av bland annat Antonio Saura och Antoni Tàpies. Några av dem köptes på utställningar och andra genom konsthandel. På 1960-talet förvärvades också enstaka verk av konstnärer från Mexiko, Chile, Polen, Tyskland, Tjeckien och Schweiz. Modern belgisk och holländsk konst förvärvades på 1960-talet av de tidigare medlemmarna av Cobragruppen, Corneille och Karel Appel. Och av Kurt Schwitters (1887–1948) köptes ett litet collage från 1926 från Konstsalongen Samlaren i Stockholm. Det verket köptes troligen in med tanke på att Schwitters *Självporträtt* ingick i den Gabrielsonska porträttsamlingen, som skänkts till museet 1950 av Gabrielsons döttrar.

Det mesta av den internationella konst som förvärvades var alltså samtida. Ett viktigt tillskott till de äldre samlingarna skedde dock när Konstmuseets Vänner 1950 skänkte en målning i storformat, Peter Paul Rubens (och Peter Snyders) *Henrik IV av Frankrike vid belägringen av Amiens 1597*. Ett annat var ett tiotal äldre målningar i direktör Osvald Arnulf-Olssons (1884–1976) donation 1962 om totalt 65 verk.

Skälet till att utöka konstförvärvet till att omfatta fler länder än tidigare motiverades inte i årstrycken, utom när det gällde anglosaxisk konst. De internationella utställningarna ökade efter andra världskriget både på museet och Konsthallen, som var en vanlig plats för inköp. Det ansågs troligen viktigt att samlingarna, precis som de tillfälliga utställningarna, speglade konstnärliga riktningar i utlandet.

Nordic museum and Westholm wrote a special article on it in the yearbook. In 1966 the Friends of the Museum of Art donated the painting *Concept of Space: Suspense* by another Italian, Lucio Fontana (1899–1968), who had had a one-man exhibition at Gothenburg Art Gallery three years previously.

The French collection, which had long been regarded as the museum's most important, was expanded mainly by contemporary art. It was considered one of the museum's main functions to supplement this collection as far as possible. André Masson, Jean-Paul Riopelle and Jean Bazaine are examples of well-known artists of the 1950s that were purchased during that decade. In 1952 the artist Dr Oscar Reutersvärd, later art history professor at Lund University, and the artist Olle Bærtling donated a non-figurative painting by Auguste Herbin (1882–1960), one of the leaders of the *Salon des Réalités Nouvelles* (New Realities). The donors wanted to support the museum's ambition that radical painting be represented in the collection. In the 1950s the holding of Picassos was also expanded by the bronze sculpture and the watercolour *Fernande Olivier*, which complemented his early works in the collection, and the painting *The Straw Hat* from 1939. A still life, *Sea Creatures*, painted in Antibes was purchased in 1949 from the Swedish-French Art Gallery's exhibition at Gothenburg Art Gallery. The museum had hopes of acquiring further works by Picasso, but these were dashed due to rising prices.

Acquisitions of 19<sup>th</sup> century art were fewer, but a significant addition to the collection was made in 1958 with the purchase of Monet's *Willows in Haze, Giverny*, which was made possible by a contribution from the Friends of the Museum of Art. Two sculptures by Edgar Degas and one by Honoré Daumier were acquired from the Louvre, which had them cast from the artists' wax originals. The Friends of the Museum of Art donated Rodin's *Balzac* in 1964 and a sculpture by Arman was purchased at the Swedish-French Art Gallery in 1967. In the 1950s Matisse's *Standing Woman* in bronze was also purchased and the Maillol collection was supplemented by additional works.

The museum's collections grew with contemporary art from several countries, which were previously represented to a small extent in the collections. In the 1950s a number of young Spanish painters attracted attention through exhibitions at venues such as Gothenburg Art Gallery. During the period 1959–1962, the museum purchased five paintings including works by Antonio Saura and Antoni Tàpies. Some

Konst från våra grannländer ansågs även fortsättningsvis vara ett viktigt samlingsområde. Under Westholms tid ökade framför allt förvärvet av dansk konst. Det första inköpet i museets historia av dansk guldålder, *Dampporträtt* av C W Eckersberg (1783–1853), gjordes 1963 med förhoppning om ytterligare förvärv att fylla ”denna tidigare mycket kännbara lucka”.<sup>90</sup> Med inköpet av Edvard Weies (1879–1943) *Klippor*, *Christansö* fylldes ytterligare en lucka med tanke på Weies kontakt med Karl Isakson och Bornholmsskolan. 1959 fick museet en betydande gåva av danska samtida konstnärer; flera av dem hade tillhört den danska delen av Cobragruppen som Else Alfelt, Ejler Bille, Carl-Henning Pedersen och Asger Jorn. Skulptur av Henry Heerup och Eric Thommesen ingick även i gåvan. Danska målningar från 1950- och 1960-talen köptes på utställningar eller i konsthandeln, som exempelvis Svend Wiig Hansen, Richard Mortensen och Poul Ekelund (1921–1976), den senare föreståndare på Valand 1958–1961 och representerad med fyra verk. Astrid Noack (1888–1954), som redan fanns representerad, kompletterades med en skulptur som enligt Westholm ”intar en central plats i konstnärinnans verksamhet”.<sup>91</sup> 1967 förvärvades inte mindre än fyra verk av surrealisten Wilhelm Freddie (1909–1995) från hans utställning på Konsthallen. Samlingarna utökades även med verk av norska och finska konstnärer.

Den svenska konsten dominerade till kvantiteten över tillskotten från de övriga nordiska länderna. Särskilt blev konstnärer med anknytning till Västsverige och Göteborg rikt företrädade, vilket kan sägas innebära en kursändring. Exempelvis uppgick 1961 inköpen av dem till cirka sextio procent av årets totala förvärv. Westholm ansåg att det var naturligt att museet koncentrerade sig på de konstnärer som verkat i Göteborg och på Västkusten. 1962 lyckades Westholm få Göteborgs stadskollegium att anslå medel till inköp av tre målningar av Carl Kylberg. Kylberg hade besviken lämnat Göteborg och nått stora framgångar i Stockholm. ”Genom sin parodiska bok ’Lejonet Leo’” hade han, enligt Westholm, ”kommit osams med Axel Romdahl, som förlöjligats och som inte fann anledning att ytterligare

of these were purchased at exhibitions and others through art dealers. In the 1960s individual works were also acquired by artists from Mexico, Chile, Poland, Germany, the Czech Republic, and Switzerland. Modern Belgian and Dutch art by the former members of the Cobra group, Corneille and Karel Appel, was acquired in the 1960s. A small collage by Kurt Schwitters (1887–1948) from 1926 was also purchased from Konstsalongen Samlaren in Stockholm. This work was probably purchased as Schwitters’ *Self-Portrait* was part of the Gabrielson portrait collection, donated to the museum by Gabrielson’s daughters in 1950.

Most of the international art acquired was thus contemporary. However, an important addition was made to the early collections in 1950 when the Friends of the Museum of Art donated a large painting, Peter Paul Rubens’ (and Peter Snyder’s) *Henry IV of France at the Siege of Amiens in 1597*. Another was some ten early paintings in director Osvald Arnulf-Olsson’s (1884–1976) donation of a total 65 works in 1962.

The reason for expanding art acquisition to include more countries than previously was not explained in the yearbooks, except in the case of Anglo-Saxon art. International exhibitions increased after the Second World War at both the museum and Gothenburg Art Gallery, which was a common venue for purchases. It was probably considered important that the collections, just like the temporary exhibitions, reflected artistic trends abroad.

#### CLOSER TO HOME

Art from the other Nordic countries was also considered a key collecting area in future. The acquisition of Danish art in particular increased during Westholm’s tenure. The first purchase in the museum’s history of the Danish Golden Age, *Portrait of a Lady* by C. W. Eckersberg (1783–1853), was made in 1963 in the hope of further acquisitions to fill ‘this previously very noticeable gap’.<sup>90</sup> The purchase of Edvard Weies’ (1879–1943) *Rocks*, *Christiansö* filled another gap in view of Weies’ contact with Karl Isakson and the Bornholm School. In 1959 the museum received a significant donation of Danish contemporary artists, several of whom had

utöka Kylbergsamlingen”.<sup>92</sup> En sanning med modifikation eftersom en målning förvärvats efter utgivningen av boken. De nya målningarna köptes av änkan och genom gåvor utökades samlingen ytterligare samma år. När det gällde Göteborgskonstens område så hade Westholm i mitten av 1950-talet planer på att införskaffa viktiga verk ur privata samlingar när de blev tillgängliga på den öppna konstmarknaden. Ett sådant verk var Inge Schiölers (1908–1971) *Rödhårig modell I* som han såg som en symbol för den romantiska färgexpressionismen.<sup>93</sup> Målningen, tidigare i Conrad Pineus’ samling, skänktes av Konstmuseets Vänner. Av Schiöler förvärvades ytterligare nio verk. Westholms ambition att öka Sandbergs representation i samlingen resulterade i sex förvärv. Även av Arosenius, Ivarson med flera fortsatte förvärven genom köp och gåvor.

1948 gjordes det första förvärvet av den nye läraren på Valand, nämligen Nemes med verket *Nattliga visioner*. Bjurström, en gång lärare på samma konstskola, reserverade sig mot beslutet.<sup>94</sup> Reservationen kan ses som ett försvar för det traditionella Göteborgsmåleriet mot den abstrakta modernism som kom att odlas kring Nemes på 1950-talet. Bjurström, som suttit som ledamot sedan 1923, gillade inte den hänsyn som de övriga ledamöterna tog till att Nemes var ny vid museets målarskola. Han fann den ungerske konstnären för osjälvständig och influerad av andra för att ett inköp skulle ha något intresse för konstmuseet. Dessutom ansåg han att Nemes knappast behövde stödköp. En intressant kommentar som kan visa på att inköp gjordes även av andra skäl än de konstnärliga. Tre år senare var det dags för ännu ett förvärv av Nemes som tillkom efter en skrivelse till var och en av inköpsnämndens ledamöter med förslag på inköp av fyra målningar på konstnärens utställning.<sup>95</sup> I skrivelsen framhölls det kvalitativa i Nemes konst och dess vitalt stimulerande verkan i svenskt konstliv, samtidigt som skribenterna underströk att konstmuseets samlingar inte var särskilt lokala. De ansåg att konstmuseet var skyldigt att ompröva sin inställning till Nemes och att ett inköp skulle ge den vidare orientering som tiden krävde. Undertecknare var Valands konstskolas elever genom Acke Oldenburg, Leif Knudsen, Hardy Strid, Mirjam Lilljegen, Bengt Olson och Bengt Lindström. Inköpsnämnden besvarade inte skrivelsen, men en av de föreslagna målningarna köptes och under Westholms tid förvärvades ytterligare tre målningar av Nemes.

been members of the Danish section of the Cobra group, such as Else Alfelt, Ejler Bille, Carl-Henning Pedersen, and Asger Jorn. This donation also included sculptures by Henry Heerup and Eric Thommesen. Danish paintings from the 1950s and 1960s were purchased at exhibitions or from art dealers, including Svend Wiig Hansen, Richard Mortensen and Poul Ekelund (1921–1976). The latter was the principal of Valand School of Art from 1958 to 1961 and represented by four works. Astrid Noack (1888–1954), who was already represented in the collection, was supplemented by a sculpture that ‘holds a central position in the artist’s work’, according to Westholm.<sup>91</sup> In 1967 no fewer than four works by the surrealist Wilhelm Freddie (1909–1995) were acquired from his exhibition at Gothenburg Art Gallery. The collections were also expanded by works by Norwegian and Finnish artists.

Acquisitions of Swedish art exceeded those from the other Nordic countries. Especially artists with a West Sweden or Gothenburg connection were richly represented, which may be said to represent a change of course. In 1961, for example, purchases of these artists accounted for around 60 per cent of the total acquisitions for the year. Westholm considered it natural that the museum focused on artists who had worked in Gothenburg and on the West Coast. In 1962 he succeeded in persuading the Gothenburg Central Board of Administration to allocate funds for the purchase of three paintings by Carl Kylberg. Disappointed, Kylberg had left Gothenburg and achieved major successes in Stockholm. According to Westholm, he had ‘as a result of his parody ‘Leo the Lion’ fallen out with Axel Romdahl, who was ridiculed and saw no reason to further expand the Kylberg collection’.<sup>92</sup> This was not the whole truth as a painting was acquired after the publication of the book. The new paintings were purchased from his widow and the collection was further expanded through donations that same year. In the mid-1950s Westholm had plans to procure key works of Gothenburg art from private collections when these became available on the open art market. One such work was Inge Schiöler’s (1908–1971) *Red-Haired Model I*, which he saw as a symbol of romantic colour expressionism.<sup>93</sup> This painting, previously in Conrad Pineus’ collection, was donated by the Friends of the Museum of Art. Nine further works by Schiöler were acquired. Westholm’s ambition to increase Sandberg’s representation in the collection resulted in six acquisitions. Acquisitions of Arosenius, Ivarson and others continued through purchases and donations.

När det gällde yngre konstnärer verksamma i Göteborg ökade förvärven med åren och samlingarna blev klart mer "lokala". Westholm tyckte 1951, samma år som Valandskrivelsen, att Göteborgsmåleriet utvecklades på ett sådant sätt att det låg inom den intressesfär som museet hade att följa vid komplettering av målerisamlingen. Av de ovan nämnda undertecknarna av skrivelsen kom alla att förvärvas utom den enda kvinnan Mirjam Lilljegen. Leif Knudsen (1925–1975) och Bengt Olson (f. 1930) blev dessutom representerade med tre verk vardera. Alf Lindberg, som tillhörde den äldre generationen, ökade sin representation med sex målningar, medan Olle Skagerfors (1920–1997) blev representerad med fyra. Andra som köptes in var exempelvis Erland Brand (f. 1922), som även en tid var ledamot i inköpskommittén, Sven-Erik Johansson, Jörgen och Olle Zetterquist och Carl-Erik Hammarén. Av de kvinnor som gått på Valand köptes verk av bland andra Karin Parrow. Bland de något yngre köptes exempelvis Birgitta Liljebladhs (f. 1924) *Självporträtt*. Verk av de politiskt orienterade konstnärerna Folke Lind, Bertil Berg och Gunnar Thorén införskaffades i slutet av 1960-talet.

De flesta förvärven gjordes i övrigt av svensk konst företrädesvis från 1900-talet och gärna samtida. Konstmuseet hade under en lång följd av år haft kontakt med de privata konstsamlarna i staden och under Westholms tid framförallt med Osvald Arnulf-Olsson. Han hade många kommunala uppdrag och var ledamot av kommittén för konstinköp och sedan 1942 ordförande i konstmuseets nämnd. I samband med att Arnulf-Olssons privatsamling visades på konstmuseet 1962 erbjöds museet att välja ut det som var intressant för samlingarna. Donationen kom att omfatta 65 verk vars kärna låg i mellangenerationens konst det vill säga 1920- och 1930-talets figurativa måleri. Arnulf-Olsson donerade även ekonomiska medel vars avkastning gick och fortfarande går till inköp av konst.

Enligt Westholm var den enda möjligheten för museet med begränsade resurser att satsa på unga konstnärer vars verk ännu var prismässigt överkomliga.<sup>96</sup> Detta kan vara en av förklaringarna till att nyförvärven till största delen var samtida. Nytt var att museet vågade sig på nonfigurativ och abstrakt konst både när det gällde internationellt och nordiskt. I samband med att museet 1952 fick Olle Bærtlings (1911–1981) relativt stora målning *Diagonal dynamik* beskrev Westholm museets försiktiga insamlande av olika riktningar

1948 saw the first acquisition of a work by the new teacher at Valand School of Art, Nemes, with his painting *Night Visions*. Bjurström, once a teacher at the same art school, dissented against this decision.<sup>94</sup> His dissent may be seen as a defence of traditional Gothenburg painting against the abstract modernism that developed around Nemes in the 1950s. Bjurström, who had been a committee member since 1923, did not like the attention paid by the other members to the fact that Nemes was new at the museum's art school. He found the Hungarian artist too lacking in independence and influenced by others for a purchase to be of any interest to the art museum. Moreover, he considered that Nemes scarcely needed support purchases. An interesting comment which may indicate that purchases were made for other than artistic reasons. Three years later it was time for another acquisition of Nemes, which was made following a letter to each of the members of the purchasing committee proposing the purchase of four paintings at the artist's exhibition.<sup>95</sup> This letter emphasized the quality of Nemes' art and its vitally stimulating impact on Swedish artistic life, while the writers pointed out that the art museum's collections were not particularly local. They considered that the art museum had a duty to reconsider its attitude to Nemes and that a purchase would provide the further direction required by the times. The letter was signed by Valand School of Art students Acke Oldenburg, Leif Knudsen, Hardy Strid, Mirjam Lilljegen, Bengt Olson, and Bengt Lindström. The purchasing committee did not respond to this letter, but one of the proposed paintings was purchased and a further three paintings by Nemes were acquired during Westholm's tenure.

Acquisitions of the younger artists active in Gothenburg increased over the years and the collections became considerably more 'local'. In 1951, the same year as the Valand School of Art's letter, Westholm considered that Gothenburg painting was developing in such a way as to be within the museum's sphere of interest when supplementing the painting collection. Works by all the above signatories were later acquired, with the exception of the only female artist, Mirjam Lilljegen. Leif Knudsen (1925–1975) and Bengt Olson (b. 1930) were moreover represented by three works each. Alf Lindberg, who was one of the older generation, increased his representation by six paintings, while Olle Skagerfors (1920–1997) was represented by four paintings. Other artists purchased included Erland Brand (b. 1922), who was also a member of the purchasing committee for a time, Sven-Erik Johansson, Jörgen and Olle Zetterquist,

av ”det radikala måleriet”.<sup>97</sup> Och året därpå skrev han i årstrycket att det var museets avsikt att i framtiden ytterligare komplettera representationen av konkretistiskt måleri.

Den grupp som museet främst sökte kontakt med utanför Göteborg var de så kallade konkretisterna i Stockholm. Av dem köptes under 1950-talet enstaka verk av Lennart Rodhe och Olle Bonniér samt på 1960-talet av Karl-Axel Pehrson och Lage Lindell. Den konkretistiska skulpturen hade sin tydligaste förkämpe i Arne Jones (1914–1976) som blev representerad med järnsculpturen *Up or Down*. Trots de uttalade ambitionerna blev den avantgardistiska modernismen ringa företräd i samlingarna. En annan form av radikalitet, den politiska, stod Lars Hillersberg och Ulf Rahmberg för, vars verk köptes in i samband med en utställning på Konsthallen, Göteborg 1965. Några år tidigare hade träreliefen *Så när jag då...* av Elis Eriks-son (1906–2006) köpts in från hans och P O Ultvedts utställning, även den på Konsthallen, ett exempel på den estetiska revolten under 1960-talet.

Den medvetna satsningen på modern internationell skulptur följdes upp av inköp av svenska skulptörer. Museiledningen ville genom nyförvärv låta olika riktningar få en fyllig representation. Nämnas kan att Valands målarskola 1951 öppnade en skulpturavdelning. Samlingen av Eric Grate utökades och av hans elever köptes bland annat Asmund Arle, Palle Pernevi, Martin Holmgren och Margot Hedman. Bror Marklund och den betydligt yngre Sivert Lindblom blev också förvärvade.

Samlingen av äldre konst växte, om än i liten omfattning. Exempelvis utökades Hillsamlingen med tre verk 1965 och fyra år tidigare hade det första och enda verket, *Rosendahls trädgård II*, av August Strindberg köpts in till målerisamlingen.

Under Westholms tid förvärvades, som framgått, huvudsakligen samtida konst, delvis på grund av ekonomiska skäl. Totalt utökades samlingarna med 580 verk varav 34 procent var av göteborgskt ursprung, 39 procent svenskt, 12 procent nordiskt och 15 procent internationellt. Den kvinnliga representationen uppgick till blygsamma 4 procent, det vill säga ännu lägre än under Romdahls tid. Gåvorna var fortfarande generösa och konstmuseet mottog tre större donationer. Westholm ansåg att den geografiska platsen, de privata samlarnas och donatorernas intresse men främst den målmedvetna

and Carl-Erik Hammarén. Works by female Valand students purchased included Karin Parrow. The slightly younger artists purchased included Birgitta Liljebladh's (b. 1924) *Self-Portrait*. Works by the politically oriented artists Folke Lind, Bertil Berg, and Gunnar Thorén were procured in the late 1960s.

The majority of acquisitions were otherwise of Swedish art, mainly 20<sup>th</sup> century and preferably contemporary. The art museum had maintained contact with the private art collectors in the city for many years and especially with Osvald Arnulf-Olsson during Westholm's tenure. Arnulf-Olsson had many municipal assignments, was a member of the art purchasing committee and had been chairman of the art museum's committee since 1942. When his private collection was shown at the art museum in 1962, the museum was offered the chance to select works of interest to the collections. This donation came to include 65 works whose core was the art of the intermediate generation, in other words, the figurative painting of the 1920s and 1930s. Arnulf-Olsson also donated financial funds the return on which was and is still used for art purchases.

According to Westholm, the only possibility for the museum with its limited resources was to focus on young artists whose works were reasonably priced.<sup>96</sup> This may be one of the reasons for the mainly contemporary new acquisitions. One innovation was that the museum ventured to acquire both international and Nordic non-figurative and abstract art. When the museum acquired Olle Bærtling's (1911–1981) relatively large painting *Diagonal Dynamics* in 1952, Westholm described the museum's cautious collecting of different trends in 'radical painting'.<sup>97</sup> The following year he wrote in the yearbook that the museum intended to further supplement the representation of concrete art in the future.

The group with which the museum mainly sought contact beyond Gothenburg was the concrete artists in Stockholm. Individual works by the concrete artists Lennart Rodhe and Olle Bonniér were purchased in the 1950s and by Karl-Axel Pehrson and Lage Lindell in the 1960s. Concrete sculpture had its most evident champion in Arne Jones (1914–1976), who was represented in the collection by the iron sculpture *Up or Down*. Despite the museum's explicit ambitions, avant-garde modernism was poorly represented in the collections. Lars Hillersberg and Ulf Rahmberg, whose works were purchased in connection with an exhibition at Gothenburg Art Gallery in 1965, represented another form of radicalism, political radicalism. Some years previously the wooden relief

förvärvspolitik som utgick från museets tjänstemän var de faktorer som påverkade ett museums inriktning.<sup>98</sup>

#### KRING HEDÉN

Alfred Westholm gick i pension till sommaren 1969 och efterträddes av en av sina intendent. Det var fil. lic. Karl-Gustaf Hedén (1917–2001) som arbetat på museet sedan 1950-talets början, främst med den äldre konsten. Hans licenciatavhandling för Romdahl behandlar barockmålaren Il Guercino. Hedén började sitt arbete i den nya organisationen som trätt i kraft samma år med en gemensam nämnd för museerna i Göteborg.

Hedéns företrädare hade infört nya samlingsområden, vidgat samlandet av modern internationell konst samt ökat inköpen av konstnärer knutna till Göteborg och Västkusten. Hur kom Hedén att förhålla sig till detta? Den 26 maj 1970 dryftade Hedén i konstköpsrådet huvudlinjerna för konstmuseets fortsatta förvärvspolitik. Det poängterades att utländsk konst, såväl äldre som samtida, inte fick "eftersättas" om de var väl motiverade för samlingarnas art och sammansättning. Intendenten Nils Ryndel, som då ingick i rådet, fann det angeläget att bygga ut samlingarna av surrealistiska verk av Erik Olson. En annan ledamot ville öka den internationella representationen med ett verk av belgaren Paul Delvaux. Museets intresse för denna konstriktnings hade tidigare varit svagt. Ryndel fann också det angeläget att förvärva verk av Ola Billgren, Lena Svedberg, Lars Hillersberg och Öyvind Fahlström.<sup>99</sup>

1973 fick museichefen delegation på inköp av konst till samlingarna upp till 2 000 (12 100) kronor. Samråd måste ske med de närmsta medarbetarna och två konstnärer utsedda av västra kretsen av KRO (Konstnärernas Riksorganisation) om inköpet översteg detta belopp.<sup>100</sup> Ett nytt skede i museets förvärvshistoria inträdde med att museets tjänstemän i samråd med KRO-konstnärer stod för inköpen. I slutet av 1970-talet var anslagen från museinämnden för inköp av konst viktiga eftersom avkastningen från fonderna då var svag på

*As When I Then...* by Elis Eriksson (1906–2006) had been purchased at his and P. O. Ultvedt's exhibition, which was also held at Gothenburg Art Gallery, an example of the aesthetic revolt in the 1960s.

The deliberate focus on modern international sculpture was followed by purchases of Swedish sculptors. The museum management wanted various trends to be fully represented through new acquisitions. It may be mentioned that Valand School of Art opened a sculpture department in 1951. The collection of Eric Grate was expanded and works by his students were purchased, including Asmund Arle, Palle Pernevi, Martin Holmgren, and Margot Hedman. Bror Marklund and the considerably younger Sivert Lindblom were also acquired.

The early art collection grew, albeit to a small extent. Three works were added, for example, to the Hill collection in 1965, while the first and only work by August Strindberg, *The Garden of Rosendal II*, had been purchased for the painting collection four years previously.

During Westholm's tenure, as has been seen, contemporary art was principally acquired, partly for financial reasons. The collections were increased by a total of 580 works, of which 34 per cent were of Gothenburg origin, 39 per cent Swedish, 12 per cent Nordic and 15 per cent international. Female artists accounted for a modest 4 per cent, in other words, an even lower proportion than during Romdahl's tenure. Donations remained generous and the art museum received three major donations. Westholm considered that the geographical location, the interests of private collectors and donors, but mainly the purposeful acquisition policy of the museum's officers were the factors that influenced a museum's direction.<sup>98</sup>

#### ABOUT HEDÉN

Alfred Westholm retired in summer 1969 and was succeeded by one of his curators, Karl-Gustaf Hedén PhL (1917–2001), who had worked at the museum since the early 1950s, mainly with early art. His licentiate dissertation supervised by Romdahl concerned the baroque painter Il Guercino. Hedén began work in the new organisation, which had taken effect that year with a joint board for the museums in Gothenburg.

grund av den ekonomiska krisen. Som exempel kan nämnas att 1978 var anslaget 110 000 (408 000) kronor medan fondmedlen endast utgjorde 37 000 (137 000) kronor.

Hedén tog inte upp den fallna manteln när de gällde förvärv av fotografier. Han följde däremot upp den så kallade anglosaxiska konsten och köpte i genomsnitt ett verk årligen, jämnt fördelat mellan måleri och skulptur. Exempelvis så köptes verk av Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg och Roy Lichtenstein, den senare på Castelli Gallery i New York. Engelsk popkonst i form av *Klä av mig* av Allen Jones (f. 1937) förvärvades i London genom Konstmuseets Vänner. En kvinna, amerikanskan Susan Weil (f. 1930), blev representerad med en svit akvareller inköpta på Galleri 1 i Göteborg.

När det gäller samtidskonst från andra länder så köptes en rörelseskulptur av Jean Tinguely på en utställning på Moderna Museet. De sex spanska konstnärer som 1970 ställde ut på konstmuseet och Konsthallen hamnade också i samlingarna. Sammantaget utgör förvärv av internationell konst en dubbelt så stor post som nordisk konst, under Hedéns tid. Från grannländerna fortsatte inköp av framförallt dansk guldålder.

Hedén var ju chef under den provokativa och mer eller mindre uttalade politiska konstens skede. Inköp av konstnärer som Bertil Berg, Roj Friberg, Bernt Jonasson, Åke Nilsson, Bengt Nordenborg och Gunnar Thorén gjordes under 1970-talet. Och arbetarskildringen *Sven Stuvare* i brons av Claes Hake (f. 1945) köptes in 1975. Peter Dahl (f. 1934), som var lärare på Valand under 1970-talet, blev representerad i samlingen 1969. Målningen *Liberalismens genombrott i societeten*, som beslagtogs av polisen året senare på utställningen *Skräck* i Konsthallen, blev museets först 1987. Från Stockholmsscenen förvärvades verk av Lena Svedberg och Lars Hillersberg. Nyrealistiska verk som Ola Billgrens (1940–2001) *Vigseln*, John-E Franzéns (f. 1942) *Doug's Place* och *Plöjd mark* av Jan Håfström (f. 1937) berikade målerisamlingen. Lena Cronqvist (f. 1938) blev representerad med en av sina familjebilder *Middag*. Fler unga aktuella konstnärer som köptes på 1970-talet är Kjartan Slettemark, Hans Wigert, Enno Hallek och Anders Åberg. Däremot sätter de första feministiska idéutställningarna, som gjordes i Göteborg på 1970-talet och hade en tydlig agenda att förflytta positionerna i konstvärlden, inga spår i inköpen. Ett skäl till detta kan vara att många av

Hedén's predecessor had introduced new collecting areas, broadened the collecting of modern international art and increased purchases of artists with a Gothenburg and West Coast connection. What was Hedén's attitude to this? On 26 May 1970 he discussed the main points of the art museum's continued acquisition policy at a meeting of the art purchasing board. It was emphasized that both early and contemporary foreign art should not be 'neglected', if acquisition was well justified by the nature and composition of the collections. The curator Nils Ryndel, who was then a member of the board, considered it important to expand the surrealist collection with a significant work by Erik Olson. Another member wanted to increase the international collection by a work by the Belgian Paul Delvaux. The museum had previously shown a weak interest in this style of art. Ryndel also considered it important to acquire works by Ola Billgren, Lena Svedberg, Lars Hillersberg, and Öyvind Fahlström.<sup>99</sup>

In 1973 the museum director was delegated the power to purchase art for the collections up to a sum of 2,000 Swedish kronor (12,100). Consultation had to take place with his closest colleagues and two artists appointed by the western branch of KRO (Swedish Artists' National Organisation), if the purchase exceeded this amount.<sup>100</sup> A new phase in the museum's acquisition history began when the museum's officers in consultation with KRO artists were made responsible for the purchases. In the late 1970s the grants from the museum committee for art purchases were important, since the return on funds was weak at that time due to the economic crisis. It may be noted, for example, that the grant was 110,000 Swedish kronor (408,000) in 1978, while the return on funds only amounted to 37,000 Swedish kronor (137,000).

Hedén did not take over the acquisition of photographs from his predecessor. However, he continued the acquisition of Anglo-Saxon art, purchasing an average of one work annually, evenly divided between painting and sculpture. These included works by Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, and Roy Lichtenstein, the latter at Castelli Gallery in New York. English Pop art in the form of *Bare Me* by Allen Jones (b. 1937) was acquired in London through the Friends of the Museum of Art. A female artist, the American Susan Weil (b. 1930), was represented with a series of watercolours purchased at Galleri 1 in Gothenburg.

With regard to contemporary art from other countries, a kinetic sculpture by Jean Tinguely was purchased at an exhibition at Moderna Museet. The six Spanish artists, who exhibited at the art museum and

verken var skapade i textila material, som troligen ansågs tillhöra Röhsska Museets ansvarsområde.

Hedén förstärkte tendensen att främst förvärva verk av Göteborgskonstnärer (48 procent) och att handla internationellt (cirka 20 procent), vilket innebar en ökning i båda fallen. Den franska samlingens ökning var däremot ytterst marginell. Konsten från de övriga nordiska länderna halverades procentuellt sett. Antalet förvärv under Hedéns chefsperiod var 240 och inköp av kvinnliga konstnärer ökade något. De flesta inköpen gjordes vanligen i Göteborg. Noteras kan att under denna period mottog museet endast en större donation, nämligen sju verk av Anders Zorn.

#### FREDLUNDS FÖRSTA

Även Björn Fredlund internrekryterades till museichefstjänsten. Han hade 1974 doktorerat på Rubens. Fredlund började som timanställd i början av 1960-talet och blev tillsvidare anställd när Hedén blev museichef. Han övertog Hedéns ansvar för den äldre samlingen och efterträdde honom även som museichef 1982. Åren 1990–1995 arbetade Fredlund på Nordiskt Ministerråd i Köpenhamn och återkom därefter till Göteborgs konstmuseum som chef fram till sin pension i juni 2003.

Under 1980-talet hade Göteborg ett vitalt utominstitutionellt konstliv som rymde performance-, installations- och videokonst.<sup>101</sup> Denna typ av konst fann inte vägen till museets samlingar utom *Människor i rum*, en stor installation eller tablå av konstnärgruppen Loke (Peter Backhaus, Jonas Ellborg, Leif Haglund, Eva Holmstedt och Glenn Johansson). Det var också årtiondet för måleriets omorientering i Göteborg från en traditionstyngd Göteborgskolorism till nyexpressionism. Av dessa nyexpressionister blev bland annat Lizz Sharr (f. 1952), Rogerts Bondesson (f. 1950) och Mats Ahlgren (f. 1952) inköpta till målerisamlingen 1983. Av nestorn Alf Lindberg, en av de mest betydande målarna i Göteborg, förvärvades inte mindre än fyra verk. Samlingarna kompletterades med verk av viktiga äldre

Gothenburg Art Gallery in 1970, were also acquired for the collections. Overall, acquisitions of international art accounted for twice as large an amount as Nordic art during Hedén's tenure. Purchases of particularly the Danish Golden Age continued from the other Nordic countries.

Hedén was director during the period of provocative and more or less explicit political art. Purchases of artists such as Bertil Berg, Roj Friberg, Bernt Jonasson, Åke Nilsson, Bengt Nordenborg, and Gunnar Thorén were made in the 1970s. And the portrayal of a worker, *Sven Stevedore*, in bronze by Claes Hake (b. 1945) was purchased in 1975. Peter Dahl (b. 1934), who taught at Valand School of Art in the 1970s, was represented in the collection in 1969. His painting *The Breakthrough of Liberalism in High Society*, which was confiscated by the police the following year at the exhibition *Skräck* [Horror] at Gothenburg Art Gallery, was the museum's first acquisition in 1987. Works by the Stockholm artists Lena Svedberg and Lars Hillersberg were acquired. Neo-realist works such as Ola Billgren's (1940–2001) *The Wedding*, John-E. Franzén's (b. 1942) *Doug's Place* and Jan Håfström's (b. 1937) *Ploughed Ground* enriched the painting collection. Lena Cronqvist (b. 1938) was represented in the collection by one of her family paintings *The Dinner Party*. Other young topical artists purchased in the 1970s were Kjartan Slettemark, Hans Wigert, Enno Hallek, and Anders Åberg. On the other hand, the first feminist exhibitions, which were held in Gothenburg in the 1970s and had a clear agenda to gain ground in the art world, left no mark on the purchases made. One reason for this may be that many of the works were created in textile materials, which were probably considered to be part of Röhsska Museum's area of responsibility.

Hedén reinforced the trend of mainly acquiring works by Gothenburg artists (48 per cent) and purchasing international art (around 20 per cent), which represented an increase in both cases. On the other hand, the French collection increased only marginally. Art from the other Nordic countries halved as a percentage. During Hedén's tenure as director, there were 240 acquisitions and purchases of female artists increased somewhat. The majority of purchases were generally made in Gothenburg. It may be noted that during this period the museum only received one major donation, namely seven works by Anders Zorn.

göteborgare som Arosenius, Göransson, Sandberg och Schiöler. Av den unga generationen som Kent Lindfors (f. 1938), vars utgångspunkt var Göta älv och Göteborgs hamn, köptes två målningar och av skulptörerna Britt Ignell, Berit Lindfeldt, Jerd Mellander, Ingela Palmertz och Lillemor Pettersson gjordes också förvärv.

1984 års inköp av Sandra Ikse Bergmans (f. 1945) gobeläng *Födelsen* var det första förvärvet av ett textilt verk sedan 1907.<sup>102</sup> Ikse Bergman tillhör den grupp göteborgskor som förnyade textilkonsten under 1970-talet, en strömning inom bildkonsten som ditintills varit bristfälligt representerad i samlingen. Inköpet gjordes först efter samtal med chefen för Röhsska Museet som ansåg att tekniken skulle avgöra på vilket museum verk skulle hamna. Förvärvet får därför ses som ett undantag av en inköpskommitté som enligt Fredlund var "helt tagen" av verket.<sup>103</sup>

Inköpet av *Födelsen* och av Lena Cronqvists *Målaren och hennes modell* samma år var enligt en av intendenterna två inköp som debatterades hett i inköpskommittén som då bestod av museichefen, tre intendent och två KRO-konstnärer.<sup>104</sup> Det gick till omröstning. KRO-konstnärerna och en av intendenterna röstade emot och museichefen hade utslagsrösten, vilket resulterade i inköp.<sup>105</sup> Skälet till motståndet var troligen att Cronqvist alltför mycket ansågs representera ett mer intellektuellt Stockholmsmåleri. En av intendenterna i inköpskommittén ansåg att konstnärsrepresentanterna i allmänhet var *för* Göteborgs- och *mot* Stockholmskonst.<sup>106</sup>

Museet stärkte den lilla samlingen av den äldre generationen av konkretister och köpte även nya konkretistiska verk på Galleri Ars Nova i Göteborg. Även det postmoderna 1980-talet gav avtryck i samlingarna genom inköp av exempelvis Ernst Billgren, Kent Karlsson och en av det årtiondets fixstjärnor, Max Book (f. 1953). Färgfrossare som köptes under 1980-talet var bland andra Jarl Ingvarsson och Erland Cullberg. Med förvärvet av Eva Zettervalls (f. 1941) *Edith Södergran* blev det så att säga dubbelt nordiskt. 1985 köptes *Landskap med kyrka* (1969) av den självlärd och för den yngre generationen konstnärer så betydelsefulla Dick Bengtsson (1936–1989) från en privatperson. Det är museets enda verk av konstnären.

När det gällde förvärv av konst från grannländerna var det en liten övervikt för det danska medan norskt och finskt var ungefärligen lika, vilket är en förändring mot tidigare. Nästan hälften av de

#### FREDLUND'S FIRST PERIOD AS DIRECTOR

Björn Fredlund was also internally recruited to the post of museum director. In 1974 he had defended his doctoral thesis on Rubens. Fredlund began work as an hourly paid employee in the early 1960s and became permanently employed when Hedén was appointed museum director. He took over Hedén's responsibility for the early collection and also succeeded him as museum director in 1982. During the period 1990–1995, Fredlund was employed at the Nordic Council of Ministers in Copenhagen and then returned to Gothenburg Museum of Art as director until his retirement in June 2003.

In the 1980s Gothenburg had a lively, non-institutional artistic life, which comprised performance, installation, and video art.<sup>101</sup> This type of art did not find its way to the museum's collections apart from *People in a Room*, a large installation or tableau by the artist group Loke (Peter Backhaus, Jonas Ellborg, Leif Haglund, Eva Holmstedt, and Glenn Johansson). The decade also saw a reorientation of painting in Gothenburg away from traditional Gothenburg colourism towards neo-expressionism. Neo-expressionists purchased for the painting collection in 1983 included Mats Ahlgren (b. 1952), Rogers Bondesson (b. 1950), and Lizz Sharr (b. 1952). No fewer than four works were acquired by the doyen Alf Lindberg, one of the most significant painters in Gothenburg. The collections were supplemented by works by key older Gothenburg artists, such as Arosenius, Göransson, Sandberg, and Schiöler. The younger generation was represented by purchases of two paintings by Kent Lindfors (b. 1938), whose themes were the Göta river and Gothenburg harbour, while works by the sculptors Britt Ignell, Berit Lindfeldt, Jerd Mellander, Ingela Palmertz, and Lillemor Pettersson were also acquired.

The 1984 purchase of Sandra Ikse Bergman's (b. 1945) tapestry *The Birth* was the first acquisition of a textile work since 1907.<sup>102</sup> Ikse Bergman was one of the group of female Gothenburg artists who regenerated textile art in the 1970s, a current in the visual arts that had until then been inadequately represented in the collection. The purchase was made only

elva danska verken tillhörde den danska guldåldern, som först under Westholms tid började köpas in. Fredlund var den som initierade och verkade för inköp både under Westholms och under Hedéns tid.<sup>107</sup> De förvärvades på auktion i Köpenhamn åren före den internationella haussen. På auktion i Köpenhamn köptes även *Kinesen*, en skulptur av Henry Heerup från 1945, konstnärens andra verk i samlingen. Även Wilhelm Freddie kompletterades med ett viktigt surrealistiskt verk, *Mina två systrar* (1938), på Beijers auktioner i Stockholm. På museets norska utställning 1987 förvärvades bland annat Leonard Richard som skänktes av Norska staten. Några år tidigare hade Arvid Pettersen, en av de mer namnkunniga norska konstnärerna, inhandlats från ett Malmögalleri. 1984 köptes målningar och skulptur av de finska konstnärerna Marika Mäkelä från Galleri Lång i Malmö, Magnus Enckell från Konstsalongen i Helsingfors och av Kain Tapper från Konsthallen. Två år tidigare fick museet en gåva, *Margareta Vind* målad av Helene Schjerfbeck (1863–1946). Det senare var resultatet av Fredlunds resa med Konstmuseets Vänner till Finland och hans uttalade förtjusning framför Schjerfbecks målningar på de finska konstmuseerna och beklagande över att museet aldrig skulle ha råd att köpa med tanke på rådande priser. På besök i Paris blev Fredlund uppringd av sin sekreterare med frågan från en av deltagarna i Finlandsresan om han fick köpa målningen till museet, som skulle auktioneras ut i Göteborg.<sup>108</sup>

Den franska samlingen växte med fem verk, alla gåvor. Genom en betydande testamentarisk gåva fick museet 1988 sin andra målning av Monet, *Näckrosor*. Innehavet av den anglosaxiska konsten, Westholms nya samlingsområde, ökade med sex verk och tre av dem köptes på Galleri Malmgran i Göteborg. Ett verk av den amerikanska fiberkonstnären Leonore Tawney (1901–2007) köptes i hennes hem i New York. Förvärvet gjordes genom intendenten Håkan Wettre, som läst om konstnären och funnit henne intressant, i samband med en resa till New York med Konstmuseets Vänner.<sup>109</sup> Verket var en hyllning till Joseph Beuys. Några polska och tyska verk köptes också. Och 1983 fick museet i gåva sin första och enda målning av Vasilij Kandinskij, en liten akvarell.

Under Fredlunds åtta år var förhållandet mellan de lokala och de nationella förvärven relativt jämnt, 43 respektive 40 procent. Inslaget från de nordiska grannländerna var nu däremot större än det

after a discussion with the director of Röhsska Museum, who considered that the technique should determine which museum should acquire a work. This acquisition should therefore be seen as an exception by a purchasing committee, which was 'deeply moved' by the work, according to Fredlund.<sup>103</sup>

The purchase of *The Birth* and Lena Cronqvist's *The Painter and Her Model* the same year were, according to one of the curators, two purchases that were hotly debated by the purchasing committee, which then comprised the museum director, three curators and two KRO artists.<sup>104</sup> The matter was decided by a vote. The KRO artists and one of the curators voted against and the museum director had the casting vote, resulting in the purchases.<sup>105</sup> The reason for the opposition was probably that Cronqvist was considered to represent more intellectual Stockholm painting to too great an extent. One of the curators on the purchasing committee considered that the artist representatives were generally *for* Gothenburg and *against* Stockholm art.<sup>106</sup>

The museum strengthened its small collection of the older generation of concrete artists and also purchased new concretist works at Galleri Ars Nova in Gothenburg. The postmodern 1980s also left their mark on the collections through purchases of, for example, Ernst Billgren, Kent Karlsson, and one of the decade's fixed stars, Max Book (b. 1953). Colourists purchased in the 1980s included Jarl Ingvarsson and Erland Cullberg. The acquisition of Eva Zettervall's (b. 1941) *Edith Södergran* was as it were a double Nordic acquisition. *Landscape with Church* (1969) by the self-taught Dick Bengtsson (1936–1989), who was so important for the younger generation of artists, was purchased from a private individual in 1985. It is the museum's only work by the artist.

A small majority of acquisitions of Nordic art were Danish, while Norwegian and Finnish acquisitions were roughly equal, which was a change compared with previously. Nearly half of the eleven Danish works were from the Danish Golden Age, which first began to be purchased during Westholm's tenure. Fredlund was the one who initiated and advocated purchases during both Westholm and Hedén's tenures.<sup>107</sup> They were acquired at auction in Copenhagen during the years before the international art boom. *The Chinese*, a sculpture by Henry Heerup from 1945, the artist's second work in the collection, was also purchased at auction in Copenhagen. Wilhelm Freddie was supplemented by a key surrealist work, *My Two Sisters* (1938), purchased at Beijers auction house

internationella, omkring tio procent respektive sex procent. Att samla anglosaxiskt var fortfarande aktuellt, men i övrigt krympte det internationella inslaget. Förvärvet av kvinnliga konstnärer var det dittills högsta i museets historia med runt 14 procent. De cirka 270 verk som förvärvades kom huvudsakligen från Göteborg, men inköpen från Stockholmsgallerierna ökade något och det gjordes även inköp i Malmö som under 1980-talet hade många välrenommerade gallerier.

#### EDWARDS STYR

Fil. lic. Folke Edwards (f. 1930) var den förste av museicheferna som var inriktad på modern konst. Hans licentiatavhandling behandlade futurismen och 1900-talet. Edwards var på 1960-talet chef för Lunds Konsthall under två år. Han var inte okänd för göteborgarna eftersom han var redaktör för *Paletten* 1957–1967 och 1969–1972, under några år på 1970-talet förestod Hagahuset och 1983–1985 var chef för Göteborgs Stadsteater. Edwards påbörjade sin tjänst hösten 1990. Under hans tid fick museet till stor del genom privata medel en utvidgning av lokalerna med en ny entré, museishop, kafé och utställningsrum för ung samtidskonst med västsvensk anknytning samt lokaler för Hasselblad Center. Konsthallen skildes samtidigt organisatoriskt från konstmuseet. Som sitt främsta mål hade Edwards att ytterligare accentuera den nordiska profilen på Göteborgs konstmuseum.<sup>110</sup>

Den största satsningen kom till i samband med utställningen *Det nordiska önskemuseet* 1994. Företagare, privatpersoner, representanter för Theodor och Hannes samt Otto och Charlotte Mannheimers fond och Konstmuseets Vänner bjöds in till en kväll på museet för att se utställningen och få möjlighet att välja de verk man önskade skänka till museet.<sup>111</sup> Resultatet blev tolv donationer varav sju från de nordiska grannländerna till ett värde på över 2,5 miljoner kronor.<sup>112</sup> *Hand* av Per Kirkeby (f. 1938) från 1987 och *Absolute Me* av Michael Kvium (f. 1955) är exempel på den danska konst som förvärvades. *Depozione* av finskan Silja Rantanen (f. 1955), *Falkland and the Malvinas*

in Stockholm. Acquisitions at the museum's Norwegian exhibition in 1987 included a work by Leonard Richard, which was donated by the Norwegian state. Some years previously Arvid Pettersen, one of the more renowned Norwegian artists, had been purchased from a Malmö gallery. 1984 saw the purchase of paintings and sculptures by the Finnish artists Marika Mäkelä from Galleri Lång in Malmö, Magnus Enckell from Helsinki Art Gallery, and Kain Tapper from Gothenburg Art Gallery. Two years previously the museum had received a donation, *Margareta Vind*, painted by Helene Schjerfbeck (1863–1946). The latter was the result of Fredlund's trip to Finland with the Friends of the Museum of Art and his marked enthusiasm for Schjerfbeck's paintings at the Finnish art museums visited and regret that the museum could never afford to purchase them in view of current prices. While visiting Paris, Fredlund received a call from his secretary asking whether one of the participants in the trip to Finland could purchase the painting for the museum, which was to be auctioned in Gothenburg.<sup>108</sup>

The French collection was increased by five works, all donations. In 1988 the museum acquired its second painting by Monet, *Water Lilies*, as a result of a significant bequest. The holding of Anglo-Saxon art, Westholm's new collecting area, increased by six works, three of which were purchased at Galleri Malmgran in Gothenburg. A work by the American fibre artist Leonore Tawney (1901–2007) was purchased at her home in New York. The acquisition was made by the curator Håkan Wettre, who had read about the artist and found her interesting when visiting New York with the Friends of the Museum of Art.<sup>109</sup> The work was a homage to Joseph Beuys. Some Polish and German works were also purchased. In 1983 the museum received the donation of its first and only painting by Wassily Kandinsky, a small watercolour.

During Fredlund's eight-year tenure, the relationship between local and national acquisitions was relatively equal at 43 per cent and 40 per cent respectively. However, Nordic acquisitions now exceeded international acquisitions at around 10 per cent and 6 per cent respectively. Collecting Anglo-Saxon art remained of interest, but otherwise international acquisitions declined. The acquisition of female artists was the highest so far in the museum's history at around 14 per cent. The approximately 270 works acquired came mainly from Gothenburg, but purchases from Stockholm galleries increased somewhat and purchases were also made in Malmö, which had many reputable galleries in the 1980s.

av islänningen Erró (f. 1932) och *Döende par* av norrmannen Odd Nerdrum (f. 1944) är andra exempel.

En ekonomisk förstärkning till det nordiska hade startat redan 1992 med Konstmuseets Vänner som firade sitt femtioårsjubileum genom att dels skaffa medel till tryckning av boken *Göteborgs konstmuseum. Dess historia och samlingar* och dels till den nybildade Stiftelsen Nordisk konst vid Göteborgs konstmuseum. Sammanlagt fick man av privatpersoner men framför allt av olika stiftelser nästan 500 000 kronor.<sup>113</sup> Resultatet av bokförsäljningen gick till att börja med in i stiftelsen. Stiftelsens styrelse bestod av museichefen, Konstmuseets Vänners ordförande och dess kassaförvaltare. Den upplöstes 2007 då pengarna var slut.

Den övriga svenska konsten översteg under Edwards tid förvärven av konst knuten till Göteborg. Det hängde säkert samman med att Edwards 1992 ropade in 21 verk på en Bukowskis auktion i Stockholm för sammanlagt 400 000 kronor. Det dyraste verket var *Sköldpadda* av P G Thelander (f. 1936) för 100 000 kronor. Det var ett inrop som tydligen inte var förankrat i inköpskommittén, vars medlemmar blev upprörda av protokollen att döma. Edwards tyckte dock att han hade "carte blanche" att handla.<sup>114</sup> Museet mottog också sammanlagt 22 målningar av Arvid Fougstedt (1888–1949) och Erik Wessel-Fougstedt (1915–1990). En målning i monumentalformat, *Koukaourou* i romantisk expressiv tradition av Rolf Hanson (f. 1953), köptes med finansiering av Konstmuseets Vänner. Fruls Tilpo och Roger Risberg blev också förvärvade under den här perioden. Ur Marianne Lindberg De Geers (f. 1946) stora självporträttssvit *Jag tänker på mig själv* köptes ett antal bilder. Av Alvar Jansson (1922–1991) köptes den stora målningen *Självporträtt till häst* och av göteborgarna Erland Brand och Erik Törning förvärvades också självporträtt. Självporträtten är, enligt Fredlund, "en liten men tunn linje" i museets samlingar.<sup>115</sup> Och det var Hjalmar Gabrielsons samling som gav museet anledning att utöka innehavet av självporträtt.

I en debatt om konstlivet i Göteborg som *Paletten* ordnade 1994 sade Edwards att han inte visste så mycket om vad de unga konstnärerna sysslade med.<sup>116</sup> Men några verksamma unga konstnärer i Göteborg som köptes in för första gången under hans tid var exempelvis Maria Lindberg (f. 1958) med *Flicka och ål*, Anna Maria Ekstrand och Pål Svensson och det gjordes före debatten. De två fotografiska verk

#### EDWARDS' RULE

Folke Edwards PhL (b. 1930) was the first museum director to focus on modern art. His licentiate dissertation concerned futurism and the 20<sup>th</sup> century. In the 1960s Edwards was director of Lund Art Gallery for two years. He was not unfamiliar to Gothenburgers as he was editor of the art magazine *Paletten* during the period 1957–1967 and 1969–1972, head of the community centre Hagahuset for some years in the 1970s and director of Gothenburg City Theatre from 1983 to 1985. Edwards took up the post in autumn 1990. During his tenure, the museum's premises were extended largely by means of private funding, with a new entrance, museum shop, café and exhibition space for young contemporary art with a West Swedish connection as well as premises for the Hasselblad Center. Gothenburg Art Gallery was at the same time separated organisationally from the art museum. Edwards' principal objective was further accentuating the Nordic profile of Gothenburg Museum of Art.<sup>110</sup>

The largest initiative took place in connection with the exhibition *Det nordiska önskemuseet* [The Nordic Museum of Our Wishes] in 1994. Businessmen, private individuals, representatives of the Theodor and Hanne Mannheimer Fund and the Otto and Charlotte Mannheimer Fund, and the Friends of the Museum of Art were invited to a private view at the museum to see the exhibition and have an opportunity to choose the works they wanted to donate to the museum.<sup>111</sup> This resulted in twelve donations, of which seven were from the other Nordic countries, to a total value of over 2.5 million Swedish kronor.<sup>112</sup> The Danish art acquired included *Hand* by Per Kirkeby (b. 1938) from 1987 and *Absolute Me* by Michael Kvium (b. 1955). Other acquisitions included *Depozione* by the Finn Silja Rantanen (b. 1955), *Falkland and the Malvinas* by the Icelander Erró (b. 1932), and *Dying Couple* by the Norwegian Odd Nerdrum (b. 1944).

A financial strengthening of the Nordic collection had begun in 1992, when the Friends of the Museum of Art celebrated their 50<sup>th</sup> anniversary by raising funds for printing the book *Göteborgs konstmuseum. Dess historia och samlingar* [Gothenburg Museum of Art. Its History and Collections] and for

som förvärvades hade ett tydligt feministiskt perspektiv. Det var *The Sucker* av semiotikern och språkforskaren Ingrid Orfali (f. 1952) och en bild av Tuija Lindström (f. 1950), som under tio år var professor på Högskolan för fotografi och film i Göteborg. Inköpet av Lindberg och Orfali skedde vid ett tillfälle då Edwards inte deltog.<sup>117</sup> Båda verken fanns dock med bild fem år senare i hans bok om svensk konst.<sup>118</sup> *The Sucker* var dessutom omslagsbild.

På sätt och vis kan sägas att Edwards förvärvsperiod vara helt nordisk eftersom han inte köpte internationell konst och endast tog emot en gåva av en tjeckisk konstnär. Edwards förvärvade årligen verk av konstnärer från de nordiska grannländerna och procentuellt sett uppgick de till omkring femton procent. Men huvudparten var svenska förvärv. Det var få aktiva inköp av äldre konst. Den fotografiska konsten var ytterst fåtalig och videokonsten lyste med sin frånvaro. Den kvinnliga representationen var cirka 26 procent. Inköpen gjordes på gallerier i Göteborg och mer sällan i Stockholm och Malmö, medan inrop på auktioner förekom. Stadens medel till konstinköp upphörde efter 38 år i samband med ett stort budgetunderskott som, överfört från 1989 till 1990, växte.

#### FREDLUND – ÅTERKOMSTEN

Björn Fredlund återkom från sin sejour på Nordiska ministerrådet i Köpenhamn 1996 och stannade på sin post till pensioneringen i juni 2003. Det blev inga större förändringar av inriktningen på förvärven mot hans tidigare period men ett nytt samlingsområde var konstvideo, med förvärv av två verk. Det var sent med tanke på att museet redan 1983 hade arrangerat en nordisk videokonstfestival. Skälet till att det dröjde länge och att få verk köptes in var att videokonsten upplevdes som problematisk när det gällde möjligheterna att visa den i museet och att den under den första tiden mest tycktes handla om tekniska experiment.<sup>119</sup>

Under 1990-talet valde många konstnärer, inte minst kvinnliga, att arbeta med medier som video och fotografi och slapp därigenom

the newly established Foundation for Nordic Art at Gothenburg Museum of Art. A total of nearly 500,000 Swedish kronor was donated by private individuals but particularly by various foundations.<sup>113</sup> The proceeds from the sale of the book went initially into the new foundation. Its board comprised the museum director, the chairman of the Friends of the Museum of Art and its treasurer. It was dissolved in 2007 when the funds were exhausted.

During Edwards' tenure, acquisitions of other Swedish art exceeded acquisitions of art with a Gothenburg connection. This was probably a result of Edwards' purchase of twenty-one works at a Bukowskis auction in Stockholm for a total of 400,000 Swedish kronor in 1992. The most expensive work was *Tortoise* by P. G. Thelander (b. 1936) at 100,000 Swedish kronor. This was a purchase that evidently did not have the support of the purchasing committee, whose members were indignant judging from the minutes. Edwards considered, however, that he had 'carte blanche' to make purchases.<sup>114</sup> The museum also received a total of twenty-two paintings by Arvid Fougstedt (1888–1949) and Erik Wessel-Fougstedt (1915–1990). A monumental format painting, *Koukaourou*, in a romantic, expressive tradition by Rolf Hanson (b. 1953) was purchased with funding from the Friends of the Museum of Art. Fruls Tilpo and Roger Risberg were also acquired during this period. A number of pictures were purchased from Marianne Lindberg De Geer's (b. 1946) large self-portrait series *I am Thinking of Myself*. The large painting *Self-Portrait on Horseback* by Alvar Jansson (1922–1991) was purchased and self-portraits by the Gothenburg artists Erland Brand and Erik Törning were also acquired. According to Fredlund, self-portraits were 'a small but thin strand in the museum's collections'.<sup>115</sup> Hjalmar Gabrielson's collection led to an increase in the museum's holding of self-portraits.

In a debate on artistic life in Gothenburg arranged by the art magazine *Paletten* in 1994, Edwards said that he did not know very much about the activities of the young artists.<sup>116</sup> However, young artists active in Gothenburg purchased for the first time during his tenure included Maria Lindberg (b. 1958) with *Girl and Eel*, Anna Maria Ekstrand and Pål Svensson and these purchases were made prior to the debate. The two photographic works acquired had a clear feminist perspective. These were *The Sucker* by the semiotician and linguist Ingrid Orfali (b. 1952) and an image by Tuija Lindström (b. 1950), who was a professor at the School of Photography and Film in Gothenburg for ten years. The works by Lindberg and Orfali were purchased on an occasion when Edwards

tyngande traditioner. Inköpen av fotokonst tog åter fart med inköp av drygt tjugo verk. Mer än hälften av dessa konstnärer var kvinnor. Annica Karlsson Rixon (f. 1962) blev till exempel representerad med sin parafras på Richard Berghs *Nordisk sommarkväll*, tillhörande Fürstenbergska samlingen, och Maria Miesenberger (f. 1965) med en av sina familjebilder ur serien *Sverige/Schweden*. Det övriga nordiska inslaget bestod av tre verk av Esko Männikkö (f. 1959) som förvärvades genom Konstmuseets Vänner, ett verk av Pertti Kekarainen (f 1965), Bjarne Melgaard (f 1967) och Kari Mjåtveit (f 1957).

Inköp från museets nya utställningslokal Stenasalen gjordes åtskilliga gånger om året av yngre konstnärer med anknytning till Göteborg. Konstnärerna kunde vara födda eller verksamma i staden, gått på Valand eller verkat där som lärare. De som köptes in var Lars Blomqvist, Nina Bondeson, Yngve Brothén, Cecilia Darle, Jens Fänge, Charlotte Gyllenhammar, Maria Hall, Annika von Hausswolff, Dan Perrin, Dana Sederowsky, Jörgen Svensson, Karin Wikström samt Susanne Gottberg från Finland och Ann Edholm, de två senare lärare på Valand. 1997 upphörde det konstnärsdrivna galleriet Rum för aktuell konst vid Järntorget och den sista utställningen, som innehöll 98 små verk i olika tekniker av unga svenska konstnärer, skänktes till museet. Komplettering av Göteborgskonstnärer, både äldre och yngre, fortsatte genom inköp och ibland genom gåvor som av Sandels och Kylberg. Till museikuriosa eller -historia kan väl gåvan *Utsikt mot Linköping* målad av Axel Romdahl från hans ungdom räknas. Den skänktes av sonen Åke och samma givare utökade också innehavet av brodern Gunnar Romdahl (1907–1975) med två målningar, varav ett porträtt av fadern. Verk av Gunnar Romdahl skänktes redan under faderns tid på museet. På Göteborgs Konstförening köptes också en målning av förre intendenten Nils Ryndel.

Även när det gällde övrig svensk konst så gjordes en del kompletteringar. Nya namn i måleri- och skulptursamlingarna var bland annat Cecilia Edefalk, Peter Ern, Katrine Helmersson, Peter Johansson, Matts Leiderstam, Karin Mamma Andersson, Sophie Tottie och Martin Wickström.

Från de nordiska länderna förvärvades omkring 35 verk varav 20 målningar. De flesta konstnärerna som blev representerade tillhörde en yngre generation. Konstmuseets Vänner finansierade ofta de större och dyrare verken, flera av dem genom Stiftelsen Nordisk

was not present.<sup>117</sup> However, both works were included with illustrations in his book on Swedish art five years later.<sup>118</sup> *The Sucker* was moreover the cover photograph.

In a way Edwards' acquisition period may be said to be entirely Nordic, as he did not purchase international art and only received a donation of a Czech artist. Edwards annually acquired works by artists from the other Nordic countries and these accounted for around 15 per cent of acquisitions. But the majority of acquisitions were Swedish. There were few active purchases of early art. Little photographic art was acquired, while video art was conspicuous by its absence. Female artists accounted for around 26 per cent of acquisitions. Purchases were made at galleries in Gothenburg and more rarely in Stockholm and Malmö, as well as at auction. The city's funding of art purchases ceased after 38 years in connection with a large budget deficit, which was carried forward from 1989 to 1990 and increased.

#### FREDLUND'S RETURN

Björn Fredlund returned from his period at the Nordic Council of Ministers in Copenhagen in 1996 and remained in the post until his retirement in June 2003. There were no major changes in acquisition policy compared to his previous period, but a new collecting area was video art, with the acquisition of two works. This was late in the day considering that the museum had arranged a Nordic video art festival as early as 1983. The reason that it took a long time and few works were purchased was that video art was considered problematic as regards the facilities for showing it at the museum and that initially it seemed to be mostly a matter of technical experimentation.<sup>119</sup>

In the 1990s, many artists, especially female artists, chose to work in media such as video and photography, thereby avoiding onerous traditions. Purchases of photographic art picked up again with the purchase of over twenty works. More than half of these artists were women. Annica Karlsson Rixon (b. 1962) was, for example, represented in the collection by her paraphrase of Richard Bergh's *Nordic Summer Evening*, which was

konst. Från Galleri Riis i Oslo köptes verk av islänningen Kristján Guðmundsson och norrmanen Olav Christopher Jenssen och från Galleri Susanne Ottesen i Köpenhamn en målning av dansken Troels Wörsel. Silja Rantanen köptes åter in. Även Nina Roos, Tal R och Henrik B Andersen förvärvades genom Konstmuseets Vänners finansiering.

Den internationella samlingen ökade genom enstaka verk av samtida konstnärer från Polen, Estland, Tyskland, Italien, en André Derain samt några äldre verk från Holland. En trärelief på plexiglas från 1956 av Victor Pasmore (1908–1998) blev ett sentida tillskott till den anglosaxiska kontingenten. Reliefen var sedan länge deponerad på museet innan den mottogs som gåva 1998.

Att samla ”göteborgski” blev åter aktuellt eftersom Fredlund ansåg att museet hade ett lokalt, brett dokumenterande ansvar, men samma måttstock som vid förvärv av de mest betydande nordiska konstnärerna kunde inte alltid användas.<sup>120</sup> Av de omkring 240 verk som förvärvades var omkring 42 procent lokala och 33 procent nationella. Tendensen var att verk av kvinnliga konstnärer ökade i samlingarna inte minst genom den fotografiska konsten. Av förvärven var ungefär 35 procent av kvinnor. Genusperspektivet var inte något som man aktivt diskuterade men man trodde sig köpa in någorlunda rättvist.<sup>121</sup>

När Fredlund började som chef 1982 så ville han stärka den nordiska inslaget eftersom han tyckte att det försvagats under Westholm och Hedén, som tillsammans med intendenterna mer satsat på det internationella.<sup>122</sup> Det var dock främst under Hedéns tid som det nordiska inslaget var lägre. Under Fredlunds andra period ökade därför förvärven av nordisk konst till cirka 15 procent. De internationella inköpen var få och frågan är varför de köptes, eftersom det var ett avsteg från den omhuldade nordiska linjen. Fredlund menar att det var lite av tillfälligheter. Inköpet av den polske skulptören Miroslav Balka (f. 1958) från Galleri Nordenhake i Stockholm gjordes för att konstnären var aktiv i Sverige på olika sätt. Det var ett medvetet köp och ett rejält undantag för att ”ge en glimt av ett internationellt konstliv”.<sup>123</sup>

Förvärven skedde i första hand i Göteborg och andra hand i Stockholm. En del nordiska verk köptes in på gallerier i Oslo, Köpenhamn och Helsingfors. Inköpskommittén fanns kvar även om

part of the Fürstenberg collection, and Maria Miesenberger (b. 1965) by one of her family images from the series *Sverige/Schweden*. The remaining Nordic contribution consisted of three works by Esko Männikkö (b. 1959), which were acquired through the Friends of the Museum of Art, and one work each by Pertti Kekarainen (b. 1965), Bjarne Melgaard (b. 1967), and Kari Mjåtveit (b. 1957).

Purchases of younger artists with a Gothenburg connection were made several times a year from the museum's new exhibition space, Stenasalen [the Stena Gallery]. These were artists who were born or active in the city, or who had studied or taught at Valand School of Fine Art. Those purchased were Lars Blomqvist, Nina Bondeson, Yngve Brothén, Cecilia Darle, Jens Fänge, Charlotte Gyllenhammar, Maria Hall, Annika von Hausswolff, Dan Perrin, Dana Sederowsky, Jörgen Svensson, Karin Wikström, Susanne Gottberg from Finland and Ann Edholm; the two latter were teachers at Valand School of Fine Art. In 1997 the artist-run gallery, Rum för aktuell konst [Space for current art], at Järntorget closed and the final exhibition, which contained 98 small works in various techniques by young Swedish artists, was donated to the museum. Both older and younger Gothenburg artists continued to be added to the collections through purchases and sometimes through donations including Sandels and Kylberg. The donation *View of Linköping* painted by Axel Romdahl in his youth may be considered a museum curio or part of the museum's history. It was donated by his son Åke, who also increased the museum's holding of his brother Gunnar Romdahl (1907–1975) by two paintings, one of which was a portrait of his father. Works by Gunnar Romdahl had already been donated during his father's tenure at the museum. A painting by the former curator Nils Ryndel was also purchased at Gothenburg Art Association.

Some complementary acquisitions of other Swedish art were also made. New names in the painting and sculpture collections included Cecilia Edefalk, Peter Ern, Katrine Helmersson, Peter Johansson, Matts Leiderstam, Karin Mamma Andersson, Sophie Tottie, and Martin Wickström.

Around 35 works, of which twenty paintings, were acquired from the Nordic countries. The majority of artists who were represented belonged to a younger generation. The Friends of the Museum of Art often funded the larger and more expensive works, several of them through the Foundation for Nordic Art. Works by the Icelandic Kristján

museichefen sedan 1999, i samband med att museinämnden upphörde och gick upp i den nya kulturnämnden, hade delegation på inköp av museiföremål upp till 250 000 kronor.<sup>124</sup> Varannan eller var tredje vecka gick man på galleribesök i Göteborg för att köpa konst. Genom detta förfarande blev galleriernas utbud i hög grad bestämmande för förvärven till samlingarna. Ofta bestod inköpen av många och mindre verk, det vill säga inte så kostsamma. Fredlund ansåg att fler besök till de nordiska ländernas huvudstäder för inköp hade varit önskvärt, men kommitténs storlek försvårade den saken. Han uppskattade konstnårsrepresentanternas medverkan eftersom de var friare i förhållande till museets samlingar. Intendent Håkan Wettre, som var ledamot av kommittén, fick oftast i uppdrag att göra galleribesök i Stockholm och komma med förslag via fotografier till inköpskommittén. Omröstningar undveks och samsyn var inte nödvändig.<sup>125</sup> Emellanåt kunde det räcka med starkt engagemang och stark argumentation för att få igenom förslag till inköp. Förvärven skedde genom avkastning från museets fonder och genom medel från Konstmuseets Vänner. De stora donationernas tid verkar vara över.

#### MINA FEM ÅR

Artikelförfattaren (f. 1944) blev ombedd att söka tjänsten som museichef vid konstmuseet och jag började mitt arbete i slutet av mars 2004 och slutade i april 2009. Jag kom närmast från museichefstjänsten vid Norrköpings konstmuseum. Mina akademiska meriter sträcker sig till en påbörjad forskarutbildning i konsthistoria med konstteori och några månaders arbete som forskarassistent. Mina fyra betyg i ämnet var inriktat på 1900-talets konst. Jag blev den första kvinnan på posten som museichef vid Göteborgs konstmuseum.

Med tanke på min ålder och därmed begränsade tid på museet beslöt jag mig för att i första hand lägga kraften på det eftersatta underhållet av byggnadens inre, vilket kom att innebära renovering av gallerierna, ny belysning och installation av en klimatanläggning

Guðmundsson and the Norwegian Olav Christopher Jenssen were purchased from Galleri Riis in Oslo and a painting by the Dane Troels Wörsel from Galleri Susanne Ottesen in Copenhagen. Silja Rantanen was again purchased. Nina Roos, Tal R and Henrik B. Andersen were also acquired through funding from the Friends of the Museum of Art.

The international collection increased as a result of individual works by contemporary artists from Poland, Estonia, Germany, Italy, an André Derain and some early works from Holland. A wood relief on perspex by Victor Pasmore (1908–1998) from 1956 was a modern addition to the Anglo-Saxon collection. The relief had been deposited at the museum for a long time before being received as a donation in 1998.

Collecting Gothenburg art came to the fore again since Fredlund considered that the museum had a local, broad documentary responsibility, but the same criterion could not always be applied as in acquisitions of the most significant Nordic artists.<sup>120</sup> Of the around 240 works acquired, around 42 per cent were local and 33 per cent national. The trend was that works by female artists increased in the collections, especially owing to photographic art. Women accounted for around 35 per cent of the acquisitions. The gender perspective was not something actively discussed, but purchases were considered reasonably fair.<sup>121</sup>

When Fredlund was appointed director in 1982, he wanted to strengthen the Nordic element, since he considered it had been weakened under Westholm and Hedén, who together with their curators focused more on international art.<sup>122</sup> However, it was mainly during Hedén's tenure that the Nordic element was lower. During Fredlund's second period as director, acquisitions of Nordic art therefore rose to around 15 per cent. There were few international purchases and the question is why these purchases were made, since it was a departure from the cherished Nordic policy. Fredlund considered that it was partly chance. The purchase of the Polish sculptor Miroslav Balka (b. 1958) from Galleri Nordenhake in Stockholm was made because the artist was active in Sweden in various ways. It was a deliberate purchase and a substantial exception intended to 'provide a glimpse of international artistic life'.<sup>123</sup>

Acquisitions were made primarily in Gothenburg and secondly in Stockholm. Some Nordic works were purchased at galleries in Oslo, Copenhagen, and Helsinki. The purchasing committee still existed although the museum director had been delegated the power in 1999 to purchase museum exhibits up to 250,000 Swedish kronor, when the

med mera. Jag fick också möjlighet med en donation på nio miljoner av Madeleine Olsson Eriksson genom Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur att skapa en forskningsenhet på museet.

Samma år som jag började skrev *Göteborgs-Posten* en artikel i ämnet "Flest män på museet".<sup>126</sup> I artikeln påtalades den manliga dominansen under 2000–2004 av samtliga konstförvärv oavsett teknik. Wettre, som intervjuades, var förvånad över siffrorna men tyckte att det inte var så motsägelsefullt eftersom vi lever i ett patriarkalt samhälle. På frågan om kvotering svarade jag att det inte var nödvändigt eftersom det finns många viktiga kvinnliga konstnärskap och situationen kommer att se annorlunda ut åren framöver. Det var dock lite trögt i början och det hände att förslagsställare till inköp ironiserade över konstnärens könstillhörighet om den inte var kvinnlig. De tre sista åren var ungefär 63 procent av förvärven knutna till kvinnliga konstnärer men alla åren gav en kvinnlig representation med omkring 41 procent.

Det som saknades av det samtida, enligt min mening, var främst foto- och videoverk och också konstverk i större format. Tillskott till det senare var bland annat inköpen av Ann Edholm, Annika von Hausswolff, Meta Isæus-Berlin och finskan Mari Rantanen. Videosamlingen ökade med elva verk till fjorton bland annat av Nathalie Djurberg, iransk-svenska Mandana Moghaddam, danskan Eva Koch och finskan Heli Rekula. Förvärven av foto- och videoverk ökade till 27 procent. Däremot minskade förvärven från de nordiska grannländerna till 8 procent. Konst med Göteborgsanknytning minskade till 28 procent. Viktiga gåvor var bland annat fem målningar av Ragnar Sandberg, varav fyra var en testamentarisk gåva av konsthandlaren Gösta Olsons dotter Anna Lisa Olson. Kjell och Marianne Burman skänkte inte mindre än nio målningar av ungersk-svenska Lenke Rothman (1929–2008) och konstnären själv donerade de två skulpturala verk som varit deponerade i museets trapphall en längre tid.

När det gällde konstinköpen så övertog jag gamla rutiner med gallerirundor i Göteborg tillsammans med konstinköpskommittén, men fann det mindre fruktbart att på detta sätt utöka museets samlingar. Detta innebar att inköpskommitténs tidigare arbete långsamt planade ut och mer fungerade som referensgrupp några gånger om året för att slutligen upphöra. Intendenterna Lena Boëthius, Håkan Wettre och jag träffades därefter kontinuerligt för att besluta

museum committee ceased and was incorporated into the new cultural committee.<sup>124</sup> Every two to three weeks members of the committee visited galleries in Gothenburg to purchase art. This practice meant that the galleries' offering largely determined the acquisitions made for the collections. Purchases often consisted of many small works, in other words, less expensive works. Fredlund considered that more purchasing visits to the Nordic capitals would have been desirable, but the size of the committee made this difficult. He appreciated the participation of the artist representatives as they were more independent in relation to the museum's collections. The curator Håkan Wettre, who was a member of the committee, was in most cases charged with visiting galleries in Stockholm and making proposals to the purchasing committee with the aid of photographs. Voting was avoided and consensus was not necessary.<sup>125</sup> Sometimes strong commitment and argumentation were sufficient for purchasing proposals to be carried. Acquisitions were funded by the return on the museum's funds and through financial support from the Friends of the Museum of Art. The era of large donations appears to be over.

#### MY FIVE YEARS

The writer of this article (b. 1944) was asked to apply for the post of museum director at Gothenburg Museum of Art. I began work at the end of March 2004 and departed in April 2009. I had previously held the post of museum director at Norrköping Museum of Art. My academic qualifications include commenced postgraduate studies in art history and art theory and some months' employment as a research assistant. My four academic units in the above subject concentrated on 20<sup>th</sup> century art. I was the first woman to hold the post of museum director at Gothenburg Museum of Art.

In view of my age and therefore limited period at the museum, I decided to devote my energy primarily to the neglected maintenance of the building's interior, which included renovation of the galleries, new lighting and installation of an air conditioning plant. Thanks to a donation of 9 million Swedish kronor by Madeleine Olsson Eriksson from the Sten A

om inköp. Inköpen skedde fortsatt genom medel från avkastning av donationerna och genom finansiering av Konstmuseets Vänner. Förvärven gjordes både i Göteborg och i Stockholm. En av intendenterna hade i uppdrag att följa det svenska konstlivet också utanför Göteborg och särskilt det nordiska. Uppdraget var att köpa nordisk, svensk och västsvensk samtidskonst och komplettera viktiga konstnärskap i samlingarna.

#### VAD BERÄTTAR FÖRVÄRSHISTORIEN?

Tänk om tankarna på att skapa ett nordiskt konstmuseum i högre grad fått genomsyra förvärven under alla år? Början på historien är dock att förvärven är nordiska med tyngdpunkt på svenska förvärv. Göteborgs Museum ansågs ha en mer representativ samling av ”modern” svensk konst än Sveriges Nationalmuseum i Stockholm i början av förra seklet. Men museet tog redan under 1800-talet emot en del gåvor med internationell i huvudsak samtida konst och gjorde även ett inköp av en fransk målning.

Med Axel Romdahls förvärvspolitik bröts den tidigare huvudinriktningen, samtidskonsten, och utökades till att omfatta även äldre konst, både svensk och internationell. Flera internationella mästerverk förvärvades till museet främst under 1920- och 1930-talen. Göteborgs Museum grundlade under Romdahls tid en fransk samling ungefär samtidigt som övriga nordiska konstmuseer. Efter 1969 avtog förvärven av fransk konst. Ointresset för rysk/tysk modernism hade Romdahl gemensamt med andra nordiska museimän, vilket förklarar avsaknaden av den i samlingarna. Förvärv av nordisk, franskinfluerad modernism, främst norsk och svensk sådan, gjordes något tidigare av Göteborgs Museum än av Nationalmuseum.

Av de svenska modernisterna så främjades västkustfalangens Matisseelever, men annars uppmärksammade Romdahl inte Göteborgskonstnärer över hövan. Det var först under Romdahls efterträdare Alfred Westholm som det blev en kursändring och samlingarna blev mer ”lokala”. Westholm utökade på 1950-talet samlingsfältet med

Olsson Foundation for Research and Culture, I was also able to create a research unit at the museum.

The year I began at the museum the daily paper *Göteborgs-Posten* wrote an article entitled ‘Mostly Men at the Museum’.<sup>126</sup> The article criticized the male dominance of the total art acquisitions irrespective of technique during the period 2000–2004. Wettre, who was interviewed, was surprised at the figures, but considered that this was not such a contradiction as we live in a patriarchal society. In response to a question about quotas, I said that they were not necessary, as there were many important female oeuvres and the situation would look different in the future. However, it was slightly sluggish initially and sometimes those proposing purchases made ironic remarks about the artist’s gender unless it was female. Female artists accounted for about 63 per cent of acquisitions in my final three years, but around 41 per cent over my five-year tenure.

In my opinion, the contemporary collection mainly lacked photographic and video works as well as large-format art works. Additions to the latter included purchases of works by Ann Edholm, Annika von Hausswolff, Meta Isæus-Berlin and the Finn Mari Rantanen. The video collection increased by eleven works to fourteen, including works by Nathalie Djurberg, the Iranian-Swede Mandana Moghaddam, the Dane Eva Koch and the Finn Heli Rekula. Acquisitions of photographic and video works rose to 27 per cent. On the other hand, acquisitions from the other Nordic countries fell to 8 per cent. Art with a Gothenburg connection declined to 28 per cent. Important donations included five paintings by Ragnar Sandberg, four of which were a bequest by the art dealer Gösta Olson’s daughter Anna Lisa Olson. Kjell and Marianne Burman donated no fewer than nine paintings by the Hungarian-Swede Lenke Rothman (1929–2008) and the artist donated two sculptural works, which had been deposited in the museum’s entrance hall for a long time.

With regard to art purchases, I took over the old practice of visiting Gothenburg galleries together with the art purchasing committee, but considered this a rather unproductive way of increasing the museum’s collections. Consequently, the purchasing committee’s previous work slowly declined and it acted more as a reference group several times a year before finally ceasing. The curators Lena Boëthius, Håkan Wettre, and I subsequently met on a continuous basis to decide on purchases. Purchases continued to be funded from the return on donations and by the Friends of the Museum of Art. Acquisitions were made in both Gothenburg and

inköp av anglosaxisk konst, vilket kan ses som ett svar på Moderna Museets satsning på amerikansk konst. Museet breddade för övrigt konstförvärven till att omfatta betydligt fler länder än tidigare. Den mest radikala och omdiskuterade förändringen av samlingsområdet var Westholms initiativ att samla fotokonst som det första museet i Norden. Fotoförvärven avstannade tyvärr i mitten av 1950-talet. Under Westholms tid förvärvades i hög grad samtida konst och ett av skälen till detta var sämre ekonomiska förutsättningar. Westholm hade ju i det läget kunnat krympa samlingsfältet till nordisk konst istället för att utöka samlandet av den utomnordiska konsten. Och det gäller även efterträdaren Karl-Gustaf Hedén som fortsatte på den inslagna vägen. Han handlade mer internationellt än Westholm och gynnade även inköp av Göteborgskonstnärer.

Under Björn Fredlunds första chefsperiod under 1980-talet var fördelningen av de lokala och de nationella förvärven ganska jämnt. Att samla anglosaxiskt var fortfarande aktuellt, men i övrigt minskade de internationella förvärven. På sätt och vis kan sägas att Folke Edwards förvärvsperiod var helt nordiskt inriktad, eftersom han inte köpte internationell konst. Huvudparten av förvärven var svenska och de nationella verken översteg de lokala i antal. När Björn Fredlund återkom som museichef förvärvades ånyo internationell konst även om det var i liten skala. Att köpa mer "göteborgskt" blev åter aktuellt. Under min egen tid så förvärvades inga internationella verk och förvärv av nationell konst översteg precis som under Edwards tid "lokal" konst. Även om Göteborgskonsten haft mindre stränga kvalitetskrav så har de olika museicheferna förutom representativitet också haft djup i samlingen som ett centralt kriterium. Viktiga konstnärskap ska vara väl och rikligt representerade.

Gemensamt för museets olika perioder är den uttryckliga ambitionen att samla nordiskt. Förvärven av konst från våra grannländer varierar under de olika epokerna från ungefär sex procent upp till omkring sjutton procent. Den svenska konsten med betydande inslag av Göteborgskonst står således för merparten av den nordiska samlingen. En gemensam nämnare är ambitionen att förvärva samtidskonst som också överstiger förvärven av äldre konst under alla perioder utom under Romdahls fyrtioåriga styre.

Utmärkande för de senaste 26 åren är minskningen av nyförvärv av internationell konst som sannolikt beror på kombinationen

Stockholm. One of the curators was charged with monitoring Swedish artistic life in Gothenburg and elsewhere, especially Nordic artistic life. The assignment was to purchase Nordic, Swedish and West Swedish contemporary art and supplement important oeuvres in the collections.

#### WHAT DOES THE ACQUISITION HISTORY TELL US?

Imagine if the intention of creating a Nordic art museum had been allowed to imbue acquisitions to a greater extent throughout the museum's history? Initially, however, the acquisitions were Nordic with an emphasis on Swedish acquisitions. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century Gothenburg Museum was considered to have a more representative collection of 'modern' Swedish art than Sweden's National Museum (Nationalmuseum) in Stockholm. But the museum received some donations of international, mainly contemporary art and also purchased a French painting as early as the 19<sup>th</sup> century.

Axel Romdahl's acquisition policy broke with the previous main emphasis on contemporary art and was broadened to include early Swedish and international art. Several international masterpieces were acquired for the museum mainly in the 1920s and 1930s. During Romdahl's tenure, Gothenburg Museum established a French collection at about the same time as other Nordic art museums. Acquisitions of French art declined after 1969. Romdahl had a lack of interest in Russian and German modernism in common with other Nordic museum officers, which explains its absence in the collections. Acquisitions of Nordic French-influenced modernism, mainly Norwegian and Swedish modernism, were made slightly earlier by Gothenburg Museum than by Nationalmuseum.

The Swedish modernists promoted by Romdahl were the West Coast faction's Matisse pupils, but otherwise he did not pay undue attention to Gothenburg artists. It was not until his successor Alfred Westholm that there was a change of policy and the collections became more 'local'. In the 1950s Westholm expanded the collecting area with purchases of Anglo-Saxon art, which may be seen as a response to Moderna Museet's focus on American art. Moreover the museum broadened its art acquisi-

av bristande ekonomiska medel och inriktningen mot att skapa ett nordiskt konstmuseum. Liksom när Konstavdelningen var ung ägnas åter huvudparten av förvärven svensk samtidskonst. Underrepresentationen av kvinnliga konstnärer är något som de olika perioderna föga förvånande har gemensamt även om representationen under de senare åren förbättrats i samband med att genusbalans ingår som ett krav i förvärvspolitik. Finansieringen av förvärven har huvudsakligen skett genom avkastningen från donationer.

Frikostiga Göteborgare har under årens lopp förstärkt museets samlingar antingen med pengar till inköp eller med konst. Detta var vanligast under de första nittio åren av museets historia. Minskningen av privata likvida medel är troligen skälet till att Göteborgs Stad mellan åren 1952 och 1990 gav årliga anslag till inköp av konst. Sedan dess är det endast Konstmuseets Vänner som kontinuerligt bistår Göteborgs konstmuseum med likvida medel för konstinköp.

När man överblickar 150 år av konstförvärv är det lätt att se missade möjligheter, felriktade satsningar och inköp som inte blivit så användbara som det var tänkt. Men det är ändå anmärkningsvärt hur mycket som blivit rätt, hur många värdefulla förvärv som gjorts och vilka fina samlingar Göteborgs Stad fått. Göteborgs konstmuseum, denna intressanta konsthybrid, vore värd en större och funktionellare byggnad att visa sina rika samlingar i.

tions to include considerably more countries than previously. The most radical and controversial change in the collecting area was Westholm's initiative to collect photographic art; the art museum was the first Nordic museum to do so. Unfortunately photographic acquisitions ceased in the mid-1950s. During Westholm's tenure, contemporary art was largely acquired and one of the reasons for this was weaker financial conditions. In this situation Westholm could have narrowed the collecting area to Nordic art instead of increasing the collecting of non-Nordic art. The same applies to his successor Karl-Gustaf Hedén, who continued on this chosen path. He purchased more international art than Westholm and also favoured purchases of Gothenburg artists.

During Björn Fredlund's first period as museum director in the 1980s, the balance between local and other Swedish acquisitions was fairly equal. Collecting Anglo-Saxon art remained of interest, but otherwise international acquisitions declined. In a way Folke Edwards' acquisition period may be said to be entirely Nordic, as he did not purchase international art. The majority of the acquisitions were Swedish, with other Swedish works exceeding local works. When Björn Fredlund returned as museum director, international art was acquired once again, albeit on a small scale. Purchasing more Gothenburg art was again of interest. During my own tenure, no international works were acquired and acquisitions of other Swedish art exceeded 'local' art, as during Edwards' tenure. Although Gothenburg art was subject to less exacting quality requirements, the depth of the collection was a central criterion for the various museum directors in addition to representativeness. Key oeuvres should be well and richly represented.

The explicit ambition of collecting Nordic art was common throughout the museum's different periods. Acquisitions of art from the other Nordic countries varied from about 6 per cent to around 17 per cent during the different epochs. Swedish art with a significant element of Gothenburg art thus accounts for the greater part of the Nordic collection. A common denominator was the ambition to acquire contemporary art, which also exceeded acquisitions of early art during all periods except Romdahl's 40-year rule.

The past 26 years are characterized by the decline in new acquisitions of international art, which was probably due to the combination of insufficient financial resources and the emphasis on creating a Nordic art museum. As in the early years of the Art Department, the majority

1. Akvareller, gouacher och pasteller som är införda i målerisamlingen ingår i undersökningen. Det verkar som en konstnärlig bedömning gjorts huruvida måleri på papper skulle ingå i målerisamlingen eller inte.
2. Martin Fritz, "Från handelsstad till industristad 1820–1920", *Göteborgs historia. Näringsliv och samhällsutveckling*, Stockholm 1996, s 75.
3. Sixten Strömbom, "Ljuspunkter i svenskt konstliv 1883", *Konstnärsförbundets historia I*, Stockholm 1945, s 175–176.
4. Charlotta Hanner Nordstrand, *Konstliv i Göteborg. Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*, diss. Göteborgs universitet 2000, Göteborg 2000, s 84.
5. Hanner Nordstrand 2000, s 112–113.
6. Carl Lagerberg, *Göteborgs museum. Katalog över Konstsamlingarna*, Göteborg 1905, s III.
7. Hanner Nordstrand 2000, s 136.
8. *Katalog öfver Konst-utställningen i Göteborg 1869*, Göteborg 1869.
9. Hanner Nordstrand 2000, s 186.
10. Hanner Nordstrand 2000, s 248.
11. Källan för omräkning till dagens penningvärde är Statistiska centralbyråns konsumentprisindex, [http://www.scb.se/Pages/Product\\_\\_\\_\\_33769.aspx](http://www.scb.se/Pages/Product____33769.aspx)
12. Lagerberg 1911, s 39.
13. Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Höganäs 1992, s 138.
14. Lagerberg 1911, s 50.
15. *Naturens spegel. Nordiskt landskapsmåleri 1840–1910*, red. Peter Nørgaard Larsen och Sven Bjerkhof, Stockholm 2006, s 286–287.
16. Gnistan stiftades 1878 av kamreren Wilhelm Berg, konstnären Reinhold Callmander, handlaren Axel Gillblad, konstnären Berndt Lindholm, rådmannen Jon Siljeström, filosofie doktor Karl Warburg och handlande Julius Wedig. Erik J Holmberg, *Sällskapet Gnistan matrikel med återtryck av Holmberg historik 1978*, Göteborg 2003.
17. *Katalog öfver nordiska konstupställningen i Göteborg 1881*, Göteborg 1881.
18. *Katalog öfver Konstupställningen i Göteborg 1886*, Göteborg 1886.
19. Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar 1889, nr 12, s 3.
20. Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar 1892, nr 15, s 7.
21. Kjell Hjern, *Göteborgs Konstförening genom hundra år*, Göteborg 1954. Krohgs målning finns inte upptagen i utställningskatalogen eftersom den trycktes före anmälningarna från de nordiska konstnärerna kommit in enligt *Katalog öfver konstupställningen i Göteborg 1891*, Göteborg 1891, s 111.
22. Musei konstavdelnings protokoll, 1901-01-15. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
23. Musei konstavdelnings protokoll, 1898-03-19. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
24. Avskrift av brev från prof. A V Becker, Paris 1895, bilaga till Musei konstavdelnings protokoll, Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
25. Musei konstavdelnings protokoll 1899-01-14. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
26. Karl Warburg, Promemoria, 1900-04-26. Bilaga till Musei konstavdelnings protokoll. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
27. Musei konstavdelnings protokoll 1897-10-23. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
28. Musei konstavdelnings protokoll 1896-09-21. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
29. Nils Wessel, Nasjonalmuseet, e-brev till författaren 2010-04-06.
30. Musei konstavdelnings protokoll 1901-12-22. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
31. Hjern 1954, s 20.
32. Lennart Waern, "Fürstenberg som samlare", *Konsthistorisk tidskrift* LVII, nr 3 och 4 1988, s 29
33. Georg Pauli, "Fürstenbergska galleriet. Spridda drag ur dess historia", *Ord & Bild. Illustrerad månads-*

---

of acquisitions were again devoted to contemporary Swedish art. The under-representation of female artists is something that the different periods unsurprisingly have in common, although female representation has improved in recent years due to the inclusion of gender balance as a requirement of acquisition policy. Acquisitions have mainly been funded from the return on donations.

Over the years generous Gothenburgers have strengthened the museum's collections either by funding purchases or donating art. This was most common during the first ninety years of the museum's history. The decline in private funding is probably the reason that the City of Gothenburg provided annual grants for art purchases between 1952 and 1990. Since then only the Friends of the Museum of Art have continuously supported Gothenburg Museum of Art with funding for art purchases.

When surveying 150 years of art acquisitions it is easy to see missed opportunities, misdirected initiatives and purchases that have not been as useful as intended. But it is nevertheless remarkable how much was right, how many valuable acquisitions were made and what fine collections the City of Gothenburg has acquired. Gothenburg Museum of Art, this interesting art hybrid, deserves a larger and more functional building in which to display its rich collections.

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY JANET COLE

---

## NOTES

- skrift, elfte årgången*, artikel nr 22, s 353.
34. Iréne Winell-Garvén, *Vägen till Parnassen. En sociologisk studie av kvinnligt konstnärskap i Sverige 1864–1939*, diss. Göteborgs universitet 2005, Göteborg 2005, s 143.
  35. Tor Hedberg, "Göteborgs museum", (1902), *Ett decennium*, del 2 (av 3), Stockholm 1912, s 67.
  36. Georg Nordensvan, "I Göteborgs Museum. Några intryck af Georg Nordensvan", *Ord & Bild. Illustrerad månadsskrift, femtonde årgången*, artikel nr 2, Stockholm 1906, s 17.
  37. Den formella titelförändringen skedde först 1952. Göteborgs Museums styrelses protokoll, 1952-01-08. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
  38. Skrivelse till Göteborgs Musei konstnämnd, 1906-05-25.
  39. Styrelsen för Göteborgs museum protokoll 1906-05-30, § 7. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
  40. Alfred Westholm, "Alfros berättar", Aronsberg 1994, opublicerat manus, s 212.
  41. Musei konstavdelnings protokoll 1913-12-17. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
  42. Museistyrelsens protokoll 1922-11-27. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
  43. Museistyrelsens protokoll 1923-04-18, § 46. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
  44. Hjern 1954, s 128.
  45. *Göteborgs Museum. Årstryck 1921* (berättelse för året 1920), Göteborg 1921, s 67.
  46. *Göteborgs Museum. Årstryck 1914* (berättelse för året 1913), Göteborg 1914, s 61.
  47. Axel L Romdahl, *Som jag minns det. Göteborgsåren*, Göteborg 1951, s 164.
  48. Axel L Romdahl, "Konstlivet i Göteborg i början på 1900-talet", *Göteborgskoloristerna*, Halmstad 1948, s 16.
  49. *Göteborgs Museum. Årstryck 1917*, s 70.
  50. Kommittén för konstinköp protokoll 1939-04-11. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
  51. Musei konstavdelnings protokoll 1919-02-06. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
  52. *Göteborgs Museum. Årstryck 1919* (berättelse för året 1918), Göteborg 1919, s 66.
  53. Gertrud Sandqvist, *Charlotte Mannheimer. Konstnär och mecenat i Göteborg*, Uddevalla 1984, s 64.
  54. Sandqvist 1984, s 82
  55. Axel L Romdahl, *Jubileumsutställning*, katalog, Göteborg 1923, s 7.
  56. *Göteborgs Museum. Årstryck 1942* (berättelse för året 1941), Göteborg 1842, s 37.
  57. *Göteborgs Museum. Årstryck 1929* (berättelse för året 1928), Göteborg 1929, s 54.
  58. *Göteborgs Museum. Årstryck 1943* (berättelse för året 1942), Göteborg 1943, s 39.
  59. *Göteborgs Museum. Årstryck 1928* (berättelse för året 1927), Göteborg 1928, s 48.
  60. Bertil Sundborg, "Göteborgsmåleriet under 20- och 30-talen", *Göteborgskoloristerna*, Halmstad 1948, s 97.
  61. *Göteborgs Museum. Årstryck 1937* (berättelse för året 1936), Göteborg 1937, s 53
  62. Romdahl 1951, s 165.
  63. *Göteborgs Museum. Årstryck 1926* (berättelse för året 1925), Göteborg 1926, s 63–64.
  64. Axel L Romdahl, *Göteborgs konstmuseum. Tvåhundra bilder med inledande text*. Göteborg 1925, s 2.
  65. *Göteborgs Museum. Årstryck 1940* (berättelse för året 1939), Göteborg 1940, s 41.
  66. Axel L Romdahl, *Göteborgs Konstmuseum*, katalog, Göteborg 1948, s 5–6.
  67. Romdahl 1951, s 173–174.
  68. Romdahl 1951, s 174.
  69. *Göteborgs Museum. Årstryck 1922* (berättelse för året 1921), Göteborg 1922, s 62.
  70. "Bordone, Paris", *Lexikon för konst A–G*, Stockholm 1958, huvudred. Berthold Wirulf, s 127.
  71. Romdahl 1951, s 178.
  72. *Göteborgs Museum. Årstryck 1916* (berättelse för året 1915), Göteborg 1916, s 67.
  73. Axel L Romdahl, *Konstmonologer i Göteborgs Museum*, Stockholm 1921, s 73.
  74. Andrea Kollnitz, *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934*, diss. Stockholms universitet 2008, Stockholm 2008, s 109.
  75. Romdahl 1951, s 142–143.
  76. Kollnitz 2008, s 153.

1. Watercolours, gouaches and pastels that are part of the painting collection are included in the study. It seems that an artistic judgment was made as to whether painting on paper should be included in the painting collection or not.
2. Martin Fritz, 'Från handelsstad till industristad 1820–1920', *Göteborgs historia: Näringsliv och samhällsutveckling*, Stockholm 1996, p. 75.
3. Sixten Strömbom, 'Ljuspunkter i svenskt konstliv 1883' *Konstnärsförbundets historia I*, Stockholm 1945, pp. 175–176.
4. Charlotta Hanner Nordstrand, *Konstliv i Göteborg: Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*, diss. Gothenburg University 2000, Gothenburg 2000, p. 84.
5. Hanner Nordstrand 2000, pp. 112–113.
6. Carl Lagerberg, *Göteborgs museum: Katalog över Konstsamlingarna*, Gothenburg 1905, p. III.
7. Hanner Nordstrand 2000, p. 136.
8. *Katalog öfver Konst-utställningen i Göteborg 1869*, Gothenburg 1869.
9. Hanner Nordstrand 2000, p. 186.
10. Hanner Nordstrand 2000, p. 248.
11. The source for conversion to today's monetary value is Statistics Sweden's consumer price index. [http://www.scb.se/Pages/Product\\_\\_\\_\\_33769.aspx](http://www.scb.se/Pages/Product____33769.aspx)
12. Lagerberg 1911. p. 39.
13. Per Bjurström, *Nationalmuseum 1792–1992*, Höganäs 1992, p. 138.
14. Lagerberg 1911, p. 50.
15. *Naturens spegel: Nordiskt landskapsmåleri 1840–1910*, ed. Peter Nørgaard Larsen and Sven Bjerkhof, Stockholm 2006, pp. 286–287.
16. The society Gnistan was founded in 1878 by the bank manager Wilhelm Berg, the artist Reinhold Callmander, the merchant Axel Gillblad, the artist Berndt Lindholm, the judge Jon Siljeström, Dr Karl Warburg, and the merchant Julius Wedig. Erik J. Holmberg, *Sällskapet Gnistans matrikel med återtryck av Holmberg historik 1978*, Gothenburg 2003.
17. *Katalog öfver nordiska konstupställningen i Göteborg 1881*, Gothenburg 1881.
18. *Katalog öfver Konstupställningen i Göteborg 1886*, Gothenburg 1886.
19. Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar 1889, no. 12, p. 3.
20. Göteborgs Stadsfullmäktiges Handlingar 1892, no. 15, p. 7.
21. Kjell Hjern, *Göteborgs Konstförening genom hundra år*, Gothenburg 1954. Krohg's painting is not listed in the exhibition catalogue as it was printed before the submissions from Nordic artists were received, according to *Katalog öfver konstupställningen i Göteborg 1891*, Gothenburg 1891, p. 111.
22. Minutes of Gothenburg Museum's Art Department, 15 January 1901, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
23. Minutes of Gothenburg Museum's Art Department, 19 March 1898, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
24. Copy of letter from Professor A. V. Becker, Paris 1895, appendix to minutes of Gothenburg Museum's Art Department, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
25. Minutes of Gothenburg Museum's Art Department 14 January 1899, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
26. Karl Warburg, Memorandum, 26 April 1900, Appendix to minutes of museum's Art Department. Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
27. Minutes of Gothenburg Museum's Art Department 23 October 1897, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.

77. Hjalmar Gabrielsons samling, *Konst i svenska hem*, del II, häfte 12, Göteborg 1944.
78. Romdahl 1951, s 184.
79. Romdahl, *Göteborgs Konstmuseum. Katalog* 1948, s 4.
80. Romdahl, 1951, s 137.
81. Axel L Romdahl, "Göteborgs Konstmuseum och det moderna. En återblick." *Konstrevy* 5, 1929, s 156.
82. Winell-Garvén 2005, s 167.
83. Westholm 1994, s 171.
84. *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1953* (berättelse för året 1952), Göteborg 1953, s 16. För analys av fotografi i Göteborgs konstmuseum se: Kristoffer Arvidsson, "Innanför och utanför autonomin. Utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum", *Skiascope 1. Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009, s 342–354.
85. Westholm 1994, s 143.
86. Westholm 1994, s.143.
87. *Göteborgs Museum. Årstryck 1954* (berättelse för året 1953), Göteborg 1954, s 13.
88. Nils Ryndel, "Contemporary English Art in the Gothenburg Art Gallery", *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1954*, s 116–121.
89. Birgitta Flensburg, intervju med Björn Fredlund, Göteborg 2010-08-27.
90. *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1954*, s 11.
91. *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1948* (berättelse för året 1947), Göteborg 1948, s 43.
92. Westholm 1994, s 164.
93. *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1955/56* (berättelse för åren 1954–1955), Göteborg 1956, s 12.
94. Kommittén för konstinköp protokoll 1948-01-23, Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv
95. Kommittén för konstinköp protokoll 1951-03-01, bilaga skrivelse, Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
96. *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1955–1966*, Göteborg 1969, s 34.
97. *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1953*, s 12.
98. *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1956–1966*, s 35.
99. Konstinköpsrådets protokoll 1970-05-26, Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
100. Museinämnden, 1973-03-01, Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
101. *Skiascope 3. Omskakad spelplan. Konsten i Göteborg under 1960- och 1970-talet*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, red. Kristoffer Arvidsson och Jeff Werner, Göteborg 2010.
102. 1907 köptes Gustav Fjæstadts *Rinnande vatten* efter tillstånd av museistyrelsen och ändring av gällande instruktion vilket möjliggjorde inköp av framstående konstverk oavsett teknik. Musei konstavdelnings protokoll 1907-01-23/-02-07. Region-och stadsarkivet Göteborg med folkrörelsernas arkiv.
103. Fredlund 2010.
104. Hans-Olof Boström, intendent på Göteborgs konstmuseum 1983–1987, i samtal med författaren, Göteborg 2010-09-08.
105. Boström 2010.
106. Boström 2010.
107. Fredlund 2010.
108. Fredlund 2010.
109. Håkan Wettre, intendent vid Göteborgs konstmuseum 1982–2010, i telefonsamtal med författaren 2010-09-07.
110. Jonas Gavel, "Göteborgs konstmuseum och dess samlingar. Bland grosshandlare och frisinnade", *Göteborgs konstmuseum. Dess historia och samlingar*, red. Håkan Wettre, Göteborg 1992, s 25.
111. Wettre 2010.
112. Donatorer: Lennart Wallenstam, Göteborgs- och Bohusläns region och Stadshypotek, Theodor och Hanne Mannheimers fond och Otto och Charlotte Mannheimers fond, Konstmuseets Vänner, Göteborgs-Posten, Lennart Wallenstams Byggnads AB och Göteborgs-Posten, Svenska Handelsbanken, ADA AB, Astra Hässle, Ericson Radar Electronics AB, AB Catena, Rederi AB Saturnus.
113. Konstmuseets Vänners arkivmaterial för Stiftelsen för Nordisk konst, Göteborgs konstmuseum.
114. Wettre 2010.

28. Minutes of Gothenburg Museum's Art Department 21 September 1896, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
29. Nils Wessel, Norwegian National Museum, e-mail 6 April 2010.
30. Minutes of Gothenburg Museum's Art Department 22 December 1901. Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
31. Hjern 1954, p. 20.
32. Lennart Waern, 'Fürstenberg som samlare', *Konsthistorisk tidskrift* LVII, no. 3 and 4 1988, p. 29.
33. Georg Pauli, 'Fürstenbergska galleriet: Spridda drag ur dess historia', *Ord & Bild: Illustrerad månadsskrift, elfte årgången*, article no. 22, p. 353.
34. Iréne Winell-Garvén, *Vägen till Parnassen: En sociologisk studie av kvinnligt konstnärskap i Sverige 1864–1939*, diss. Gothenburg University 2005, Gothenburg 2005, p. 143.
35. Tor Hedberg, 'Göteborgs museum' (1902), *Ett decennium*, part 2 (of 3), Stockholm 1912, p. 67.
36. Georg Nordensvan, 'I Göteborgs Museum: Några intryck af Georg Nordensvan', *Ord & Bild: Illustrerad månadsskrift, femtonde årgången*, article no. 2, Stockholm 1906, p. 17.
37. The formal change of title did not take place until 1952. Minutes of Gothenburg Museum board, 8 January 1952, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
38. Letter to Gothenburg Museum's art committee, 25 May 1906.
39. Minutes of Gothenburg Museum board, 30 May 1906, § 7. Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
40. Alfred Westholm, 'Alfiros berättar', Aronsberg 1994, unpublished manuscript, p. 212.
41. Minutes of Gothenburg Museum's Art Department 17 December 1913, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
42. Minutes of Gothenburg Museum board 27 November 1922, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
43. Minutes of museum board 18 April 1923, § 46. Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
44. Hjern 1954, p. 128.
45. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1921* (annual report 1920), Gothenburg 1921, p. 67.
46. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1914* (annual report 1913), Gothenburg 1914, p. 61.
47. Axel L. Romdahl, *Som jag minns det: Göteborgsåren*, Gothenburg 1951, p. 164.
48. Axel L. Romdahl, 'Konstlivet i Göteborg i början på 1900-talet', *Göteborgskoloristerna*, Halmstad 1948, p. 16.
49. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1917*, p. 70.
50. Minutes of art purchasing committee 11 April 1939, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
51. Minutes of museum's Art Department 6 February 1919, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
52. Gothenburg Museum, *Årstryck 1919* (annual report 1918), Gothenburg 1919, p. 66.
53. Gertrud Sandqvist, *Charlotte Mannheimer: Konstnär och mecenat i Göteborg*, Uddevalla 1984, p. 64.
54. Sandqvist 1984, p. 82.
55. Axel L. Romdahl, *Jubileumsutställning*, catalogue, Gothenburg 1923, p. 7.
56. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1942* (annual report 1941), Gothenburg 1942, p. 37.
57. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1929* (annual report 1928), Gothenburg 1929, p. 54.
58. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1943* (annual report 1942), Gothenburg 1943, p. 39.
59. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1928* (annual report 1927), Gothenburg 1928, p. 48.
60. Bertil Sundborg, 'Göteborgsmåleriet under 20- och 30-talen', *Göteborgskoloristerna*, Halmstad 1948, p. 97.

115. Fredlund 2010.
116. Elisabeth Pethrus, ”Paletten arrangerade debatt om konstlivet i Göteborg”, *Paletten* # 217, nr 2 1994, s 27.
117. Protokoll, Göteborgs konstmuseum 1991-04-25.
118. Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900-2000*, Lund 2000.
119. Fredlund 2010.
120. Fredlund 2010.
121. Fredlund 2010.
122. Fredlund 2010.
123. Fredlund 2010.
124. Delegationsordning: Förvaltningschefen 500 000 kronor, högre belopp kulturnämnden.
125. Fredlund 2010.
126. Henrik Strömberg, ”Flest män på museet”, *Göteborgs-Posten* 2004-12-20, s 64.

61. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1937* (annual report 1936), Gothenburg 1937, p. 53.
62. Romdahl 1951, p. 165.
63. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1926* (annual report 1925), Gothenburg 1926, pp. 63–64.
64. Axel L. Romdahl, *Göteborgs konstmuseum: Tvåhundra bilder med inledande text*. Gothenburg 1925, p. 2.
65. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1940* (annual report 1939), Gothenburg 1940, p. 41.
66. Axel L. Romdahl, *Göteborgs Konstmuseum*, catalogue, Gothenburg 1948, pp. 5–6.
67. Romdahl 1951, pp. 173–174.
68. Romdahl 1951, p. 174.
69. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1922* (annual report 1921), Gothenburg 1922, p. 62.
70. ‘Bordone, Paris’, *Lexikon för konst A-G*, Stockholm 1958, editor-in-chief Berthold Wirulf, p. 127.
71. Romdahl 1951, p. 178.
72. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1916* (annual report 1915), Gothenburg 1916, p. 67.
73. Axel L. Romdahl, *Konstmonologer i Göteborgs Museum*, Stockholm 1921, p. 73.
74. Andrea Kollnitz, *Konstens nationella identitet: Om tysk och österrikisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934*, diss. Stockholm University 2008, Stockholm 2008, p. 109.
75. Axel L. Romdahl, *Som jag minns det: Göteborgsåren*, Gothenburg 1951, pp. 142–143.
76. Kollnitz 2008, p. 153.
77. Hjalmar Gabrielson’s collection, *Konst i svenska hem*, part II, no. 12, Gothenburg 1944.
78. Romdahl 1951, p. 184.
79. Axel L. Romdahl, *Göteborgs Konstmuseum: Katalog*, Gothenburg 1948, p. 4.
80. Romdahl 1951, p. 137.
81. Axel L. Romdahl, ‘Göteborgs Konstmuseum och det moderna: En återblick’. *Konstrevy* no. 5 1929, p. 156.
82. Winell-Garvén 2005, p. 167.
83. Westholm 1994, p. 171.
84. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1953* (annual report 1952), Gothenburg 1953, p. 16. For an analysis of photography at Gothenburg Museum of Art see: Kristoffer Arvidsson, ‘Inside and Outside Autonomy: Exhibition Work at the Göteborg Museum of Art’, *Skiascope 1: Permanent Hanings – Temporary Exhibitions. On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, ed. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009, pp. 342–354.
85. Westholm 1994, p. 143.
86. Westholm 1994, p.143.
87. *Göteborgs Museum: Årstryck 1954* (annual report 1953), Gothenburg 1954, p. 13.
88. Nils Ryndel, ‘Contemporary English Art in the Gothenburg Art Gallery’. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1954*, pp. 116–121.
89. Birgitta Flensburg, interview with Björn Fredlund, Gothenburg 27 August 2010.
90. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1954*, p. 11.
91. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1948* (annual report 1947), Gothenburg 1948, p. 43.
92. Westholm, 1994, p. 164.
93. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1955/56* (annual report 1954–1955), Gothenburg 1956, p. 12.
94. Minutes of art purchasing committee of Gothenburg Museum of Art 23 January 1948, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements’ Archive.
95. Minutes of art purchasing committee of Gothenburg Museum of Art 1 March 1951, Appendix to letter, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements’ Archive.
96. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1955–1966*, Gothenburg 1969, p. 34.
97. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1953*, p. 12.
98. *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1956–1966*, p. 35.

- 
99. Minutes of art purchasing board 26 May 1970. Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
  100. Museum board, 1 March 1973, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
  101. *Skiascope 3: A Disarranged Playing Board. Art in Gothenburg During the 1980s and 1990s*, ed. Kristoffer Arvidsson and Jeff Werner, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2010.
  102. Gustav Fjæstad's *Running Water* was purchased in 1907 following authorization by the museum board and an amendment to the existing instruction, which facilitated purchases of outstanding art works irrespective of technique. Minutes of Gothenburg Museum's Art Department 23 January 1907 and 7 February 1907, Regional and Gothenburg City Archive and Popular Movements' Archive.
  103. Fredlund 2010.
  104. Hans-Olof Boström, curator at Gothenburg Museum of Art 1983–1987, in a conversation with the author, Gothenburg 8 September 2010.
  105. Boström 2010.
  106. Boström 2010.
  107. Fredlund 2010.
  108. Fredlund 2010.
  109. Håkan Wettre, curator at Gothenburg Museum of Art 1982–2010, in a telephone conversation with the author 7 September 2010.
  110. Jonas Gavel, 'Göteborgs konstmuseum och dess samlingar: Bland grosshandlare och frisinnade', *Göteborgs konstmuseum: Dess historia och samlingar*, ed. Håkan Wettre, Gothenburg 1992, p. 25.
  111. Wettre 2010.
  112. Donors: Lennart Wallenstam, Göteborgs- och Bohusläns region och Stadshypotek, Theodor och Hanne Mannheimers Fond, Otto och Charlotte Mannheimers Fond, Friends of the Museum of Art, Göteborgs-Posten, Lennart Wallenstams Byggnads AB and Göteborgs-Posten, Svenska Handelsbanken, ADA AB, Astra Hässle, Ericson Radar Electronics AB, AB Catena, and Rederi AB Saturnus.
  113. Friends of the Museum of Art's archive material for the Foundation for Nordic Art, Gothenburg Museum of Art.
  114. Wettre 2010.
  115. Fredlund 2010.
  116. Elisabeth Pethrus, 'Paletten arrangerade debatt om konstlivet i Göteborg', *Paletten* # 217, no. 2 1994, p. 27.
  117. Minutes, Gothenburg Museum of Art 25 April 1991.
  118. Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism: Svensk konst 1900–2000*, Lund 2000.
  119. Fredlund 2010.
  120. Fredlund 2010.
  121. Fredlund 2010.
  122. Fredlund 2010.
  123. Fredlund 2010.
  124. Delegation of power: The administrative director maximum 500,000 Swedish kronor, higher amounts the cultural committee.
  125. Fredlund 2010.
  126. Henrik Strömberg, 'Mostly Men at the Museum', *Göteborgs-Posten* 20 December 2004, p. 64.

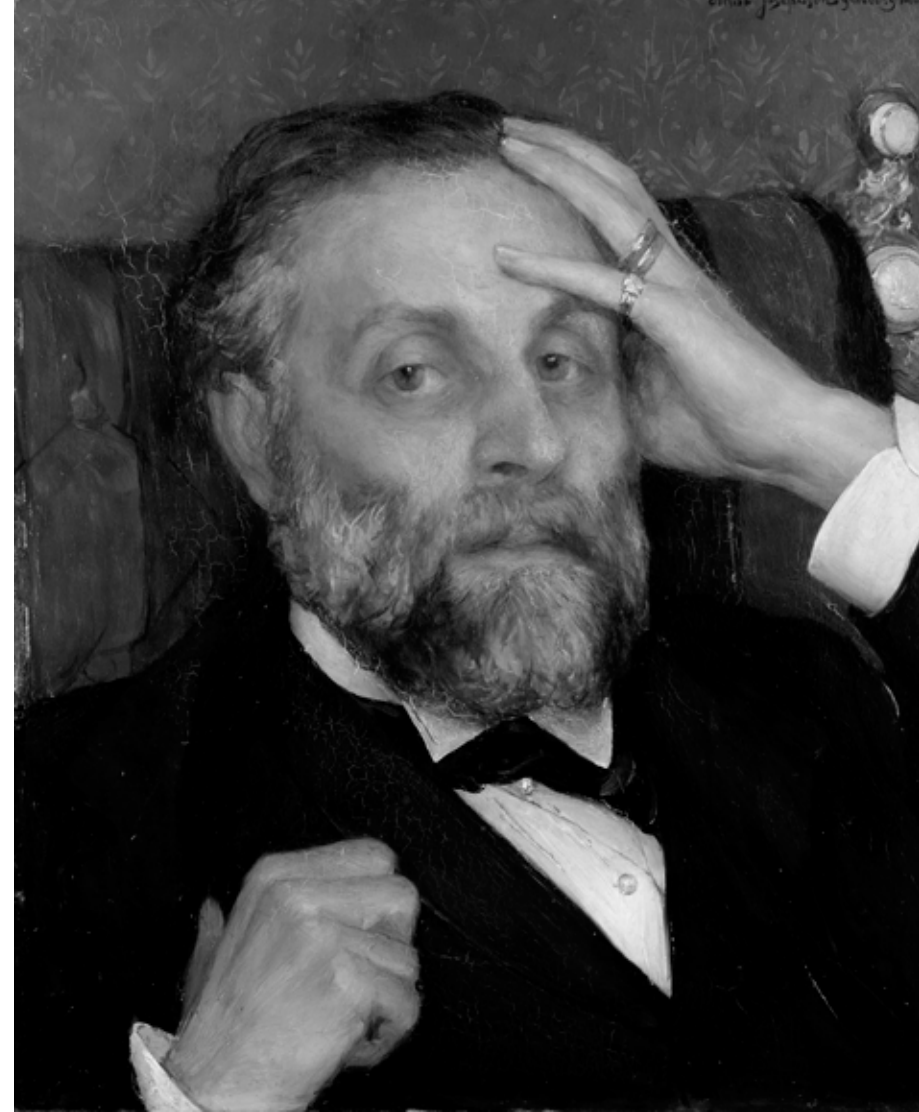


FIG. 12

ERNST JOSEPHSON, *PONTUS FÜRSTENBERG*, 1883, OLJA PÅ DUK, 46 X 38 CM,  
TESTAMENTARISK GÅVA FRÅN PONTUS OCH GÖTHILDA FÜRSTENBERG 1902, GKM F 49.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

ERNST JOSEPHSON, *PONTUS FÜRSTENBERG*, 1883, OIL ON CANVAS, 46 X 38 CM,  
BEQUEST FROM PONTUS AND GÖTHILDA FÜRSTENBERG IN 1902, GKM F 49.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 13

FÜRSTENBERGSKA HUSET, SÖDRA HAMNGATAN 2, VID BRUNNSPARKEN I GÖTEBORG.  
FOTO: GÖTEBORGS STADSMUSEUM.

THE FÜRSTENBERG HOUSE, SÖDRA HAMNGATAN 2, AT BRUNNSPARKEN IN GOTHENBURG.  
PHOTO: GÖTEBORG CITY MUSEUM.



FIG. 14

STORA T-FORMADE RUMMET I OVANVÅNINGEN I FÜRSTENBERGSKA HUSET, EFTER 1885. I FÖRGRUNDEN STÅR PER HASSELBERGS SKULPTUR *SNÖKLOCKAN* (1885) OCH I FONDEN SYNS RAPHAËL COLLINS MÅLNING *SOMMAREN* (1884). FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

THE LARGE, T-SHAPED ROOM ON THE UPPER FLOOR IN THE FÜRSTENBERG HOUSE, AFTER 1885. IN THE FOREGROUND IS PER HASSELBERG'S SCULPTURE *THE SPRING SNOWFLAKE* (1885) AND IN THE BACKGROUND IS RAPHAËL COLLIN'S PAINTING *SUMMER* (1884). PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.

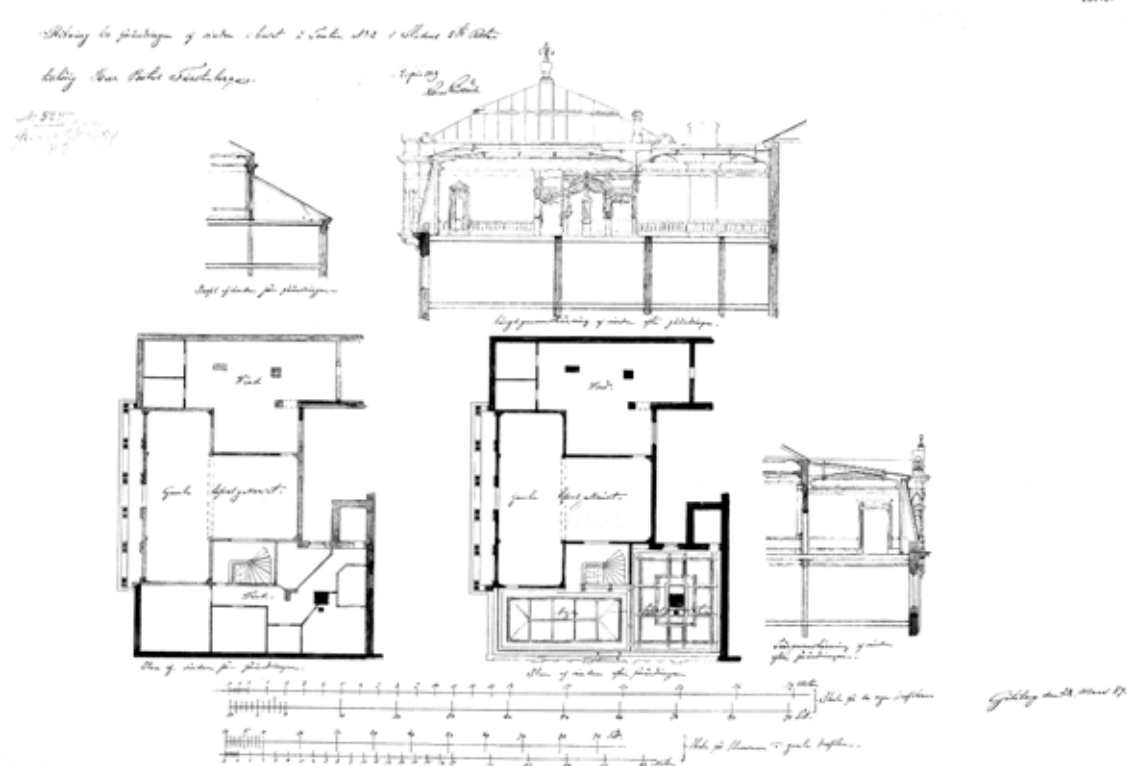


FIG. 15

PLANER AV FÜRSTENBERGSKA GALLERIET FÖRE (TILL VÄNSTER) OCH EFTER (TILL HÖGER) OMBYGGNADEN 1889 DÅ ETT GALLERI BYGGDES TILL ("NYA TAVELGALLERIET").  
FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

FLOOR PLANS OF THE FÜRSTENBERG GALLERY BEFORE (TO THE LEFT) AND AFTER (RIGHT) THE REBUILDING IN 1889, WHEN A GALLERY WAS ADDED ('THE NEW PICTURE GALLERY').  
PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.



FIG. 16

HALLEN I BOSTADSVÅNINGEN (VÅNINGEN UNDER FÜRSTENBERGSKA GALLERIET).  
FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

THE HALL IN THE LIVING AREA (THE FLOOR BELOW THE FÜRSTENBERG GALLERY).  
PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.



FIG. 17

FÜRSTENBERGSKA GALLERIET, VÄGGEN MOT BRUNNSPARKEN. FRÅN VÄNSTER ALBERT EDELFELT, *PÅ HAVET* (1883), I RUMMET PER HASSELBERGS SKULPTUR *SNÖKLOCKAN* (1885), EDOUARD DANTAN, *AVGJUTNING EFTER LEVANDE MODELL* (1887), ERIK WERENSKIOLD, *SOLSTRIMMA* (1891) OCH HANS HEYERDAHL, *NEAPOLITANSK FISKARGOSSE*, UNDER DEM FRITS THAULOW, *BERGKNALLE, MOTIV FRÅN KRAGERÖ* (1882) OCH *VINTERSTYCKE* (1889), SAMT PÅ HÖGRA VÄGGEN ALFRED WAHLBERG, *MÅNSKEN, FJÄLLBACKA* (1881). FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

THE FÜRSTENBERG GALLERY, THE WALL FACING BRUNNSPARKEN. FROM LEFT TO RIGHT: ALBERT EDELFELT, *AT SEA* (1883), IN THE ROOM PER HASSELBERG'S SCULPTURE *THE SPRING SNOWFLAKE* (1885), EDOUARD DANTAN, *CASTING FROM LIFE* (1887), ERIK WERENSKIOLD, *RAY OF SUNLIGHT* (1891), AND HANS HEYERDAHL, *FISHER BOY FROM NAPLES*, BELOW: FRITS THAULOW, *ROCK, MOTIF FROM KRAGERÖ* (1882) AND *WINTER SCENE* (1889), AND ALSO, ON THE WALL TO THE RIGHT: ALFRED WAHLBERG, *MOONLIGHT, FJÄLLBACKA* (1881). PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.



FIG. 18

PER HASSELBERGS *NÄCKROSEN* (HUGGEN AV CHRISTIAN ERIKSSON 1896) FRAMFÖR PORTALEN MELLAN NYA GALLERIET OCH GAMLA GALLERIET I FÜRSTENBERGSKA HUSET. I TRAPPHALLEN CARL LARSSONS *ROCOCO* OCH *NUTIDA KONST* UR FÜRSTENBERGSKA TRIPTYKEN (1888–1889) SAMT NILS KREUGERS *VÅRPLÖJNING* (1884). FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

PER HASSELBERG'S *WATER LILY* (CARVED BY CHRISTIAN ERIKSSON IN 1896) IN FRONT OF THE PORTAL BETWEEN THE NEW AND THE OLD GALLERY IN THE FÜRSTENBERG HOUSE. IN THE STAIRWELL: CARL LARSSON'S *ROCOCO* AND *CONTEMPORARY ART* IN THE FÜRSTENBERG TRIPTYCH (1888–1889), AND ALSO NILS KREUGER'S *SPRING PLOUGHING* (1884). PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.



FIG. 19

TRAPPAN OCH NYA GALLERIET MED CARL LARSSONS *RENAISSANS* OCH *ROCOCO* UR FÜRSTENBERGSKA TRIPTYKEN (1888–1889), PER HASSELBERGS SKULPTURER *SNÖKLOCKAN* (1885) OCH *GRODAN* (1890) SAMT PRINS EUGENS *SKOGEN* (1892) OCH RICHARD BERGHS *NORDISK SOMMARKVÄLL* (1899–1900), CIRKA 1900–1902.

FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

THE STAIRCASE AND THE NEW GALLERY WITH CARL LARSSON'S *RENAISSANCE* AND *ROCOCO* IN THE FÜRSTENBERG TRIPTYCH (1888–1889), PER HASSELBERG'S SCULPTURE *THE SPRING SNOWFLAKE* (1885) AND *THE FROG* (1890), AND ALSO PRINCE EUGEN'S *THE FOREST* (1892), AND RICHARD BERGH'S *NORDIC SUMMER EVENING* (1899–1900), CIRCA 1900–1902.

PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.



FIG. 20

"GÖTEBORG EXPRESS-BYRÅ, VERKSTÄLLER FLYTTNINGAR FORT OCH BILLIGT. EXPRESSBUDET LAGERBRING: DET HÄR KAN MAN KALLA RASKT EXPEDIERADT. EXPRESSBUDET LAGERBERG: OCH SÅ VACKERT DET ÄR. EXPRESSBUDET LINDHOLM: OCH SÅ PÅSTÅR FOLK ATT DET INTE FANNS UTRYMME" SKÄMTTECKNING MED ANLEDNING AV FLYTTEN AV FÜRSTENBERGSKA GALLERIET TILL GÖTEBORGS MUSEUM I OSTINDISKA HUSET. EXPRESSBUDEN ÄR FRÅN VÄNSTER LANDSHÖVDINGEN FRIHERRE GUSTAF LAGERBRING, INTENDENTEN OCH KONSTNÄREN BERNDT LINDHOLM SAMT MUSEETS OMBUDSMAN CARL LAGERBERG. TECKNING AV EDVARD FORSSTRÖM UR *PUCK* NR 26, 26 JUNI 1902.

'GOTHENBURG TRANSPORT AGENCY, CARRIES OUT REMOVALS FAST AND CHEAPLY. EXPRESS CARRIER LAGERBRING: THIS IS WHAT YOU CAN CALL "QUICK SERVICE". EXPRESS CARRIER LAGERBERG: AND HOW BEAUTIFUL IT IS. EXPRESS CARRIER LINDHOLM: AND THEN PEOPLE SAY THAT THERE WAS NO SPACE FOR IT.

CARTOON INSPIRED BY THE REMOVAL OF THE FÜRSTENBERG GALLERY TO THE GOTHENBURG MUSEUM IN THE EAST INDIA HOUSE. THE EXPRESS CARRIERS ARE, FROM LEFT TO RIGHT, COUNTY GOVERNOR BARON GUSTAF LAGERBRING, THE MUSEUM CURATOR AND ARTIST BERNDT LINDHOLM, AND THE MUSEUM'S REPRESENTATIVE CARL LAGERBERG.

DRAWING BY EDVARD FORSSTRÖM FROM *PUCK* NO. 26, 26 JUNE 1902.



FIG. 21

KABINETTET I VÅNINGEN UNDER FÜRSTENBERGSKA GALLERIET I GÖTEBORGS MUSEUM I OSTINDISKA HUSET (NUVARANDE GÖTEBORGS STADSMUSEUM). I FONDEN: NILS KREUGERS *VÅRPLÖJNING* (1884), BRUNO LILJEFORS *KRÅKOR* (1891) OCH ERNST JOSEPHSONS STUDIER *LEENDE SPANJORSKA*, *SPANSK FLICKA* OCH *SPANJORSKA MED TAMBURIN* (1881–1882). DE TVÅ MARMORSKULPTURERNA ÄR JOHAN PETER MOLINS *AMORIN* (1849) OCH LOUIS ETIENNE ALBERT-LEFEUVRES *SKÖRDEFlickA*. TILL VÄNSTER STÅR RENÄSSANSSKÅNKEN, CIRKA 1902–1925. FOTO: GÖTEBORGS STADSMUSEUM.

THE CABINET ON THE FLOOR BELOW THE FÜRSTENBERG GALLERY IN THE GOTHENBURG MUSEUM IN THE EAST INDIA HOUSE (TODAY'S GÖTEBORGS CITY MUSEUM). IN THE BACKGROUND: NILS KREUGER'S *SPRING PLOUGHING* (1884), BRUNO LILJEFORS'S *CROWS* (1891), AND ERNST JOSEPHSON'S STUDIES *SMILING SPANISH GIRL*, *SPANISH GIRL*, AND *SPANISH GIRL WITH TAMBOURINE* (1881–1882). THE TWO MARBLE SCULPTURES ARE JOHAN PETER MOLIN'S *CUPID* (1849) AND LOUIS ETIENNE ALBERT-LEFEUVRE'S *HARVEST GIRL*. TO THE LEFT IS THE RENAISSANCE SIDEBORD, CIRKA 1902–1925. PHOTO: GÖTEBORGS CITY MUSEUM.



FIG. 22

STORA SALEN I FÜRSTENBERGSKA GALLERIET I OSTINDISKA HUSET. I FÖRGRUNDEN ALEXANDER CARLSONS *SKÅL MED FAUN OCH BACCHANTER* (1878), LÄNGRE IN PER HASSELBERGS *SNÖKLOCKAN* (1885), PÅ VÄGGEN FRÅN VÄNSTER: ALFRED WAHLBERG, *MAJDAG*, *NIZZA* (1878), ANDERS ZORN, *NATTEFFKT* (1895), ALFRED WAHLBERG, *MÅNSKEN*, *FJÄLLBACKA* (1881), KARL NORDSTRÖM, *HARTIPPEN PÅ TJÖRN* (1897), NILS KREUGER, *VILANDE HÅSTAR* (1896), ANDERS ZORNS PORTRÄTT AV PONTUS OCH GÖTHILDA FÜRSTENBERG (1898), RICHARD BERGH, *HALLÄNSKT LANDSKAP* (1895), HERMAN NORRMAN, *VID ÅKANTEN* (1898) SAMT MÅLNINGAR AV OLOF SAGER-NELSON, CIRKA 1902–1925. FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

THE GREAT HALL IN THE FÜRSTENBERG GALLERY IN THE EAST INDIA HOUSE. IN THE FOREGROUND: ALEXANDER CARLSON'S *BOWL WITH FAUN AND BACCHANTS* (1878), FURTHER INTO THE ROOM: PER HASSELBERG'S *THE SPRING SNOWFLAKE* (1885), ON THE WALL FROM LEFT TO RIGHT: ALFRED WAHLBERG, *A MAY DAY*, *NICE* (1878), ANDERS ZORN, *NIGHT EFFECT* (1895), ALFRED WAHLBERG, *MOONLIGHT*, *FJÄLLBACKA* (1881), KARL NORDSTRÖM, *HARTIPPEN*, *TJÖRN* (1897), NILS KREUGER, *HORSES RESTING* (1896), ANDERS ZORN'S PORTRAIT OF PONTUS AND GÖTHILDA FÜRSTENBERG (1898), RICHARD BERGH, *LANDSCAPE FROM HALLAND* (1895), HERMAN NORRMAN, *ON THE RIVER BANK* (1898), AND PAINTINGS BY OLOF SAGER-NELSON, CIRKA 1902–1925. PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.



FIG. 23

BLICK MOT RUMMET MED CARL LARSSONS TRIPTYK *RENÄSSANS, ROCOCO OCH NUTIDA KONST* (1888–1889) FRÅN DET STÖRRE, ÖSTLIGA RUMMET. OVANFÖR RUNDBÅGEN SKYMTAR ANDERS ZORNS MÅLNING *BADANDE MED PARASOLL, DALARÖ* (1889), INRAMAD AV LOUIS ETIENNE ALBERT-LEFEUVRES "FOGELSKRÅMMOR". MITT I STORA RUMMET PER HASSELBERGS *SNÖKLOCKAN* (1885), TILL VÄNSTER OM DEN SKYMTAR EDOUARD DANTAN, *AVGJUTNING EFTER LEVANDE MODELL* (1887), TILL HÖGER ALFRED WAHLBERG, *MAJDAG, NIZZA* (1878), I DET INRE RUMMET PER HASSELBERGS *GRODAN* (1890) OCH PEDER SEVERIN KRØYERS *HIPP, HIP, HURRA! KONSTNÄRSFEST PÅ SKAGEN* (1887–1888), CIRKA 1902–1925. FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

VIEW FROM THE LARGER EASTERN ROOM TOWARDS THE ROOM WITH CARL LARSSON'S TRIPTYCH *RENAISSANCE, ROCOCO, AND CONTEMPORARY ART* (1888–1889). ABOVE THE ROUND ARCH APPEARS ANDERS ZORN'S PAINTING *BATHER WITH PARASOL, DALARÖ* (1889), FRAMED BY LOUIS ETIENNE ALBERT-LEFEUVRE'S 'SCARECROWS'. IN THE CENTRE OF THE LARGE ROOM IS PER HASSELBERG'S *THE SPRING SNOWFLAKE* (1885), ON THE LEFT WE CATCH A GLIMPSE OF EDOUARD DANTAN'S *CASTING FROM LIFE* (1887), ON THE RIGHT: ALFRED WAHLBERG, *A MAY DAY, NICE* (1878), IN THE INNER ROOM: PER HASSELBERG'S *THE FROG* (1890) AND PEDER SEVERIN KRØYER'S *HIP, HIP, HURRAH! ARTISTS' PARTY, SKAGEN* (1887–1888), CIRCA 1902–1925. PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.



FIG. 24

CARL LARSSONS TRIPTYK *ROCOCO, RENÄSSANS OCH NUTIDA KONST*, 1888–1889, OLJA PÅ DUK, 265 X 241 CM/351 X 257 CM/ 265 X 241 CM, INSTALLERAD I SAL 17 PÅ GÖTEBORGS KONSTMUSEUM, TESTAMENTARISK GÅVA FRÅN PONTUS OCH GÖTHILDA FÜRSTENBERG 1902, GKM F 69/F 68/F 70. FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

CARL LARSSON'S TRIPTYCH *ROCOCO, RENAISSANCE, AND CONTEMPORARY ART*, 1888–1889, OIL ON CANVAS, 265 X 241 CM/351 X 257 CM/ 265 X 241 CM, INSTALLED IN ROOM 17 AT THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART, BEQUEST FROM PONTUS AND GÖTHILDA FÜRSTENBERG IN 1902, GKM F 69/F 68/F 70. PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 25

FÜRSTENBERGSKA GALLERIET, SAL 18, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM 1975.  
I FÖRGRUNDEN: ALEXANDER CARLSONS *SKÅL MED FAUN OCH BACCHANTER* (1878), I FONDEN: RAPHAËL COLLINS *SOMMAREN* (1884).  
FOTO: IGNACY PRASZKIER.

THE FÜRSTENBERG GALLERY, ROOM 18, GOTHENBURG MUSEUM OF ART 1975. IN THE FOREGROUND: ALEXANDER CARLSON'S *BOWL WITH FAUN AND BACCHANTS* (1878), IN THE BACKGROUND: RAPHAËL COLLIN'S *SUMMER* (1884).  
PHOTO: IGNACY PRASZKIER.



FIG. 26

SAL 16 MED HUGO BIRGERS *SKANDINAVISKA KONSTNÄRERNAS FRUKOST I CAFÉ LEDOYEN, PARIS. FERNIS- NINGS DAGEN* 1886 (1886) I FONDEN, 2012.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

ROOM 16 WITH HUGO BIRGER'S *THE SCANDINAVIAN ARTISTS' LUNCH AT CAFÉ LEDOYEN, PARIS: VARNISHING DAY 1886* (1886) IN THE BACKGROUND, 2012.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 27

CARL LARSSON, *INTERIÖR FRÅN FÜRSTENBERGSKA GALLERIET*, 1885, AKVARELL, 78 X 56,5 CM, TESTAMENTARISK GÅVA FRÅN PONTUS OCH GÖTHILDA FÜRSTENBERG 1902, GKM F 67. FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

CARL LARSSON, *INTERIOR OF THE FÜRSTENBERG GALLERY*, 1885, WATERCOLOUR, 78 X 56.5 CM, BEQUEST FROM PONTUS AND GÖTHILDA FÜRSTENBERG IN 1902, GKM F 67. PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 28

HUGO BIRGER, *SKANDINAVISKA KONSTNÄRERNAS FRUKOST I CAFÉ LEDOYEN, PARIS. FERNISSNINGSDAGEN 1886*, 1886, OLJA PÅ DUK, 183,5 X 261,5 CM, INKÖPT 1897 MED BIDRAG AV PONTUS FÜRSTENBERG, GKM 0204. FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

HUGO BIRGER, *THE SCANDINAVIAN ARTISTS' LUNCH AT CAFÉ LEDOYEN, PARIS: VARNISHING DAY 1886*, 1886, OIL ON CANVAS, 183.5 X 261.5 CM, PURCHASED IN 1897 WITH CONTRIBUTION BY PONTUS FÜRSTENBERG, GKM 0204. PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

FÜRSTENBERGSKA GALLERIET

Fürstenbergska galleriet i Göteborgs konstmuseum är unikt i Sverige och har få motsvarigheter i världen i det avseendet att det är inrymt i en rekonstruktion (om än inte i detalj) av det galleri grosshandlaren Pontus Fürstenberg (1827–1902) låtit bygga och inreda i sitt palatsliknande hus på Södra Hamngatan vid Brunnsparken i Göteborg. Där förvarade han sin omfattande samling av 1880- och 1890-talskonst, främst av de svenska konstnärsförbundarna men också av konstnärer från de nordiska grannländerna och av andra nationaliteter, särskilt fransmän. I avsaknad av inom äktenskapet födda barn testamenterade makarna Fürstenberg sitt hus och sin konstsamling och dessutom en penningssumma till Göteborgs stad, som överförde samlingen till Göteborgs Museum i Ostindiska kompaniets hus vid Norra Hamngatan och där lät rekonstruera gallerirummen. År 1925 flyttades samlingen till Göteborgs konstmuseums nyuppförda byggnad, där galleriet på nytt, i något avvikande utformning, återskapades på översta våningen.

Att privatpersoner donerade konstsamlingar till det offentliga, till stat eller kommun, till universitet eller stiftelser, som för all framtid

FIG. 13 ○ FIG. 12 ○

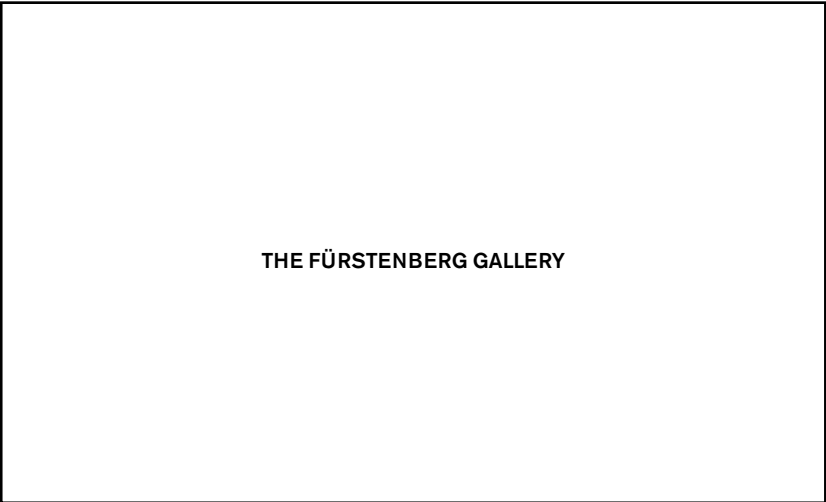


FIG. 13 ○ FIG. 12 ○

The Fürstenberg Gallery in the Gothenburg Museum of Art is unique in Sweden, and has few equals in the world: it is a reconstruction (if not in every last detail) of the gallery built by the merchant Pontus Fürstenberg (1827–1902) in his palatial house in Södra Hamngatan, overlooking Brunnsparken in Gothenburg. It was here he kept his extensive collection of 1880s and 1890s art, primarily by Swedish Artists' Association artists, but also from neighbouring Nordic countries and elsewhere, particularly France. In the absence of legitimate children, the Fürstenbergs bequeathed their house, art collection, and a sum of money to the City of Gothenburg, which duly transferred the collection to the Gothenburg Museum, which was just up the street in the old East India Company building in Norra Hamngatan. It was there the gallery's rooms were reconstructed. In 1925 the collection was moved again, this time to the Gothenburg Museum of Art's new building, where the gallery was recreated again, albeit with some slight alterations in layout, on the top floor.

It was a typically nineteenth-century phenomenon, this business of private individuals donating their art collections to the nation, or to local councils, universities, or trusts that would preserve and display what they had collected in perpetuity (which is not to say that such donations are unknown in the present day). Such collections form a part of the Western world's museum landscape that is equally important as the national museums of art on the Continent that trace their history to royal or princely collections, not forgetting the Italian and German museums of art that once belonged to sovereign states, but after those countries' unifications became large provincial museums: the National Museum of Capodimonte in Naples; the Uffizi Gallery in Florence; the Alte and Neue

skulle vårda och för allmänheten visa vad de hopbragt, är en typisk 1800-talsföreteelse (vilket inte utesluter att sådana donationer ännu i vår tid inte är ovanliga). De utgör en lika viktig del av västvärldens konstmuseilandskap som de nationella konstmuseer på kontinenten, som går tillbaka på kungliga eller furstliga samlingar (här bör inte glömmas bort de italienska och tyska konstmuseer, som en gång tillhört suveräna stater men som efter Italiens och Tysklands enande kommit att uppfattas som stora provinsmuseer: Museo di Capodimonte i Neapel, Uffizierna i Florens, Alte och Neue Pinakothek i München, Gemäldegalerie i Dresden, Herzog Anton Ulrich Museum i Braunschweig, Gemäldegalerie Alte Meister i Kassel med flera).

Privata konstdonationer har antingen 1) införlivats med redan existerande museiinstitutioner, 2) utgjort grunden och impulsen till konstmuseer för vilka speciella museibyggnader uppförts eller för vilka redan befintliga byggnader efter museal anpassning tagits i bruk och vilkas samlingar ofta utvidgats efter donators död, eller 3) förblivit i den byggnad, där donator sammanställt konstsamlingen, varvid byggnaden donerats tillsammans med samlingen, som antingen hållits samman som en statisk enhet eller i större eller mindre utsträckning utvidgats med nyförvärvade konstverk.<sup>1</sup>

Exempel på den första kategorin, som förstås är den vanligaste, är Bengt Erland och Anna Lisa Dahlgrens liksom Werner Lundqvists donationer till Göteborgs Museum eller de många donationer till amerikanska konstmuseer, vilka ofta förblivit slutna avdelningar under donatorernas namn (till exempel Robert Lehman Collection eller Jack and Belle Linsky Collection i Metropolitan Museum of Art i New York).

Till kategori 2 kan föras exempelvis Dulwich Picture Gallery i London, Fitzwilliam Museum i Cambridge, Tretyakovgalleriet i Moskva, Ny Carlsberg Glyptotek och Hirschsprungske Samling i Köpenhamn, Rasmus Meyers samlingar i Bergen, Solomon R. Guggenheim Museum i New York, Museu Gulbenkian i Lissabon, Museum Oskar Reinhart i Winterthur och Museo Thyssen-Bornemisza i Madrid (de båda sistnämnda är inrymda i äldre byggnader, de övriga i för ändamålet nyuppförda).

Till kategori 3 hör bland många andra Wallace Collection i London, Musée Marmottan i Paris, Frick Collection i New York, Isabella Stewart Gardner Museum i Boston, Sinebrychoffs konstmuseum i

Pinakotheks in Munich; the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden; the Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig; and the Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel, among others.

Private bequests have either (i) been incorporated into existing museums; (ii) formed the basis of new museums of art for which special museum buildings were constructed, or for which existing buildings were converted, and whose collections have often continued to grow after the original donor's death; or (iii) remained in their original setting where the donor first put the collection together, and which was then donated along with the collection, preserved either as a static unit or to varying degrees enlarged with new acquisitions.<sup>1</sup> Examples of the first type, which is of course the commonest, are Bengt Erland's, Anna Lisa Dahlgren's, and Werner Lundqvist's donations to the Gothenburg Museum, or the many donations to American museums of art that have often remained distinct entities under the donor's name (for example, the Robert Lehman and the Belle Linsky collections in the Metropolitan Museum of Art in New York). Among the second type are, for example, the Dulwich Picture Gallery in London, the Fitzwilliam Museum in Cambridge, the State Tretyakov Gallery in Moscow, the Ny Carlsberg Glyptotek and the Hirschsprung Collection in Copenhagen, the Rasmus Meyers Collection in Bergen, the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, the Calouste Gulbenkian Museum in Lisbon, the Oskar Reinhart Museum in Winterthur, and the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid (the two last housed in older buildings, the rest in specially constructed museum buildings). Among the many examples of the third type are the Wallace Collection in London, the Musée Marmottan Monet in Paris, the Frick Collection in New York, the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, the Sinebrychoff Art Museum in Helsinki, the Thielska Gallery and Prins Eugens Waldemarsudde in Stockholm, and Ordrupgaard outside Copenhagen.

The building in which Pontus Fürstenberg established his gallery dated from the mid 18<sup>th</sup> century, and had been originally designed by Carl Hårleman as a sugar refinery (from which it first took its name, *Gamla sockerbruken*, the Old Sugar Mill).<sup>2</sup> At the end of that century it was gutted by fire, but was rebuilt and put to various uses until it became Fürstenberg's on his marriage to Göthilda Magnus in 1880, along with the fortune that enabled him to collect art on a large scale and to limit his business activities to wealth management. It is thought that the cou-

Helsingfors, Thielska Galleriet och Prins Eugens Waldemarsudde i Stockholm och Ordrupgaard utanför Köpenhamn.

Den byggnad i vilken Pontus Fürstenberg skapade sitt galleri hade uppförts vid mitten av 1700-talet efter ritningar av Carl Hårleman för att tjäna som sockerraffinaderi (därav benämningen Gamla sockerbruket).<sup>2</sup> I slutet av århundradet eldhärjades den men återuppfördes och togs i bruk för skilda ändamål till dess att den genom Fürstenbergs giftermål år 1880 med Göthilda Magnus tillföll denne tillsammans med den förmögenhet som satte honom i stånd att bli konstsamlare i stor stil och att kunna inskränka sin yrkesverksamhet till förvaltning av förmögenheten. Man har gissat att makarnas besök hos bryggaren Carl Jacobsen och tobaksfabrikören Heinrich Hirschsprung i Köpenhamn i samband med den nordiska konstutställningen sommaren 1883 kan ha givit impulsen till Fürstenbergs samlargärning och till skapandet av ett privatgalleri, liksom de hade gjort. I relationen till Hirschsprung var det dock snarast fråga om ömsesidig påverkan mellan de båda samlarna. Hirschsprung beundrade Fürstenberg och ville rentav skänka sin samling till Göteborgs Museum för att införlivas med Fürstenbergska galleriet, om inte de svårigheter kunde lösas som han hade med myndigheterna inför den tilltänkta donationen av samlingen till danska staten några år in på 1900-talet.<sup>3</sup>

Fürstenbergs samling sprängde snart bostadsvåningens ramar, och 1884 uppdrog han åt den ledande Göteborgsarkitekten Adrian Pettersson (1835–1912) att bygga till en gallerivåning med mansardtak och bred frontespis mot Brunnsparken. Kanske hade Fürstenberg inspirerats av det praktfulla konstgalleri den parisiske konsthandlaren Georges Petit (1856–1920) öppnat på Rue de Sèze och som han kunnat besöka sommaren 1884. Redan från början hade Fürstenbergska galleriet, som första privatvåning i Göteborg, elektrisk belysning, liksom Galerie Petit.<sup>4</sup>

Galleriet kunde invigas i januari 1885 och bestod av ett stort T-format rum (med tvärsån vettande mot balkongen mot Brunnsparken), flankerat av mindre vindsrum. Men konstsamlingarna växte, och år 1889 signerades ritningar av arkitekten och byggmästaren August Krüger (1822–1896; uppenbarligen hade dock hans son och kompanjon Ernst Krüger hållit i ritstiftet) till en tillbyggnad i form av ett långsmalt gallerirum och ett nästan kvadratisk sådant söder om det bibehållna T-formade mittrummet (norr om detta låg en oinredd

ple's stay in Copenhagen in conjunction with the Nordic Exhibition in the summer of 1883, when they visited the brewer Carl Jacobsen and the tobacco manufacturer Heinrich Hirschsprung, may have inspired the Fürstenbergs to follow suit by beginning to collect art and setting up a private gallery. When it came to Hirschsprung, however, it was more a question of mutual influence between the collectors. Hirschsprung admired Fürstenberg, and in the early 1900s, had his difficulties with the authorities over bequeathing his collection to the Danish nation proved insurmountable, he planned to donate it to the Gothenburg Museum to be incorporated into the Fürstenberg Gallery.<sup>3</sup>

Fürstenberg's collection was soon bursting at the seams, and in 1884 he commissioned the leading Gothenburg architect, Adrian Pettersson (1835–1912), to design a gallery with a mansard roof that fronted onto Brunnsparken. Perhaps Fürstenberg was inspired by his visit in the summer of 1884 to the magnificent art gallery that the Parisian art-dealer Georges Petit (1856–1920) had opened on the Rue de Sèze. From the outset – and as the first private residence in Gothenburg – the Fürstenberg Gallery had electric lighting, just like the Galerie Georges Petit.<sup>4</sup>

When the Fürstenberg Gallery was inaugurated in January 1885, it consisted of a large T-shaped room (the transept of which opened onto a balcony over Brunnsparken) flanked by smaller attics. But the collection continued to grow, and in 1889 the architect and master-builder August Krüger (1822–1896) signed off on a set of plans, clearly drawn up by his son and partner Ernst Krüger, for an extension in the form of a long, narrow gallery and an almost square gallery south of the T-shaped central gallery (to the north of which was an unfurnished attic). Together, these two rooms were named '*Nya taffelgalleriet*' (the new picture gallery). The Gallery's space was thus enlarged from 116 square meters to about 223 square meters.<sup>5</sup> All three galleries were top-lit with natural light, which was usual throughout the 19<sup>th</sup> century for collections of paintings; for sculpture, plastically responsive sidelighting was preferred.

The Gallery was approached from the residential floor beneath by a richly sculpted, spiral staircase in oak. The stairs and the large stairwell also counted as part of the Gallery: several paintings were hung here, and two terracotta busts by Ingel Fallstedt flanked the stairs in deep niches. The room, opulently decorated and complete with torch-bearing, draped female figures and half-caryatids, had an almost princely feel to it, and largely survives in what is now the Hotel Palace. (As early as 1907 there

FIG. 14

FIG. 14

FIG. 15

FIG. 16

vind). Tillsammans betecknades de båda rummen som "Nya tafvelgalleriet". Galleriets yta ökades därmed från 116 kvadratmeter till omkring 223.<sup>5</sup> Alla tre gallerirummen hade naturligt överljus, vilket var det vanliga i målerisamlingar under hela 1800-talet; för skulptursamlingar föredrog man plastiskt modellerande sidobelysning.

Med bostadsvåningen förbands gallerivåningen medelst en rikt skulpterad vindeltrappa i ek. Också trappuppgången och den stora trapphallen kunde räknas till galleriet. Här hängde flera målningar, och två terrakottabyster av Ingel Fallstedt i djupa väggnischer flankerade trappan till våningen under. Det med lykthållande kvinnliga draperifigurer, väggkaryatider och annan plastisk dekor rikt smyckade rummet hade en nästan furstlig prägel, som ännu till stor del består i nuvarande Hotel Palace (redan 1907 inrymdes hotell i Fürstenbergsska huset, som sedan dess vanligen kallats Palacehuset).

Också gallerirummen hade en rik väggbunden plastisk dekor i nyrenässans: en låg fotpanel i valnöt, stuckpilastrar med groteskdekor, en rikt profilerad taklist med löpande hundfris, tandsnittsfris, äggstav och en fris med omväxlande rosetter och romber. Ovanför dubbeldörrarna (det var skjutdörrar) ut mot balkongen över Brunnsparken pryddes Pontus och Göthilda Fürstenbergs monogram och årtalet 1884 en vapensköld, som flankerades av skulpturens och måleriets kvinnliga personifikationer. Denna skulpturgrupp i gips hade utförts av den franske skulptören Louis Etienne Marie Albert-Lefevre (1845–1924), liksom andra delar av den dekorativa skulpturutsmyckningen i samma material, däribland stora dekorativa grupper med maskaroner, ymnighetshorn och palmkvistar i hörnen i gamla galleriet och liknande på långväggen ut mot parken (dessa rent dekorativa grupper finns ännu kvar i Palacehuset, liksom pilastrarna, men de har förlorat sin ursprungliga förgyllning). Albert-Lefevre tycks också ha stått för de båda svanarna eller "fogelskrämmorna", som Carl Larsson kallade dem, som flankerade kartuschen med Anders Zorns målning *Badande med parasoll*, Dalarö.<sup>6</sup>

Ytterligare en fransk skulptör, François Mouly, samt svenskarna Christian Eriksson och Gusten Lindberg hade biträtt vid arbetet. Huvudansvaret för galleriets plastiska utsmyckning vilade dock på Per Hasselberg, som skapade sex originella allegorier i gips över den moderna tidens uppfinningar och utnyttjande av naturkrafterna, vilka i form av parvis grupperade kvinnor och män i naturlig storlek

was a hotel in Fürstenberg House, which since then has usually gone by the name *Palacehuset*, Palace House).

Similarly, the galleries sported ornately sculpted wall décor in the Neo-Renaissance style: a low skirting-board in walnut; stucco pilasters with grotesques; an elaborately carved cornice with Vitruvian scrolls, dentil and egg-and-dart mouldings, and a frieze of rosettes and rhombuses. Above the folding double doors to the balcony facing Brunnsparken were emblazoned Pontus and Göthilda Fürstenberg's monogram and the year 1884, flanked by the female personifications of Sculpture and Painting. This sculptural group in plaster was by the French sculptor Louis Étienne Marie Albert-Lefevre (1845–1924), as were other parts of the sculptural plasterwork, including the large, decorative groups of mascarons, cornucopias, and palmettes in the corners of the original gallery and along the Brunnsparken side of the room (like the pilasters, these purely decorative groups survive in Palace House, although they have lost their original gilding). Albert-Lefevre seems also to have been responsible for the two swans, or 'scarecrows' as Carl Larsson called them, which flanked the cartouche with Anders Zorn's painting *Bather with parasol*, Dalarö.<sup>6</sup>

Another French sculptor, François Mouly, and the Swedes Christian Eriksson and Gusten Lindberg had also had a hand in the plasterwork. However, the main responsibility for the Gallery's *arts plastiques* fell to Per Hasselberg, who created in plaster six original allegories of the inventions of the Modern Age and their use of the forces of Nature; paired groups of women and men, full size, with the appropriate attributes were positioned centrally on the cornices in the large T-shaped gallery.<sup>7</sup> Each group had a tondo, painted variously by Richard Bergh, August Hagborg, Ernst Josephson, Carl Larsson, Georg Pauli, and Hugo Salmson. At the stairhead, with its carved balustrades, facing into the original gallery as seen from the long, narrow gallery, there was a triumphal-arch-like walnut doorway of Serlian motif, with twin, linked Tuscan pilasters and an F in a small shield in a richly decorated cartouche over the depressed central arch.

In the new gallery, in front of this doorway, stood Hasselberg's *The Water Lily*, carved in marble by Christian Eriksson, and the stairhead landing was flanked by *Rococo* and *Contemporary Art* from the triptych Carl Larsson had been commissioned by Fürstenberg to paint in Paris in 1888–1889.<sup>8</sup> The third panel, *Renaissance*, was hung unsatisfactorily on the long side of the room opposite the new gallery, while the japanned frames Carl Larsson had intended for the triptych were never put up,

och med relevanta attribut låg på taklisternas mittparti i det stora T-formade gallerirummet.<sup>7</sup> Till varje grupp hör en målad tondo på samma tema; dessa har utförts av Richard Bergh, August Hagborg, Ernst Josephson, Carl Larsson, Georg Pauli och Hugo Salmson. In mot gamla galleriet öppnade sig, från det långsmala nya gallerirummet sett, över trappuppgången med dess snidade balustrader en triumfbågsliknande valnötsportal, uppbyggd enligt serliomotivet med dubbla kopplade toskanska kolonner och över den tryckta mittbågen ett F i en liten vapensköld i en rikt dekorerad kartusch.

I nya galleriet, framför denna portal, fick Hasselbergs *Näckrosen* (huggen i marmor av Christian Eriksson) sin plats, och själva trappplanet flankerades av *Rococo* och *Nutida konst* ur den triptyk Carl Larsson målat i Paris 1888–1889 på Fürstenbergs uppdrag.<sup>8</sup> Den tredje triptykdel, *Renässans*, fick en mindre tillfredsställande placering på långväggen mitt emot i nya galleriet, och det japaniserande ramverk Carl Larsson tänkt sig skulle infatta triptyken kom aldrig på plats; istället infogades triptykdelarna i nyrenässansramar i valnöt, ritade av firman August Krüger. Tillsammans med Hasselbergs takgrupper utgjorde (och utgör) triptyken galleriets *pièce de resistance*, och det är förstäligt att Carl Larsson var missnöjd med dess splittrade placering. Väggarna i nya galleriet var spända med röda textiltapeter med invävda F (förstås syftande på Fürstenberg). Det T-formade äldre gallerirummets väggar var målade i en gråröd färgton, som rekonstruerats i Göteborgs konstmuseum (se nedan).

#### GALLERIET FLYTTAS

Då innehållet i Pontus och Göthilda Fürstenbergs testamente, dagtecknat den 29 juni 1898, kom till deras konstnärsvänners kännedom efter Pontus bortgång den 10 april 1902 (Göthilda hade dött några månader tidigare) väckte det förstämning hos de flesta av dem. Testamentet är inte helt lättolkat, men det ställer inga entydiga krav på att konstsamlingen skall förbli i sin ursprungliga miljö, sedan den tillfallit Göteborgs stad. Där stadgas bland annat:

and instead each panel was given a Neo-Renaissance frame in walnut to a design by the firm of August Krüger. Together with Hasselberg's allegorical figures, the triptych was (and remains) the Gallery's *pièce de resistance*, and it is understandable that Carl Larsson was unhappy that it had been divided up. The walls in the new gallery were hung with red textile wall-paper woven with Fs (again, referring to the Fürstenbergs). The original T-shaped gallery's walls were painted a reddish-grey, which has since been reproduced in the Gothenburg Museum of Art (see below).

#### THE FIRST MOVE

The contents of Pontus and Göthilda Fürstenberg's will, dated 29 June 1898, became known to their artist friends after Pontus' death on 10 April 1902 (Göthilda having died a few months before), and cast an even deeper gloom over the majority. The will was far from straightforward, and among the conditions it laid down there was nothing to say the art collection had to remain in its original setting now it had been made over to the City of Gothenburg. It was stipulated:

Until such time as the Gothenburg Museum can command for its art collections, whether it be by the erection of a dedicated building for the Art Department or by an extension of the present or any prospective museum building, such commodious premises that, *in part*, the works of art housed in the present art gallery and, *in part*, the other like works, which we by particular deed of will ... bequeath to the Gothenburg Museum, can in a dignified manner, conformable with the direction given in our last will and testament, be housed in the Gothenburg Museum's Art Department premises or in a dedicated art museum, all works of art bequeathed to that Museum ... shall remain stored in those apartments in the property in question, which we have adapted and furnished as a special art gallery and that goes by the name of the *Fürstenberg Art Gallery*. ... Those works of art, which are found in our art gallery together with the other works of art bequeathed to the Gothenburg Museum, which ... the Museum's board finds fit to incorporate into the gallery, may not be dispersed, and therefore neither may they be removed from the bequeathed property until such time as they together can all be accommodated in a fitting and dignified manner in the Museum's own premises or in a dedicated art museum, we therefore express the wish that after any future removal, all works of art, or at least the most significant

Intilldess Göteborgs museum för sina konstsamlingar kan, vare sig derigenom, att för konstafdelningen en särskild byggnad uppföres, eller att utrymmet i nuvarande eller blifvande museibyggnaden i behöflig mån utvidgas, erhålla så rymliga lokaler att dels de i vårt nuvarande konstgalleri inrymda konstföremål och dels de öfriga sådana, hvilka vi enligt särskild testamentshandling [...] testamentera till Göteborgs museum, kunna på ett värdigt, med föreskrifterna i vårt testamente öfverensstämmande sätt uti Göteborgs musei lokaler för konstafdelningen eller i särskildt konstmuseum inrymmas, skola samtliga till museum testamenterade konstföremål [...] fortfarande förvaras i de lägenheter uti ifrågavarande fastighet, hvilka vi apterat och inrättat till ett särskildt konstgalleri benämndt Fürstenbergska Konstgalleriet. [...] De konstföremål, hvilka befinnas i vårt konstgalleri samt de öfriga till Göteborgs museum testamenterade konstföremål, hvilka [...] musei styrelse finner värdiga att med galleriet införlifvas, få icke skingras eller splittras och få derföre ej heller från testamenterade fastigheten förflyttas, förr än de alla tillsammans kunna på ett lämpligt och värdigt sätt inrymmas i musei egna lokaler eller uti ett särskildt konstmuseum, uttryckande vi härmed den önskan, att, efter blifvande förflyttning, samtliga konstföremålen, eller åtminstone den mest signifikativa och betydande delen deraf, såsom i hufvudsak varande typisk för de senaste decenniernas konstriktningar, måtte – så vidt ske kan, – utan sammanblandning med andra konstföremål, inrymmas i en särskild eller flera särskilda sammanhängande lägenheter, hvilka skola betecknas såsom förvaringslokaler för de 'Fürstenbergska Konstsamlingarne'.<sup>9</sup>

Det framgår mellan raderna att Fürstenberg räknade med att det skulle dröja innan samlingarna kunde överföras till museet, vare sig det nu skulle bli till Ostindiska huset eller till ett nyuppfört konstmuseum. Han anvisar därför i testamentet 25 000 kronor att användas för att galleriet, medan samlingarna ännu är kvar i Fürstenbergska huset, ”må kunna lämpligen utvidgas [inom byggnaden] samt [...] en passande och värdig uppgång till galleriet må kunna beredas”.<sup>10</sup> Av de medel en försäljning av Fürstenbergska huset kunde komma att inbringa, skulle en tredjedel tillfalla Göteborgs Museum ”såsom bidrag till uppförande af ett särskildt konstmuseum eller till utvidgande och förbättrande af de lokaler, inom hvilka de Göteborgs museum tillhörande konstsamlingar förvaras”.<sup>11</sup> Resten av pengarna skulle för gynnande av Göteborgs musikliv bilda Eduard Magnus’ musikfond, så benämnd för att hedra minnet av Pontus Fürstenbergs musikintresserade svärfar.

Några av Fürstenbergs konstnärsvänner, främst konstnärsförbundare (prins Eugen, JAG Acke – som då ännu hade efternamnet Andersson –, Oscar Björck, Christian Eriksson, Eugène Jansson, Nils Kreuger, Bruno Liljefors, Karl Nordström, Hanna och Georg

---

and notable part thereof, which are in substance typical of the schools of art of recent years, may – inasmuch as it is possible – without mixing with other works of art, be accommodated in one or several particular adjoining apartments, which shall be designated the premises of the ‘Fürstenberg Art Collections’.<sup>9</sup>

Reading between the lines, it seems that Fürstenberg counted on there being a delay before the collections were transferred to the Museum, be it to East India House or a newly constructed museum. He therefore left 25,000 kronor to be used so that while the collections remained in the Fürstenberg’s house, the Gallery ‘may be expediently enlarged [within the building] and also that ... a fitting and worthy entry to the Gallery may be prepared’.<sup>10</sup> Of the proceeds from the sale of the house, one-third was to go to the Gothenburg Museum ‘as a contribution to the erection of a dedicated *museum of art* or to the enlargement and improvement of the premises in which those art collections belonging to the Gothenburg Museum are held’.<sup>11</sup> The remainder was to be dedicated to the promotion of Gothenburg’s musical life in the shape of *Eduard Magnus’ Music Fund*, named in honour of Pontus Fürstenberg’s father-in-law, who was interested in music.

Some of Fürstenberg’s artist friends, primarily the Artists’ Association members – Prince Eugen, J. A. G. Acke (then still going by the name Andersson), Oscar Björck, Christian Eriksson, Eugène Jansson, Nils Kreuger, Bruno Liljefors, Karl Nordström, Hanna and Georg Pauli, Robert Thegerström, and Anders Zorn – presented a letter of protest to the Gothenburg Museum board objecting to the possible move of the Gallery to East India House.<sup>12</sup> A similar protest came from the Society of Swedish Artists signed by Axel Lindman and Gottfrid Kallstenius.<sup>13</sup> All were generally astonished that Fürstenberg had not stipulated in his will that the collection should remain in the family home for perpetuity. This was put most forcibly by Karl Nordström, who was never one to mince his words. He wrote to Georg Pauli in August 1902, describing Fürstenberg’s will as ‘contrary to all reason’, and earlier in the summer he had written to him saying that the Gallery ought never be moved.

It can never, in a different location, fill the space so beautifully as it has done. Why, the interior belongs there, the furnishings, all ephemera, the memories that linger in every corner, the human quality that overlies it, the history of its genesis, its continued existence, the founder’s ties with many of those who created the works.<sup>14</sup>

---

Pauli, Robert Thegerström samt Anders Zorn), ingav en protest till Göteborgs Musei styrelse mot eventuellt överförande av galleriet till Ostindiska kompaniets hus.<sup>12</sup> En protestskrivelse kom också från Svenska konstnärernas förening, undertecknad av Axel Lindman och Gottfrid Kallstenius.<sup>13</sup> Man var överlag förvånad över att donator inte stadgat i testamentet att samlingen för all framtid skulle förbli i huset. Skarpast uttryckte sig Karl Nordström, som aldrig skrädde orden. I ett brev till Georg Pauli i augusti 1902 betecknar han Fürstenbergs testamente som ”förnuftsvidrigt”, och tidigare på sommaren hade han låtit samma adressat förstå att

Galleriet borde aldrig flyttas. Det kan aldrig på annat område fylla den plats det så vackert gjort. Interiören hör ju dit, möblerna, allt tillfälligt, minnena som ruva i var vrå, det mänskliga som ligger däröver, historien om dess uppkomst, dess fortvaro, stiftarens förbindelser med en stor del av dem som skapat verken.<sup>14</sup>

Nordström avskydde den finlandssvenske konstnären Berndt Lindholm, som var intendent för Göteborgs Museums konstavdelning, och lamenterade över ”denna inskränkta finndjävul med sitt hat mot den konst, som gjort honom själv överflödig och obetydlig. Tänk vad han ska ha njutit av tanken att få komma åt och hänga detta hatade galleris verk åt helvete!” Hans vrede gick också ut över museets ”ombudsman”, kammarherren Carl Lagerberg: ”Måtte nu fan ta Lindholm och hans långa metmask, Lagerbärsblad”.<sup>15</sup>

Frågan om galleriets flyttning hade diskuterats livligt också i museistyrelsen, som redan i slutet av april 1902 tillsatt en kommitté för att bereda ärendet. Denna bestod av advokaten och riksdagsmannen fil. dr Philip Leman, museets kassaförvaltare grosshandlaren August Carlson, dess ombudsman Carl Lagerberg (som Karl Nordström kallar ”Lagerbärsblad”), intendenten Berndt Lindholm, byråchefen (vid Bergslagens Jernvägar) Wilhelm Berg samt konstnärerna Reinhold Callmänder och Carl Wilhelmson. Vid sammanträde den 7 juni tillstyrkte dessa galleriets överförande till Ostindiska huset (Carl Wilhelmson hade dock inte kunnat delta i kommitténs arbete, men var enligt Wilhelm Berg mot en flyttning).

Mot beslutet reserverade sig Berg och Callmänder, ”dels i fråga om testamentets innebörd och dels rörande möjligheten af att på ett värdigt och med testamentets bestämmelser öfverensstämmande sätt

Nordström loathed the Finnish-Swedish artist Berndt Lindholm, curator of the Gothenburg Museum’s Art Department, and lamented ‘that blinkered Finnish bastard, with his hatred of the art that has left him superfluous and insignificant. Imagine how he must have delighted in the thought of getting his hands on this hated gallery’s works and bugging up the hanging!’ Neither was the Museum’s ombudsman, the Lord-in-Waiting Carl Lagerberg (or *Lagerbärsblad* as Nordström insisted on calling him), spared Nordström’s wrath: ‘Bugger Lindholm and his maggot Bayleaf’.<sup>15</sup>

The question of moving the Gallery had been hotly debated by the Museum board, and by late April 1902 they had already referred it to a new committee made up of the lawyer and Member of Parliament Dr Philip Leman; the Museum’s treasurer, August Carlson; its ombudsman, Carl Lagerberg (‘Bayleaf’); the curator, Berndt Lindholm; Wilhelm Berg, the director of Bergslagens Jernvägar (the largest private railway in Sweden); and the artists Reinhold Callmänder and Carl Wilhelmson. At a meeting on 7 June the committee duly recommended the removal of the Gallery to East India House (Wilhelmson had been unable to join in the committee’s deliberations, but according to Berg was *against* the move). Berg and Callmänder dissented, ‘partly in view of the contents of the will, and partly in view of the possibility of housing the Fürstenberg collections in the Museum’s building in dignified manner consistent with the conditions of the will.’<sup>16</sup> Lagerberg, the man who really ran the Museum, thought with Leman’s encouragement that he could quell the protests by giving the following reasons for the move:

- (1) the collections would, in accordance with F’s wish, be made available to the general public, something more readily achieved in the Museum.
- (2) the Gallery would have to be enlarged in order to accommodate the works of art in F’s home.
- (3) the danger of fire in Fürstenberg House.
- (4) the Museum’s premises not only worthy but even better in matters of lighting and wall space.<sup>17</sup>

FIG. 20

The result was that Berg and Callmänder resigned from the Museum board. Lagerberg, Carlson, and Lindholm were appointed to oversee the Gallery’s move. They engaged the services of Carl Larsson, who was to leave an indelible mark on the Gallery in its new premises. Larsson had not joined in his colleague’s protests and, like Richard Bergh, he had

inrymma Fürstenbergsska samlingarna i musei byggnad”.<sup>16</sup> Museets egentlige styresman, Lagerberg, ansåg sig, med stöd främst av Philip Leman, kunna gendriva protesterna genom att anföra följande skäl för förflyttningen:

- (1) samlingarna skola enl. F:gs önskan hållas tillgängliga för allmänheten, vilket lättast sker i museet.
- (2) galleriet skulle behöva utvidgas för att ge plats åt konstverken i det F:gska boet.
- (3) eldfaran inom det fürstenbergsska huset.
- (4) museilokalerna ej blott värdiga utan t.o.m. bättre i fråga om belysning och väggmeter.<sup>17</sup>

Detta fick till följd att Berg och Callmander avgick ur museets styrelse. Till att verkställa flyttningen av galleriet utsågs Lagerberg, Carlson och Lindholm. Dessa knöt till sig Carl Larsson, som helt kom att prägla gestaltningen av galleriet i dess nya lokaler. Larsson hade inte deltagit i sina konstnärskamraters protestaktion; i likhet med Richard Bergh hade han vägrat underteckna deras skrivelse.<sup>18</sup> Georg Pauli och andra konstnärsvänner tolkade detta som att Larsson hoppades att hans triptyk, och kanske också hans stora självporträtt Framför spegeln, skulle få en mera förmånlig placering i Ostindiska huset, men andra överväganden vägde nog tyngre. I ett brev från september 1902 till Carl Lagerberg skriver han:

Jag glömmer aldrig hur dåligt intryck hela galleriet gjorde på mig, då jag dagen efter P. F:s död gick där uppe i ensamheten. Pauli telefonerade till mig om min underskrift men fick till sin stora förvåning höra, att jag helt stod på din sida. Jag skulle så gärna velat klåta i tidningarna denna min opinion, men jag kunde ju ej säga om Pontus Fürstenberg, att hans smak ej var den bästa. Eller min mening om Hasselbergs rysliga hörnornament [egentligen utförda av Lefevre] med allt detta skräpet och alla dessa knappar. Och de fasansfulla möblerna, skola ni ha allt detta?<sup>19</sup>

Uppenbarligen fann Carl Larsson inredningen och dekoren i Fürstenbergsska galleriet överlastad och bräckig. Han själv hade ju i Sundborn tillsammans med hustrun Karin förverkligat ett enkelt och sparsmakat stilideal, som står i hjärt kontrast mot den klunkehjemsstil som präglade Fürstenbergs bostad och konstgalleri. Några veckor senare föreslår han en lösning på problemet att inrymma galleriet i Ostindiska huset i ännu ett brev till Lagerberg:

refused to sign the letter.<sup>18</sup> Georg Pauli and others of the Fürstenbergs' artist friends read this to mean that Larsson hoped that his triptych, and perhaps also his large self-portrait *Before the Mirror*, would be hung in a more advantageous position in East India House; however, other considerations probably weighed more heavily. In a letter of September 1902, Larsson wrote to Lagerberg:

I will never forget how poor an impression the whole Gallery made on me when, the day after P. F's death, I went up there alone. Pauli telephoned me about my signature, but to his immense surprise learned that I was completely on your side. I would love to splash this my opinion across the newspapers, but you see, what I *cannot* bring myself to say about Pontus Fürstenberg is that his taste was not the best. Or what I really thought about Hasselberg's frightful corner ornamentation [actually Lefevre's] with all that rubbish and all those knobs. And that ghastly furniture; did you really want all that?<sup>19</sup>

Evidently, Carl Larsson found the furnishings and décor of the Fürstenberg Gallery cluttered and philistine. After all, he and his wife Karin had set out to achieve in their home in Sundborn a simple, discriminating style that was in glaring contrast to the *klunkehjemsstil* (the opulent textile-and-tassel style named for the eponymous Copenhagen mansion) that characterized Fürstenberg's home and gallery. Several weeks later, in another letter to Lagerberg, he proposed a solution to the problem of housing the Gallery in East India House:

Knock through the first large room's floor and put in the expensive staircase down to one or two rooms on the floor below! – Admit it, this would be a happy solution! Down there would be Zorn's etchings, my and other's watercolours and pastels. It would be the *making* of the table and some of the furniture to be there.<sup>20</sup>

And that was what happened. With surprising speed – so fast that the 25,000 kronor ear-marked for improvements to Fürstenberg House were not needed and could be held in trust – the collections were moved and installed, along with some of the fixed decoration and furnishings. They were housed in three top-lit galleries – one broad, two long and narrow – on the third, topmost floor of the Wilson Wing (named for the merchant and benefactor John West Wilson) that linked the northern ends of the West and East wings of East India House, and that had come into use in 1891. The collections also had the use of a 'cabinet' one floor down, on

Ni slå hål i det första stora rummets golv och sätter den där dyrbara trappan ner till ett eller ett par rum i våningen inunder! – Erkänn, att detta vore en ljuvlig lösning! Där nere skulle alla små intima saker såsom Zorns etsningar, mina och andras akvareller och pasteller sitta. Där kunde bordet och en del av möblerna göra sig.<sup>20</sup>

Så kom också att ske. Med förvånansvärd snabbhet – så att de 25 000 kronorna för förbättringsarbeten i Fürstenbergska huset ej behövde tas i bruk utan kunde fonderas – överfördes och uppsattes samlingarna och delar av den fasta utsmyckningen och möblemanget. De inrymdes i tre överljussalar, en bredare och två långsmala, i översta (tredje) våningen i Wilsonska flygeln (så kallad efter donatorn, grosshandlaren John West Wilson), som tagits i bruk 1891 och som mot norr sammanbinder västra och östra längorna i Ostindiska kompaniets hus. Ytterligare ett ”kabinett” fick samlingen disponera en trappa ned, på andra våningen. Detta förbands med den större, bredare salen i tredje våningen via den ursprungliga svängda trappan från Fürstenbergska huset, och även kolonnportalen och balustraderna kom med, liksom sockelpaneler, dörrar, tapeter och till och med parkettgolv. Dörren från trapphuset till den större salen försågs med en inskription i guldskrift: FÜRSTENBERGSKA KONST-SAMLINGARNA.

Däremot fick de av Carl Larsson kritiserade hörnornamenten, liksom pilastrarna och gesimserna med deras ornamentik samt en del av möblemanget bli kvar i Fürstenbergska huset, där de än idag kan beskådas (frånsett möblerna). Gesimserna rekonstruerades dock i detalj, frånsett att den undre frisens rosetter och romber slopades (märkligt nog finns dessa inte heller med på Carl Larssons annars så detaljerade akvarell *Interiör från Fürstenbergska galleriet från 1885*, så han måtte ha avskytt dem). Gipserna med Fürstenbergs vapen och med ”fogelskrämmorna” togs dock med, liksom förstås Per Hasselbergs allegoriska takgrupper.

Kabinettet på våning två nyttjade Carl Larsson som ett slags ”skräpkammare”. Hit förvisades de flesta av ”de fasansfulla möblerna”: skrivbord, stolar, soffor och förvaringsmöbler, däribland en praktfull skänk efter fransk renässansförebild, som Carl Larsson avbildat i sin akvarell från 1885. Här insattes också skjutdörrarna från gamla galleriet i Fürstenbergska huset. De röda ylletapeterna med invävda F fick pryda väggarna i detta rum. Vilken väggfärg salarna

FIG. 21

the second floor. This was joined to the larger of the galleries above by the original spiral staircase from Fürstenberg House; the pilastered doorway and balustrades also followed in the move, as did the skirting-boards, doors, wallpaper, and even the parquet floor. The stairhead door to the larger gallery was inscribed ‘FÜRSTENBERGSKA KONST-SAMLINGARNA’ (The Fürstenberg Art Collections) in gold.

On the other hand, the corner ornamentation criticized by Carl Larsson, along with the pilasters and cornices with their decoration and some of the furnishings, remained in Fürstenberg House, where, with the exception of the furniture, they can be seen to this day. The cornices were reconstructed in detail at East India House, although the lower frieze of rosettes and rhombuses was omitted. (Curiously, it is also absent from Carl Larsson’s otherwise detailed watercolour *Interior of the Fürstenberg Gallery* of 1885, so he may have loathed it.) The plasters of the Fürstenberg coat of arms and even the ‘scary-crows’ were moved, however, as were Per Hasselberg’s allegorical figures.

The cabinet on the second floor was used by Carl Larsson as a kind of ‘lumber-room’. It was here most of the ‘ghastly furniture’ was banished: desks, chairs, sofas, and ornamental furniture, including a magnificent sideboard along French Renaissance lines that Carl Larsson had included in his 1885 watercolour. Here too were the folding double doors from the old gallery in Fürstenberg House, and the red textile wallpaper woven with Fs adorned the walls. I have been unable to establish the colour of the walls on the third floor with any certainty. To judge from the black-and-white photographs, they may have been grey or greyish-white: at this point, taste had already begun to swing away from the saturated colours of the 19<sup>th</sup> century.

The galleries in East India House were taller than those in Fürstenberg House. The doorway was sited as before, between the large gallery, with its stairway leading up from the cabinet below, and the long, narrow gallery to the north, facing Köpmansgatan. This was where Carl Larsson hung his triptych, in the focal point, in the off-white and gold frames originally intended for them. He was satisfied with the result, but Georg Pauli was of a different mind: ‘All the works of art would be shown to far greater advantage in the old home’s beautiful rooms than in the Museum’s, and this to my mind was especially true *above all of Carl Larsson’s ‘Triptyque’ and Per Hasselberg’s decorative groups.*<sup>21</sup> This opinion was probably shared by other artists, but they soon became accustomed to the new

på tredje våningen fick jag inte med säkerhet kunnat utröna. Att döma av svartvita fotografier kan det ha varit grått eller gråvitt; en svängning i smaken hade redan börjat göra sig gällande, bort från 1800-talets mättade färger.

Salarna var högre i Ostindiska huset än i Fürstenbergska huset. Portalen fick motsvarande placering som tidigare, mellan den större salen, dit trappan från kabinettet ledde upp, och den långsmala salen mot norr, mot Köpmansgatan. I denna placerade Carl Larsson sin triptyk i blickfånget, inom det ursprungligen avsedda ramverket i brutet vitt och guld. Han var belåten med resultatet, men Georg Pauli var av annan mening: "Alla konstverken voro oändligt mer till sin fördel i det gamla hemmets vackra salar än i Museets och detta gällde, synes mig, i främsta rummet just Carl Larssons 'Triptyque' och Per Hasselbergs dekorativa grupper".<sup>21</sup> Denna uppfattning delades nog av andra konstnärer, men man vände sig snart vid den nya insceneringen och lärde sig uppskatta den sedan det "nya" Fürstenbergska galleriet öppnats för besökare våren 1903. Axel L Romdahl summerar sina intryck i memoarvolymen om Göteborgsåren från 1951: "Carl Larsson hade enligt en allmän mening lyckats väl med sitt åtagande att ordna den Fürstenbergska samlingen".<sup>22</sup> Antalet konstverk som överförts till Ostindiska huset uppgick till 260 nummer, de som haft sin plats i Fürstenbergs bostadsvåning medräknade (av dessa avstod museet från sju stycken, som istället överfördes till Göteborgs samskola, Göteborgs högskolas studentförening och Göteborgs sjömanshem).<sup>23</sup>

#### GALLERIET ÅT FOLKET

Vilka besökarkategorier hade tillträde till Fürstenbergska galleriet före och efter flyttningen? Då det gäller tiden före Fürstenbergs bortgång är vi väl underrättade genom besöksliggare i form av sex tunga volymer i helfranska band i liggande folioformat.<sup>24</sup> Uppenbarligen sågs det som varje besökares skyldighet att skriva in sitt namn. Galleriet hölls öppet för allmänheten på söndagar, men enligt en tradition

setting, and learned to appreciate it when the 'new' Fürstenberg Gallery opened to visitors in the spring of 1903. Axel L. Romdahl summed up his impression in the volume of his memoirs that deals with his years in Gothenburg after 1951: 'The general opinion was that Carl Larsson, in putting the Fürstenberg collection to rights, had succeeded well in his undertaking'.<sup>22</sup> The number of works of art transferred to East India House, including those from the Fürstenberg residence, came to 260 (of these the Museum relinquished 7 pieces, which were passed on to the Gothenburg Coeducational School, the Gothenburg University Student Association, and the Gothenburg Seamen's Home).<sup>23</sup>

#### THE PEOPLE'S FÜRSTENBERG

What types of visitor had access to the Fürstenberg Gallery before and after the move? For the period before the Fürstenbergs' deaths we are well informed because the visitors' books survive in the shape of six, heavy, landscape folio volumes in full calf binding.<sup>24</sup> Clearly it was seen as every visitor's obligation to enter his or her name. The Gallery was open to the public on Sundays, but by tradition access was only granted to those who had left a visiting card in advance or could present one to the footman on arrival.<sup>25</sup> This seems to have been difficult to enforce; on the other hand, it was probably the case that visitors were always accompanied by a servant as guide and guard (the future art collector and patron of the arts Conrad Pineus, who had lived in the Old Sugar Mill as a boy, was guided round by Anderson the footman).<sup>26</sup>

Not everyone gave his or her occupation in the visitors' book. Anders Zorn contented himself with his surname in a strong hand, and other celebrities of the day also thought their name was enough. However, an examination of the visitors' book for the years 1885–1890 permits some fairly certain conclusions to be drawn about the visitors' social backgrounds in this period, and sheds an interesting light on the Gallery's appeal to the big names of the day, not only among artists and other cultural figures, but also among industrialists, the landed gentry, officers (often aristocratic), and other 'pillars of society'.

gavs endast tillträde åt sådana personer som i förväg skickat visitkort eller vid ytterporten kunde uppvisa ett sådant för betjänten.<sup>25</sup> Denna uppgift tycks vara svår att belägga; däremot var det nog så att besökarna alltid åtföljdes av en betjänt som vägvisare och övervakare (också den blivande konstsamlaren och mecenaten Conrad Pineus, som bott i "Gamla sockerbruket" som pojke, ledsagades av betjänten Anderson).<sup>26</sup>

Alla skrev inte in sina titlar i besöksluggarna. Anders Zorn nöjer sig med efternamnet i kraftfull piktur, och andra av tidens kändisar tycker också att det räcker med enbart namnet. En genomgång av besöksluggaren för åren 1885–1890 tillåter dock ganska säkra slutsatser beträffande publikens sociala sammansättning under denna period och kastar ett intressant ljus över galleriets dragningskraft och förmåga att locka tidens stora personligheter, inte bara bland konstnärer och andra "kulturarbetare" utan också bland företagare, godsägare, officerare (ofta adliga sådana) och andra av "samfunnets stötter".

Bland ännu mer eller mindre väl ihågkomna personligheter kan nämnas under år 1885 Aron Jonason (15/2), Herman Bang (22/2), August Abrahamson (1/3), Karl Warburg (12/3), Carl Wahlund (24/4), Cecilia Fröding (11/6), Karl Wählin (4/7), Axel Lundegård, Axel Munthe och Carl Snoilsky (6/7), Karl Otto och Lisen Bonnier (22/7), John Böttiger och Carl Robert Lamm (11/9), Adolf Noreen och Henrik Schück (8/12); under år 1886 Carl Curman (19/1), Viktor Rydberg och Ludvig Looström (12/3), Lorentz Dietrichson, Gustaf Upmark, Johan Nordenfalk och Fredrik Sander (17/8), Fritz von Dardel (21/8), Ernest Thiel med hustru (24/8; Thiel lär ha fått impulsen till sitt eget konstsamlande vid detta besök), Magnus Isæus (26/8), Emanuel Nobel (3/9), kronprinsparet Gustaf och Victoria (10/9), Klas Fåhræus (11/10), Hjalmar Lundbohm (1/11), Gösta Mittag-Leffler (18/12); under år 1887 Ernst Trygger (2/1), Gustaf af Geijerstam (2/2), Magnus Isæus på återbesök, denna gång med fem elever (14/3), Claes Adelsköld (18/5), Pontus Wikner (18/7), Ludvig Looström igen (1/9), Henrik Ibsen (10/9); under år 1888 Viktor Rydberg (6/1) och Carl Robert Lamm (16/2) på återbesök, Bjørnstjerne Bjørnson (23/3), prins Carl (14/5), David Bergström (10/7), Kerstin Hesselgren (22/8), Otto Salomon med hustru (6/9), Harald Wieselgren (7/12); under år 1889 Ellen Key (10/1 tillsammans med systemen Hedda, som var lärarinna i Göteborg), Georg

Among the notables to visit, some now better remembered than others, were, in 1885, Aron Jonason (15 February), Herman Bang (22 February), August Abrahamson (1 March), Karl Warburg (12 March), Carl Wahlund (24 April), Cecilia Fröding (11 June), Karl Wählin (4 July), Axel Lundegård, Axel Munthe, and Carl Snoilsky (6 July), Karl Otto and Lisen Bonnier (22 July), John Böttiger and Carl Robert Lamm (11 September), and Adolf Noreen and Henrik Schück (8 December); in 1886, Carl Curman (19 January), Viktor Rydberg and Ludvig Looström (12 March), Lorentz Dietrichson, Gustaf Upmark, Johan Nordenfalk, and Fredrik Sander (17 August), Fritz von Dardel (21 August), Ernest Thiel and his wife (24 August; his visit seems to have inspired Thiel to start collecting), Magnus Isæus (26 August), Emanuel Nobel (3 September), Crown Prince Gustaf and Crown Princess Victoria (10 September), Klas Fåhræus (11 October), Hjalmar Lundbohm (1 November), and Gösta Mittag-Leffler (18 December); in 1887, Ernst Trygger (2 January), Gustaf af Geijerstam (2 February), Magnus Isæus (14 March; paying another visit, this time with five pupils), Claes Adelsköld (18 May), Pontus Wikner (18 July), Ludvig Looström again (1 September), and Henrik Ibsen (10 September); in 1888, Viktor Rydberg (6 January) and Carl Robert Lamm (16 February) both visiting again, Bjørnstjerne Bjørnson (23 March), Prince Carl (14 May), David Bergström (10 July), Kerstin Hesselgren (22 August), Otto Salomon and his wife (6 September), and Harald Wieselgren (7 December); in 1889, Ellen Key and her sister Hedda, who was a teacher in Gothenburg (10 January), Georg Brandes (16 February), Carl Möller who came with Carl Larsson (7 October), Ferdinand and Anna Boberg (11 November), and Prince Eugen (14 November); and in 1890, Sven Adolf Hedlund and Selma Lagerlöf (19 January), Gustaf Ljunggren, Adolf Noreen (on a return visit), Clas Odhner, and Esaias Tegnér the Younger (4 June), Nils Månsson Mandelgren (3 July), Natanael Beskow (9 July), Karl Staaff (30 July), and Axel Lundegård on a return visit (22 August).

All of these people were celebrated in their day – although not all were famous at the time of their visit to the Gallery – and several of them are still, Bjørnstjerne Bjørnson, Ferdinand Boberg, Georg Brandes, prins Eugen, Henrik Ibsen, Ellen Key, Selma Lagerlöf, Axel Munthe, Viktor Rydberg, and Ernest Thiel among them. The artists, many of whom came and went as they pleased, did not always bother to write in the visitors' book, although they always did occasionally. Zorn's is a

Brandes (16/2), Carl Möller (7/10 tillsammans med Carl Larsson), Ferdinand och Anna Boberg (11/11), prins Eugen (14/11); under år 1890 Sven Adolf Hedlund och Selma Lagerlöf (19/1), Gustaf Ljunggren, Adolf Noreen (på återbesök), Clas Odhner och Esaias Tegnér d.y. (4/6), Nils Månsson Mandelgren (3/7), Natanael Beskow (9/7), Karl Staaff (30/7), Axel Lundegård på återbesök (22/8).

Alla dessa var kändisar i sin samtid (fast några av dem hade ännu inte hunnit bli det vid besöket i galleriet), och flera av dem är det fortfarande: åtminstone Bjørnstjerne Bjørnson, Ferdinand Boberg, Georg Brandes, prins Eugen, Henrik Ibsen, Ellen Key, Selma Lagerlöf, Axel Munthe, Viktor Rydberg och Ernest Thiel. Konstnärerna, varav många gick som barn i huset, skrev väl inte alltid in sig i lig-garen, men gjorde det säkert åtminstone någon gång. Zorns namn möter vi första gången den 28 juni 1885, Carl Larssons den 26 november samma år (han kan inte avstå från att skoja till det lite genom att titulera sig ”vår bekante tecknare”). Andra konstnärsnamn, varav åtskilliga återkommer flera gånger, är Reinhold Callmänder 25/2 1885, Ernst Josephson 2/3 1885, Albert Edelfelt 25/3 1885, Berndt Lindholm 26/3 1885, Per Hasselberg 31/3 1885 (naturligtvis hade han många gånger tidigare varit i galleriet, vars utsmyckning han ju ansvarade för), Bengt Nordenberg 22/7 1885, John Börjeson 11/9 1885, Hugo Salmson 15/11 1885, Wilhelm von Gegerfelt 1/2 1886, Ingel Fallstedt 12/3 1886, Gustaf Cederström 5/6 1886, en hel skock konstnärer 15/8 1886 (i samband med den stora konstutställning som hölls med anledning av Valandshusets invigning), däribland August Hagborg, Olof Hermelin, Bruno Liljefors och Georg Pauli, Karl Nordström 17/8 1886, Robert Thegerström 20/8 1886, Anshelm Schultzberg 24/8 1886, August Jernberg 10/9 1886, Eva Bonnier 1/10 1887, Carl Wilhelmson och Richard Bergh 2/10 1887, Nils Kreuger 13/5 1888, Christian Eriksson 21/6 1888, Oscar Björck 9/7 1888, Nils Forsberg 4/10 1888, Olof Sager-Nelson 14/12 1888, Ivan Aguéli 9/4 1890, Hanna Pauli 17/6 1890. Den norske målaren Fritz Thaulow besökte galleriet åtminstone två gånger, 4/12 1885 och 16/9 1886, och hans landsman Eilif Petersen kom på besök den 8/4 1887. Danskarna Michael och Anna Ancher i sällskap med Peder Severin Krøyer gästade det den 3/9 1886 och den finländske bildhuggaren Walter Runeberg (son till Johan Ludvig) den 16/9 samma år.

name we meet first on 28 June 1885, Carl Larsson's on 26 November the same year (he dryly styled himself 'our known artist'). Other artists, several of whom were returning visitors, were, in 1885, Reinhold Callmänder (25 February), Ernst Josephson (2 March), Albert Edelfelt (25 March), Berndt Lindholm (26 March), Per Hasselberg (31 March; of course, he had been in the Gallery many times given that he was responsible for its decoration), Bengt Nordenberg (22 July), John Börjeson (11 September), and Hugo Salmson (15 November); in 1886, Wilhelm von Gegerfelt (1 February), Ingel Fallstedt (12 March), Gustaf Cederström (5 June), a throng of artists in conjunction with the major exhibition held to mark the opening of Valandshuset, among them August Hagborg, Olof Hermelin, Bruno Liljefors, and Georg Pauli (all 15 August), Karl Nordström (17 August), Robert Thegerström (20 August), Anshelm Schultzberg (24 August), and August Jernberg (10 September); in 1887, Eva Bonnier (1 October), and Carl Wilhelmson and Richard Bergh (2 October); in 1888, Nils Kreuger (13 May), Christian Eriksson (21 June), Oscar Björck (9 July), Nils Forsberg (4 October), and Olof Sager-Nelson (14 December); and in 1890, Ivan Aguéli (9 April) and Hanna Pauli (17 June). The Norwegian painter Fritz Thaulow visited the Gallery at least twice (on 4 December 1885 and 16 September 1886); his fellow countryman Eilif Petersen visited on 8 April 1887; the Danes Michael and Anna Ancher, in the company of Peder Severin Krøyer, visited on 3 September 1886; and the Finnish sculptor Walter Runeberg (son of Johan Ludvig) on 16 September 1886.

Several lesser artists have been omitted from this list. It also ought to be pointed out that many may have visited the Gallery between its inauguration on 26 January and the start of the first visitors' book on 15 February. Officers were another frequent category of visitor, from acting sub-lieutenants to generals. Other common occupations were merchant, manufacturer, shopkeeper or tradesman (which is how Carl Larsson's father-in-law, Adolf Bergöö, describes himself, for example), and the odd dispensing chemist. There were several estate-owners (and the occasional farmer and agronomist), mill owners, a good many mayors, lawyers (solicitors, judge-advocates, district court judges, assistant district court judges, county court judges, Supreme Court judges, and so on), as well as professors and senior lecturers, senior schoolmasters and headmasters (and one headmistress), engineers, bank directors, senior accountants, doctors, editors, consuls (including vice-consuls and consuls-general),

Flera mindre betydande konstnärer har här utelämnats. Det bör också påpekas att många kan ha besökt galleriet mellan dess invigning den 26 januari och liggarens ibruktagande den 15 februari. En annan ofta förekommande besökskategori är officerare, från underlöjtnant till general. Andra vanliga titlar är grosshandlare, fabrik-sidkare, handlande eller köpman (som sådan betecknar sig bland andra Carl Larssons svärfar, Adolf Bergöö) och en och annan apotekare, vi finner flera godsägare (och någon enstaka lantbrukare och agronom), bruksägare eller brukspatroner, åtskilliga borgmästare och jurister (advokat, auditör, häradshövding, vice häradshövding, rådmän, justitieråd et cetera), liksom professorer och docenter, lektorer och rektorer (och en skolföreståndarinna), ingenjörer, bankdirektörer, kamrerer, läkare, redaktörer, konsuler (även vice konsul och generalkonsul), skådespelerskor och manliga skådespelare, musiker och inte minst fröknar. Ovanliga är titlar som polismästare, kyrkoherde, kontraktsprost, domprostinna, landshövding, landssekreterare, landskamrerare, envoyé, sjökapten, telegrafist, telegrafkommissarie och teaterdirektör, men de förekommer, liksom fyra brudtärnor. Antalet utländska besökare är överraskande stort, särskilt från Tyskland. Bland tyskarna finner vi allt från Maler och Arzt till Hof-Antiquar, Hof-Schauspieler, Geheimrat och till och med en Reichsgraf von Platen med sin Reichsgräfin. Också bland de svenska besökarna finner vi flera med högadliga titlar.

Under galleriets fyra första år uppgår antalet namn i besökslistan till omkring 900 per år. 1889 sjunker det till 573 (på grund av arbetet med tillbyggnaden). De följande åren pendlar det mellan 1 040 och 2 366 (med ett genomsnitt på 1 742), för att 1902, innan galleriet stängdes för publiken den 26 augusti, nå ett maximum på 3 276 besökare. Som jämförelse kan nämnas att besökarantalet på Göteborgs Museum åren 1887–1894 pendlade mellan 59 500 (1887) och 43 900 (1894) med ett genomsnitt på 58 988.<sup>27</sup>

Även om många underlätit att uppge titel står det klart att besökarna nästan genomgående kan betecknas som representanter för överklassen och medelklassen. Det finns ingen anledning att betvivla att Fürstenberg kände ett slags förpliktelse att för intresserade visa upp den enastående konstsamling hans rikedom satt honom i stånd att förvärva. Men de påkostade besökslistorna vittnar samtidigt om stolthet över att kunna locka också samhällets och kulturlivets

actresses and actors, musicians, and, not least, teachers. Less common were occupations such as police commissioner, vicar, rural dean, rural dean's wife, county governor, chief county clerk, county treasurer, envoy, sea-captain, telegrapher, telegraph commissioner, and theatre manager, but there they are, along with four bridesmaids. The number of foreign visitors, particularly from Germany, was surprisingly large. Among the Germans we find everything from painters and doctors to a Court Antiquary, a Court Actor, a Privy Councillor, and even one Count von Platen with his Countess. Among the Swedish visitors too there were a number with aristocratic titles.

During the Gallery's first four years, the number of names in the visitors' books came to about 900 a year; in 1889 it fell to 573, because of the work extending the Gallery; and in subsequent years it varied between 1,040 and 2,366 (with an average of 1,742), until 1902, the year in which it closed to the public on 26 August, when it had had the largest ever number – 3,276 visitors. In comparison, the number of visitors to the Gothenburg Museum in the years 1887–1894 ranged from 59,500 in 1887 down to 43,900 in 1894, with an average of 58,988.<sup>27</sup>

Even if many of the visitors did not state their occupation, it is clear that almost all of counted as members of the upper or middle classes. There is no reason to doubt that Fürstenberg felt something of a duty to show all who were interested the unique collection of art that his wealth had enabled him to amass. But equally, the expensive visitors' books bear witness to a certain pride at being able to draw the cream of society and culture to his gallery and to awaken their admiration. It meant he could bolster his own social standing. This was not a minor consideration. He was a liberal Jew who wanted to be accepted as an equal in the upper-class circles to which his wealth and occupation ought to have given him immediate entry, but where his Jewish descent was something of a handicap. He held numerous positions of trust in politics and culture, with spells as a member of Gothenburg City Council, the Gothenburg Museum board, and the purchasing committee for the Museum's department of art, and as chairman of Gothenburg's Society of Arts. His social success was marked by various distinctions such as honorary membership of the Royal Swedish Academy of Fine Arts (1885) and an honorary doctorate at Lund University (1900). He was made a Knight of the Royal Order of the Polar Star and the Commander Grand Cross of the Royal Order of Vasa. The pinnacle of his social ascent was the lunch he gave for King

spetsar till sitt galleri och väcka deras beundran. På det sättet kunde han befästa sin sociala ställning. Denna var något indifferent. Han var liberal jude och hade ambitionen att accepteras som jämlike i de högborgerliga kretsar, till vilka hans rikedom och sysselsättning borde bereda honom tillträde, men där hans judiska börd i viss mån var ett handikapp. Han var mångsidigt politiskt och kulturpolitiskt verksam, bland annat som ledamot av Göteborgs stadsfullmäktige, av Göteborgs Musei styrelse, av inköpsnämnden vid dess konstavdelning och som ordförande i Göteborgs Konstförening. Hans sociala framgång markerades bland annat av hedersledamotskap i Konstakademien (1885) och hedersdoktorat vid Lunds universitet (1900). Han dekorerades med riddartecknet av nordstjärneorden och kommandörskraschanen av vasaorden. Som höjdpunkten på hans sociala klättring kan man betrakta hans värdskap vid en lunch för Oscar II år 1898.<sup>28</sup> Ändå betecknar hovmannen Fritz von Dardel honom elakt som "en inbilsk parveny" i sina *Minnen från senare* år.<sup>29</sup>

Efter överförandet till Ostindiska huset stod galleriet öppet för en mycket bredare publik, som inte behövde uppvisa visitkort och säkert inte kände sig lika generad i den främmande miljön. Jeff Werner har i *Skiascope 1* visat hur Göteborgs Museum vid sekelskiftet 1900 genom att ge fritt inträde under flertalet av veckans dagar kunde locka till sig omkring 100 000 besökare per år (att jämföra med Göteborgs dåtida invånarantal på drygt 130 000). Det innebar att också arbetarklassen under denna period besökte museet, medan den idag utgör en betydligt mindre andel av museipubliken i Göteborg, liksom i landet i övrigt och förmodligen i hela västvärlden.<sup>30</sup>

#### ANDRA FLYTTEN

Drygt tjugo år efter inlemmandet av Fürstenbergska galleriet i Göteborgs Museum uppstod en ny häftig debatt, denna gång föranledd av flyttningen till Göteborgs konstmuseum vid Götaplatsen. Detta hade uppförts i viss tidsnöd för att kunna tjäna som utställningsbyggnad vid Göteborgsutställningen 1923, och först två år senare kunde det

Oscar II in 1898.<sup>28</sup> Yet even then the courtier Fritz von Dardel sneeringly wrote him off as 'a conceited parvenu' in his *Minnen från senare* år [Memories of recent years].<sup>29</sup>

After the move to East India House, the Gallery was open to a much wider public, none of whom had to present visiting cards or feel as embarrassed in the unfamiliar milieu. Jeff Werner has shown in *Skiascope 1* how, by offering free admission most days of the week, the Gothenburg Museum at the turn of the 20<sup>th</sup> century was attracting some 100,000 visitors a year (at a time when the city's population was some 130,000). This was a period when the working classes also visited the Museum, while today they constitute a much smaller proportion of the museum-going public in Gothenburg, as in the rest of the country and presumably throughout the Western world.<sup>30</sup>

#### THE SECOND MOVE

Some twenty years after the incorporation of the Fürstenberg Gallery into the Gothenburg Museum a fresh debate erupted, this time prompted by the Museum's move to the new Gothenburg Museum of Art in Götaplatsen. The building had been completed only just in time to serve as the exhibition halls for the Gothenburg Jubilee Exhibition in 1923, and it would take another two years and considerable improvements before it was ready to be used as a museum. This was particularly true of the four top-lit galleries at the eastern end of the top floor, where it was intended the Fürstenberg Gallery would be housed. The architect, Sigfrid Ericson, had created a strict and serene architecture (Georg Pauli referred to 'the new, stone-cold palace'), which was judged less appropriate to the more intimate setting that a private gallery demanded.<sup>31</sup> The Museum's dynamic head, Romdahl, who had never had the opportunity to meet Fürstenberg personally or to visit the Gallery while Fürstenberg was alive, wanted the interiors to be more 'charming and 'cosy''.<sup>32</sup> On his instructions, the existing tiled floors and the limestone floor in the large room at the head of the stairs were taken up and replaced with parquet. Cornices, somewhat simplified, were put up in the two largest rooms

tas i bruk som museum efter åtskilliga förbättringsåtgärder. Detta gäller särskilt de fyra överljussalar i övre våningens östra del, där Fürstenbergska galleriet skulle inrymmas. Arkitekten Sigfrid Ericson hade åstadkommit en sträng och seren arkitektur (Georg Pauli talar om "det nya iskalla palatset"), som bedömdes som mindre lämplig för den mera intima miljö som ett privatgalleri representerade.<sup>31</sup> Konstmuseets dynamiske chef Romdahl, som själv aldrig haft tillfälle att träffa Fürstenberg eller besöka hans galleri så länge Fürstenberg var i livet, ville ha mera av "behag och 'hygge' i interiörerna".<sup>32</sup> Under hans ledning bröt man därför upp de redan inlagda golven av tegel respektive kalksten (i det stora rum man först kommer in i efter trappan) och ersatte dem med parkettgolv. Något förenklade gesimser sattes upp som underlag för de hasselbergiska takgrupperna (som Sigfrid Ericson och hans kompanjon Arvid Bjerke velat ha kvar i Ostindiska huset) i de två största rummen. En profilerad sockellist av mahogny (numera gråmålad) kom på plats i triptykrummet och i det större rummet i anslutning till detta, och en dörrinfattning i mahogny fogades till den ursprungliga i kalksten mellan de båda östliga rummen och det stora mittrummet. En bred rundbågig öppning ersatte dörren mellan de båda östliga rummen; ovanför den uppsattes i det större rummet "fogelskrämmorna" med Zornmålningen. I det mindre rummet åt söder placerades Carl Larssons triptyk, med *Renässans* på södra väggen, flankerad av *Rococo* och *Nutida konst* på de båda sidoväggarna. Den stora målningen *Sommaren* av Raphaël Collin hade i Fürstenbergska huset haft sin plats på det T-formade rummets östra vägg, alltså mitt emot skjutdörrarna mot balkongen ovanför Brunnsparken. Nu uppsattes den på norra väggen i det större av de båda östliga rummen, under vapenskölden med Fürstenbergs monogram och mitt emot *Renässans* i det mindre, södra rummet.

Det stora mittrummet fick behålla sin sockellist i kalksten, men också här skedde flera förändringar, bland annat gavs bågöppningarna mot trappan ny utformning. Dörröppningarna mot såväl det större rummet i öster som mot västra rummet fick behålla sina kalkstensinfattningar och försågs på överstyckena med inskriften FÜRSTENBERGSKA GALLERIET. Rummet i väster fick profilerade gipslistor med äggstav och tandsnitt i taket, mahognyramar kring dörröppningarna och sockellist i samma material, allt för att ge ett varmare intryck.<sup>33</sup> I ett anförande vid invigningen av museet den 14

to support Hasselberg's allegorical figures (which Sigfrid Ericson and his partner Arvid Bjerke had wanted to keep in East India House). A moulded mahogany skirting-board (now painted grey) was added to the triptych room and the larger adjoining room, and a door-case in mahogany was attached to the original limestone between the two eastern rooms and the large central room. A wide, round-arched opening replaced the door between the two eastern rooms, above which in the larger room the 'scary-crows' were erected with the Zorn painting. In the smaller room to the south was Carl Larsson's triptych, with *Renaissance* on the southern wall flanked by *Rococo* and *Contemporary Art* on the two side walls. *Summer*, a large painting by Raphaël Collin, which in Fürstenberg House had hung on the T-shaped room's eastern wall opposite the folding double doors to the balcony facing Brunnsparken, was now hung on the northern wall of the larger of the two eastern rooms, under the coat of arms with the Fürstenberg monogram and opposite *Renaissance* in the smaller, southern room.

The large central room, although it retained its limestone skirting, also underwent several changes, including the remodelling of the arched openings to the stairs. The doorways to both the larger room to the east and the room to the west kept their limestone door-cases, and the door-heads were inscribed with the words 'FÜRSTENBERGSKA GALLERIET' (ignoring the terms of the will, which stated that the name was *Fürstenbergska Konstsamlingarne*, the Fürstenberg Art Collections). The room to the west was given a plaster cornice with egg-and-dart and dentil mouldings, along with mahogany door-cases and skirting-boards, all to create a warmer impression.<sup>33</sup> In a speech given at the inauguration of the Museum on 14 March 1925, Romdahl said that he wanted the rooms to have 'an appearance, which to the greatest extent possible compensates for the one lost in the move from their original home and what in truth had been their irreplaceably intimate and individual setting'.<sup>34</sup> The colour of the walls added to this: 'milk-chocolate brown' in the room at the head of the stairs; white in the triptych room; red in the Collin room; and terracotta-coloured textile wallpaper in the room to the west (right) of the stairs reserved for the foreign masters in Fürstenberg's collection.

Despite his efforts, Romdahl drew fierce criticism. In a letter to the Museum board, Harald Fürstenberg, Pontus Fürstenberg's nephew, expressed the family's doubts about the suitability of the Gallery's new premises, particularly their 'dignity', size, and layout; they wanted the T-shape of the original gallery recreated. The artists Carl Wilhelmson,

FIG. 24

FIG. 25

FIG. 24

FIG. 25

mars 1925 framhöll Romdahl att han velat ge salarna ”en prägel, som i möjligaste mån ersatte den vid deras flyttande från det ursprungliga hemmet i själva verket oersättligt förlorade intima och individuella omgivningen”.<sup>34</sup> Till detta bidrog också väggfärgen: ”chokladmjölksbrunt” i rummet innanför trappan, vitt respektive rött i triptykrummet och Collinrummet samt terrakottafärgad textilbeklädning i rummet till höger (väster) om trappan, vilket reserverades för de utländska mästarna i Fürstenbergs samling.

Trots Romdahls bemödanden drog han på sig skarp kritik. En brorson till Pontus Fürstenberg, Harald Fürstenberg, uttryckte i en skrivelse till museistyrelsen sin och sina släktingars tveksamhet om lämpligheten av de nya lokalerna för galleriet, bland annat beträffande deras ”värdighet”, storlek och planform; man ville ha det T-formade ursprungliga gallerirummet återskapat. Konstnärerna Carl Wilhelmson, Nils Kreuger och Christian Eriksson, som ju alla umgåtts i Fürstenbergska huset, gav offentligt stöd åt släktingarnas ifrågasättanden, och *Dagens Nyheter* och andra tidningar blåste upp affären, bland annat genom att rapportera att en gipsmakare, som kommit till Ostindiska huset för att packa in de hasselbergiska takgrupperna fick återvända med oförrättat ärende.<sup>35</sup> Konstsamlaren Conrad Pineus hoppades på ”den naturliga självbevarelseinstinkt, som bör förhindra ett museum att ödelägga det bästa det har”.<sup>36</sup> *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidnings* auktoritative konstkritiker Birger Bäckström menade att ”[d]et var en olycka att Pontus Fürstenberg inte själv insåg att hans galleri för all framtid borde bevaras på den plats och i den miljö där det uppstått”, och han underströk, efter rykten om gallring, att ”museet har helt enkelt inte rätt att efter eget gottfinnande vraka och välja ur den Fürstenbergska donationen”.<sup>37</sup> Romdahl och museistyrelsen kunde dock till att börja med lugna opinionen genom att försäkra att släktingarnas skrivelse ingalunda givit upphov till konflikt utan att överläggningar mellan dessa och museistyrelsen slutat i samförstånd.<sup>38</sup>

I pressen ifrågasattes också, om man inte brutit mot testamentsbestämmelserna, i och med att de omkring 300 000 kronor museet förfogat över efter försäljningen av Fürstenbergska huset (inklusive de ovannämnda 25 000 kronorna med räntor) gått till uppförandet av det nya konstmuseet istället för att öronmärkas för rekonstruktion av galleriet.<sup>39</sup> Under planprocessen hade en flygel åt nordöst, som

Nils Kreuger, and Christian Eriksson, who had all moved in Fürstenberg House circles, lent their public support to the family’s misgivings, and *Dagens Nyheter* and other newspapers inflated the affair; for example, by reporting that a plasterworker, who had arrived at East India House to pack Hasselberg’s allegorical figures, was turned away empty-handed.<sup>35</sup> The art collector Conrad Pineus hoped for signs of ‘the natural instinct for self-preservation that ought to prevent a museum from obliterating the best things it possesses’.<sup>36</sup> Birger Bäckström, the authoritative art critic for *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, wrote that ‘It was a misfortune that Pontus Fürstenberg did not himself realize that his gallery ought to be preserved for perpetuity in the place and in the milieu where it had come into existence’, and, after rumours of weeding out, he underlined that that ‘the Museum quite simply does not have the right to pick and choose from the Fürstenberg bequest as it sees fit’.<sup>37</sup> Romdahl and the Museum board set about calming the outrage by issuing assurances that the family’s letter had by no means been a source of conflict, but rather that the discussions between them and the Museum board had ended in agreement.<sup>38</sup>

The press also raised the question of whether the provisions of the will had been broken, given that the 300,000 Swedish kronor the Museum had at its disposal from the sale of Fürstenberg House (including the 25,000 kronor plus interest in unused interim costs) had been spent on the erection of the new museum rather than being earmarked for the reconstruction of the Gallery.<sup>39</sup> During the planning process there had been talk of a wing extending north-east from Gothenburg Art Gallery, and the possibility had also been discussed of adding two extensions to the back of the Museum, to the south, to house Fürstenberg’s and Werner Lundqvist’s collections. However, these projects never got further than the drawing board, primarily for financial reasons, but also because of the topography: the awkward differences in ground level made it tricky to add a wing to the north-east of the main building.<sup>40</sup> As for the will, it had not stipulated that the proceeds from the sale of the house should be spent on the Fürstenberg Gallery; it only stated that they should be used ‘as a contribution to the erection of a dedicated *museum of art* or to the enlargement and improvement of the premises in which those art collections belonging to the Gothenburg Museum are held.’

The fact that the valuable carved oak staircase and ornate walnut doorway were not moved to the new museum also provoked protests,

pendang till konsthallen, skissats, och man hade också diskuterat möjligheten av två tillbyggnader på museets baksida, mot söder, för att inrymma Fürstenbergska samlingen och Werner Lundqvists samling. Dessa projekt föll dock, främst av ekonomiska skäl men också på grund av topografiska förhållanden; nivåskillnaderna försvårade en anslutning till huvudbyggnaden av en flygel mot nordöst.<sup>40</sup> Det finns för övrigt inget stadgande i testamentet om att de medel husförsäljningen inbringat skulle användas till Fürstenbergska galleriet; där står ju bara att de skall utnyttjas ”såsom bidrag till uppförande af ett särskildt konstmuseum eller till utvidgande och förbättrande af de lokaler, inom hvilka de Göteborgs museum tillhörande konst-samlingar förvaras”.

Att den dyrbara snidade ektrappan och den konstfulla portalen i valnöt inte togs med till det nya museet väckte också protester, liksom misstanken att Romdahl ”skulle ha för avsikt att ställa ut endast det, han finner vackert”.<sup>41</sup> Denna förmodan var kanske inte helt ogrundad; Romdahl tillhörde en generation som inte hade mycket till övers för 1880- och 1890-talens formgivning, och han var nog glad att slippa trappan och portalen (trappan fanns för övrigt kvar i Ostindiska huset ännu för några decennier sedan).<sup>42</sup> Att alla konstverk inte kunde beredas plats innebar dock knappast att han brast i respekt för Fürstenbergs minne och dennes egen smak. Ambitionen var att så långt som möjligt inom de givna ramarna åstadkomma ett troget återskapande av miljön i Fürstenbergska huset (dock frångicks denna princip i viss mån redan vid valet av väggfärg). För att allt skulle gå rätt till knöt museistyrelsen två betrodda utomstående till uppgiften att ordna samlingarna i deras nya miljö: Carl Wilhelmson och kulturskribenten och konstsamlaren Klas Fähræus (1863–1944), som i sin ungdom gästade Fürstenbergska huset. De ”fullgjorde sitt uppdrag utan att det orsakade mig någon otrevnad och så att de grufande fingo nöja sig”, minns Romdahl.<sup>43</sup>

Konstmuseets båda arkitekter, Ericson och Bjerke, uttryckte i en intervju i *Göteborgs Morgonpost* en förmodan ”att man blir mycket nöjd med placeringen [av Fürstenbergska galleriet], sedan flyttningen blivit verkställd och allt blivit färdigt. Sådant har hänt en gång förr, den gången nämligen, då ifrågavarande konstsamling flyttade till gamla museet”.<sup>44</sup> Så kom det också att bli, och Fürstenbergska galleriet har förblivit konstmuseets stora dragplåster. Många besökare letar sig

as did the suspicion that Romdahl ‘intends to put on display only the things he considers beautiful’.<sup>41</sup> This fear was perhaps not entirely baseless. Romdahl came from a generation who had little time for 1880s and 1890s design, and he was probably happy to see the back of the staircase and the doorway. (Incidentally, the staircase was still to be seen in East India House a few decades ago.<sup>42</sup>) That not all the works of art could be displayed can hardly be taken to mean that Romdahl had anything but respect for Fürstenberg’s memory – and indeed, for his taste. The ambition was to recreate the milieu of Fürstenberg House as faithfully as possible (although this principle had already been partially abandoned when it came to the colour of the walls). To ensure that nothing went wrong, the Museum board engaged a couple of trusted third parties to arrange the collections in their new setting: Carl Wilhelmson and the critic and art collector Klas Fähræus (1863–1944), who in his youth had been a guest at Fürstenberg House. They ‘executed their duties in a way that caused me no discomfort and left the grumblers satisfied’, Romdahl remembered later.<sup>43</sup>

Both of the Museum’s architects, Ericson and Bjerke, ventured in an interview with *Göteborgs Morgonpost* ‘that people will be extremely pleased with the situation [of the Fürstenberg Gallery] now the move has been completed and everything is finished. This happened once before; more exactly, when the art collection in question was moved to the old museum.’<sup>44</sup> Such would indeed prove to be the case, and the Fürstenberg Gallery remains one of Museum’s main attractions. Many visitors head straight there and spend a considerable time in the evocative milieu with its interesting personal associations, while the Museum’s other galleries do not have the same hold on their attention. It would be an exaggeration to say that the Gothenburg Museum of Art stands and falls with the Fürstenberg Gallery, but it quite clearly means a great deal for its identity and character. Many would probably agree with Conrad Pineus that the Gallery is ‘the best thing about it’. It was no coincidence that the small exhibition about Fürstenberg and the collection’s history I arranged to mark the Gallery’s centenary in 1985 was a success that provoked considerable interest.<sup>45</sup>

först dit upp och anslår rundlig tid åt den suggestiva samlarmiljön med dess intressanta personhistoriska koppling, medan museets övriga salar ofta ägnas ett mera förstrött intresse. Det vore en överdrift att påstå att Göteborgs konstmuseum står och faller med Fürstenbergska galleriet, men det är helt klart att det betyder mycket för dess identitet och självbild. Många håller nog med Conrad Pineus om att galleriet är ”det bästa det har”. Det var ingen tillfällighet att den lilla utställning jag vid galleriets hundra-årsjubileum år 1985 ordnade om Fürstenberg och galleriets historia blev en framgång, som väckte stort intresse.<sup>45</sup>

#### EN FRÅGA OM FÄRG

När Fürstenbergska galleriet väl kommit på plats i det nya konstmuseet hände under de följande decennierna inte mycket, även om viss omhändertagning och utglesande av konstverken ägde rum. Men sedan Romdahl efterträts av Alfred Westholm som museichef fick väggarna i början av 1950-talet en enhetlig grå färg.<sup>46</sup> Man kan säga att modernismens purism och esteticism därmed i viss mån hade segrat över viljan att bevara en mera autentisk miljö. Werner har visserligen påpekat att den vita kubens estetik mera sällan förverkligats fullt ut, men 1800-talets måttade och ofta starkt lysande väggfärger hade högmödernismen ingen förståelse för.<sup>47</sup>

Huruvida väggarna skulle bilda en diskret fond för konstverken eller själva vara en komponent i den estetiska upplevelsen var för övrigt en fråga som livligt debatterats under 1800-talet alltsedan de första för ändamålet speciellt uppförda museibyggnaderna såg dagens ljus ett stycke in på århundradet. Redan före invigningen av Glyptoteket i München 1830 kritiserades arkitekten Leo von Klenze för att salarna var ”utsmyckade med mer än kunglig prakt, så att man knappast betraktar [de utställda] figurerna [...] man har ingen ro, ögat måste hela tiden absorbera all glans och flimrande prakt”.<sup>48</sup> Karl Friedrich Schinkels samtidigt uppförda Altes Museum i Berlin var betydligt mera måttfullt, även om kupolkassetterna i rött och

#### A QUESTION OF COLOUR

Once the Fürstenberg Gallery was in place in the new museum building, nothing much of note happened for several decades, bar some rehangings and a thinning out of the works on display. But when Romdahl was succeeded as Museum director by Alfred Westholm, the walls were painted a uniform grey in the early 1950s.<sup>46</sup> One could argue that Modernism's purism and aestheticism to an extent triumphed over the interest in retaining as authentic a milieu as possible. True, Werner has pointed out that it was rare for the aesthetic of the white cube to be fully realized, but the saturated, often brilliant, wall colours of the 19<sup>th</sup> century were something High Modernism had no time for.<sup>47</sup>

Whether walls should be a discrete background to works of art or should instead be a component in the aesthetic experience was otherwise a question that had been keenly debated in the 19<sup>th</sup> century, ever since the first purpose-built museum buildings opened their doors. Even before the inauguration of the Glyptotek in Munich in 1830, the architect Leo von Klenze was being criticized because its galleries were ‘adorned with more than regal splendour, so that one hardly can behold the figures [on show] ...’<sup>48</sup> Karl Friedrich Schinkel's contemporaneous Altes Museum in Berlin was considerably more sober, even if the cupola coffering in red and gold in the central rotunda added a spectacular dash of colour. John Soanes's Dulwich Picture Gallery in London, which had opened to the public back in 1817, had walls of a uniform greyish-red (restored in the early 1980s) that were very close to the original colour used in the Fürstenberg Gallery.

But the next generation of architects, Schinkel's pupil August Stüler among them, were unafraid of colour, as Stüler's mid century designs for Sweden's National Museum of Fine Arts demonstrate, although when it was opened in 1866 the colours in, for example, its Cupola Gallery were somewhat toned down, and *Teknisk Tidskrift* praised the museum's ‘calm dignity and uncontrived splendour’.<sup>49</sup> The walls were subsequently painted in more ‘neutral’, pale shades, but they have now been partially

guld i den centrala rotundan utgjorde en lysande färgaccent. John Soanes Dulwich Picture Gallery i London, öppnat för publiken redan 1817, har en enhetlig gråroöd väggfärg (rekonstruerad i början av 1980-talet), som kommer mycket nära den ursprungliga färgen i Fürstenbergiska galleriet.

Men nästa generations arkitekter, som schinkeleleven August Stüler, kunde gå upp högt i färg, som hans ritningar från mitten av 1800-talet till vårt Nationalmuseum visar. När museet invigdes 1866 var färgskalan något dämpad, bland annat i den så kallade kupolsalen, och *Teknisk Tidskrift* berömmar museets ”lugna värdighet och flärdfria pragt”.<sup>49</sup> Senare målades väggarna i mera ”neutrala” ljusa färger, men den ursprungliga färgsättningen har delvis återställts. Det har den också i Stülers postuma Nationalgalerie (numera Alte Nationalgalerie) i Berlin, där de dyrbara materialen, de lysande färgerna och den rika skulpturutsmyckningen vid invigningen 1876 gjorde att byggnaden på sina håll förhånades som ett monument över det nyrika Preussen.<sup>50</sup>

I början av 1800-talet betraktades olivgrönt (exempelvis i Louvren och i National Gallery i London) eller grågrönt (till exempel i Belvedere i Wien) som lämpliga och ”neutrala” gallerifärger, och de användes på många håll århundradet ut.<sup>51</sup> Men olika nyanser av rött kom så småningom att bli den dominerande väggfärgen och betraktades som den mest harmoniska bakgrunden för målningar. ”[R]ed – whether Pompeian red, crimson or maroon – was the norm for public galleries almost throughout the century”, skriver Giles Waterfield; man talade rentav om ”gallery red”.<sup>52</sup> Den röda väggfärg som över ett tidsspänn på sjuttio år förenar Dulwichgalleriet med Fürstenbergiska galleriet återkommer till exempel i Schinkels Altes Museum i Berlin (öppnat 1830), i Klenzes Alte Pinakothek i München (invigt 1836) och i samme arkitekts Nya Eremitage i Sankt Petersburg (färdigställt 1852), likaväl som i stiftsbibliotekarien och konst-samlaren Erik Hjalmar Segersteens hem i Linköping, som med sin extremt täta hängning av konstverken dokumenterats i en målning från 1886 av Johan Krouthén. Kring sekelskiftet 1900 experimenterades med vitt skilda färgsättningar, men år 1899 lät museidirektören Alfred Lichtwark vitmåla väggarna i Meister Francke-salen i Hamburgs Kunsthalle, och 1906 var alla väggarna vitmålade på *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst* på Nationalgalerie i Berlin.<sup>53</sup> Ett par

restored to their original colours. The same is true of Stüler’s posthumous Nationalgalerie (now the Alte Nationalgalerie) in Berlin, where the costly materials, bright colours, and rich sculptural decoration prompted some at its inauguration in 1876 to deride it as a monument to Prussia the wealthy parvenu.<sup>50</sup>

In the early 19<sup>th</sup> century, olive green (as in the Louvre and the National Gallery in London) or greyish green (as in the Belvedere in Vienna) were thought appropriately ‘neutral’ gallery colours, and were widely used throughout the century,<sup>51</sup> but various shades of red gradually became the dominant wall colour, and were thought to be the most harmonious background for paintings: ‘red – whether Pompeian red, crimson or maroon – was the norm for public galleries almost throughout the century’, writes Giles Waterfield; indeed, people usually spoke of ‘gallery red’.<sup>52</sup> Despite the elapse of some seventy years, it was red walls that united the Dulwich Gallery with the Fürstenberg Gallery, by way of Schinkel’s Altes Museum in Berlin (opened in 1830), and Klenze’s Alte Pinakothek in Munich (inaugurated in 1836) and New Hermitage in St Petersburg (completed in 1852), as well as the librarian and art collector Erik Hjalmar Segersteen’s home in Linköping, with its extremely dense hanging as documented in a painting of 1886 by Johan Krouthén. The turn of the 20<sup>th</sup> century saw experiments with a wide range of wall colours, but in 1899 the director of the Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, arranged for the walls of the Meister Francke Gallery to be painted white, while in 1906 all the walls in the Nationalgalerie in Berlin were painted white for the *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst* [Centenary exhibition of German art].<sup>53</sup> A couple of years earlier, the Norwegian museum official Hans Dedekam had considered deep red the worst imaginable choice of colour – it had ‘an obtrusive character’.<sup>54</sup> He preferred blue walls, but the trend was for museum walls to be more and more subdued, so that for much of the 20<sup>th</sup> century various shades of off-white or pale grey (only rarely pure white) would be considered the appropriate, ‘neutral’ wall colour that would not disturb the viewer’s contemplation of the art. As the influential British art historian and museum official Kenneth Clark put it in 1945, this connoisseuring approach to works of art meant that the important thing is our direct response to them. We do not value pictures as documents. We do not want to know *about* them; we want to know *them*, and explanations may too often interfere with our direct responses.<sup>55</sup>

år tidigare hade den norske museimannen Hans Dedekam betecknat djuprött som det värsta tänkbara färgvalet; det har "an obtrusive character".<sup>54</sup> Han föredrog blå väggar, men tendensen var att museernas färgsättning dämpades, och olika nyanser av brutet vitt eller ljus grått, mera sällan rent vitt, kom under större delen av 1900-talet att uppfattas som den lämpliga, "neutrala" väggfärgen, som inte inverkade störande på betraktandet av konsten. Den inflytelserike engelske konsthistorikern och museimannen Kenneth Clark formulerade 1945 denna konnässörsinställning till konstverken på följande sätt: "the important thing is our direct response to them. We do not value pictures as documents. We do not want to know *about* them; we want to know *them*, and explanations may too often interfere with our direct responses".<sup>55</sup>

Rakt motsatt uppfattning deklarerade 1955 den än mer inflytelserike konsthistorikern Erwin Panofsky; konstverken var för honom lika intressanta som "documents" som de var som "monuments", estetiska verk, uttryckta ur den historiska kontexten.<sup>56</sup> Det är den dubbla aspekt på vårt tillägnande av konstverk som den amerikanske filosofen Arthur C Danto betecknat som "the art-appreciation model" respektive "the cultural insight model". "In the latter the art is a means to knowledge of a culture; in the former art is an object of knowledge in its own right", skriver han.<sup>57</sup> Panofsky var inte okänslig för konstens estetiska värde, men säkert skulle han ha uppskattat den kontext som Fürstenbergska galleriet bäddar in konstverken i och som gör det så rikt på associationer till en av de intressantaste och mest dramatiska konstnärliga och konstpolitiska perioderna i vår historia.

Ännu så sent som 1923, då Edvard Munch ställde ut på konsthallen i samband med den stora Göteborgsutställningen, hade han ansett väggarnas "silkegrå eller sølvgrå farve farli": "Den gav ikke akustik till mine farver – Den dæmpet og svækket og gjorde billederne fattige". Han jämför med sin utställning "i en dybviolet sal i Frankfurt – Billederne var som nye – Farver sprang fram av billederne. og gjorde dem rike".<sup>58</sup> Också en modernist som Bror Hjorth valde som bakgrundsfärg till den täta hängningen i stora salen i sin konstnärsvilla i Uppsala från 1943 en gråröd nyans, som är så gott som identisk med den i Fürstenbergska galleriet.<sup>59</sup>

Under större delen av 1900-talet föredrog dock progressiva konstnärer och museimän i allmänhet ljusa "neutrala" färger, som

The diametric opposite was expressed in 1955 by the even more influential art historian Erwin Panofsky: works of art were for him as much 'documents' as they were 'monuments'; aesthetic works wrenched out of their historical contexts.<sup>56</sup> It is the twin nature of our attitude to works of art that the American philosopher Arthur C. Danto termed 'the art-appreciation model' and 'the cultural insight model', respectively. 'In the latter the art is a means to knowledge of a culture; in the former art is an object of knowledge in its own right', as he wrote.<sup>57</sup> Panofsky was not indifferent to the aesthetic value of art, but he would certainly have appreciated the context in which the Fürstenberg Gallery embedded its works of art, with its wealth of associations with a period that on so many levels was one of the most dramatic in the history of art.

Even as late as 1923, when Edvard Munch exhibited at the Gothenburg Art Gallery in conjunction with the Gothenburg Jubilee Exhibition, he had thought the walls' 'silky-grey or silver-grey colour dangerous': 'It gave no resonance to my colours – It dimmed and diluted, and left the paintings impoverished.' He compared it with his exhibition 'in a deep violet gallery in France – The paintings were as new – The colours gushed out of the paintings. And made them rich.'<sup>58</sup> Similarly, a Modernist such as Bror Hjorth, when arranging the dense hanging of the large room in his studio villa in Uppsala in 1943, could choose as the background a reddish-grey nuance that was virtually identical to that used in the Fürstenberg Gallery.<sup>59</sup>

For much of the 20<sup>th</sup> century, however, progressive artists and museum officials generally preferred pale, 'neutral' colours that would not distract the viewer from individual works of art. The rare exceptions among the newer museums merely confirmed the rule; witness the evocative Faaborg Museum of 1915 by Carl Petersen, with its gallery colour scheme inspired by the Thorvandsen Museum. The walls of several of its galleries were painted grey in 1925, but some fifty years later were restored to their original colours.<sup>60</sup> The same thing has happened in many older museums in recent decades (see below). While this cannot be seen as a simply postmodern or postmodernist shift in taste, it is clear that the purism and hyper-aestheticism that informed Modernism's lack of enthusiasm for saturated, bright wall colours has in most places yielded the way.

This was also the case in the Gothenburg Museum of Art. In 1976, when Karl-Gustaf Hedén was director, the then curator Björn Fredlund

inte inverkade störande på betraktandet av det enskilda konstverket. Enstaka undantag bland de nyare museernas färgsättning bekräftar snarast regeln, som till exempel det suggestiva Faaborg Museum från 1915 av Carl Petersen med dess av Thorvaldsens Museum inspirerade färgsättning av salarna. Väggarna gråmålades 1925 i flertalet salar, men drygt 50 år senare återställdes ursprungsfärgerna.<sup>60</sup> Samma sak har skett i många äldre museer under de senaste decennierna (se nedan). Detta kan inte ses som en entydigt postmodern eller postmodernistisk smakförskjutning, men klart är att den purism och hypereстетicism som låg till grund för modernismens motvilja mot måttade och lysande väggfärger har fått ge vika på de flesta håll.

Så skedde också i Göteborgs konstmuseum. Under Karl-Gustaf Hedéns cheftid ansvarade dåvarande intendenten Björn Fredlund år 1976 för en rekonstruktion av galleriets ursprungliga väggfärg, inte alltför intensivt grårött. Hålkälen bakom Hasselbergs takgrupper gjordes något mörkare, i svagt gråbrunt, för att ge ökad kontrast mot de vita gipserna. Arbetena hade föranletts av att fuktskador konstaterats i samband med att den naturliga överljusbelysningen kompletterades med elektriska lampor ovanför glastaken (sedan 2008 är takfönstren igensatta och ersatta av enbart konstljus). Möbler och andra prydnadsföremål, bland annat japanska bronser, som avlägsnats under Westholms tid, återfördes. Hängningen av målningarna förtätades, för att mera likna originalhängningen, och Hugo Birgers stora duk *Skandinaviska konstnärernas frukost i Café Ledoyen, Paris. Fernissningsdagen 1886* fick bli blickfång mittemot trappan.<sup>61</sup> Denna målning hade aldrig hört till Fürstenbergska galleriet men hade inköpts till Göteborgs Museum med ekonomiskt stöd av Fürstenberg. Man ansåg att den väl försvarade sin plats i galleriet, eftersom flera av de konstnärer denne stödde är avbildade på målningen, och att den därför kunde utgöra en lämplig hållpunkt vid visningar av galleriet. 1976 års ommålning och omhängning är ett mycket tidigt exempel på rekonstruktion av museala originalmiljöer. Andra tidiga exempel är Fitzwilliam Museum i Cambridge och Manchester Art Gallery, som på 1970-talet respektive i början av 1980-talet återfick sin ursprungliga djupröda väggfärg och delvis en tätare hängning.<sup>62</sup> I slutet av 1970-talet rekonstruerades som ovan nämnts också färgsättningen i Faaborg Museum, och under de följande decennierna kom liknande rekonstruktioner att bli vanliga.

FIG. 26

FIG. 26

○ The paintings were hung more densely, the better to resemble the original hanging, and Hugo Birger's large canvas *The Scandinavian Artists' Lunch at Café Ledoyen, Paris: Varnishing Day 1886* was hung as the focal point opposite the stairhead.<sup>61</sup> This painting had never been part of Fürstenberg's collection, but instead had been bought for the Gothenburg Museum with his financial assistance. It was thought defensible to give it a place there because several of the artists who the Gallery championed are depicted in the painting, and it could therefore act as a useful halt in guided tours of the rooms. The repainting and rehunging of 1976 was a very early example of a reconstruction of an original museum milieu. Other early examples were the Fitzwilliam Museum in Cambridge and the Manchester Art Gallery, which in the 1970s and early 1980s saw a return to their original deep red walls and, in places, a denser hanging.<sup>62</sup> The late 1970s also saw the restoration of the Faaborg Museum's colour scheme already mentioned, and in subsequent decades similar reconstructions became common.

#### RECENT CHANGES

The Fürstenberg Gallery had always been thought of as the kernel of the Museum and its chief attraction, and over the years the adjoining galleries have shown 1880s and 1890s art in various constellations that naturally spoke to the representative selection, with its accent on Artists' Association artists, that the Gallery presented. Naturally, the requirement that the collection should be kept together as a distinct entity was often felt to be

Fürstenbergiska galleriet hade alltid betraktats som museets kärna och stora publika dragplåster, och de angränsande salarna uppvisade, i olika konstellationer under olika perioder, 1880- och 1890-talskonst som naturligt anslöt till det representativa urval, med tonvikt på konstnärsförbundarna, som galleriet presenterade. Naturligtvis kändes kravet på att samlingen skulle hållas samman som en sluten enhet ofta besvärande (men det var vad besökarna förväntade sig). Den ”stal” utrymme i sina fyra för all framtid reserverade salar, och åtskilliga av konstverken hade man gärna velat använda för att fylla konsthistoriska luckor i andra salar. Detta skedde också i begränsad utsträckning, till exempel under andra världskriget, då galleriet stängdes och dess ”dyrbaraste och viktigaste föremål” fördes till skyddsrum, medan resten av konstverken användes för att ”dryga ut” hängningen i den angränsande 1880-talssalen.<sup>63</sup> På 1960-talet var museiledningen inte främmande för tanken att hänga galleriets konstverk tillsammans med museets övriga samlingar, en idé som naturligtvis inte kunde förverkligas på grund av formuleringarna i donationsbrevet.<sup>64</sup> Man hade alltid varit restriktiv med utlån ur Fürstenbergiska galleriet, men till utställningen *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910*, som först visades i USA och sedan under sommaren 1983 i Göteborgs konstmuseum, bidrog museet frikostigt med flera verk. Denna utställning väckte för övrigt ett förnyat intresse för periodens nordiska konst, både i Sverige och utomlands.

År 1993 föreslog dåvarande föreståndaren för konstmuseets äldre avdelning Jonas Gavel en mera radikal rekonstruktion av Fürstenbergiska galleriets ursprungliga utseende.<sup>65</sup> Birgers målning skulle avlägsnas, och bland annat ett vinterlandskap av Gauguin och ett *Vattenfall* av Marcus Larson, som fått annan placering eller magasinrats, skulle återföras. Collins stora sommarlandskap skulle ta Café Ledoyens plats och därmed få en placering som i det närmaste motsvarade den ursprungliga, så som den dokumenterats i Carl Larssons akvarellinteriör, som hade sin givna placering i denna sal. Collins målning i det större östra rummet var fast monterad vid väggen med en gipsram, men då denna ett par år senare drabbades av mögelska-

FIG. 27

an encumbrance (but it was what visitors expected). It ‘stole’ space, with its four galleries reserved in perpetuity; a good many of its works would have proved very useful in filling the art-historical gaps in other galleries around the Museum. This was exactly what happened to a limited extent during the Second World War, for example: the Gallery was closed and its ‘most precious and important objects’ were moved to an air-raid shelter, while the rest of its works were used to ‘spin out’ the hanging in the adjoining 1880s gallery.<sup>63</sup> In the 1960s the Museum management were not against the idea of hanging the Gallery’s works with the Museum’s other collections, but naturally it could not be carried through because of the formulation of the deed of gift.<sup>64</sup> They had always been restrictive in lending from the Gallery, but for the exhibition *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910*, which was first shown in the US and then in the summer of 1983 in the Gothenburg Museum of Art itself, the Museum lent freely. This exhibition, moreover, renewed general interest in the Nordic art of the period, both in Sweden and abroad.

In 1993, the head of the Museum’s department of modern art, Jonas Gavel, proposed a more radical reconstruction of the Fürstenberg Gallery’s original appearance.<sup>65</sup> Birger’s painting would be removed, and other works that were on display elsewhere or in storage, among them a winter landscape by Gauguin and Marcus Larson’s *Waterfall*, would be returned. Collin’s large summer landscape was to take the place of *Café Ledoyen*, so restoring it to something approaching its original place as documented in Carl Larsson’s watercolour of the interior, which as a matter of course hung in the same gallery. Collin’s painting in the large eastern room was fixed to the wall in a plaster frame, but when this showed signs of mildew a couple of years later the painting was freed from the wall and given a new-made gilt frame similar in appearance to the original, according to the photographs. In 1996 the Museum’s then director, Björn Fredlund, arranged for its removal to the stairwell, to one of the ‘original positions’ proposed by Gavel. Hugo Birger’s painting was moved to the long side of the room, on the right seen from the stairs, and a number of other paintings were rehung.<sup>66</sup>

Fredlund espoused a museum ideology that distanced itself from the Modernist purism and narrow aestheticism so cherished by the likes of Alfred Westholm and Nils Ryndel, who had been head of the contemporary department in Hedén’s day. Fredlund thought that the historical context, including the artist’s and the collector’s biographies, made a

dor lösgjordes målningen från väggen och försågs med en ny tillverkad förgylld ram i ungefär samma utförande som originalramen haft enligt fotografier. År 1996 ombesörjde dåvarande museichefen Björn Fredlund dess flyttning till trapprummet, till den av Gavel föreslagna "originalplaceringen". Hugo Birgers målning flyttades till högra långväggen, från trappan sett, och även andra omhängningar företogs.<sup>66</sup>

Fredlund företrädde en museiideologi, vilken tog avstånd från modernismens purism och ensidiga esteticism, som kan sägas ha omhulats av Alfred Westholm och av Nils Ryndel, föreståndare för den nyare avdelningen under Hedéns chefskap. Fredlund ansåg att den historiska kontexten, inklusive konstnärs- och samlarbiografin, verkingsfullt bidrar till upplevelsen av konstverket. Han återinförde i form av möbler, mattor och konsthantverksföremål den typ av "stilhistoriska bryggor" som även Romdahl använt sig av i museets salar för äldre måleri.<sup>67</sup> Romdahl hade i första hand inspirerats av Kaiser Friedrich-Museum i Berlin (på 1950-talet omdöpt till Bode-Museum), där den nydanande museichefen Wilhelm von Bode i början av 1900-talet med hjälp av sådana accessoarer skapat så kallade *period rooms*. Då Bode-Museum återinvigdes efter ombyggnad hösten 2006 för att i första hand tjäna som skulpturmuseum hade *period room*-konceptet återupptagits, om än mera sparsmakat än under Bodes tid. Konstverkens relativt täta placering innebar också ett brott mot modernismens glesa hängningspraxis.

Det är med viss förvåning man konstaterar att den senaste omhängningen av Fürstenbergska galleriet går stick i stäv mot sådana trender i den internationella museivärlden. Under ledning av 1:a intendent Barbro Ahlfort och under medverkan av museichefen, Birgitta Flensburg, glesades samlingen år 2008 ut ordentligt. Särskilt påtagligt är detta i trappuppgången, där man tidigare fick en försmak av galleriets rikedom genom verk som Arnold Böcklins *Skoglandskap, faun och nymf*, Johan Fredrik Höckerts *Rättvikskulla vid spiseln*, Carl Skånbergs *Hamnen i Dordrecht* och Bruno Liljefors fem fågel målningar i guldram (dessa hänger dock kvar i galleriet, men i rummet till höger om trappan; Liljefors Rävar, som inte har något med Fürstenberg att göra, har av svårförståeliga skäl tillförts galleriet). I trappan hänger när detta skrivs bara Edouard Dantans *Augjutning efter levande modell* och Carl Larssons stora självporträtt *Framför spegeln*. I övre trappavsatsen står Johan Peter

FIG. 28

meaningful contribution to the experience of the work of art. He reintroduced, in the shape of furniture, carpets, and decorative arts, the type of 'stylistic cross-links' that Romdahl had used in the Museum's galleries of older masters.<sup>67</sup> Romdahl in the first instance had been inspired by the Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (rechristened the Bode Museum in the 1950s), where at the start of the 20<sup>th</sup> century the pioneering museum director Wilhelm von Bode had used just such fixtures and fittings to create so-called period rooms. When the Bode Museum reopened in the autumn of 2006 to serve primarily as a museum of sculpture, the period room concept had been reinstated, if in a more restrained form than in Bode's time. The relatively close placing of the works of art also marks a break with Modernism's sparse approach to hanging.

It is not a little surprising to note that the most recent rehangings of the Fürstenberg Gallery runs counter to current trends in the international museum world. Under the leadership of the senior curator, Barbro Ahlfort, with the assistance of the Museum director, Birgitta Flensburg, the collection was methodically weeded out in 2008. This is at its most evident in the stairwell, where one previously had a taste of the riches to come in the Gallery proper, with works such as Arnold Böcklin's *Forest Landscape, Faun and Nymph*, Johan Fredrik Höckert's *Rättvik Girl by the Fireside*, Carl Skånberg's *Harbour in Dordrecht* and Bruno Liljefors's five paintings of birds in gilt frames (although these still hang in the Gallery, in the room to the right of the stairs, while Liljefors's *Foxes*, which has nothing to do with Fürstenberg, has for obscure reasons been hung in the Gallery). At time of writing, the stairwell sports only Edouard Dantan's *Casting from Life* and Carl Larsson's large self-portrait *Before the Mirror*. On the upper half-landing stands Johan Peter Molin's marble sculpture *Cupid*. The visitor is otherwise greeted by empty, white walls.

Collin's and Birger's large paintings have been restored to their previous places, and a good many key pieces have been put into store or hung in other galleries, among them several works by artists from other Nordic countries such as Peter Hansen's *A Ball*, Gerhard Munthe's *Afraid of the Dark* and *The Door in the Rock*, Julius Paulsen's *From a Farm*, and Lauritz Andersen Ring's *Landscape*. Oscar Björck's *Roman Smiths*, Louis Sparre's *Finnish Peasant Girl*, August Hagborg's eight studies for *The Blessing of a Fishing-Boat* are just some that have made way for information boards with photos and texts about Gothenburg, Fürstenberg, and his gallery. All decorative objects and nearly all the furniture have been removed,

Molins marmorskulptur *Amor*. I övrigt möts besökaren av tomma vita väggar.

Collins och Birgers stora målningar har återförts till sina tidigare platser, och åtskilliga glansnummer har magasinrats eller hängts i andra salar, däribland flera verk av konstnärer från våra nordiska grannländer, bland annat Peter Hansens *En bal*, Gerhard Munthes *Mörkrädd* och *Dörren i berget*, Julius Paulsens *Från en bondgård* och Lauritz Andersen Rings *Landskap*. Oscar Björcks *Romerska smeder*, Louis Sparres *Finsk bondflicka* och August Hagborgs åtta studier till *Välsignandet av en fiskebåt* med flera har fått ge plats åt informationstavlor med foton och texter om Göteborg och Fürstenberg och hans galleri. Alla dekorativa föremål och nästan alla möbler är bortplockade, däribland nyrenässansskänken med sina japanska bronser, som vi känner igen från Carl Larssons akvarell och som tidigare fungerade som ett identifikationsobjekt för besökaren.

Dessa radikala förändringar har med något enstaka undantag inte gett upphov till protester. Kunskapen om Pontus Fürstenberg och hans miljö har väl förbleknat, och historiemedvetandet har hos yngre generationer fått ge vika för en mera flytande och fragmentarisk verklighetsuppfattning. Den engelske konstvetaren Stephen Bann har uttryckt vår tids skepsis mot det ”objektiva” inordnandet av konsten i historiens och geografins tvångströja:

Historicism, whether in the victory over antiquarian eccentricity expressed through the normalizing strategy of the period room, or through its more common normalization of space through the chronological hang and the notion of the national school, seems to aspire to the Utopia of a display without an author. In other words, authority is vested in the objectivity of History itself.<sup>68</sup>

Kanske har en impuls till förändringarna av Fürstenbergska galleriet getts av den stora utställningen *Amateur/Eldsjäl. Variable Research Initiatives 1900 & 2000/Två sekel på konstmuseet* år 2000, i vilken man hade ambitionen att problematisera historien genom att ställa samtiden mot förra sekelskiftet, fokuserat på Pontus Fürstenberg, Ellen Key och Ivar Arosenius. Den innebar stora ingrepp i Fürstenbergska galleriet, inte minst den temporära flyttningen av Per Hasselbergs *Näckrosen* och *Grodan* till trapprummet, framför Collins *Sommaren*. I ett bidrag till katalogens del 2 skriver den tyska konstnären Maria Eich-

among them the Neo-Renaissance sideboard with its Japanese bronzes recognizable from Carl Larsson's watercolour, which previously served as an identification object for the visitor.

With only a few rare exceptions, none of these radical changes have given rise to protest. Familiarity with Pontus Fürstenberg and his milieu has indeed faded, and historical awareness has in more recent generations given way to a more fluid and fragmentary notion of reality. The British art historian Stephen Bann has expressed the scepticism of our age towards the 'objective' cramming of art into the straightjacket of history and geography:

Historicism, whether in the victory over antiquarian eccentricity expressed through the normalizing strategy of the period room, or through its more common normalization of space through the chronological hang and the notion of the national school, seems to aspire to the Utopia of a display without an author. In other words, authority is vested in the objectivity of History itself.<sup>68</sup>

One impulse behind the changes to the Fürstenberg Gallery may have come from the major exhibition in 2000, *Amateur/Eldsjäl: Variable Research Initiatives 1900 & 2000/Två sekel på konstmuseet* [Amateur/Enthusiast: Variable Research Initiatives 1900 & 2000/Two Centuries at the Art Museum], which set out to problematize history by setting the present against the previous turn of the century, focusing on Pontus Fürstenberg, Ellen Key, and Ivar Arosenius. This called for major inroads to be made into the Fürstenberg Gallery, not least in the temporary removal of Per Hasselberg's *The Water Lily* and *The Frog* to the stairwell, in front of Collin's *The Summer*. In the second volume of the exhibition catalogue, the German artist Maria Eichhorn and the Scottish curator Charles Esche write that 'the rehang of the Fürstenberg Gallery was primarily intended to include and exclude history's mechanisms, including art history's'.<sup>69</sup> As Gunilla Grahn-Hinnfors commented in *Göteborgs-Posten*, "The Maecenases Göthilda and Pontus Fürstenberg staged their lives and shaped their image to be handed down to posterity: interested in art, generous, with a rich social life. The flaws in their ideal world are visible now; from a distance the fictionalization is becoming more obvious".<sup>70</sup>

However, the rehang a few years later does not seem in the first instance to have been aimed at such a radical inclusion and exclusion of the mechanisms of art history; rather, Barbro Ahlfort refers to aesthetic and

horn och den skotske curatören Charles Esche, att ”omhängningen av Fürstenbergska galleriet [hade] som huvudsyfte att in- och exkludera historiens mekanismer, även konsthistoriens”.<sup>69</sup> Gunilla Grahn-Hinnfors kommenterade i *Göteborgs-Posten*: ”Mecenaterna Göthilda och Pontus Fürstenberg iscensatte sina liv och formade bilden av sig själva till eftervärlden: konstintresserade, givmilda och med ett rikt socialt liv. Sprickorna i deras idealvärld finns synliga nu, fikionaliseringen blir mer uppenbar på håll”.<sup>70</sup>

Omhängningen några år senare tycks dock inte i första hand ha syftat till ett så radikalt in- och exkluderande av konsthistoriens mekanismer, utan Barbro Ahlfort hänvisar till estetiska och pedagogiska hänsyn. Hon hävdar att frånvaron av målningar kring hissdörren skulle underlätta för grupper att samlas. Men nu står där Per Hasselbergs marmorbyster av Göthilda och Pontus Fürstenberg, vilket knappast vare sig underlättar eller försvårar samlingen. Carl Larssons akvarellinteriör och Hugo Birgers oljor av Fürstenbergs bostad i elbelysning och utsikten över Brunnsparken har hängts tillsammans: ”Kring dessa tre verk kan en berättelse om Göthilda och Pontus Fürstenberg och deras betydelse för Göteborg och konsten inledas”.<sup>71</sup>

I salen väster om trapprummet hänger, liksom tidigare, Ernst Josephsons *Näcken* (som Fürstenberg själv inte ville ha hängande framme i sitt galleri), och med motsvarande placering i det större rummet österut återfinns Richard Berghs *Nordisk sommarkväll*, det sista konstverk Fürstenberg köpte. Motiveringen att ”[d]essa nyckelverk är tänkta att locka publiken vidare” tycks mig liksom anbefallandet att inleda ”berättelsen” vid specifika konstverk vara uttryck för en något stelbent pedagogik, som snarare skriver besökaren historien på näsan än öppnar för egna upplevelser.<sup>72</sup> Enligt min erfarenhet blir museivisningar mera engagerande om de anpassas för skilda grupper och inte schematiskt följer en förhandsbestämd rutt, där etapperna utstakas av bestämda verk. Som galleriet var ordnat före omhängningen utgjorde Carl Larssons akvarellinteriör en bra utgångspunkt, vare sig man såg museet på egen hand eller följde med en visning. Det var väl få besökare som inte fick en aha-upplevelse: ”Ja, men precis så här ser det ju ut än idag!”.

Giles Waterfield har delat in samlares och museers hängningspraxis i fyra huvudgrupper:

educational considerations, arguing that the absence of paintings around the lift doors will make it easier for groups to gather. But this is where Per Hasselberg's marble busts of Göthilda and Pontus Fürstenberg currently stand, which can hardly be said to complicate or simplify matters. Carl Larsson's watercolour interior and Hugo Birger's oils of the Fürstenberg residence lit by electricity and of the view over Brunnsparken have been hung together: 'Around these three works, a story about Göthilda and Pontus Fürstenberg and their importance for Gothenburg and art can be woven'.<sup>71</sup>

In the gallery to the west of the stairwell hangs, as before, Ernst Josephson's *The Water Spirit* (which Fürstenberg himself did not want to have on show in his gallery), and in the equivalent position in the larger room to the east hangs Richard Bergh's *Nordic Summer Evening*, the last work of art Fürstenberg purchased. The explanation that 'these key works are intended to draw the spectator in', like the recommendation to engage in 'the narrative' of specific works of art, strike me as expressions of a somewhat stilted form of edification; one that would rather blurt out the history than pave the way for the visitor's own experiences.<sup>72</sup> It is my experience that museum tours are more rewarding if they are adapted to specific groups rather than schematically follow a predetermined route where the stages are marked out by set works. As the Gallery was arranged before the rehanging, Carl Larsson's watercolour interior was a good departure-point, whether you were going around on your own or as part of a tour. Few were the visitors who did not have some kind of Aha! experience. 'Yes, that's exactly what it looks like that today!'

Giles Waterfield has divided collectors' and museums' hanging practices into four main groups: (i) 'the 'Picturesque', or decorative, hang'; (ii) 'the didactic historical arrangement'; (iii) 'the 'cluttered' hang'; and (iv) 'the single row of paintings'.<sup>73</sup> If anything, Fürstenberg's own approach fell into the first category. The most recent rehanging is closer to the second category, and replaces Fürstenberg's charming, personal, and, in terms of cultural history, interesting hanging with a didactic hanging that does not seem entirely thought-out and risks divorcing the collection from its historical context.

Viewing it through Leftist glasses, in 1978 the Museology Group at Aarhus University passed the following judgement on the Fürstenberg Gallery, in which the contrast to the other rooms is stressed:

1. "the 'Picturesque', or decorative, hang"
2. "the didactic historical arrangement"
3. "the 'cluttered' hang"
4. "the single row of paintings"<sup>73</sup>

Fürstenbergs egen hängning motsvarade snarast kategori 1. Den senaste omhängningen ansluter sig närmare till kategori 2 och ersätter Fürstenbergs charmfullt personliga och kulturhistoriskt intressanta hängning med en didaktisk hängning, som inte verkar riktigt genomtänkt och som riskerar att rycka samlingen ur dess historiska kontext.

Från vänsterideologisk utgångspunkt kom Museologigruppen vid Aarhus universitet år 1978 fram till följande omdöme om Fürstenbergskas galleriet, i vilket också kontrasten mot övriga salar framhävs:

På Göteborgs Konstmuseum hänger målning vid målning prydligt i rum efter rum. Därför verkar det så mycket starkare när man högst upp träder in i det Fürstenbergskas galleriet. Här har man överfört och bevarat en hel miljö, vilket gör att man bättre upplever hur konsten har varit knuten till det välbärgade borgerskapet. Rummen är så långt det varit möjligt bevarade som i mecenatens hem och Carl Larssons tre monumentala bilder är en hyllning både till konsten/konstnären och till mecenaten, som gav pengar och ideologi till den konstnärliga verksamheten. På samma sätt uttrycker Per Hasselbergs figurgrupper på vägg-gesimsen med attribut som t ex elektriciteten och telefonen en syntes av tidens akademiska, reaktionära konstuppfattning och den industriella utveckling som var en förutsättning för konstmecenatens rundhänthet.<sup>74</sup>

Det är en gammal iakttagelse, som på nytt börjat understrykas av konstvetare och museipedagoger, att den som saknar gedigna förkunskaper har lättare att nå fram till en kvalificerad upplevelse och förståelse av konstverken via den biografiska "genvägen", och att konstnärsmuseer och sammanhållna samlarmiljöer därför kanske från pedagogisk synpunkt fungerar allra bäst. Men då gäller det att inte vara klåfingrig. Jag vill avslutningsvis påminna om Pontus Fürstenbergs testamentsbestämmelse, att verken "få icke skingras eller splittras" och instämma i Georg Paulis ord om "den alldeles särskilda, fria och fullt artistiska njutning, som består i att få se skön konst i sin rätta personliga miljö".<sup>75</sup> En tätare och mera "autentisk" hängning skulle också ge en intressant kontrast till övriga salars glesare placering av konstverken samt belysa skilda epokers inställning till problemet att pedagogiskt och estetiskt övertygande presentera bildkonst.

---

At the Gothenburg Museum of Art, painting after painting hangs neatly room after room. For this reason it seems so much more intense when, right at the top, you walk into the Fürstenberg Gallery. Here they have transported and preserved a complete milieu, which means that you experience more fully how the art is bound up with the wealthy bourgeoisie. The rooms as far as possible have been preserved as in the benefactor's home, and Carl Larsson's three monumental paintings are a homage both to art/the artist and to the benefactor, who gave money and ideology to artistic activity. In the same way, Per Hasselberg's groups of figures on the cornices, with attributes such as electricity and the telephone, express a synthesis of the age's academic, reactionary notion of art and the industrial development that was a condition for the patron of the arts' liberality.<sup>74</sup>

It is an old observation, which warrants being repeated by art historians and museum educationalists, that those who lack a thorough grounding find it easier to arrive at a rewarding experience and understanding of a work of art via the biographical 'short cut', and it is for that reason that single-artist museums and coherent collectors' milieus are perhaps at an advantage from an educational point of view. If so, it is important not always to be changing things. By way of conclusion, I would like to call to mind the provision in Pontus Fürstenberg's will that the collection 'may not be dispersed', and can only agree with Georg Pauli when he wrote of 'the very particular, free, and fully artistic enjoyment that comes from seeing beautiful art in its correct, personal milieu'.<sup>75</sup> A closer, more 'authentic' hanging would also provide an interesting contrast to the surrounding galleries' more sparse arrangement, while shedding light on different epochs' approaches to the problem of presenting the visual arts in an educationally and aesthetically convincing manner.

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY CHARLOTTE MERTON

---

1. För en intressant översikt över olika typer av konstmuseer i USA se: *David Carrier, Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham, N C och London 2006. För konstmuseer i Storbritannien se: *Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1790–1990*, red. Giles Waterfield, London 1991.
2. *Boken om Palace – det gamla palatset vid kanalen. Från sockerbruk till storhotell*, Göteborg 1947.
3. Lennart Wærn, ”Pontus Fürstenberg som samlare”, *Konsthistorisk tidskrift* nr 3–4, 1988, s. 28 (hela artikeln s. 22–31); Marianne Saabye, *Hirschsprung. Kunstsammler og mæcen*, Köpenhamn 2002, s. 139–142 (om den påtänkta donationen till Göteborg s. 142). Jag tackar Björn Fredlund för hänvisning till detta arbete och för andra värdefulla påpekanden vid flera samtal hösten 2010.
4. Galerie Petit presenteras i en artikel i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1882-03-22. Om elektrisk belysning i Fürstenbergs våning och om Hugo Birgers målning *Interiör från Fürstenbergska hemmet vid elektrisk belysning* (1885) se: Jan Garnert, *Anden i lampan. Etnologiska perspektiv på ljus och mörker*, Stockholm 1993, s. 137–139. Om Fürstenbergska galleriets tillkomst och historia se: Georg Pauli, ”Fürstenbergska galleriet. Spridda drag ur dess historia”, *Ord & Bild* 1902, s. 337–354; Kjell Hjern, ”Fürstenberg, Pontus”, *Svenskt biografiskt lexikon*, bd 16, Stockholm 1964–66, s. 670–671; Thure Nyman, ”Fürstenberg, Pontus”, *Svenska män och kvinnor*, bd 2, Stockholm 1944, s. 645; Jan Runnqvist, Mecenaten Pontus Fürstenberg, 3-betygsuppsats i konsthistoria, Uppsala universitet 1953 (stencilerad); Lars Vogel, Konstsamlaren och konstmecenaten Pontus Fürstenberg, uppsats i konstvetenskap, Stockholms universitet 1987 (stencilerad); Wærn 1988, s. 22–31; Hans-Olof Boström, ”Naketskildringar i Fürstenbergska galleriet”, *Konsthistorisk tidskrift* häfte 3 1989, s. 124–140; Hans-Olof Boström, ”Fürstenbergska galleriet. En skog av nakna”, i Hans-Olof Boström, *Sett. Essäer om 1800- och 1900-talskonst*, Stockholm 1992, s. 200–212; Nils Ohlsen, ”Pontus Fürstenberg. En samlare gör konsthistoria”, *Amateur/Eldsäl. Variable Research Initiatives 1900 & 2000/Två sekel på konstmuseet*, vol. 1, Göteborg 2000, s. 100–112; Ingmari Desaix, ”Göteborg, den radikala konstens arena. Pontus Fürstenberg och hans tid”, *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, red. Björn Fredlund, Göteborg 2002, s. 54–73; Totte Wiberg, *Fürstenbergska galleriet. Mecenatparet, konstnärerna och samlingen*, Partille 2009. Av stort värde är de excerpter om Fürstenberg och hans galleri som sammanställdes av Carl Nordenfalk under hans tid vid Göteborgs konstmuseum (1935–1944) i avsikt att bilda underlag för en bok, som aldrig kom att skrivas. Excerpterna förvaras nu i museets arkiv.
5. Ohlsen 2000, s. 108.
6. Brev från Carl Larsson till Pontus Fürstenberg, daterat Falun, Sundborn 1889-09-18, Göteborgs universitetsbibliotek, Pontus Fürstenbergs papper, H 66:5. Se i övrigt Pauli 1902, s. 345.
7. Lennart Wærn, ”Ångan och magnetismen”, *Symbolister* nr 3 (= *Tidskrift för konstvetenskap* 32), s. 89–108; Boström 1989, s. 127–129.
8. Om *Näckrosen* se: Lennart Wærn, ”Natursymboliken hos Per Hasselberg”, *Svenska skulpturidéer* nr 2 (= *Tidskrift för konstvetenskap* 29), s. 70–91; Boström 1989, s. 129–132. Om Carl Larssons triptyk se Hans-Olof Boström, ”Konstens apoteoser eller kvinnans metamorfoser. Carl Larssons triptyk i Fürstenbergska galleriet”, *Artes* nr 2, 1987, s. 68–75.
9. *Göteborgs stadsfullmäktiges handlingar*, nr 75, 1902, s. 3–5.
10. *Göteborgs stadsfullmäktiges handlingar*, s. 4.
11. *Göteborgs stadsfullmäktiges handlingar*, s. 5–6.
12. Bilaga E till Göteborgs Musei styrelseprotokoll 1902-09-10 (avskrift i Göteborgs konstmuseums arkiv); jfr Pauli 1902, s. 353; Georg Pauli, ”Fürstenbergska galleriet i Göteborg”, *Hvar 8 Dag* 1923-12-09, s. 151 (hela artikeln s. 150–155).
13. Bilaga D till Göteborgs Musei styrelseprotokoll 1902-09-10 (avskrift i Göteborgs konstmuseums arkiv).
14. Georg Pauli. *Konstnärsbrev*, vol. 2, Stockholm 1928, s. 222, 220. Jfr Georg Nordensvan, ”I Göteborgs Museum. Några intryck”, *Ord & Bild* 1906, s. 18: ”Jag nekar inte till att jag hellre velat återse det Fürstenbergska galleriet pietetsfullt bevaradt i den ursprungliga lokalen, i den lokal ägaren själv byggt och ordnat åt sina konstskatter och där således dessa *voro hemma* på ett helt annat intimt sätt än i ett par salar i ett museum” (hela artikeln s. 17–32).
15. Pauli 1928, s. 220.

## NOTES

1. For an interesting overview of different types of museum of art in the US, see: David Carrier, *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham, NC and London 2006. For museums of art in the UK, see: *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790–1990*, ed. Giles Waterfield, London 1991.
2. *Boken om Palace – det gamla palatset vid kanalen. Från sockerbruk till storhotell*, Gothenburg 1947.
3. Lennart Wærn, ‘Pontus Fürstenberg som samlare’, *Konsthistorisk tidskrift* no. 3–4 1988, pp. 22–31, at 28; Marianne Saabye, *Hirschsprung: kunstsamler og mæcen*, Copenhagen 2002, pp. 139–42 (for the intended bequest to Gothenburg, see p. 142). I wish to thank Björn Fredlund for these references and for his valuable remarks in our conversations in 2010.
4. Galerie Petit was presented in an article in *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 22 March 1882. For electric lighting in the Fürstenbergs’ home and Hugo Birger’s picture *Interior from the Fürstenberg’s Home by Electric Light* (1885), see: Jan Garnert, *Anden i lampan: Etnologiska perspektiv på ljus och mörker*, Stockholm 1993, pp. 137–139. For the Fürstenberg Gallery’s origins and history, see: Georg Pauli, ‘Fürstenbergska galleriet: Spridda drag ur dess historia’, *Ord & Bild*, 1902, pp. 337–354; Kjell Hjern, ‘Fürstenberg, Pontus’, *Svenskt biografiskt lexikon*, vol. 16, Stockholm 1964–1966, pp. 670–671; Thure Nyman, ‘Fürstenberg, Pontus’, *Svenska män och kvinnor*, vol. 2, Stockholm 1944, p. 645; Jan Runnqvist, ‘Mecenaten Pontus Fürstenberg’, undergraduate dissertation, Uppsala University 1953, stencil; Lars Vogel, ‘Konstsamlaren och konstmecenaten Pontus Fürstenberg’, undergraduate essay, Stockholm University 1987, stencil; Wærn 1988, pp. 22–31; Hans-Olof Boström, ‘Naketskildringar i Fürstenbergska galleriet’, *Konsthistorisk tidskrift* no. 3 1989, pp. 124–140; Hans-Olof Boström, ‘Fürstenbergska galleriet: en skog av nakna’, *Sett: Essäer om 1800- och 1900-talskonst*, Stockholm 1992, pp. 200–212; Nils Ohlsen, ‘Pontus Fürstenberg: En samlare gör konsthistoria’, *Amateur/Eldsäl: Variable Research Initiatives 1900 & 2000/Två sekel på konstmuseet*, exhibition catalogue, Gothenburg Museum of Art, Gothenburg 2000, vol. 1, pp. 100–112; Ingmari Desaix, ‘Göteborg, den radikala konstens arena. Pontus Fürstenberg och hans tid’, *Konstens Göteborg: Nedslag i fyra sekel*, ed. Björn Fredlund, Gothenburg 2002, pp. 54–73; Totte Wiberg, *Fürstenbergska galleriet. Mecenatparet, konstnärerna och samlingen*, Partille 2009. There is a very valuable collection of extracts on Fürstenberg and his gallery put together by Carl Nordenfalk during his time at the Gothenburg Museum of Art (1935–1944), source material for a book that in the event was never written. The extracts are now in the Museum’s archive.
5. Ohlsen 2000, p. 108.
6. Gothenburg University Library, Pontus Fürstenbergs papers, H 66:5, Carl Larsson to Pontus Fürstenberg, dated Sundborn, Falun, 18 September 1889. See also Pauli 1902, p. 345.
7. Lennart Wærn, ‘Ångan och magnetismen’, *Tidskrift för konstvetenskap* no. 32, special edition *Symbolister* no. 3, pp. 89–108; Boström 1989, pp. 127–129.
8. For *Näckrosen*, see: Lennart Wærn, ‘Natursymboliken hos Per Hasselberg’, *Tidskrift för konstvetenskap* no. 29, special edition *Svenska skulpturidéer* 2, pp. 70–91; Boström 1989, pp. 129–132. For Carl Larsson’s triptych, see: Hans-Olof Boström, ‘Konstens apoteoser eller kvinnans metamorfoser: Carl Larssons triptyk i Fürstenbergska galleriet’, *Artes* no. 2, 1987, pp. 68–75.
9. *Göteborgs stadsfullmäktiges handlingar*, 75, 1902, pp. 3–5.
10. *Göteborgs stadsfullmäktiges handlingar*, p. 4.
11. *Göteborgs stadsfullmäktiges handlingar*, pp. 5–6.
12. Gothenburg Museum of Art’s Archive, Göteborgs Musei styrelseprotokoll 10 September 1902, Enclosure E, copy; see also: Pauli 1902, p. 353; Georg Pauli, ‘Fürstenbergska galleriet i Göteborg’, *Hvar 8 Dag* 9 December 1923, 150–155, at p. 151.

16. Carl Lagerberg, *Göteborgs Museum 1861–1911*, Göteborg 1911, s. 91 (citatet); se även s. 90.
17. Göteborgs Musei styrelseprotokoll 1902-06-07 (avskrift i Göteborgs konstmuseums arkiv).
18. Lagerberg 1911, s. 92. Pauli 1923, s. 151, uppger felaktigt att även Richard Bergh hörde till dem som undertecknade protestskrivelsen.
19. Georg Nordensvan, *Carl Larsson, vol. 2, 1890–1919*, Stockholm 1921, s. 122.
20. Nordensvan 1921, s. 123.
21. Pauli 1923, s. 151–152.
22. Axel L Romdahl, *Som jag minns det. Göteborgsåren*, Göteborg 1951, s. 96.
23. Bilaga B till Göteborgs Musei styrelseprotokoll 1902-12-09 (avskrift i Göteborgs konstmuseums arkiv).
24. *Fürstenbergska Galleriet, Göteborg*, förvaras i Göteborgs konstmuseums arkiv.
25. Jfr Runnqvist 1953, s. 26–27.
26. Conrad Pineus, *Minnen och dagboksanteckningar*, red. Ingeborg von Rosen, Stockholm 1946, s. 53–54.
27. Runnqvist 1953, s. 25.
28. Jfr Boström 1989, s. 125–126.
29. Fritz von Dardel, *Minnen från senare år, 1888–1898*, Stockholm 1931, s. 68.
30. Jeff Werner, ”Häng dom högt”, *Skiascope 1. Hängda och utställda – hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009, s. 78–80 (hela artikeln s. 56–224). Jfr Pierre Bourdieu, Alain Darbel och Dominique Schnapper, *The Love of Art. European Art Museums and Their Public*, Cambridge 1991.
31. Pauli 1923, s. 155.
32. Pauli 1923, s. 155.
33. Maskinskrift i Göteborgs konstmuseums arkiv: Arbetsbeskrivning över inredningsarbeten i Fürstenbergska Galleriet i Konstmuseet vid Götaplatsen.
34. Axel L Romdahl, *Anförande av konstavdelningens intendent vid invigningen av Göteborgs konstmuseum den 14 mars 1925*, Göteborg 1927, s. 8.
35. *Dagens Nyheter* 1923-11-20 och 1923-11-21; *Göteborgs Aftonblad* 1923-11-19 och 1923-11-20; *Göteborgs Morgon-Post* 1923-11-20; *Göteborgs-Posten* 1923-11-20 och 1923-11-21; *Göteborgs-Tidningen* 1923-11-19 och 1923-11-20; *Nya Dagligt Allehanda* 1923-11-19; *Ny Tid* 1923-11-19; *Stockholms-Tidningen* 1923-11-20; *Svenska Dagbladet* 1923-11-19, 1923-11-20 och 1923-11-21; *Svenska Morgonbladet* 1923-11-21; se också: Romdahl 1951, s. 192–193.
36. Uttalande av Conrad Pineus i *Göteborgs Aftonblad* 1923-11-20.
37. Birger Bäckström i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1923-11-28.
38. Se bland annat *Svenska Dagbladet* 1923-11-20 och *Stockholms-Tidningen* 1923-11-20. Artikeln i *Stockholms-Tidningen* har rubriken ”Ingen konflikt – den skönaste harmoni”.
39. Mest militant var Birger Bäckström i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1924-02-06. Jfr hans artikel i samma tidning 1924-02-22.
40. Se intervju med Arvid Bjerke och Sigfrid Ericson i *Göteborgs Morgon-Post* 1923-11-24. Jfr Birger Bäckström i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1924-02-06.
41. *Svenska Morgon-Bladet* 1923-11-19 och andra tidningar.
42. Enligt upplysning från 1:e intendent Lars Olof Lööf, Göteborgs stadsmuseum, vid samtal 2010-09-08. Förra 1:e antikvarie Gudrun Lönnroth erinrade sig att en pinjekottkrönt balustradstolpe från trappan för ett tiotal år sedan fanns kvar på stadsmuseet. Gudrun Lönnroth i samtal med författaren, 2010-09-17.
43. Romdahl 1951, s. 193.
44. *Göteborgs Morgon-Post* 1923-11-24.
45. Till utställningen *Fürstenbergska galleriet 100 år*, som öppnades 1985-01-26, författade jag en kort osignerad historik (två A4-sidor). Jfr Kristoffer Arvidsson, ”Innanför och utanför autonomin. Utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum”, *Skiascope 1. Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009, s. 320.
46. Alfred Westholm, ”Konstmuseet”, *Göteborgs Museum. Årstryck 1951–1952*, Göteborg 1952, s. 213.
47. Werner 2009, s. 154–156, 204–208.
48. Leo von Klenze, *Architekt zwischen Kunst und Hof* 1784–1864, red. Winfried Nerdinger, München, London och New York 2000, s. 247: ”mit mehr als königlicher Pracht [ausgestattet] sodaß man

13. Gothenburg Museum of Art’s archive, Göteborgs Musei styrelseprotokoll, 10 September 1902, Enclosure D, copy.
14. Georg Pauli, *Konstnärsbrev*, vol. 2, Stockholm 1928, pp. 222, 220. Cf. Georg Nordensvan, ’I Göteborgs Museum: Några intryck’, *Ord & Bild*, 1906, pp. 17–32, at p. 18: ’I do not deny that I would rather have seen the Fürstenberg Gallery carefully preserved in its original location, in the premises the owner himself built and furnished for his art treasures, and thus where they would be *at home* a completely different, intimate manner than in a couple of rooms in a museum.’
15. Pauli 1928, p. 220.
16. Carl Lagerberg, *Göteborgs Museum 1861–1911*, Gothenburg 1911, quote at p. 91, see also p. 90.
17. Gothenburg Museum of Art’s archive, Göteborgs Musei styrelseprotokoll 7 June 1902, copy.
18. Carl Lagerberg, *Göteborgs Museum 1861–1911*, Gothenburg 1911, p. 92; Pauli 1923, p. 151 incorrectly states that Richard Bergh was one of those who signed the letter of protest.
19. Georg Nordensvan, *Carl Larsson, vol. 2, 1890–1919*, Stockholm 1921, p. 122.
20. Nordensvan 1921, p. 123.
21. Pauli 1923, pp. 151–152.
22. Axel L. Romdahl, *Som jag minns det: Göteborgsåren*, Gothenburg 1951, p. 96.
23. Gothenburg Museum of Art’s Archive, Göteborgs Musei styrelseprotokoll, 9 December 1902, Enclosure B, copy.
24. GKM archive, *Fürstenbergska Galleriet, Göteborg*.
25. Cf. Runnqvist 1953, pp. 26–7.
26. Conrad Pineus, *Minnen och dagboksanteckningar*, ed. Ingeborg von Rosen, Stockholm 1946, pp. 53–54.
27. Runnqvist 1953, p. 25.
28. Se also: Boström 1989, pp. 125–126.
29. Fritz von Dardel, *Minnen från senare år, 1888–1898*, Stockholm 1931, p. 68.
30. Jeff Werner, ’Hang ’em High’, *Skiascope 1: Permanent Hangings – Temporary Exhibitions – On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009, pp. 56–224, at 78–80; se also: Pierre Bourdieu, Alain Darbel and Dominique Schnapper, *The Love of Art: European Art Museums and their Public*, Cambridge 1991.
31. Pauli 1923, p. 155.
32. Romdahl 1951, p. 194.
33. Gothenburg Museum of Art’s archive, ’Arbetsbeskrivning över inredningsarbeten i Fürstenbergska Galleriet i Konstmuseet vid Götaplatsen’, typescript.
34. Axel L. Romdahl, *Anförande av konstavdelningens intendent vid invigningen av Göteborgs konstmuseum den 14 mars 1925*, Gothenburg 1927, p. 8.
35. *Dagens Nyheter* 20 and 21 November 1923; *Göteborgs Aftonblad*, 19 and 20 November 1923; *Göteborgs Morgon-Post*, 20 November 1923; *Göteborgs-Posten*, 20 and 21 November 1923; *Göteborgs-Tidningen*, 19 and 20 November 1923; *Nya Dagligt Allehanda*, 19 November 1923; *Ny Tid*, 19 November 1923; *Stockholms-Tidningen*, 20 November 1923; *Svenska Dagbladet*, 19, 20 and 21 November 1923; *Svenska Morgonbladet*, 21 November 1923; see also Romdahl 1951, pp. 192–193.
36. Conrad Pineus, statement in *Göteborgs Aftonblad* 20 November 1923.
37. Birger Bäckström, in *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 28 November 1923.
38. See, for example, *Svenska Dagbladet* 20 November 1923; and *Stockholms-Tidningen* 20 November 1923 for an article that bears the title ’Ingen konflikt – den skönaste harmoni’ [No conflict – sweetest harmony].
39. Most militant was Birger Bäckström in *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 6 February 1924; see also his article in the same newspaper, 22 February 1924.

- die [ausgestellten] Figuren kaum betrachtet [...] man hat keine Muße, das Auge hat nur immer Glanz und Flimmerpracht aufzunehmen”.
49. Citerat efter Christian Laine, ”Nationalmuseum och förebilderna”, *Nationalmuseum. Byggnaden och dess historia* (=Årsbok för svenska statens konstsamlingar, 23), s. 99 (hela artikeln s. 84–102).
  50. *Die Alte Nationalgalerie*, red. Peter-Klaus Schuster, Berlin och Köln 2003, s. 15.
  51. Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven och London 2009, s. 31–32.
  52. Giles Waterfield, ”Picture Hanging and Gallery Decoration”, *Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1790–1990*, red. Giles Waterfield, London 1991, s. 48–65 (citatet på s. 59). Jfr Klonk 2009, s. 32–33, 49, 53.
  53. Klonk 2009, s. 63, 66, 79.
  54. Hans Dedekam, ”On Colours in Museums”, *Museums Journal* nr 4 (december 1904), s. 176 (hela artikeln s. 173–200). Jfr Klonk 2009, s. 76.
  55. Kenneth Clark, ”Ideal Picture Galleries”, *Museums Journal* nr 45 (november 1945), s. 133 (hela artikeln s. 129–134).
  56. Erwin Panosky, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Garden City, New York 1955, s. 10. Jfr Hans-Olof Boström, *Panosky och ikonologin*, Karlstad 2004, s. 37.
  57. Arthur C Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago 2003, s. 105.
  58. *Edvard Munch*, utställningskatalog Göteborgs konstmuseum, red. Björn Fredlund, Göteborg 2002, s. 27, brev från Munch till Romdahl, daterat Zürich 1923-07-24. Jfr Georg Pauli, ”Göteborgs Konstmuseum”, *Ord & Bild* 1929, s. 1–15. På s. 8 uttrycker Pauli sin tillfredsställelse över färgsättningen i de till Fürstenbergska galleriet angränsande salarna för svenskt 1880- och 1890-talsmaleri: ”Man har här gudskelov undvikit den kritvita fondfärgen, som passar så illa till [Konstnärers]Förbundets grälla kolorit [...] och i stället äro väggarna klädda med tyg i ockraton”.
  59. Inre delen av salen har dock en ljus grönvit väggfärg. Se avbildning i: Hans-Olof Boström, *Bror Hjorth 1894–1968*, Stockholm 1994, s. 168–169.
  60. Susanne Thestrup Andersen, ”Faaborg Museum”, *Faaborg Museum for fynsk malerkunst*, katalog, Faaborg 1985, s. 7–9; Lisbet Balslev Jørgensen, ”Carl Petersens Museum”, *Faaborg Museum for fynsk malerkunst*, katalog, Faaborg 1985, s. 27–32.
  61. Werner 2009, s. 170–172. Sedan 1983 har jag vid flera tillfällen kunnat diskutera dessa förändringar med Björn Fredlund.
  62. Klonk 2009, s. 192.
  63. Axel L Romdahl, ”Konstavdelningen. Berättelse för år 1945”, *Göteborgs Museum. Årstryck 1946*, Göteborg 1946, s. 37.
  64. Björn Fredlund, e-brev till Hans-Olof Boström, 2010-11-25. Fredlund drar sig till minnes att frågan fördes på tal någon gång på 1960-talet.
  65. Jonas Gavel, ”Förslag till nyhängning i Fürstenbergska galleriet”, maskinskrivet PM i Göteborgs konstmuseums arkiv, daterat 1993-04-21. Jfr Werner 2009, s. 184.
  66. Werner 2009, s. 184–186.
  67. Werner 2009, s. 96–100, 174.
  68. Stephen Bann, ”The Return to Curiosity. Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display”, *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium*, red. Andrew McClellan, Malden, Massachusetts 2003, s. 116–130 (citatet på s. 123).
  69. Maria Eichhorn och Charles Esche i: *Amateur/Eldsäl. Variable Research Initiatives 1900 & 2000/Två sekel på konstmuseet*, vol. 2, Göteborg 2000, s. 27.
  70. Gunilla Grahn-Hinnfors i *Göteborgs-Posten* 2000-04-28. Artikeln omtryckt i: *Amateur/Eldsäl. Variable Research Initiatives 1900 & 2000/Två sekel på konstmuseet*, vol. 2, Göteborg 2000, s. 72–75 (citatet på s. 74–75).
  71. Werner 2009, s. 200.
  72. Werner 2009, s. 200.
  73. Waterfield 1991, s. 49.
  74. Jesper Knudsen, Lars Kaerulf Møller och Jens E Sørensen, ”Kritik av det borgerliga museet”, *Paletten* nr 3 1978, s. 31–33 (citatet på s. 31).
  75. Pauli 1902, s. 354.

40. See the interview with Arvid Bjerke and Sigfrid Ericson, *Göteborgs Morgon-Post* 24 November 1923; see also Birger Bäckström in *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 6 February 1924.
41. *Svenska Morgon-Bladet* 19 November 1923, among other newspapers.
42. According to the senior curator of the Gothenburg City Museum, LarsOlof Löf, in conversation, 8 September 2010. The previous senior curator, Gudrun Lönnroth, recalled that the pine-cone-topped baluster from the staircase was in the city museum about a decade ago. Gudrun Lönnroth in conversation with the author, 17 September 2010.
43. Romdahl 1951, p. 193.
44. *Göteborgs Morgon-Post* 24 November 1923.
45. For the exhibition *Fürstenbergska galleriet 100 år* [The Fürstenberg Gallery centenary] that opened on 26 January 1985, I wrote a short, unsigned history (two A4 pages). See also: Kristoffer Arvidsson, ‘Inside and Outside Autonomy: Exhibition Work at the Göteborg Museum of Art’, *Skiascope 1: Permanent Hangings – Temporary Exhibitions – On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009, p. 320.
46. Alfred Westholm, ”Konstmuseet”, *Göteborgs Museum. Årstryck 1951–1952*, Göteborg 1952, p. 213.
47. Werner 2009, pp. 154–156, 204–208.
48. Leo von Klenze, *Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864*, Munich 2000, p. 247: ‘mit mehr als königlicher Pracht [ausgestattet] sodaß man die [ausgestellten] Figuren kaum betrachtet ... man hat keine Muße, das Auge hat nur immer Glanz und Flimmerpracht aufzunehmen.’
49. Quoting Christian Laine, ‘Nationalmuseum och förebilderna’, *Nationalmuseum. Byggnaden och dess historia*, Årsbok för svenska statens konstsamlingar no. 23, pp. 84–102, at p 99.
50. *Die Alte Nationalgalerie*, Berlin 2003, p. 15.
51. Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven 2009, pp. 31–32.
52. Giles Waterfield, ‘Picture hanging and gallery decoration’, in *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790–1990*, ed. Giles Waterfield, London 1991, pp. 48–65, at p. 59; see also: Klonk 2009, pp. 32–33, 49, 53.
53. Klonk 2009, pp. 63, 66, 79.
54. Hans Dedekam, ‘On Colours in Museums’, *Museums Journal* no. 4 (December 1904), pp. 173–200, at p. 176; see also: Klonk 2009, p. 76.
55. Kenneth Clark, ‘Ideal Picture Galleries’, *Museums Journal* no. 45 (November 1945), pp. 129–134, at p. 133.
56. Erwin Panosky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City, New York, 1955, p. 10. See also: Hans-Olof Boström, *Panosky och ikonologin*, Karlstad 2004, p. 37.
57. Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago 2003, p. 105.
58. *Edvard Munch*, exhibition catalogue Gothenburg Museum of Art, red. Björn Fredlund, Gothenburg 2002, p. 27: letter from Edvard Munch to Axel L. Romdahl, dated Zürich 24 July 1923; See also: Georg Pauli, ‘Göteborgs Konstmuseum’, *Ord & Bild*, 1929, pp. 1–15 where Pauli expresses his satisfaction with the colour of the galleries of Swedish 1880s and 1890s painting adjoining the Fürstenberg Gallery (p. 8): ‘They have, thank God! avoided the bright white that so ill suits the [Artists’] Association’s garish colouring ... and instead the walls are clad with cloth in ochre tones.’
59. Further in the gallery’s walls were painted a pale greenish-white, however. See the reproduction in Hans-Olof Boström, *Bror Hjorth 1894–1968*, Stockholm 1994, pp. 168–169.
60. Susanne Thestrup Andersen, ‘Faaborg Museum’, *Faaborg Museum for fynsk malerkunst*, catalogue, Faaborg 1985, pp. 7–79; Lisbet Balslev Jørgensen, ‘Carl Petersens Museum’, *Faaborg Museum for fynsk malerkunst*, 1985, pp. 27–32.
61. Werner 2009, pp. 170–172. On several occasions since 1983 I have had the opportunity to discuss these changes with Björn Fredlund.

- 
62. Klonk 2009, p. 192.
63. Axel L. Romdahl, 'Konstavdelningen: Berättelse för år 1945', *Göteborgs Museum: Årstryck 1946*, Gothenburg 1946, p. 37.
64. Björn Fredlund, email to Hans-Olof Boström, 25 November 2010. According to Björn Fredlund remembered the question being brought up at some point in the 1960s.
65. Jonas Gavel, 'Förslag till nyhängning i Fürstenbergsska galleriet', 21 April 1993, typescript, Gothenburg Museum of Art's archive; See also: Werner 2009, p. 184.
66. Werner 2009, pp. 184–186.
67. Werner 2009, pp. 96–100, 174.
68. Stephen Bann, 'The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display', *Art and Its Publics: Museum Studies at the Millennium*, ed. Andrew McClellan, Malden, Massachusetts, 2003, pp. 116–30, at p. 123.
69. Maria Eichhorn and Charles Esche in: *Amateur/Eldsjäl: Variable Research Initiatives 1900 & 2000/Två sekel på konstmuseet*, vol. 2, Gothenburg 2000, p. 27.
70. Gunilla Grahn-Hinnfors in *Göteborgs-Posten* 28 April 2000, reprinted in: *Amateur/Eldsjäl: Variable Research Initiatives 1900 & 2000/Två sekel på konstmuseet*, vol. 2, Gothenburg 2000, pp. 72–75, at pp. 74–75.
71. Werner 2009, p. 200.
72. Werner 2009, p. 200.
73. Waterfield 1991, p. 49.
74. Jesper Knudsen, Lars Kaerulf Møller and Jens E. Sørensen, 'Kritik av det borgerliga museet', *Paletten* no. 3 1978, pp. 31–33, at p. 31.
75. Pauli 1902, p. 354.



FIG. 29

OLE KRUSE, *SKEPPSREDARE WERNER LUNDQVIST*, 1907, AKVARELL, 37 X 34 CM, GÅVA AV WERNER LUNDQVIST 1914, GKM WL 23.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

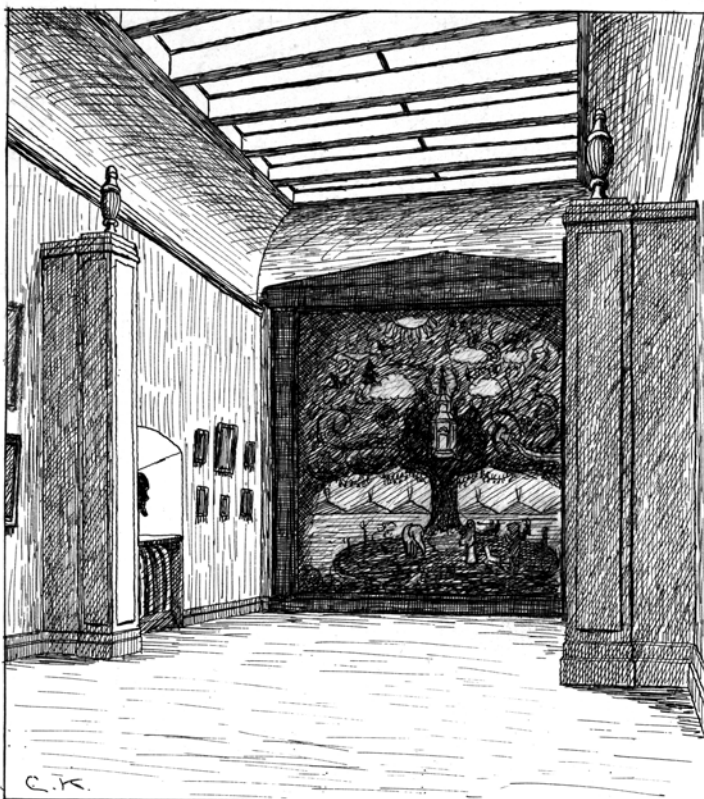
OLE KRUSE, *WERNER LUNDQVIST, SHIPOWNER*, 1907, WATER-COLOUR, 37 X 34 CM, GIFT FROM WERNER LUNDQVIST IN 1914, GKM WL 23.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 30

BILD UR *SOLTORPETS KRÖNIKA* 1905, SOLTORPET CIRKA 1906.

IMAGE FROM *THE CHRONICLE OF SOLTORPET* 1905, SOLTORPET CIRCA 1906.



Brödrarummet  
i  
Werner Lundqvists samlingar 1920

FIG. 31

TECKNING AV BRÖDRARUMMET VID DONATIONEN 23 SEPTEMBER 1920,  
WERNER LUNDQVISTS SAMLING, UR *BRÖDERNAS KRÖNIKA, HAVAMAL*, S. 31.

DRAWING OF THE BROTHERS' ROOM AT THE DONATION ON 23 SEPTEMBER 1920,  
WERNER LUNDQVIST'S COLLECTION, FROM *THE CHRONICLE OF THE BROTHERS*,  
*HAVAMAL*, P. 31.

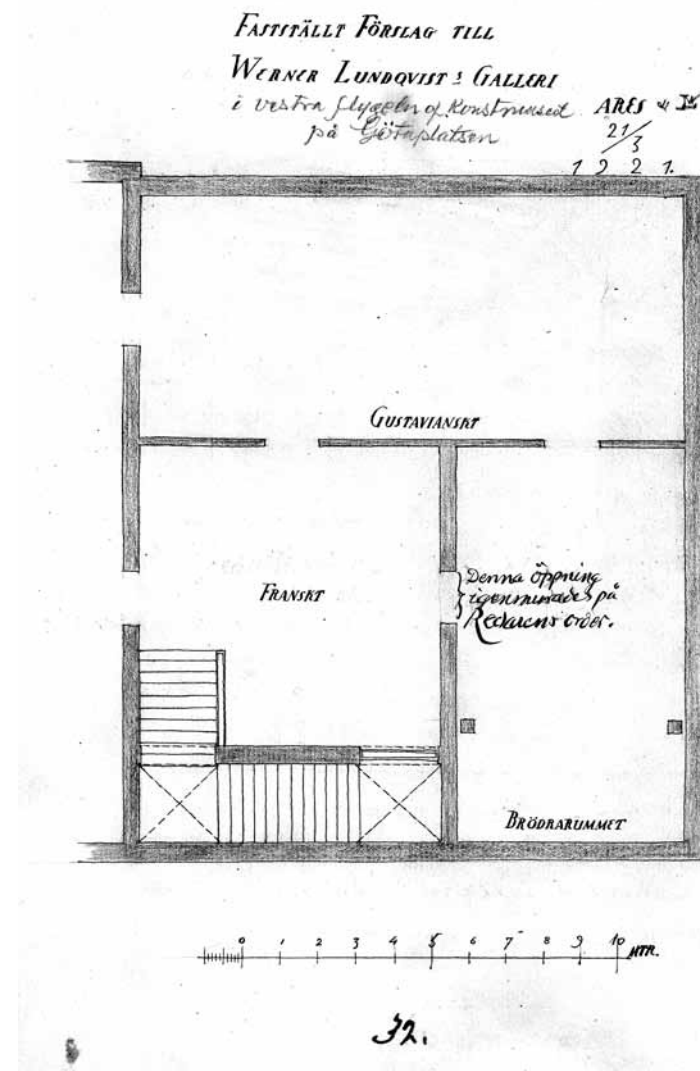
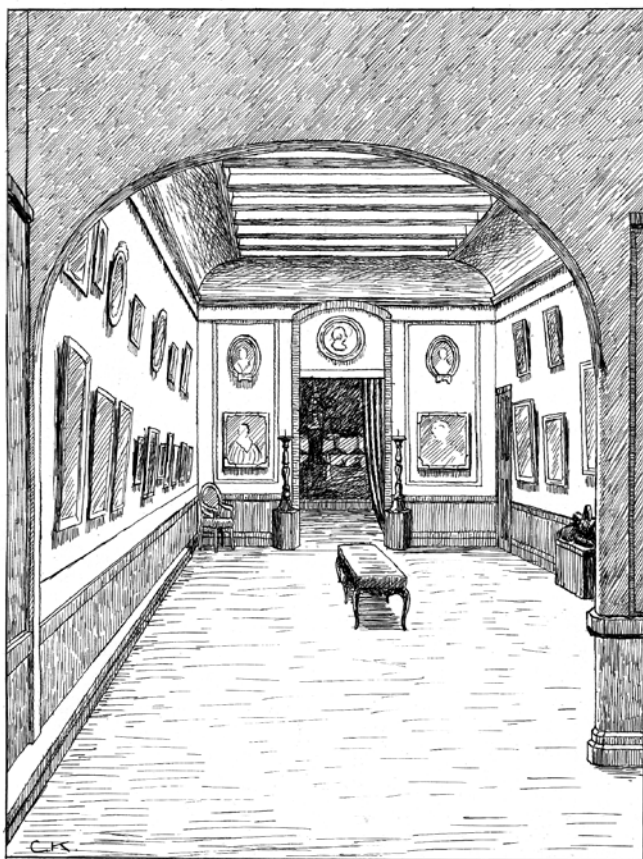


FIG. 32

FASTSTÄLLD PLAN AV INSTALLERINGEN AV WERNER LUNDQVISTS SAMLING MED  
FRANSKT, GUSTAVIANSKT OCH BRÖDRARUMMET I SJÄTTE VÅNINGEN I KONST-  
MUSEET PÅ GÖTAPLATSSEN, 21 MARS 1921, UR *BRÖDERNAS KRÖNIKA, HAVAMAL*, S. 32.

APPROVED PLAN OF THE INSTALLATION OF WERNER LUNDQVIST'S COLLEC-  
TION WITH FRENCH AND GUSTAVIAN ART AND THE BROTHERS' ROOM ON THE  
SIXTH FLOOR IN THE ART MUSEUM AT GÖTAPLATSSEN, 21 MARCH 1921, FROM *THE*  
*CHRONICLE OF THE BROTHERS, HAVAMAL*, P. 32.



~ Gustavianska salen i Werner Lundqvists ~  
samlingsar 1920.  
~6~

30,

FIG. 33

TECKNING AV GUSTAVIANSKA SALEN I WERNER LUNDQVISTS SAMLING, 1920,  
UR *BRÖDERNAS KRÖNIKA*, HAVAMAL, S. 30.

DRAWING OF THE GUSTAVIAN HALL IN WERNER LUNDQVIST'S COLLECTION, 1920,  
FROM *THE CHRONICLE OF THE BROTHERS*, HAVAMAL, P. 30.



FIG. 34

FRANSKT I WERNER LUNDQVISTS SAMLING, RUM 27 PÅ SJÄTTE VÅNINGEN, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM  
1975. I FÖRGRUNDEN AUGUSTE RODIN, *DEN FÖRLORADE SONEN* (CIRKA 1885–1889). PÅ VÄGGEN FRÅN  
VÄNSTER: PAUL CÉZANNE, *ALLÉ* (1880–1882), EDGAR DEGAS, *DANSÖS SOM DRAR PÅ SIG STRUMPAN* (CIRKA  
1900) OCH EDGAR DEGAS, *STUDIE FÖR FLICKPORTRÄTT* (1873).  
FOTO: IGNACY PRASZKIER.

FRENCH ART IN WERNER LUNDQVIST'S COLLECTION, ROOM 27 ON THE SIXTH FLOOR, GOTHENBURG  
MUSEUM OF ART 1975. IN THE FOREGROUND: AUGUSTE RODIN, *THE PRODIGAL SON* (CIRCA 1885–1889). ON  
THE WALL FROM LEFT TO RIGHT: PAUL CÉZANNE, *AVENUE* (1880–1882), EDGAR DEGAS, *DANCER PUTTING ON  
HER STOCKING* (CIRCA 1900), AND EDGAR DEGAS, *PORTRAIT OF A GIRL, STUDY* (1873).  
PHOTO: IGNACY PRASZKIER.

## BRODERN SOM BESTÄMDE

WERNER LUNDQVIST OCH GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Det allra mesta som händer glöms. En av museernas uppgifter är att motverka historiens glömskeprocesser. Att värna om såväl de artefakter som finns i samlingarna, som kunskapen om deras historia och ursprungliga sammanhang. Museer bör också underhålla och arbeta med sin egen historia, inte minst om förvärv och samlingarnas ursprung.

I detta perspektiv är det anmärkningsvärt att det idag knappt finns några synbara spår i Göteborgs konstmuseum av en av dess mest betydelsefulla donationer. Den uppmärksamme hittar måhända en plakett från 1925 i den västra trapphallen, mellan femte och sjätte våningen, med texten: "Werner Lundqvist samling grundad år 1918". Ovanför hänger två bronsmedaljonger som föreställer Anna och Werner Lundqvist (av Jean Hugues) men nästan inget av den Lundqvistska samlingen finns längre på sin ursprungliga plats. Endast samlingens centralverk, Ole Kruses *Livets träd*, hänger fortfarande på fondväggen i det så kallade Brödrarummet.

I marknadsföringen av Göteborgs konstmuseum är det Göthilda och Pontus Fürstenberg som framhålls som de viktigaste donator-

THE BROTHER ON THE BOARD  
WERNER LUNDQVIST AND THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART

Most of what happens will be forgotten. One of a museum's tasks is to counter the historical processes of oblivion; to safeguard not only the artefacts in its collections, but also the knowledge of their history and original context. A museum indeed ought to maintain and research its own history, not least the history of its acquisitions and the origins of its collections.

That being so, it is remarkable that today there are scarcely any traces in the Gothenburg Museum of Art of one of its most significant bequests. The observant visitor might notice a plaque dating from 1925 on the western staircase, between the fifth and sixth floors, announcing 'Werner Lundqvist samling grundad år 1918' (Werner Lundqvist Collection founded 1918). Above it hang two bronze medallions of Anna and Werner Lundqvist by Jean Hugues, but almost nothing of the Lundqvist Collection remains in its original location. Only the key work in the collection, Ole Kruse's *Tree of Life*, still hangs on the main wall in what is still called Brödrarummet (the Brothers' Room).

In marketing the Gothenburg Museum of Art, it is Göthilda and Pontus Fürstenberg who are singled out as its most important benefactors. If you take the lift from the entrance hall, you will find Hjalmar Gabrielsson's collection of self-portraits advertised. Yet nowhere in the Museum is there any systematic information on the Werner Lundqvist Collection, even though in reality some thirty of its works are on display, albeit scattered around the Museum. Could part of the reason for this anonymity be that the donation had something secretive about it from the very start?

'The year 1918 was to be a significant year in the collections' history', writes Axel L. Romdahl (1880–1951) in his memoirs:

erna. Tar man hissen från entréväningen annonseras även Hjalmar Gabrielssons självporträttsamling. Men inte någonstans i museet finns någon samlad information om Werner Lundqvists samling trots att ett drygt trettio-tal verk ur den de facto hänger framme, om än utspridda i salarna. Kanske ligger en del av förklaring till anonymiteten i att donationen redan från början hade något hemlighetsfullt över sig?

”År 1918 blev ett betydelsefullt år i samlingarnas historia”, skriver museichefen Axel L Romdahl (1880–1951) i sina memoarer.

Ole Kruse, den säregne danskfödde målaren, skulle fylla femtio år. Hans vän och mecenat skeppsredaren Werner Lundqvist ville till detta tillfälle inköpa hans stora målning ’Livets träd’ [...]. Nu kom han till mig med förslaget att upprätta en samling i sitt och sin makas, Anna Ahrenbergs, namn inom museet i analogi i viss mån till den av makarna Fürstenberg testamenterade. I den skulle ’Livets träd’ bli en medelpunkt. [...] På Kruses femtioårsdag samlades en liten utvald skara av hans vänner i det rum som kunnat disponeras för den symboliska duken och avtågade sedan till en bättre restaurangmiddag. I det nya konstmuseet, som snart kom till [...] ordnades för ’Livets träd’ och med den samhörande eller befryndade konstverk ett särskilt ’Brödrarum’.<sup>1</sup>

Fortsättningsvis beskriver Romdahl hur han med finansiellt stöd hos Lundqvist kunde köpa en lång rad betydelsefulla verk till museet, och hur skeppsredaren också gick in och delfinansierade uppförandet av det nya konstmuseet vid Götaplatsen. Men inte ett ord om varför rummet döptes till Brödrarummet, eller vilka dessa bröder var. Ändå var, som vi strax ska se, Romdahl själv en av dem.

Denna text har för avsikt att närmare granska Werner Lundqvists och Brödrasällskapetets betydelse för utformningen av Göteborgs konstmuseum, dess byggnad och dess samlingar. Även samlingens senare förändringar är av intresse, inte bara som en illustration av museet som glömskans brunn, utan även i relation till diskussioner om vad donationer gör med museer, och vad museer tillåter sig göra med donationer.

1984 höll Külle Montgomery, då amanuens vid handskriftsamlingen på Göteborgs konstmuseum, ett föredrag vid NORDIK i Helsingfors, två år senare publicerat i *Konsthistoriska studier*.<sup>2</sup> De Lundqvistska samlingarna hölls då fortfarande sammanhållna enligt testamentets föreskrifter, men kunskapen om vilka Bröderna

Ole Kruse, the singular, Danish-born painter, was to turn fifty. To mark the occasion, his friend and patron, the ship-owner Werner Lundqvist, wanted to buy his large painting *Tree of Life*. ... Now he came to me to propose establishing a collection in the Museum in his and his wife Anna Ahrenberg’s names, by and large analogous with the one bequeathed by the Fürstenbergs. In it, *Tree of Life* would be a central attraction. ... On Kruse’s 50<sup>th</sup> birthday, a small, select gathering of his friends met in the room that could be made available for the symbolic canvas and later decamped for dinner in one of the better restaurants. In the new Museum of Art, which was soon to be founded ... place was found for *Tree of Life* and its associated works of art in a special ‘Brothers’ Room’.<sup>1</sup>

Romdahl continues by describing how he was able to buy a long list of significant works for the Museum with Lundqvist’s financial support, and how the ship-owner also part-financed the construction of the new Museum of Art at Götaplatsen. But not a word about why the room had been christened the Brothers’ Room, or just who these Brothers might be. And yet, as we will see, Romdahl himself was one of them.

This article will look more closely at Werner Lundqvist and Brödrasällskapet (the Order of Brothers), and their significance for the design of the Gothenburg Museum of Art, its buildings, and its collections. Even the collection’s later changes are of interest, not only as an illustration of the museum as Well of Oblivion, but also for its bearing on the discussion of what bequests do to museums, and what museums bring themselves to do to bequests.

In 1984, Külle Montgomery, then a curator at the Gothenburg Museum of Art’s department of art on paper, gave a paper at the Nordic Congress for Art Historians in Helsinki, published two years later in the journal *Konsthistoriska studier*.<sup>2</sup> The Lundqvist Collections were at that point still being treated as a coherent whole, as laid down by the terms of the donation, but the knowledge of who the Brothers were had clearly been lost: ‘The name the Brothers’ Room has long been explained by saying the artists shown in the room [Ole Kruse, David Lundahl, Gerhard Henning, and Ivar Arosenius] were like brothers’, writes Montgomery.<sup>3</sup> However, several years earlier, she continues, a lectern containing fourteen handwritten self-styled ‘Chronicles’ had been found in one of the stores.<sup>4</sup> The Chronicles contained notes on the Brother’s meetings, along with a large number of drawings and plans. The Brothers appear pseudonymously, but the majority are easy to identify. The central figures were Werner Lundqvist (‘Redaren’, the

var hade uppenbarligen gått förlorad: "Länge har beteckningen Brödrarummet förklarats med att konstnärerna som visas i rummet [Ole Kruse, David Lundahl, Gerhard Henning och Ivar Arosenius] skulle liknats vid bröder," skriver Montgomery.<sup>3</sup> Några år tidigare, fortsätter hon, hade emellertid en bokpulpet med 14 handskrivna, så kallade "Krönikor" återupptäckts i ett magasin.<sup>4</sup> Krönikorna innehåller nedteckningar från Brödernas möten, samt ett stort antal teckningar och ritningar. Bröderna figurerar under pseudonymer men de flesta är lätta att identifiera. Centralgestalterna är "Redaren", Werner Lundqvist och "Målaren" Ole Kruse. För övrigt domineras sällskapet av stadens ekonomiska och kulturella elit, bland andra Simon Abersteen ("Den Skriftlärde"), Georg Andrén ("Kandidaten"), Karl M Bengtsson ("Byggmästaren"), Albert Ulrik Bååth ("Skalden"), Reinhold Callmander ("Glasmålaren"), R A Cederqvist, Sigfrid Ericson ("Konstm. Byggmästare"), Einar Ericsson ("Arkitekten"), R Frew ("Vandraren"), Ragnar Grevillius, Israel Holmgren ("Läkaren"), Gustaf von Holten ("Bokvännen", en period även "Sångaren"), David Lundahl ("Spelemannen"), Vitalis Norström ("Tänkaren" samt "Filosofen"), Einar Palme ("Artisten"), Axel L Romdahl ("Intendenten"), Carl Schmid-Wahlgren ("Sångaren"), Carl August Tiselius ("Fornforskaren") och Olof Traung ("Styresmannen").

Redan denna lista över namn väcker misstankar om att inflytandet på stadens museer var omfattande. Här återfinns alltså inte endast konstmuseets intendent och senare chef Axel Romdahl, utan även dess arkitekt Sigfrid Ericson. Även Sjöfartsmuseets arkitekt Karl M Bengtsson tillhörde Bröderna – Sjöfartsmuseet som Lundqvist också var med om att skapa.

#### REDAREN

Werner Lundqvist var son till en järnhandlare i Uddevalla. Han studerade vid Göteborgs handelsinstitut och arbetade därefter en kortare period i Hamburg. 1898 startade han sitt eget rederi, som 1917

Ship-owner) and Ole Kruse ('Målaren', the Painter). Otherwise the Order was dominated by the city's financial and cultural elite, among them Simon Abersteen ('Den Skriftlärde', the Scribe), Georg Andrén ('Kandidaten', the Graduand), Karl M. Bengtsson ('Byggmästaren', the Master Builder), Albert Ulrik Bååth ('Skalden', the Skald), Reinhold Callmander ('Glasmålaren', the Glass-painter), R. A. Cederqvist, Sigfrid Ericson ('Konstm. Byggmästare', the Art Museum Master Builder), Einar Ericsson ('Arkitekten', the Architect), R. Frew ('Vandraren', the Wanderer), Ragnar Grevillius, Israel Holmgren ('Läkaren', the Doctor), Gustaf von Holten ('Bokvännen', the Bibliophile; for a period also 'Sångaren', the Singer), David Lundahl ('Spelemannen', the Fiddler), Vitalis Norström ('Tänkaren', the Thinker; also 'Filosofen', the Philosopher), Einar Palme ('Artisten', the Artist), Axel Romdahl ('Intendenten', the Curator), Carl Schmid-Wahlgren ('Sångaren', the Singer), Carl August Tiselius ('Fornforskaren', the Archaeologist), and Olof Traung ('Styresmannen', the Director).

This list alone prompts the suspicion that the Order's influence over the city's museums was considerable. Not only does it figure the Museum of Art's curator and later director, Axel Romdahl, and its architect Sigfrid Ericson, but also Karl M. Bengtsson, architect of the Gothenburg Maritime Museum – a museum that Lundqvist was also involved in setting up.

#### THE SHIP-OWNER

FIG. 29

- Werner Lundqvist was a son of an ironmonger in city of Uddevalla. He attended the Gothenburg School of Business, after which he studied briefly in Hamburg. In 1898 he founded his own shipping company, which in 1917 was merged with Svenska Lloyd where Lundqvist was company chairman. In 1913 he suggested that the Nautical Society should form a museum committee, so laying the foundations for what would become the Gothenburg Maritime Museum. Lundqvist donated money both to the Maritime Museum and to Gothenburg University. In 1925 he was made chairman of the local government board in Örgryte (the Brothers'

gick upp i Svenska Lloyd där Lundqvist var styrelseordförande. Han föreslog 1913 att Nautiska föreningen skulle bilda en museinämnd, något som lade grunden till det som skulle bli Göteborgs sjöfartsmuseum. Lundqvist donerade ekonomiska medel till Sjöfartsmuseet, liksom till Göteborgs högskola. 1925 blev han även ordförande i Örgryte kommunalnämnd.<sup>5</sup> Örgryte, där han var bosatt och som var Brödernas hemort, hade 1922 införlivats med Göteborg.

Lundqvist hade en konstnärlig ådra. Hans teckningar är ganska drivna och han gillade att spela luta.<sup>6</sup> Men hans yrkesbana blev affärsmannens. Som redare kunde han kombinera en merkantil ådra med sitt andra stora intresse: havet och segling. En stor del av de texter han senare skulle komma att skriva i Krönikorna handlar om just hav och båtliv. Hans intresse för sjöfart och vikingar avspeglas även i utformningen av Sjöfartsmuseets utställningsrum.

Lundqvist hade 1903 låtit uppföra en nationalromantisk villa i Örgryte. Anna (f. Ahrenberg) och Werner Lundqvist ”kunde mycket väl ha skaffat ett stenhus i Vasastaden, men de valde ett annat sätt att leva”, skriver Birger Möller i en studie av huset.<sup>7</sup> Vid denna tid hade William Morris och Ellen Keys inflytande blivit påtagligt i Göteborgs borgarklass. Ett lantligt beläget trähus på bekvämt avstånd från storstaden, framstod som attraktivt. De nya idéerna och idealen bildar bakgrund för tillkomsten av det hantverksvurmande sällskapet Bröderna.

Några år tidigare, 1899, hade Lundqvist låtit flytta en villa från Nya Allén i Göteborg, till Böö. Men Lundqvist önskade, enligt egna ord, ”ett högre och friare läge” för sitt hem och kontaktade hösten 1902 Georg Nordström (1874–1904). Arkitekten lät sig uppenbarligen inspireras av Carl Westmans nyuppförda Pressens villa i Saltsjöbaden (1901), ett nyckelverk i den svenska nationalromantiken. Lundqvists nya hem döptes, tidstypiskt, till Soltorpet.

Området var vid denna tid glest bebyggt. Böö herrgård och Dicksons Överås var de mest dominanta byggnaderna. Örgryte nya kyrka hade stått klar 1890. Väster om kyrkan fanns villor som vittnar om likartade ideal som Lundqvists: Björnbo, Tomtebo, Solhyddan, Bäckelid, Daltorp och Granliden.

Fotografier från det tidiga 1900-talet visar huset omgivet av stora ängar med betande boskap. ”Torpet” består av tio rum och kök, i två våningar, på engelskt vis orienterade kring en generös hall. Den ur-

stamping ground, the area where he lived just east of city, and which in 1922 was incorporated into the City of Gothenburg).<sup>5</sup>

Lundqvist had an artistic bent. His drawings are fairly fluent, and he liked to play the lute.<sup>6</sup> But his career was to be as businessman. As a ship-owner he could combine a talent for commerce with his other great interests: the sea and sailing. Much of what he later wrote in the *Chronicles* would be about the sea and seafaring. His interest in maritime shipping and the Vikings was even reflected in the design of the Maritime Museum's exhibition spaces.

In 1903 Lundqvist had had a villa in National Romantic style built in Örgryte. Anna and Werner Lundqvist ‘could very well have bought a stone-built house in Vasastaden, but they chose a different way of life’, writes Birger Möller in his study of the house.<sup>7</sup> By this time, William Morris's and Ellen Key's influence on Gothenburg's bourgeoisie was very evident. A wood-built house in a rural setting at a convenient distance from the city had its attractions. The new ideas and ideals were the background to the rise of those Arts and Crafts enthusiasts, the Order of Brothers.

Several years before, in 1899, Lundqvist had arranged for a villa to be moved from Nya Allén in central Gothenburg to Böö on the outskirts. But Lundqvist, in his own words, wanted ‘a higher and freer position’ for his home, and in the autumn of 1902 contacted Georg Nordström (1874–1904). The architect was obviously inspired by Carl Westman's recent design, Pressens villa in Saltsjöbaden (1901), a key work of the Swedish National Romantic movement. Characteristically for the period, the Lundqvists' new home was named Soltorpet (Sun Croft).

The area at this time was not built-up. Böö Manor and the Dickson mansion in Överås were the chief buildings. Örgryte's new church had been completed in 1890. West of the church were villas that bore witness to ideals similar to the Lundqvists': Björnbo (Bear's Lair), Tomtebo (Puck's Place), Solhyddan (Sun Cottage), Bäckelid (Brookbank), Daltorp (Dalecroft), and Granliden (Sprucebank).

Photographs from the early 20<sup>th</sup> century show the house surrounded by large meadows with grazing cattle. The ‘croft’ consisted of eleven rooms over two floors, oriented in the English fashion around a generously proportioned hall. The original veranda was enclosed in 1912; otherwise the building, the garden, and the outbuildings have largely survived unaltered.

sprungliga verandan byggdes in 1912, annars har byggnaden, inklusive trädgård och sekundärbyggnader, i stort kvar sitt ursprungliga utseende.

MÅLAREN

Av avgörande betydelse för Brödernas tillkomst är att den svensk-danske konstnären Ole Kruse kom till Örgryte medan Soltorpet ännu höll på att inredas. Kruse hade sedan ett par år varit ett viktigt nav i en krets av unga, bohemiskt lagda konstnärer, författare och skådespelare i Göteborg. Till göteborgsbohemerna hörde bland andra Ivar Arosenius, Gerhard Henning, Signe Lagerlöw, Ester Sahlin, Birger Palme, Nils Rosberg, David Lundahl, John Ekman och Emil Eggertz. Även Carl Kylberg figurerade i utkanten av kretsen, liksom Filip Wahlström.<sup>8</sup> Kruse själv var asketiskt avhållsam och deltog inte aktivt i de andras backanaliska utsvävningar.

Henning och Arosenius sökte upp den nyinflyttade dansken i Göteborg på hösten 1901. De träffades snart dagligen, skriver Henning, ”arbetande og diskuterade og Kruses starka personlighed in-värkade stark på Arosenius og mig.”<sup>9</sup> Kruse deklamerade gärna poesi och höll halvt improviserade föreläsningar om konst och religion som trollband åhörarna. Arosenius har också karikerat honom som just ett troll.<sup>10</sup>

Signe Lagerlöw-Sandell har i en minnesteckning beskrivit umgänget i bohemkretsen, som hon själv tillhörde, och mötena i Hennings ateljé:

I cirkeln mitt tronar Ole Kruse. Hans långa svarta rock flyter över stolsitsen ända ner till golvet. Han läser högt ur Sigbjörn Obstfelders dikter. Han läser inte bara, han frambesvärjer syner [...] Eller han läser i dramatisk oratoriestil sina egna aforismer med deras gammal-testamentliga stämning av predikan från höga och mäktiga berg. [...] Han predikade också om Konsten. [...] Och med något av Luthers lågande kraft spikar han in [sina teser] i våra medvetanden.<sup>11</sup>



The decisive moment in the birth of the Order of Brothers was the visit paid to Örgryte by the Swedish-Danish artist Ole Kruse when Soltorpet was still being decorated. Kruse had for a couple of years been an important figure in a circle of young, Bohemian artists, authors, and actors in Gothenburg, among them Ivar Arosenius, Gerhard Henning, Signe Lagerlöw, Ester Sahlin, Birger Palme, Nils Rosberg, David Lundahl, John Ekman, and Emil Eggertz, while Carl Kylberg figured on the periphery of their circle, as did Filip Wahlström.<sup>8</sup> Kruse himself was abstemious, verging on the ascetic, and played no part in the others’ Bacchanals.

Henning and Arosenius had sought out the newly arrived Dane in the autumn of 1901. Soon they were meeting daily, wrote Henning; ‘working and talking, and Kruse’s strong personality worked powerfully on Arosenius and me.’<sup>9</sup> Kruse liked to recite poetry, and he held semi-improvised lectures on art and religion that left his listeners spellbound. Arosenius even caricatured him as a magic-weaving troll.<sup>10</sup>

Signe Lagerlöw-Sandell, herself a member of this circle of Bohemians, has left a description of life in their company and the gatherings at Henning’s studio:

In the midst of the circle Ole Kruse is enthroned. His long, black coat drapes over the chair seat and down to the floor. He is reading aloud from Sigbjörn Obstfelders poems. He not only reads, he conjures up visions ... Or, in dramatic, oratorical style, he reads his own aphorisms, with their Old Testament air of a sermon from a high and majestic mountain. ... He also preached on Art. ... And with something of Luther’s fiery strength, he nailed [his theses] to our consciousness.<sup>11</sup>

They read and discussed Nietzsche, Kierkegaard, Strindberg, and Li Tai Po. Of the artists, they were fascinated by Max Klinger, Arnold Böcklin, Vilhelm Hammershøi, Giovanni Segantini, Ejnar Nielsen, and Olof Sager-Nelson.<sup>12</sup> Yet despite their partiality for the dark, fin de siècle culture of the day, the group often spent days at a time in the beautiful

De läste och diskuterade Nietzsche, Kierkegaard, Strindberg och Li Tai Po. Bland bildkonstnärerna fängslades de av Max Klinger, Arnold Böcklin, Vilhelm Hammershøi, Giovanni Segantini, Ejnar Nielsen och Olof Sager-Nelson.<sup>12</sup> Men trots förkärleken för tidens mörka sekelskifteskultur företog gruppen ofta utflykter till Örgryte och Delsjöterrängens vackra natur. Inte minst för Kruse var naturen betydelsefull som en uppenbarelse av det gudomliga.

”I Kruses konst fanns det inte plats för någon medveten naivism”, skriver Sven Sandström, ”[m]en han var en äkta naiv människa och hans konst är med alla förtjänster och brister präglad av hans barnasinne och kompromisslösa tro.”<sup>13</sup> Sandström är den konsthistoriker som mest intresserat sig för den märklige svensk-danske konstnären, som annars är relativt osynlig i såväl svensk som dansk konsthistorieskrivning.<sup>14</sup>

Kruse föddes 1868 i Haderslev i Sønderjylland och dog 1948 i Bokenäs, Bohuslän. Fadern var målarmästare och sonen fick sin första yrkesutbildning i hans verkstad. Under långa vandringsperioder i Danmark, Tyskland, Österrike, Holland, Norge, Finland och Sverige försörjde sig Kruse som dekorationsmålare. Hans första framträdande som konstnär skedde på en nordisk utställning i Oslo 1893, när han arbetade som dekoratör i Nationalteatret, men det var först 1913 som han erhöll någon större uppmärksamhet med utställningar i Stockholm och Helsingfors.

Bakgrunden som dekorationsmålare kan förklara hans höga värdering av det med handen utförda arbetet och olust inför maskinkulturen. Inspirerad av John Ruskin och William Morris predikade han hantverkets lov. Han intresserade sig för folkkonst, allmogekonst och småkonst – inte minst persiska miniatyrer. Kruses passionerade förhållande till detta slags konst fick avgörande betydelse för många i hans umgängeskrets, inte minst Arosenius. Liksom för prerafaeliterna slutade konsten, för Kruse, i stort sett med ungrenässansen, även om han också uppskattade Albrecht Dürers ”mest stränga arbeten”. Han avfärdade realismen i såväl bildkonst som litteratur.<sup>15</sup>

Hans konst är starkt stiliserad, och fram till mitten av 1920-talet hållen i en dämpad färgskala. Han avstod från oljefärg, som han ansåg vara ”en Fristelse og en Fare”, och föredrog akvarell och tempera.<sup>16</sup> På 1920-talet började han även arbeta med bladguld, likt medeltida målare.

country around Örgryte and the lakes of Delsjön. For Kruse in particular, Nature was important as a revelation of the Divine.

‘In Kruse’s art there was no place for conscious naïveté’, writes Sven Sandström, ‘but he was a true naïf and his art is marked, with all the merits and flaws that brings, by his childlike mind and uncompromising belief.’<sup>13</sup> Sandström is the art historian who has shown the greatest interest in this remarkable Swedish-Danish artist, who otherwise is relatively invisible, both Swedish and Danish art history.<sup>14</sup>

Kruse was born in 1868 in Haderslev in Schleswig-Holstein and died in 1948 in Bokenäs in the Swedish province of Bohuslän. His father was a master painter, and the son received his first professional training in his father’s workshop. On his long peregrination through Denmark, Germany, Austria, the Netherlands, Norway, Finland, and Sweden, Kruse made his living as a decorative painter. His first appearance as an artist was at a Nordic exhibition in Oslo in 1893, when he was working as a scene-painter at the National Theatre, but it was not until 1913 that he really came to public attention with exhibitions in Stockholm and Helsinki.

His background as a decorative artist may explain the great belief he placed in handwork and his dislike of machine-production. Inspired by John Ruskin and William Morris, he sang the praises of true craft. He became interested in folk art, peasant art, and miniatures – especially Persian miniatures. Kruse’s passion for this type of art was to be of crucial importance for many in his circle, above all Arosenius. As it had for the Pre-Raphaelites, art for Kruse ceased with the early Renaissance, even if he also appreciated Albrecht Dürer’s ‘most stringent works’. He dismissed Realism in the visual arts and literature alike.<sup>15</sup>

Kruse’s art was strongly stylized, and until the mid 1920s he kept to soft, subdued range of colours. He did without oils, which he believed to be ‘a Snare and a Delusion’, and preferred watercolours and tempera.<sup>16</sup> In the 1920s he also began to work with gold leaf, like the medieval painters.

Just as important as his artistic efforts were Kruse’s writings and philosophy. It was this, and perhaps above all his extemporizing, that so enthralled his friends and had such an immense influence on Werner Lundqvist. To read Kruse’s texts gives the impression of a collection of excerpts. Quotations from the Bible are mixed with the Edda and Kruse’s own formulations.

Kruse was a deeply religious man and had strong Catholic leanings.<sup>17</sup> Traces of this can be seen in his planned altarpieces, in which the

Minst lika betydelsefullt som hans bildkonstnärliga insatser är Kruses texter och filosofi. Det var med dessa, och kanske framförallt hans verbala utläggningar, som han trollband sina vänner och utövade ett stort inflytande på Werner Lundqvist. Att läsa Kruses texter ger känslan av en excerptsamling. Här blandas citat från Bibeln med Eddan och Kruses egna formuleringar.

Kruse var djupt religiös och hade starka sympatier för katolicismen.<sup>17</sup> Spår av detta kan anas i hans (förslag till) altarmålningar, i vilka Jungfru Maria ofta intar en framträdande position (inte helt i samklang med de protestantiska potentiella avnämarnas smak). Gudstron gav Kruse betänkligheter inför att avbilda efter naturen, i enlighet med Mosebokens (kap 5: 8–9) föreskrift om att ”Du skall inte göra dig någon bildstod, någon avbild av någonting uppe i himlen eller nere på jorden eller i vattnet under jorden.” Han ansåg det syndigt, enligt Sandström, ”att avbilda Guds verk om man inte kunde göra det fullkomligt”. ”Kruse ansåg att Gud Fader skapat naturen ornamental”, vilket förklarar hans stiliserade uttryck.<sup>18</sup>

Nils Adler berättar i en intervju om hur han besökte Kruse i hans ateljé på Kungsgatan i Göteborg. Inför en målning, kanske *Livets träd*, utbrast direktören: ”Men så ser väl inte en elefant ut?” Kruse tecknade då en naturalistisk elefant på ett papper och sa: ”Detta är en elefant. Men det jag har målat på den andra bilden är *Elefanten*.”<sup>19</sup> Romdahl har beskrivit hur Kruse uppsökte en djurpark för att gå på gång teckna av elefanter. Han måste studera djuret så noggrant att han får klart för sig vad av de yttre karaktärsdragen han kan utlämna och vad av symboliskt värde han måste behålla.<sup>20</sup>

Kring 1903 bröts bohemkretsen upp. Henning for till Rom. Palme hade lämnat staden året innan. Det blev även en brytning mellan Kruse och Arosenius, delvis som följd av att Kruse ville styra Arosenius konstnärliga uttryck, men även på grund av deras relation till Ester Sahlin. Hon hade sedan senhösten 1901 haft en relation med Arosenius, men även dyrkats av andra medlemmar i gruppen. Sahlin, med sitt blonda hår, förekommer frekvent i Kruses konst och dikter under namnet Gulditop. 1903 övergick Kruses dyrkan till att bli mindre platonsk. Huruvida kärleken var besvarad framgår ej av källorna, men under lång tid framöver dyker Gulditop upp som en ständig referenspunkt i Kruses ord- och bildvärld. I den fris han senare utförde i Lundqvists hem, har Kruse målat henne som en av jungfrurna.<sup>21</sup>

Virgin Mary is often given a prominent position (not really in keeping with the tastes of his potential – and Protestant – customers). His belief in God meant Kruse had misgivings about depicting Nature, in accordance with prescription in Deuteronomy (5: 8) that ‘Thou shalt not make thee any graven image, or any likeness of any thing that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the waters beneath the earth’. According to Sandström, he believed it was sinful ‘to depict God’s work if one could not do it perfectly.’ ‘Kruse thought that God the Father had created Nature Ornamental’, which explained his stylized mode of expression.<sup>18</sup>

The bank director Nils Adler mentioned in an interview how he had visited Kruse in his studio on Kungsgatan in Gothenburg. In front of a painting, perhaps *Tree of Life*, Adler had burst out: ‘But surely that’s not what elephant looks like?’ Kruse then drew a naturalistic elephant on a piece of paper and said, ‘This is an elephant. But what I’ve painted in the other picture is *the* elephant.’<sup>19</sup> Romdahl has described how Kruse visited a zoo in order to sketch elephants again and again. He felt compelled to study the animal closely so that he could grasp which of its distinguishing features he could omit and which had symbolic worth that he had to retain.<sup>20</sup>

In around 1903 the circle of Bohemians broke up. Henning left for Rome. Palme had left Gothenburg the year before. Even Kruse and Arosenius had had a falling-out, partly over Kruse’s attempts to direct Arosenius’ artistic expression, but also over Ester Sahlin. Since the late autumn of 1901 she had been in a relationship with Arosenius, but she was also idolized by other members of the group. Sahlin, with her blonde hair, featured frequently in Kruse’s art and in his poetry under the name ‘Gulditop’ (Goldilocks). In 1903, Kruse’s admiration became rather less platonic. Whether his love was reciprocated is not a matter of record, but for a long time to come Gulditop featured as an enduring point of reference in Kruse’s poetic and visual imagery. In the frieze that he later painted in Lundqvist’s home, Kruse portrayed her as one of the maidens.<sup>21</sup>

Våren 1904, efter bohemkretsens upplösning, flyttar Kruse in i Kvarnhuset i Örgryte i Delsjöbäcksravinen, inte långt från Lundqvists Soltorpet. Lite senare hyr han en liten stuga vid Storkullen, strax öster om Böö herrgård. Den omnämns i Krönikorna som stugan eller hyddan vid "Berget det blå" (Överåsparken). En del av stigen som ledde mellan Soltorpet och "hyddan" blev efter Örgrytes införlivning med Göteborg "Brödragatan", sannolikt på förslag av Lundqvist.

Redaren lade snabbt märke till den udda figuren i slokhatt som han fått som granne och inledde samtal med honom. Det säger en hel del om Lundqvists öppenhet. Lagerlöw-Sandell berättar om en dam i Örgryte som enligt egen utsago "flydde för brinnande livet när hon fick se Ole Kruse... Han var ju anarkist och gick naturligtvis omkring med bomber i fickorna."<sup>22</sup> Anarkistskräcken var vid denna tid omfattande och Kruses långa hår och avvikande klädsel var nog för att sätta upp honom på de misstänkta listan. Men Lundqvist blev alltså nyfiken på sin nya granne. En dag följde han med Kruse till Kvarnhuset och tittade på hans skisser till olika dekorationer han utfört. Den röda stugan låg inbäddad i blommor och grönska och fåglarna sjöng i träden. På spiselkransen hade Kruse skrivit med guldfärg: "Leve Gulditop!". Eftersom Lundqvist vid denna tid ännu höll på med inredningsarbetet i sitt nya hus, gav han Kruse i uppdrag att dekorera salen på Soltorpet.<sup>23</sup>

Hösten 1904 utförde Kruse takfrisen *Livets Äventyr* med, i Lundqvists beskrivning, "riddare och stolta jungfrur, skattegrävare, hantverkare och alla skogens djur i följd". Under arbetet talade Kruse "med en underlig glöd i ögonen och med talande åtbörder om hantverkarens uppgift och hans höga kall i livet". Han improviserade också fram "en hel saga om sin målning, och berättade [...] huru han under gesällvandringarne lidit under den förtvivlade kamp hantverket förde med den överhandtagande användningen av maskinen, som han kallade den onda draken."<sup>24</sup>

Kruse var tvivelsutan en karismatisk person, som nu åter fick tillgång till en åhörarskara efter upplösningen av bohemkretsens. Lundqvist var också redan från början inställd på rätt våglängd för

#### A FRIEND IN NEED, A SHIP-OWNER INDEED

In the spring of 1904, after his circle had dispersed, Kruse moved into Kvarnhuset, a house in the Delsjön valley in Örgryte, not far from the Lundqvists' Soltorpet. A little later he rented a cottage at Storkullen, just east of Böö Manor. It is mentioned in the Chronicles as the cottage at 'Berget det blå' (the Mountain Blue), their name for Överås Park. Once Örgryte was incorporated into the City of Gothenburg, one stretch of the path that ran between Soltorpet and 'the cottage' was officially named 'Brödragatan' (Brothers Street), probably at Lundqvist's suggestion.

The Ship-owner soon noticed the strange figure in the floppy hat who had become his neighbour, and they struck up an acquaintance. It says a great deal about Lundqvist's openness. Lagerlöw-Sandell repeats the story of a lady in Örgryte who, by her own account, 'fled for her life when she saw Ole Kruse ... For it was sure he was an anarchist, and naturally went around with bombs in his pockets.'<sup>22</sup> The fear of anarchists was then so ubiquitous that Kruse's long hair and distinctive dress were enough to mark him out as suspect. Yet Lundqvist instead became curious about his new neighbour. One day he accompanied Kruse home to Kvarnhuset and saw sketches of some of his completed decorative work. The red cottage was surrounded by flowers and greenery, and the birds were singing in the trees. On the chimney-breast Kruse had written in gold 'Leve Gulditop!' – Long live Goldilocks! Since Lundqvist was then in the throes of decorating his new house, he commissioned Kruse to adorn Soltorpet's hall.<sup>23</sup>

In the autumn of 1904, Kruse painted the ceiling frieze *Life's Adventure*, with, in Lundqvist's words, 'knights and proud maidens, treasure-seekers, craftsmen, and all the creatures of the forest in succession.' As he worked, Kruse spoke 'with a queer fire in his eyes and with speaking gestures about the craftsman's mission and his high calling in life.' He also improvised 'a long tale about his painting, and related ... how during his journeyman's travels he had suffered in the desperate battle waged by craftsmanship against the unchecked use of the machine, which he called the evil dragon.'<sup>24</sup>

att uppskatta konstnärens utläggningar om hantverkets lov, eftersom han och grannen Gustaf von Holten ”på biblioteket gjort bekantskapen med W[illia]m Morris böcker”.<sup>25</sup>

Runt sig och Kruse samlade Lundqvist vänner och grannar i Soltorpet. Medlemmarna i Bröderna i Böödalen rekryterades först bland dem som bebyggt de tomter som vid sekelskiftet styckades av från Böö herrgård i Örgryte. Under inflytande av Kruse började Bröderna att skriva Krönikor. De är präntade med bläck på handgjort bomullspapper och inbundna i ljusa pergamentband. Varje volym täcker ett eller ett par-tre år. De är försedda med illustrationer, först av Kruse, senare av bland andra Gideon Ekholm och Einar Palme. Även arkitekterna Sigfrid Ericson, Ernst Thorulf, R O Swenson och Karl M Bengtsson har bidragit med teckningar. I somliga volymer finns även inklistrade bilder utförda av Ivar Arosenius, Nils Dardel och John Steen. Det hantverksmässiga tillvägagångssättet var betydelsefullt för kretsen. Enligt Kruse förde trycktekniken till ytlighet. Tal och skrift blir till prat. ”Gutenberg har fördärvat hela kulturen!”<sup>26</sup>

Kruses galla över Gutenberg hindrade honom inte från att själv låta trycka sina texter. Detta ledde till en tillfällig brytning mellan honom Lundqvist.<sup>27</sup> I samband med donationen till Göteborgs Museum 1917 började emellertid även Redaren att trycka valda delar ur Krönikorna, med hjälp av Gustaf von Holten, en verksamhet som han upprätthöll till 1938.

I de texter som Kruse gav eller sålde till Lundqvist spelar förstås Bröderna framträdande roller. I otaliga versioner och omtagningar förtäljs hur Vandraren (Kruse själv, också kallad Eneboeren – eremiten – eller Målaren) kommer till Dalen (det vill säga Böödalen) och träffar dess nybyggare. Framställningarna tar allt som oftast sagans form. Bärande drag i framställningen är hur fabriker och maskiner ödelagt världen, men att något bättre är på väg att byggas upp genom gudfruktighet, moral och de hantverksmässiga metoder som värnades i Dalen. Byn är omgiven av en ringmur, med ett centralt beläget torg med ett rådhus. Mitt i byn reser sig Templet, till jungfru Marias ära, som en manifestation av tro och gemensamma krafter.

I andra texter av Kruse ställs den utopiska byn mot den moderna staden. I byn ägnar sig var och en åt sitt värv: smeden sköter sin ässja, målaren blandar sina färger och bagaren bakar bröd, medan kvinnorna sköter barn och hem. Varje hus (ofta kallat ”hydda”) har sin

FIG. 30

FIG. 30

There is no doubt that Kruse was a charismatic man, who now found a new audience after the departure of the Bohemians. Lundqvist from the very start was on the right wavelength to appreciate the artist's observations on the virtues of craftsmanship, as he and his neighbour Gustav von Holten 'had become acquainted with William Morris's books at the library'.<sup>25</sup>

Around himself and Kruse, Lundqvist gathered friends and neighbours at Soltorpet. The members of the 'Brothers of Böö valley' were initially recruited from amongst the men who had first built on the plots carved out from Böö Manor in Örgryte. Under Kruse's influence, the Brothers began to write Chronicles. They are carefully written in ink on hand-made rag paper, bound in pale vellum. Each volume covers one or a couple of years. They include illustrations, first by Kruse, later by the likes of Gideon Ekholm and Einar Palme, while the architects Sigfrid Ericson, Ernst Thorulf, R. O. Swenson, and Karl M. Bengtsson all contributed drawings. In some of the volumes there are also paste-in pictures by Ivar Arosenius, Nils Dardel, and John Steen. The craftsmanlike approach was important to the Order. According to Kruse, printing led to superficiality; speech and writing became prattle: 'Gutenberg has botched an entire culture!'<sup>26</sup>

Kruse's bile at Gutenberg did not prevent him from arranging for his own texts to be printed. This led to a temporary breach between Kruse and Lundqvist.<sup>27</sup> In conjunction with the donation to the Gothenburg Museum in 1917, however, the Ship-owner, with the help of Gustaf von Holten, also began to publish parts of the Chronicles, which he continued to do until 1938.

In the texts that Kruse gave or sold to Lundqvist, the Brothers of course played prominent roles. In countless versions and reiterations it was told how the Wanderer (Kruse himself, also called 'Eneboeren' (the Hermit) or the Painter) came to the Valley (Böö valley, in other words) and met its settlers. These accounts often take the form of tales. The moral of the stories is that factories and machines have destroyed the world, but that something better is in the process of being built up through piety, morality, and the craftsmanlike methods held dear in the Valley. The Village is surrounded by a wall, with a central square with a guildhall. In the middle of the Village is the Temple to the Virgin Mary, a manifestation of faith and shared strength.

In other texts by Kruse, the utopian Village is contrasted to the modern City. In the Village, each has their occupation: the smith in his forge,

egen odlingstäppa.<sup>28</sup> Byn förstörs när en frestare anländer och erbjuder befrielse från tungt kroppsarbete. Snart reser sig fabriksskorstenar och misären sprider sig. Den moderna staden är förstås en symbol för Kruse, men bär likheter med hamn- och industristaden Göteborg.

#### LIVETS TRÄD

Bland Bröderna var Lundqvist den som mest oförbehållet köpte Kruses livsfilosofi, även om också Skeppsredaren periodvis tappade lite i entusiasm, i synnerhet under mitten av 1910-talet. Det kan tyckas märkligt schizofrent att samma män som byggde upp väldiga förmögenheter på den industriella utsugningen av arbetarklassen och den imperialistiska kontrollen över världshandeln, engagerat lade ut texten om maskinkulturens fördärv och sjöng hantverkets lov.

1910 eller 1911 flyttade Kruse tillbaka till centrala Göteborg, till en lägenhet med utsikt mot Domkyrkan. Där intensifierades hans arbete med den stora målningen *Livets träd*.<sup>29</sup> Våren 1912 besöks han av Lundqvist som betraktar verket med viss skepsis: "... jag sade till mig själv: dessa från dekorationshandtverket nedärfvda symboler, som brodern Målaren sammanfördt i detta träd kunna ej förmedla något levande intryck på en modern betraktare."<sup>30</sup>

I samband med att *Livets träd* ställdes ut för första gången i Göteborgs Museum sommaren 1912 träffas Bröderna och Kruse åter. I Krönikan nedtecknades:

Länge hafva Bröderna i Dalen saknat dig i sin krets, men i skogen, på ängen, bland bäckens pilar och vid det lilla vattenfallet, på Berget det Blå och i hyddorna vid dess fot lefver dock kvar minnet af Eremiten och Byggmästaren. Som Målare har du nu tänkt ut konstens lagar och fört dem ut i lifvet i symbolisk dräkt. Och glädjande har varit att se, det du funnit förståelse bland stadens innevånare, och att äfven konstens idkare funnit din målaredigt värd sin hyllning.

Om än den stora massan, som i tusendetal stannat inför ditt verk, der det nu står till beskådande i Stadens museum, kanske ej helt förstått dess innehåll, torde dock färgernas sköna harmoni tjsat dem i denna bild, der den onde draken ses af trollrunans magt undanträngd och betvingad.<sup>31</sup>

the painter mixing his paints, and the baker baking bread, while the women see to the children and the home. Each house (often called a 'cottage') has its own vegetable patch.<sup>28</sup> The Village is destroyed when a tempter arrives and offers them freedom from heavy physical labour. Soon factory chimneys tower over a miasma of misery. For Kruse the modern City is of course a symbol, but it bears a strong resemblance to that manufacturing city and port, Gothenburg.

#### TREE OF LIFE

Of all the Brothers, Lundqvist was the one who had fewest reservations about buying into Kruse's philosophy of life, although even the Shipowner's enthusiasm flagged occasionally, especially in the mid 1910s. It might be thought oddly schizophrenic for these same men, who amassed vast fortunes through the industrial exploitation of the working class and imperialist dominance in world trade, to take an active hand in publishing texts on the destruction wrought by machine culture and to sing the praises of craftsmanship.

In 1910 or 1922 Kruse moved back to central Gothenburg, to a flat with a view of the cathedral. There he began to work with new intensity on the large painting *Tree of Life*.<sup>29</sup> In the spring of 1912 he was paid a visit by Lundqvist, who was more than a little doubtful about the work: 'I said to myself: these symbols, born of the decorative handicrafts, that Brother Painter has assembled in this tree, are incapable of communicating a lively impression to the modern viewer.'<sup>30</sup>

When *Tree of Life* was shown for the first time at the Gothenburg Museum in the summer of 1912, the Brothers and Kruse met once again. The entry in the Chronicle ran:

Long have the Brothers in the Valley felt your loss from their circle, but in the forest, in the meadows, among the willows beside the brook and by the little waterfall, on the Mountain Blue and in the cottages at its foot, the memory of the Hermit and the Master Builder lives on. As the Painter, you have now conceived the laws of Art and brought them to life adorned in symbolism. And it has been gratifying to see that you have met with understanding from the

Gustaf von Holten var orolig att kritiker och andra inte skulle förstå tavlan, som ”endast är att tro på – eller förkasta” och liknade Kruse vid ”stiftaren av en religiös sekt”.

Kruse berättade att han arbetade med att skriva ner de filosofiska tankar som han samlat under sin tid i Brödernas krets. Lundqvist förklarade nöjt att det var i samarbetet kring Krönikan som *Livets träd* först tog kontur.<sup>32</sup> På detta vis knöts målningen samman med Brödernas verksamhet.

Att Lundqvist kände sig delaktig i skapandet av *Livets träd* är av betydelse för fortsättningen. Målningen var för Kruse det viktigaste han åstadkommit i sitt liv. Den innebär också en återkomst till det officiella utställningslivet efter ett nästan tioårigt uppehåll. (Han hade ställt ut tillsammans med Arosenius i Göteborg 1903 men utställningen blev ingen succé.) Kruses mål var att få *Livets träd* inköpt av någon kyrka som altarmålning men ingen var intresserad. 1913 ställde han ut i Stockholm och Helsingfors, utställningar där endast *Livets träd* var till salu. Kritiken var välvillig och Axel Romdahl skrev en presentation av honom i *Ord & Bild*.<sup>33</sup> Samma år skickade Kruse sitt mästerverk till salongen i Paris, men målningen refuserades.<sup>34</sup>

Samtidigt som Kruse blev känd för en bredare allmänhet, förlorade Bröderna alltmer kontakten med honom. Han blev ”den ensamme”, skriver Lundqvist, ”som kämpade för sin säregna konst”.<sup>35</sup> Men när von Holten kring 1917 började hjälpa Lundqvist att publicera utdrag ur Krönikorna i tryckt form, intensifierades åter kontakten med Kruse. Antagligen såg Målaren en ny möjlighet att finna ett hem för sitt mästerverk.<sup>36</sup> Vid denna tid tycks Lundqvist ha övervägt möjligheten att bygga till Soltorpet med en flygel som skulle inrymma hans konstsamling, men efter diskussioner med Axel Romdahl blev det istället en donation till museet, med *Livets träd* som centralverk. Lundqvist förefaller nu alltså ha börjat mäta sig med Pontus Fürstenberg. Vem som var mest pådrivande i att höja ambitionsnivån – Lundqvist eller Romdahl – är svårbedömt. Romdahl såg säkert en potential i Redarens plånbok.

Ett litet rum i västra flygeln av Ostindiska huset ställdes 1918 i ordning för *Livets träd*. Där hängdes även andra verk av Kruse, liksom av David Lundahl, Ivar Arosenius och Nils Blommér. Den 13:e maj 1918 samlades Bröderna på Göteborgs Museum, för att på Ole Kruses femtioårsdag inviga *Livets träd* och Brödrarummet.

City's inhabitants, and that likewise the practisers of Art have found your artistic vision worthy of their plaudits.

Even if the masses, who in their thousands have paused before your work where it is placed on view in the City's museum, have perhaps not wholly understood its meaning, it is probable that the colours' fair harmony has lured them to this picture, where the evil Dragon is seen snared and vanquished by the magic Runes' power.<sup>31</sup>

Gustaf von Holten was worried that the critics and others might not understand the painting, which 'is only to be believed – or dismissed', and he likened Kruse to the 'founder of a religious sect'.

Kruse said that he had worked by writing down the philosophical ideas that he had collected during his time in the Brothers' company. Lundqvist was pleased to explain that it was in the collaboration on the Chronicle that *Tree of Life* had first taken shape.<sup>32</sup> In such ways the painting was linked with the Brothers' activities.

That Lundqvist felt he had had a hand in the genesis of *Tree of Life* was to be significant for what followed. For Kruse, the painting was the most important thing he had created in his life. It also marked his return to official exhibiting spaces after a break of nearly a decade. (He had had a joint exhibition with Arosenius in Gothenburg in 1903, but it was not a success.) Kruse's hope was that *Tree of Life* would be bought by a church as an altarpiece, but no one was interested. In 1913 he exhibited in Stockholm and Helsinki, with only *Tree of Life* for sale. The critics were favourable, and Axel Romdahl wrote a feature on him in the art magazine *Ord & Bild*.<sup>33</sup> In the same year, Kruse sent his masterpiece to the Salon in Paris, but it was refused.<sup>34</sup>

As Kruse became more widely known, the Brothers increasingly lost contact with him. He became 'the loner', wrote Lundqvist, 'who fought for his uncommon art'.<sup>35</sup> But when, in around 1917, von Holten began to help Lundqvist with the publication of excerpts of the Chronicles, contact with Kruse was resumed. In all probability the Painter saw a new opportunity to find a home for his masterpiece.<sup>36</sup> At this point Lundqvist seems to have been entertaining the idea of adding a new wing to Soltorpet to house his art collection, but after discussions with Axel Romdahl he instead made a donation to the Museum, with *Tree of Life* as the central work. It seems it was not long before Lundqvist set out to rival Pontus Fürstenberg. Who was the driving force in raising his ambitions – Lundqvist himself or Romdahl – is hard

Plötsligt hördes musik från ett angränsande rum, och, när tonerna tystnat, framträdde Intendenten och tackade för den stora gåfvan, på samma gång lyckönskande konstnären att så fira sin högtidsdag. Därefter öfverlämnade Präntaren en minnestafila med inskriften: 'Att bevara minnen från vandringen och stämma sinnet till betraktelse grundades denna samling år 1918 af Skeppsredaren Werner Lundqvist och hans hustru, född Ahrenberg'...<sup>37</sup>

Inkluderingen av hustrun Anna, som inte deltog i Brödernas sammankomster med annat än förplägnad, gör donationen än mer symmetrisk med Göthilda och Pontus Fürstenbergs.

I årsberättelsen slår Romdahl fast att "den samling som herr Lundqvist börjat anlägga inom museet [...] ställer honom vid sidan av vårt konstgalleries störste främjare".<sup>38</sup> Till årsberättelsen biläggs en katalog över Werner Lundqvists samling som redan vid denna tidpunkt omfattar fyrtio verk. Från förslaget om att skänka *Livets träd*, hade planerna sålunda snabbt utvecklats till att skapa en samling som kunde jämföra sig med den rikskända Fürstenbergska. Priset som museet fick betala var inte enbart att inrätta en särskild sal för Bröderna och döpa den till Brödrarummet. Av konstnämndens protokoll den 30 oktober 1918 framgår att Lundqvists ambition var att efterhand utvidga donationen med fler verk, utan att inköpen underställdes nämndens granskning. Beslutsmakten skulle ligga hos honom själv tillsammans med intendenten för Konstavdelningen. Samlingen skulle visas i egna gallerier, det vill säga som en tydligt identifierbar donation liksom fallet redan var med det Fürstenbergska Galleriet.<sup>39</sup>

Det är inte ovanligt att privatpersoner samlar konst. Inte heller att de testamenterar sin samling till ett museum, konstaterar Romdahl i en artikel 1921. Men att som Lundqvist anlägga en enskild samling inom ett museum, det är något nytt. För att det ska vara möjligt krävs att donatorn och museiledaren kan "samarbeta med förstående och tillmötesgående och i former utan varje skymt av byråkrati och tvång".<sup>40</sup>

Samarbetet innebar bland annat att Lundqvist blev delaktig i hängningen av konsten på museet. "Snickaren, Målaren och Glasmålaren hade arbetat med att iordningställa en sal i Göteborgs Museum för en samling taflor, och Prentaren & Byggmästaren biträdde vid upphängning af konstverken", noterar Lundqvist i Krönikan.<sup>41</sup>

to judge. Romdahl undoubtedly saw the potential in the Ship-owner's well-lined wallet.

A small room in the western wing of East India House was put in order in 1918 for *Tree of Life*, alongside other works by Kruse and by David Lundahl, Ivar Arosenius, and Nils Blommér. On 13 May 1918 the Brothers assembled at the Gothenburg Museum to celebrate Ole Kruse's 50<sup>th</sup> birthday by unveiling *Tree of Life* and the Brothers' Room.

Suddenly music was heard from an adjoining room, and, when it had died away, the Curator stepped forward and expressed his gratitude for the great gift, at the same time congratulating the artist on the celebration of his birthday. Whereupon the Printer presented a commemorative plaque inscribed with the words: 'To keep the mind from wandering and to tune the senses to contemplation, this collection was founded in the year 1918 by the Ship-owner Werner Lundqvist and his wife, née Ahrenberg.'<sup>37</sup>

The inclusion of Anna, whose presence at the Order's meetings was limited to presiding over the refreshments, made the donation more symmetrical with Göthilda and Pontus Fürstenberg's.

In the Museum's annual report, Romdahl announced that 'the collection that Mr Lundqvist has begun to establish in the museum ... puts him on the level of our art gallery's greatest benefactor.'<sup>38</sup> Attached to the annual report was a catalogue of Werner Lundqvist's collection, which at that point already comprised forty works. From the initial suggestion that he donate *Tree of Life*, plans had thus grown rapidly to encompass the creation of a collection to compare with the nationally renowned Fürstenberg Collection. The cost to the Museum was not limited to furnishing a special gallery and naming it the Brothers' Room; the Museum's art committee's minutes of 30 October 1918 reveal that it was Lundqvist's ambition to continue to add works to the collection, but without them being approved by the committee. The power of decision would rest with him in counsel with the curator of the Art Department. The collection would be displayed in its own rooms; in other words, as a clearly identifiable donation, as was already the case with the Fürstenberg Gallery.<sup>39</sup>

It is not unusual for individuals to collect art, or to bequeath their collections to a museum, Romdahl wrote in an article in 1921. But, like Lundqvist, to build up a distinct collection *within* a museum – that was something new. For that to be possible it required that the donor and

I den första hängningen av Brödrarummet, med Kruse, Arosenius och Lundahl, återknöts bohemkretsen postumt – såväl Arosenius som Lundahl hade ju gått ur tiden – och Kruse blev dess centralfigur, såsom han en gång önskat vara. Eftersom Henning flyttat till Köpenhamn fanns ingen kvar i Göteborg som kunde ifrågasätta Kruses historieskrivning. Genom att Arosenius framhölls i installationen lades grunden för den sammanblandning mellan göteborgsbohemerna och Bröderna som inledningsvis noterades.

Den 8 mars 1919 samlades Bröderna för att fira en nyhängning av Brödrarummet. Lundqvist förklarade att:

Allt för länge har folket lidit under ett fortgående nedsjunkande i materialismen, och dess sista yttring i industrislaveriet har gjort massorna förtvivlade & sökt taga ledningen i egna händer, hvilket slutat i bolschevismen. Under de 14 år Bröderna samlats och i krönikan gifvit uttryck för sina tankar om lifvet & tidens företeelser, har industrialismens öfverhandtagande & religionens förfall varit det ständigt återkommande temat, och vi hoppas ännu få se den morgon randas, då handtverket som i gamla tider åter skall intaga den hedersplats det förtjänar och konsten åter blomstra.<sup>42</sup>

Även hos Romdahl anas ett återklang av Kruses världssyn när han kommenterar förvärven i museets årsskrift för 1920 med att "[d]en gamla nederländska och tyska målarkonsten äger förutom sina rent konstnärliga egenskaper en förmåga att skapa andakt och stillhet, som är välgörande för av nutidsjättat stressade sinnen. Denna förmåga har man velat låta komma till sin rätta verkan genom att anordna ett stilla och intimt rum för dessa konstverk, där de hänga för sig själva och utan trängsel."<sup>43</sup> I samband med artikeln låter Romdahl också reproducera såväl ett foto av nyhängningen av Brödrarummet som reproduktioner av fyra äldre verk som placerats i rummet (*Törnekröningen*, *Marias kröning*, *Nådens brunn* och *Dam ur släkten Wasserfass*).

Särskilt Arosenius fick med tiden en allt starkare närvaro, både i Brödrarummet och i Krönikorna. Lundqvist köpte några mindre teckningar som han klistrade in i dem. Dessutom skänkte han ytterligare en akvarell till konstmuseet 1926 (*Självporträtt med höns och grisar*). 1922, när konstmuseets yttermurar tagit form, skriver Lundqvist: "I Brödrarummet talar visserligen Lifvets Träd & Ole Kruses öfriga dukar ydligt den religiösa känsla, som Brödernas afhandlingar om Gotiken förmedlat, men vår afidne Broder Ivar Arosenius samling

the museum director should be able to 'work together sympathetically and accommodatingly, and in a manner free of all traces of bureaucracy and coercion.'<sup>40</sup>

The collaboration also meant that Lundqvist became involved in how the art was hung in the Museum. 'The Carpenter, the Painter, and the Glass-painter had worked to prepare a room in the Gothenburg Museum for a collection of paintings, and the Printer & Master Builder assisted in the hanging of the works of art', noted Lundqvist in the Chronicle.<sup>41</sup>

The first hanging of the Brothers' Room with works by Kruse, Arosenius, and Lundahl reunited the Bohemian circle posthumously – both Arosenius and Lundahl were now dead – with Kruse as its central figure, just as he had once wished. Since Henning had moved to Copenhagen, there was no one left in Gothenburg who might question Kruse's version of past events. The prominence given to Arosenius in the hanging laid the foundations for the mixture of Gothenburg Bohemians and Brothers noted earlier.

On 8 March 1919 the Brothers assembled to celebrate the rehung of the Brothers' Room. Lundqvist explained that

for too long the common people have borne a continued descent into materialism and its ultimate expression in the industrial slavery that has left the masses desperate & resolved to take matters into their own hands, which has ended in Bolshevism. During the 14 years the Brothers have gathered their thoughts about their lives and times and voiced them in the Chronicle, rampant industrialism and the decline of religion have ever been the theme, and we hope yet to see the day dawn when, as in the past, craftsmanship once again takes the place of honour it deserves and Art once again flourishes.<sup>42</sup>

There also seem to be echoes of Kruse's world-view in Romdahl's remarks on the acquisitions in the Museum's yearbook of 1920, to the effect that 'old Dutch and German painting still possesses, over and above its purely artistic qualities, an ability to instil a reverence and calm that is beneficial for minds stressed by the hurly-burly of the present day. One has attempted to do this full justice by arranging a quiet and intimate room for these works of art where they can hang alone without being crowded.'<sup>43</sup> With the article, Romdahl included a photograph of the new hanging of the Brothers' Room and reproductions of four older works that were placed in the room: *The Crown of Thorns*, *The Coronation of the Virgin*, the *Fons Pietatis*, and *Lady of the House of Wasserfass*.

bör berikas ur de verk han efterlemnade, der sagomotivet så känsligt framträder, och som äfven harmoniserar med innehållet i de medeltida målningar, som jämväl herbergerats i detta mera personliga rum i samlingen.”<sup>4</sup>

#### TEMPLET PÅ GÖTAPLATSEN

Kungsportsavenyn hade under en tid väntat på att få en värdig avslutning när Göteborg 1915 beslutade att fira sitt 300-årsjubileum 1921 med en stor utställning. Götaplatsen bestämdes bilda entré till utställningsområdet. En tävling utlystes 1916 om platsens utformning där, förutom tillfälliga utställningsbyggnader, en stadsteater och ett konserthus skulle förläggas. I programmet angavs även att ett konstmuseum och en konsthall kunde placeras vid Götaplatsen. Marken ägdes av staden, men för att finansiera kulturbyggnaderna räknade man med privata donationer.<sup>45</sup>

En grundplåt för en konstmuseibyggnad fanns med Fürstenbergs och Renströms fonder. Bankdirektör Jonas Kjellberg donerade 1918 1 000 aktier i SKF för att finansiera ett nytt konstmuseum. Men det visade sig snart behövas ytterligare medel. Genom att museet placerades vid Götaplatsen och byggnaden kunde användas vid Jubileumsutställningen kunde 300 000 kronor skjutas till från utställningsfonden. Slutligen bekostade Lundqvist de lokaler som skulle rymma hans samling med drygt 120 000 kronor.

Götaplatstävlingens andrapristagare, ”Ares”, fick uppdraget att rita utställningsområdet och konstmuseet. Bakom Ares dolde sig Arvid Bjerke, R O Swensson, Ernst Torulf och Sigfrid Ericson, vars förnamn bildar akronymen. Endast Bjerke och Ericson kom senare att arbeta vidare med konstmuseet. Dock finns en hastig blyertsskiss, sannolikt utförd av R O Swensson, daterad 1918, som visar en lägre flygel till konstmuseet. Lundqvist kommenterar den med:

Länge hade det lekt Bröderna i hågen att bygga ett härbärge, där vandrare kunde mötas som Bröder, Bröder vilka stötta varandra i tron. Målaren hade i Krönikan gjort utkast till en

In time, Arosenius in particular became far more prominent both in the Brothers’ Room and in the Chronicles. Lundqvist bought a couple of smaller drawings that he then pasted into the Chronicle; in 1926 he went on to donate a further watercolour to the Museum of Art (*Self-portrait with Poultry and Pigs*). In 1922, as the Museum of Art’s walls began to go up, Lundqvist wrote: ‘In the Brothers’ Room, *Tree of Life* and Ole Kruse’s other canvases certainly add superficially to the religious mood, as the Brothers’ disquisitions on the Gothic style suggest, but our late Brother Ivar Arosenius’ collection ought to be enriched with some of those works that he has left, where the story motif emerges with such sensitivity that it even harmonizes with the content of those medieval paintings that have also been accommodated in this more personal room in the collection.’<sup>44</sup>

#### THE TEMPLE AT GÖTAPLATSEN

Gothenburg’s main avenue, Kungsportsavenyn, had long lacked a worthy building to grace its southern end, when in 1915 it was decided to celebrate the city’s third centenary in 1921 with a major exhibition. Götaplatsen was chosen to be the entrance to the exhibition area, and a competition was announced in 1916 to design the square, which as well as temporary exhibition buildings was to have a theatre and a concert hall. The competition brief also announced that there might be a museum of art and art gallery at Götaplatsen. The land was owned by the city, but in order to finance the cultural buildings they counted on attracting private donations.<sup>45</sup>

There was seed funding to build an art museum in the shape of the Fürstenberg and Renström funds. In 1918 the bank director Jonas Kjellberg donated one thousand shares in SKF, the ball bearing manufacturer, to finance a new art museum. However, it was soon evident that more money was needed. By siting the museum at Götaplatsen and using the building for the Jubilee Exhibition, it became possible to hive off 300,000 Swedish kronor from the exhibition fund. In the end, Lundqvist paid for the premises that would contain his collection to the tune of 120,000 Swedish kronor.

The winner of the second place in the Götaplatsen competition, ‘Ares’, was commissioned to design the exhibition area and the art museum.

flygel till Soltorpet, där hans & andra likasinnade alster skulle sammanföras. Då kom intendenten i konstmuseet i Göteborg och erbjöd en flygel där, vid byggandet av Götaplatsen till Jubileumsutställningen. Ett första förslag gjordes av dess arkitekt R. O. Swenson och givas här ovan ett utkast därtill.<sup>46</sup>

Att döma av det höga fundamentet tänker sig arkitekten en flygel sydost om huvudbyggnaden, där etagen idag är belägna, med tre rundbågiga valvöppningar.

I Krönikorna kan vi följa delar av det fortsatta planeringsarbetet. Lundqvist beskriver hur Bröderna samlas i Soltorpet 1918. På plats är bland andra Kruse, Romdahl och Ericson:

Vid lampans sken sutto de i Brödrarummet, och nu hade de äntligen framför sig grundplanerna till den nya byggnad, hvars uppförande under en längre tid varit påtänkt, en byggnad för bevarandet af de konstarbeten, som utgått från kunnige Mästares verkstäder, såväl i äldre, som nyare tider.

Hvad som närmast låg Bröderna om hjärtat var att finna en värdig lösning af den sal de uppkallade efter sitt gamla samlingsrum 'Brödrarummet' och der sådana arbeten skulle sammanföras, som stå i öfverensstämmande med omkvädet i krönikan:

Att ett härligt Tempel må resa sig  
Högt öfver Dalen.<sup>47</sup>

I ett första utkast presenterar arkitekten en flygelbyggnad med det innersta rummet dedikerat åt *Livets träd*, som hänger på dess östra vägg likt en altarmålning i en kyrka. Intill detta slöt sig ett mindre rum med "minnen från vandringen". Vid denna tidpunkt avsågs antagligen äldre verk av Kruse. En större sal ägnades 1700-talssamlingen och ett mindre kabinett teckningar och akvareller från samma tid. Invid biblioteket låg ett litet studierum, också det med Lundqvists namn.

Kruse konstaterade nöjd att Brödernas arbete "icke ha varit förgäfvets". Ericson förklarade, uppenbarligen väl anpassad till Brödernas retorik,

Att i tanken & på pappret framtrolla sköna byggnader skänker visserligen stor tillfredsställelse, men att en gång se vår byggning uppförd, detta är vår längtans mål. När en idé skall förverkligas måste många krafter samverka. Samhörighetskänsla är det, som skall förena oss i gemensamt sträfvande, och hvar och en efter sin förmåga skulle vi som Bröder delta i byggnadens uppförande.

Behind Ares were Arvid Bjerke, R. O. Swensson, Ernst Torulf, and Sigfrid Ericson, whose given names made up the acronym, although in the event only Bjerke and Ericson were to work on the art museum. However, a hasty pencil sketch dated 1918 survives, probably by R. O. Swensson, which shows a low wing to be added to the art museum. Lundqvist had commented on it:

Long the Brothers had toyed with the idea of building a lodging where wanderers could meet as Brothers; Brothers who supported one another in the faith. The Painter had drafted in the Chronicle a wing to be added to Soltorpet where his and other like-minded works could be assembled. Then comes the curator of the Museum of Art in Gothenburg and offers a wing there, in the building at Götaplatsen for the Jubilee Exhibition. An initial plan was drawn up by its architect, R. O. Swenson, and is given here as indicated above in draft.<sup>46</sup>

To judge by the height of the foundations, the architect envisaged a wing to the south-east of the main building, where the 1968 extension now stands, with three round-arched openings.

In the Chronicles we can follow some of the planning work as it progressed. Lundqvist describes how the Brothers gathered at Soltorpet in 1918. Among those present were Kruse, Romdahl, and Ericson:

In the light of the lamp they sat in the Brothers' Room, and now they finally had before them the ground plans of the new building whose construction had long been contemplated; a building for the preservation of the works of art that had issued from skilled Masters' workshops, both in the past and in more recent times.

What the Brothers had very much at heart was to find a worthy solution to the room they named 'the Brothers' Room' for their old assembly room, and where such works would be gathered as were conformable with the refrain in the Chronicle:

That a glorious Temple might rise  
High above the Valley.<sup>47</sup>

In a first draft, the architect presented a design for a wing in which the innermost room would be given over to *Tree of Life*, hanging on its eastern wall like an altarpiece in a church. Adjoining this would be a smaller room with 'memories of wandering': at this stage this probably meant older works by Kruse. A larger room would house the 18<sup>th</sup>-century collection, and a smaller cabinet the drawings and watercolours from the same period. Adjacent to the library was a small study, that too named after Lundqvist.

Ja! Sten skulle vi föra till sten  
Att ett härligt Tempel må resa sig  
Högt öfver Dalen.<sup>48</sup>

Det förslag som Bjerke och Ericson inledningsvis skissade på ovan, bestod av en mittkropp, snarlik den senare utförda byggnaden, men med de tre mittersta arkaderna genombrutna. Dessa ledde in till en inre skulpturgård flankerad av två lägre flyglar. I den västra skulde den Fürstenbergska samlingen inrymmas, och i den östra den Lundqvistska. Ericson tänkte sig också en framtida byggnad längs med Dicksonsgatan som skulle sluta museet kring en rektangulär gård.<sup>49</sup> I planerna ingick även en hel källarvåning, något som slutligen endast förverkligades i det östra hörnet av den resta byggnaden. Här skulle finnas lokaler för vaktmästare och eldare, samt magasin för konsten.

Uppförandet och Göteborgsutställningen försenades av den omfattande lågkonjunkturen och de kraftigt stigande byggkostnaderna som följde på kriget. Det fanns emellertid full politisk uppslutning bakom projektet som sågs som ett sätt att hålla ner arbetslösheten. I motiveringen till den Kjellbergska donationen för uppförandet av ett konstmuseum framhölls att ”byggnaden skulle om möjligt komma till utförande vid en tidpunkt då beredandet av ett ökat antal arbetstillfällen vore önskvärt”. Uppförandet av konserthuset och stadsteatern senarelades dock. 1922 kom Socialdemokraterna för första gången till makten i Göteborg. Detta innebar emellertid ingen förändring i genomförandet av gestaltningen av Götaplatsen. För arbetarrörelsen var fullföljandet av projektet en del av målet att sprida kulturen till alla befolkningsskikt.<sup>50</sup>

Av ekonomiska skäl bantades planerna för konstmuseet 1921 och de båda privatgallerierna förlades istället till överljusvåningen, där de liksom i den ursprungliga planen bildar pendanger till varandra. På en odaterad planritning har arkitekterna med blyerts strukit över den tidigare rumsdistributionen på överljusvåningen och ersatt den med ”Fürstenberg” i öster och den Lundqvistska samlingen i väster.<sup>51</sup>

Nedbantningen fick ”otrevliga följder”, skriver Romdahl.<sup>52</sup> Allt utrymme fick användas till utställningssalar. Tjänsterum och magasin krymptes till ett minimum. Ericson berättar att ett ”betydande arbete nedlades” på de båda ”privatgalleriernas” inredning. I

Kruse noted with satisfaction that the Brothers' work 'had not been in vain'. As Ericson explained, obviously well versed in the Brothers' rhetoric,

It is true that the conjuring up of beauteous buildings in mind & on paper affords great satisfaction, but to once see our building erected, that is the object of our longing. When an idea is to be realized, many forces must conspire. Affinity is what will unite us in our common endeavour, and we as Brothers, each according to his ability, will join in the building's construction.

Yes! We shall heap stone upon stone  
That a glorious Temple might rise  
High above the Valley.<sup>48</sup>

In Bjerke and Ericson's original draft, the proposal consisted of a central construction much like the one later built, but with the three middle arcades opening onto an inner sculpture garden flanked by two lower wings. Of the wings, the western one was to house the Fürstenberg Collection, the eastern the Lundqvist Collection. Ericson also pictured a future building running along Dicksonsgatan to complete the museum by closing off a rectangular yard.<sup>49</sup> The plans also included a basement that ran the full length of the building – something that ultimately was only realized in the eastern corner – with rooms for the caretakers and boiler-men, and stores for the art.

Both the building work and the Gothenburg Jubilee Exhibition were delayed by the severe economic downturn and rapidly rising building costs that followed the First World War. However, there was full political support for the project, which was seen as a means of holding down unemployment levels. In the stated reasons for Kjellberg's donation towards the construction of the art museum, it was underlined that 'the building will if possible take shape at a time when the provision of an increased number of jobs would be desirable.' The construction of the concert hall and theatre was moved back, however. In 1922 the Social Democrats came to power in Gothenburg for the first time. This did not bring any change to the realization of the layout at Götaplatsen. For the labour movement, the completion of the project was one of the goals in bringing culture to all, regardless of class.<sup>50</sup>

For financial reasons the plans for the art museum were cut back in 1921, and both the private galleries were instead sited on the top floor, although they were still paired as in the original plans. On an undated

arkiven finns ett omfattande ritningsmaterial kring utformningen av de Lundqvistska salarna. Under byggnadsarbetet syntes Lundqvist ofta på plats. ”Skeppsredaren, som bekostat byggandet av de tre rum, som skulle inrymma hans samlingar, tog också själv verksam del i utarbetandet av inredningen, och han var under denna tid en ofta sedd gäst på arkitektkontoret, då förlagt till konstmuseets bottenvåning. I samråd med honom fingo salarna sitt slutliga utseende”, skriver Ericson.<sup>53</sup>

#### REDAREN INREDER

Lundqvists samling innehåller alltså tre delar: Brödrarummet, en samling fransk modernism, från impressionismen fram till sekelskiftet, samt ett svenskt 1700-talsrum. Dessutom omfattar donationen en stor samling högkvalitativ skandinavisk modernism.

Den gustavianska samlingen tillkom tämligen plötsligt. På vårvintern 1919 diskuterade Bröderna Richard Berghs svenska 1700-talsrum på Nationalmuseum. Gustaf von Holten, som var den som Lundqvist förde de mest intensiva diskussionerna med vid denna tid, anförde att: ”Det franska inflytandet på svensk konst får här ett friskt och behagligt uttryck, och man vandrar i denna sal med aktning och beundran för de konstnärer, som efter så lång tid kunna tala så öfvertygande till oss om konstens mål”. Redaren svarade att han skulle studera samlingen vid nästa besök i Stockholm ”då den gustavianska konstriktningen särskilt sammanfaller med mitt intresse för Bellmans diktning, hvilken jag genom mina försök att spela luta kommit närmare ...”<sup>54</sup>

Lundqvist fick kännedom om att den före detta direktören vid Dramatiska Teatern, Gustaf Fredrikson, ämnade sälja sin 1700-tals-samling, som han ärvt från sin morbror, konstnären Carl Johan Fahlcrantz och som till delar härstammade från Carl Fredric von Breda. Tillsammans med Romdahl reste Lundqvist upp till Stockholm för att studera samlingen och förhandla om förvärv. Resultatet blev att de mest högkvalitativa verken köptes av skeppsredaren.<sup>55</sup>

FIG. 32

plan the architects have pencilled out the previous arrangement of rooms on the upper floor and replaced it with ‘Fürstenberg’ at the eastern end and the Lundqvist Collection at the western end.<sup>51</sup>

The reduced budget had ‘unpleasant consequences’, wrote Romdahl.<sup>52</sup> All available space had to be used as exhibition rooms. Offices and stores were shrunk to a minimum. Ericson said that ‘a significant amount of work went into’ the furnishing of the two ‘private galleries’. Certainly in the archives there is a voluminous collection of plans that deal with the design of the Lundqvist rooms. During the building work Lundqvist was often on site. ‘The Ship-owner, who paid for the construction of the three rooms that were to house his collections, himself played an active part in the design of the furnishings, and at this time was an oft-seen guest in the architects’ office, then housed on the ground floor of the art museum. It was in consultation with him that the rooms took on their final appearance’, wrote Ericson.<sup>53</sup>

#### SHIP-OWNER AND INTERIOR DESIGNER

The Lundqvist Collection was thus made up of three sections: the Brothers’ Room; a collection of French Modernism, from Impressionism to the turn of the 20<sup>th</sup> century; and a Swedish 18<sup>th</sup>-century room. In addition, the donation included a large collection of high-quality Scandinavian Modernist works.

The Gustavian collection came about relatively quickly. In the late winter of 1919, the Brothers discussed Richard Bergh’s Swedish 18<sup>th</sup>-century room at the National Museum in Stockholm. Gustaf von Holten, the one with whom Lundqvist had his most intense discussions at this time, argued that ‘The French influence on Swedish art here has a fresh and pleasing aspect, and one takes in the room with respect and admiration for the artists who after such a long time can speak to us so convincingly about the aims of art.’ The Ship-owner answered he would study the collection on his next visit to Stockholm ‘as the Gustavian school especially coincides with my interest in Bellman’s verse, which I have grown much closer to in my attempts to play the lute.’<sup>54</sup>

Romdahl tycks inte ha känt någon tveksamhet att ta emot den Lundqvistska donationen i övrigt. Han ger åtminstone inte uttryck för det i sina skrifter. Men inför just 1700-talssamlingen fick museimannen betänkligheter. Museet ägde redan flera verk från tidsepoken och Romdahl såg ogärna att tidens konst splittrades mellan olika salar. Lösningen blev att Lundqvist löste in museets 1700-talsverk för det pris de en gång förvärvats för och införlivade dem med sin egen samling. Förfarandet väckte en del kritik i museets styrelse.<sup>56</sup> Någon permanent lösning för framtiden blev arrangemanget inte, eftersom framtida förvärv inte gärna kunde integreras i den Lundqvistska samlingen.

\*\*\*

1919, samma år som den storslagna donationen av 1700-talskonst, reste Lundqvist och Romdahl till Spanien på sistnämndes förslag. Resan omnämns inte i Romdahls memoarer men det finns en notering i Konstavdelningens årsberättelse om att intendenten med medel ur Högskolans Linnéfond rest runt i Spanien och Frankrike för att medverka till inköp ”av fransk konst till Lundqvistska samlingen och museet”.<sup>57</sup> Till det som inköptes under resan hör Camille Corots *Sköterska och barn* och Auguste Rodins *Den förlorade sonen*, samt en samling modern tysk grafik.

Lite mer kött på benen angående resan får man genom en handpräntad skrift, i Brödernas anda, som Romdahl skrev och tecknade: ”Humoristisk beskrifning öfver en resa till Spanien, aug. sept. 1919”.<sup>58</sup> Skriften överlämnades till Lundqvist på julafton 1919 och av en blyertsanteckning framgår att den påbörjades under resan Avignon-Paris i september, ”då lokomotivet gick sönder på linien”. Texten är skriven på vers och rikligt illustrerad. Den inleds med de båda vännernas förberedelser:

Spanska i anletes svett  
Pluggades i Skeppsbron 1  
Fru Morales språkmetod

Lundqvist learned that a past manager of the Dramatic Theatre in Stockholm, Gustaf Fredrikson, was planning to sell the 18<sup>th</sup>-century collection he had inherited from his uncle, the artist Carl Johan Fahlcrantz, which in part could be traced back to the painter Carl Fredric von Breda. Together with Romdahl, Lundqvist travelled up to Stockholm to view the collection and negotiate its purchase. The outcome was that the best works were bought by the ship-owner.<sup>55</sup>

In general, Romdahl does not seem to have felt the slightest hesitation in accepting the Lundqvist donation – at any rate, he said nothing to that effect in his writings – but confronted with the 18<sup>th</sup>-century collection he seems to have had some misgivings. The Museum already owned a number of works from the period, and Romdahl was reluctant to divide art from the same period between different rooms. The solution was for Lundqvist to buy the Museum’s 18<sup>th</sup>-century works at their original prices and incorporate them into his own collection. This course of action drew considerable criticism from the Museum’s board.<sup>56</sup> As a permanent solution the arrangement had little to recommend it, since future acquisitions could not readily be integrated into the Lundqvist Collection.

\*\*\*

In 1919, the same year as the major donation of 18<sup>th</sup>-century art, Lundqvist and Romdahl travelled to Spain at the latter’s suggestion. The journey is not mentioned in Romdahl’s memoirs, but there is a note in the museum department of art’s annual report that the University Linnaeus Fund had paid for the curator to travel to Spain and France to assist in the purchase ‘of French art for the Lundqvist Collection and the Museum’.<sup>57</sup> Among the works bought on that journey were Camille Corot’s *Nurse and Child* and Auguste Rodin’s *The Prodigal Son*, and a collection of modern German graphic art.

Rather more detail about the trip is forthcoming in a hand-printed booklet, very much in the spirit of the Brothers, which Romdahl wrote and illustrated: ‘A humorous description of a journey to Spain, Aug. Sept. 1919’.<sup>58</sup> The booklet was presented to Lundqvist on Christmas Eve in

Ger fördubblat resemöd  
Efter bara några dar  
Börjar man så smått 'hablar'

Planeringen av det nya museet sysselsatte Romdahl och Lundqvist under tågresorna genom Europa. Det var inte bara enskilda konstverk som studerades utan även arrangemangen av samlingarna i olika museer. Resan gick över London och Paris till Spanien, där de såg de gängse konstmonumenten i St Sebastian, Burgos, Segovia, Madrid, Toledo, Córdoba, Castillejo, Sevilla, Granada, Zaragoza och Barcelona. Från Paris företog de senare åter en tur söderut till Cette (Sète), Nîmes, Arles och Rhônedalen. Slutligen reste de från Paris över Rheims, Köln och Berlin till Sassnitz för färja till Malmö. Konsten upptog säkerligen en hel del av tiden, men de unnade sig också mycket av livets goda. "Axel tog med 2.000 pesetas, Hvad Werner tog behöfver ej vetas", rimmar Romdahl.

\*\*\*

Brödrarummets hängning var inte statisk utan förfinades mer eller mindre kontinuerligt efter inrättandet. Den 4 februari 1920 besökte Lundqvist åter Stockholm, inbjuden av Bellmansällskapet. I samband med detta besökte han en försäljningsutställning arrangerad av kommanditbolaget Axel Beskow på Konstakademien, där han särskilt fäste sig vid en altartavla av Goswijn van der Weyden: *Nådens brunn*. Även ett par tyska och nederländska 1400-talsmålningar fängslade honom, liksom en bysantinsk madonna. "Vid tanken på Brödrarummet och dess mening samt önskande höja såväl den konstnärliga halten som det religiösa innehållet, beslöt han senare inköpa dessa jämte andra flamländska taflor. Till detta beslut bidrog äfven den planerade nybyggnaden af Göteborgs konstmuseum och den deraf framkallade omgestaltningen af hans samling."<sup>59</sup> Inalles köpte Lundqvist vid detta tillfälle sju verk som donerades till museet i avsikt att hänga i Brödrarummet. I den yttre delen av Brödrarummet placerades den

1919, and a pencil note records that it was begun during the journey from Avignon to Paris that September, 'when the railway engine broke down on the line'. It is written in verse and has numerous illustrations. It opens with the two friends' preparations:

Spanish is a tricky 'un  
Swotted up at Skeppsbron 1  
Mrs Morales' language course  
Of travellers' bravery is the source  
And after only one, two days'  
One slowly starts to 'hablar' phrases

The plans for the new museum occupied Romdahl and Lundqvist during their train journeys through Europe. It was not only individual works of art that they studied, but also the arrangement of the collections in various museums. Their journey went by way of London and Paris to Spain, where they saw the usual monuments to art in St Sebastian, Burgos, Segovia, Madrid, Toledo, Cordova, Castillejo, Seville, Granada, Saragossa, and Barcelona. From Paris they later took a journey south to Sète, Nîmes, Arles, and the Rhone Valley. Finally they travelled from Paris via Reims, Cologne, and Berlin to Sassnitz for the ferry to Malmö. Art certainly absorbed much of their time, but they also indulged in many of the good things in life. 'Axel took 2,000 pesetas of his own, What Werner took need not be known,' as Romdahl put it.

\*\*\*

The Brothers' Room's hanging was not static, but rather was developed more or less continuously from the moment it was inaugurated. On 4 February 1920, Lundqvist again paid a visit to Stockholm, this time at the invitation of the Bellman Society. He took the opportunity to attend a viewing arranged by the company of Axel Beskow and Partners at the Royal Swedish Academy of Fine Arts, where he was especially taken by an altarpiece by Goswijn van der Weyden, *Fons Pietatis*. A couple of Ger-

äldre konsten, medan Kruse, Arosenius och Henning placerades i det innersta rummet.

Alltmer av uppmärksamheten, och förväntningarna, riktades mot det nya museet vid Götaplatsen. 1923 valdes Lundqvist in i Konstmuseinämndens styrelse och fick härigenom en mer formell maktposition. Efter att Jubileumsutställningen stängdes den 15 oktober började det omfattande arbetet att färdigställa interiörerna och installera konsten. I donationsbrevet daterat den 30 september 1922 angavs att Lundqvists salar skulle vara inredda före utgången av 1923 vilket de i stort sett tycks ha varit.<sup>60</sup> "Denna 13 nov 1923 sågos Redaren och hans hustru jämte Bokvännen stiga uppför trapporna till de mäktiga terrasserna framför Konstmuseet vid Götaplatsen för att beskåda upphängandet af de Gustavianska taflorna, som först af alla blifvit överflyttade från det gamla museet vid Hamngatan", skaldar Lundqvist efter ett besök på museet hösten efter Jubileumsutställningen.<sup>61</sup> Finjusteringar gjordes under hela 1924 och inför nyöppningen 1925 donerade Lundqvist ytterligare medel till utformningen av 1700-tals-salen, som försågs med målade bårder och gustavianska möbler.<sup>62</sup>

I Lundqvists donation specificeras ingående rumsdispositionen. Medlen ska "användas till byggandet och ordnandet av tre sammanhängande rum därav ett trapprum i övre våningens västra delar" som ska kallas "Werner Lundqvists samling". I Brödrarummet ska "utställas tavlor av Göteborgsmålarne Ole Kruse och Ivar Arosenius jämte medeltida konst". Salen utanför Brödrarummet ska visa "tavlor och konstföremål från Gustavianska konstepoken" och i rummet vid trappan ska den franska konsten ställas ut. Därutöver finns ett antal verk som museet förfogade mer fritt över, som John Stens *Källan*, Nils von Dardels *Hamn vid atlantiska oceanen*, Jens Ferdinand Willumsens *Sol och ungdom*, Joakim Skovgaards *Adam ensam i lustgården* och Poul Christiansen *Den unge Dante hälsar Beatrice*. Även David Lundahls landskap placerades utanför samlingen.

Den 14 mars 1925 slogs de tunga bronsportarna på konstmuseet upp för allmänheten. Den besökare som valde det västra trapploppet kom upp i Lundqvists franska samling, med Auguste Rodins *Den förlorade sonen* i mitten. Ericson benämner det "entrérummet" och poängterar att den cylinderformade lanterninen utformats för att ge samlingen ett passande ljus. Det kan tyckas som ett märkligt anslag till Brödrakretsens konst, men arkitekten noterar att det visserligen

man and Dutch 15<sup>th</sup>-century paintings also caught his eye, as did a Byzantine Madonna. 'At the thought of the Brothers' Room, its meaning, and the desired enhancement of both its artistic value and religious content, he later decided to purchase these together with two other Flemish pictures. The moving spirit in this decision was the planned construction of the Gothenburg Museum of Art and the refashioning of his collection this would necessitate.'<sup>59</sup> On this occasion Lundqvist bought seven works in all, which were donated to the Museum in order to hang in the Brothers' Room. The older art was hung in the outer section of the Brothers' Room, while Kruse, Arosenius, and Henning were placed in the inner room.

Increasingly, expectations were pinned on the new museum at Götaplatsen. In 1923 Lundqvist was elected a member of the Museum of Art board, so obtaining a position with more formal powers. Once the Jubilee Exhibition closed on 15 October, the extensive programme of work began to complete the interiors and install the art. The deed of gift dated 30 September 1922 states that Lundqvist's rooms should be ready before the end of 1923, which by and large they seem to have been.<sup>60</sup> 'This 13 November 1923, the Ship-owner and his wife, along with the Bibliophile, were seen to mount the steps to the grand terraces before the Museum of Art at Götaplatsen to inspect the hanging of the Gustavian pictures, the first to have been moved from the old museum on Hamngatan', Lundqvist began in skaldic vein after a visit to the Museum the autumn after the Jubilee Exhibition.<sup>61</sup> The fine tuning continued throughout 1924, and prior to the reinauguration in 1925 Lundqvist donated more money to equip the 18<sup>th</sup>-century room, which was furnished with painted borders and Gustavian furniture.<sup>62</sup>

Lundqvist's deed of gift gave exhaustive directions for the layout of the rooms. The money was 'to be used for the construction and preparation of three adjoining rooms, of which one staircase room in the western part of the upper floor' was to be called 'Werner Lundqvist's Collection'. The Brothers' Room was where 'pictures by the Gothenburg painters Ole Kruse and Ivar Arosenius were to be exhibited, together with medieval art.' The room next to the Brothers' Room was to show 'pictures and *objets d'art* from the Gustavian period', and the room next to the stairs was to exhibit the French art. In addition there were a number of works where the Museum had a freer hand, including John Sten's *The Source*, Nils von Dardel's *Atlantic Port*, Jens Ferdinand Willumsen's *Sun and Youth*, Joakim Skovgaard's *Adam Alone in the Garden of Eden*, and Poul Christiansen's *The*

är en konst som ”rivit bryggorna till det förgångna”, men som bär på ”en inlevelse lika stark som den, vilken fordom kännetecknat konsten stora perioder”.<sup>63</sup>

Innanför fanns den gustavianska salen med huvudsakligen svenska målningar. Den hade utsmyckats med ”dyrbar inredning”, ett listverk av mattpolerad grön kalksten från Öland. En nisch i den västra väggen, liksom takfönstrets profil, förstärker associationerna till 1700-talet. Ovanför de tre dörrarna finns dörröverstycken i gips med porträttmedaljonger efter Sergel av Carl Michael Bellman, Johan Henric Kjellgren och Johan Tobias Sergel. Från 1700-talet leder en portal in i Brödrarummet. Detta var alltså placerat rakt ovanför den Nederländska samlingen. I Romdahls hängning av det nya museet var Kruses *Livets träd* placerad på väggen rakt ovanför Rembrandts *Riddaren med falken* i våningen under. Genom sitt avskilda läge och sin högtidliga formgivning har rummet fått en prägel lämpad för Brödrakretsens konst, skriver Ericson.<sup>64</sup>

Trots anslaget med porträttmedaljongerna i trappan och skylten som förkunnade ”Werner Lundqvists samling” tycks det redan tidigt ha rått en viss osäkerhet om vilka rum samlingen omfattade. Enligt *Göteborgs Morgonpost* 1930 var det allmänt bekant att konstverken i Brödrarummet tillhör den Lundqvistska samlingen, men att det var mindre känt att den Gustavianska salen och de franska verken i rummet vid trappen ingick i samma samling.<sup>65</sup> Ett skäl till anonymiteten kan vara att samlingen inte är geografiskt och tidsmässigt lika sammanhållen som Fürstenbergs (som ju också renodlats under åren).

Hösten 1924, strax före det att Kruse förvärvar ett hus i Bokenäs, besöker Bröderna honom i Göteborg för att se den tavla, som skulle fullborda Brödraummet: *Brödratavlan* (donerad av Lundqvist 1926). ”Om denna tafla [...] införlivas med Brödrarummet kommer detta att få en ännu mera personlig prägel, ty här framträder i symbolisk form Brödernas lif i Dalen”, skriver Lundqvist i Krönikan. Han inser att målningens budskap inte är omedelbart tillgängligt för utomstående. Ett centralt motiv är Elias på sin eldvagn. Landskapet påminner, enligt Lundqvist, om Grönvik på Galtarö. Bröderna avbildas med sina olika attribut: skeppet, svärdet, skrinet, yxan, klockan, lyran och vågen.<sup>66</sup>

Efter att Kruse flyttat upprätthölls kontakten med Lundqvist mestadels brevledes. Ibland på sommaren seglade Lundqvist över

*Young Dante Greeting Beatrice*. David Lundahl's landscape was also placed outside the Collection proper.

On 14 March 1925 the heavy bronze doors to the Museum were opened to admit the public for the first time. The visitors who chose to take the western stairs emerged into Lundqvist's French collection, with Auguste Rodin's *The Prodigal Son* in the middle. Ericson called it the 'entrance room', and drew attention to its circular clerestory, which had been designed to provide this part of the collection with the correct light. It might be thought a strange addition to the Brothers' art, but the architect noted that it was after all art that 'tore down the bridges to the past' while conveying 'an insight as strong as that which in days of yore characterized the great ages of art'.<sup>63</sup>

Next came the Gustavian room, with mainly Swedish paintings. It had been decorated with 'expensive fixtures': a moulding of matt-polished green limestone from the island of Öland. A niche in the western wall, like the skylight's profile, strengthened the associations with the 18<sup>th</sup> century. Above the three door-archways were plaster friezes with portrait medallions after the manner of Sergel depicting Carl Michael Bellman, Johan Henric Kjellgren, and Johan Tobias Sergel. From the 18<sup>th</sup>-century section a doorway led into the Brothers' Room, which in other words was sited immediately above the Dutch collection; in Romdahl's hanging of the new museum, Kruse's *Tree of Life* was placed directly above Rembrandt's *The Knight with the Falcon* on the floor below. By dint of its grand design and being set slightly apart, the Brothers' Room was given a character apt for the Brothers' art, wrote Ericson.<sup>64</sup>

Despite the plaque and portrait medallions on the stairs and the sign proclaiming the Werner Lundqvist Collection, from the very start there seems to have been some uncertainty about which rooms were part of the Collection. According to the newspaper *Göteborgs Morgonpost* in 1930, it was common knowledge that the works of art in the Brothers' Room were from the Lundqvist Collection, but it was less well known that the Gustavian room and the French works in the room by the stairs were also part of it.<sup>65</sup> One reason for the Collection's anonymity may have been that it was not as geographically or chronologically coherent as the Fürstenberg Collection (which, after all, had also evolved over the years).

In the autumn of 1924, just before Kruse bought a house in the country out at Bokenäs, the Brothers visited him in Gothenburg to see the painting that would complete the Brothers' Room: *The Brothers*, duly do-

från Galtarö. Kruse fortsätter delta i de tryckta utgåvorna av Brödernas Krönikor vid mitten av 1920-talet.<sup>67</sup> Han rättar i texter och lägger till nya avsnitt. Ibland dyker även konstmuseet upp i deras korrespondens. Så sent som 1935 donerar Werner Lundqvist en liten handteckning av Kruse, *Skiss till Brödratavlan*. Kruse hade försökt få Romdahl att köpa den men museichefen ansåg att det begärda priset var för högt (1 000 kr, senare sänkt till 800 kr).

I samband med minnesutställningen över Arosenius på Konsthallen 1927 – en utställning som dessförinnan turnerat runt i de nordiska huvudstäderna – samlades åter Bröderna i Göteborg, inklusive både Kruse och Henning. Vid denna tid har Arosenius, ”den tidigt bortgångne Brodern”,<sup>68</sup> postumt inkluderats i Bröderna. Detta intryck förstärks i den katalog som gavs ut 1929 om den Lundqvistska samlingen, finansierad av donatorn.<sup>69</sup> Härigenom förstärktes tendensen att uppfatta Bröderna som en beteckning för de tre konstnärsbohemerna.

I slutet av november 1932 är Lundqvist och Bröderna uppe på överljusvåningen och hänger om. *Brödratavlan* visar sig inte fungera i Brödrarummet, med sina klara färger på guldgrund. I 1700-talsrummet, som numer tycks engagera skeppsredaren mest, provhänger de en målning av Hilleström på långväggen. ”Bröderna beundrade den genomskinliga glansen i det stora böhmiska glaset som utgjorde den lilla tavlans medelpunkt.” Att samlingen ingalunda betraktades som definitiv och komplett framgår av att Lundqvist föreslår att de ska försöka anskaffa några motiv från Haga, för att kunna arrangera ett ”Bellmanshorn” i salen.<sup>70</sup>

Inte heller Brödrarummet är statiskt installerat. *Brödratavlan* tas ner och magasineras en period, innan den kring 1934 hängs i trapphuset till den Lundqvistska samlingen: ”När Bröderna en mörk Novemberdag stego uppför trapporna till Redarens flygel i Konstmuseet, sågo de Brödratavlan upphängd i trapphuset, och i denna dunkla belysning utjemnades de starka färgerna på guldgrunden och gåvo de å duken framställda allegoriskt verkande Bröderna, den mystiska innebörd inför Undret, som Målaren åsyftat.”<sup>71</sup>

Även entrérummet förstärks med nytilskott. 1937 donerar Lundqvist Pierre Bonnard's *Naket* (1903) som ytterligare höjer den franska samlingen. Lundqvist berättar om hur Bröderna, i slutet av februari 1937, vandrade...

nated by Lundqvist in 1926. ‘If this picture ... is added to the Brothers’ Room, it will bestow an even more personal stamp, since it brings out in symbolic form the Brothers’ life in the Valley’, wrote Lundqvist in the Chronicle. He realized that the painting’s message was not immediately intelligible to outsiders. A central motif is Elias in his chariot of fire. The landscape, according to Lundqvist, is reminiscent of Grönvik on the Galtarö peninsula. The Brothers are depicted with their various attributes: ship, sword, coffer, axe, bell, lyre, and scales.<sup>66</sup>

Once Kruse had moved house, he corresponded with Lundqvist mainly by letter. Occasionally in the summers Lundqvist sailed across to Bokenäs from Galtarö. Kruse continued to have a hand in the published versions of the Brothers’ Chronicles in the mid 1920s, correcting texts and adding new sections.<sup>67</sup> Sometimes the Museum of Art is also mentioned in their correspondence. As late as 1934, Werner Lundqvist donated a small drawing by Kruse, *Draft of The Brothers*. Kruse had tried to persuade Romdahl to buy it, but the museum director thought the asking price too high (1,000 Swedish kronor, later dropped to 800 kronor).

In conjunction with the Arosenius retrospective at the Gothenburg Art Gallery in 1927 – an exhibition that had already toured the Nordic capitals – the Brothers, including both Kruse and Henning, once again gathered in Gothenburg. By this time Arosenius, ‘the prematurely departed Brother’,<sup>68</sup> had been included posthumously in the Order. This impression was strengthened in the catalogue of the Lundqvist Collection that was published in 1929, financed by the donor himself;<sup>69</sup> it also served to reinforce the tendency to think of the Brothers as the three artistic Bohemians.

At the end of November 1932, Lundqvist and the Brothers were up on the top floor, busy rehanging. It turned out that *The Brothers*, with its clear colours on a gold ground, was out of place in the Brothers’ Room. In the 18<sup>th</sup>-century room, which it seems was now the ship-owner’s greatest interest, they tried hanging a painting by Hilleström on the long wall. ‘The Brothers admired the translucent sheen of the large Bohemian dish that was the little picture’s focal point.’ The fact that the Collection was by no means thought definitive or complete was apparent in Lundqvist’s suggestion that they should attempt to acquire some works from Haga in order to arrange a ‘Bellman corner’ in the room.<sup>70</sup>

No, the Brothers’ Room was far from being a static installation. *The Brothers* was taken down and stored for a while, before being returned in

... upp för trapporna till konstmuseet, snön täckte Götaplatsen, och Poseidon-statyen gjorde nu ett fördelaktigt intryck, där den stod med sina jättelemmar i snöig skrud. Det var en bemärkelsedag för Bröderna ty det gällde avslutningen av det franska entré-rummet i Redarens samling, där Rodins staty likt Milles utanför museet dominerar rummet. Och vi funno att den nya Bonnard 'femme nue' förunderligt väl lämpade sig som pendant till Rodins kraftiga torso. Men den förfinade franska anden gav rummet ett intryck av behag. Den Gustavianska salen med sina kända porträtt från denna lysande klassiska konstepok gav intryck av en verklig folklädje – trots dess knappa ekon. förhållande. Men som ett litet kapell verkade Brödrarummet, där den germanska anden var förhärskande.<sup>72</sup>

## GLÖMSKANS BRUNN

Hur ska Lundqvists insatser värderas? Han sköt, som framgått ovan, till nästan 120 000 kronor till uppförandet av det nya konstmuseet, vilket utgjorde knappt 10 procent av byggkostnaden.<sup>73</sup> Omräknat i dagens penningvärde motsvarar Lundqvists bidrag omkring 3 miljoner kronor. Därtill förvärvade han konst åt museet för över 500 000 kronor – vilket omräknat blir över 12 miljoner kronor – fördelade på 144 verk.

Det var genom Lundqvist som museet fick ett bibliotek. Romdahl hade inga anslag till att köpa in böcker. När den havererade tyska ekonomin efter kriget möjliggjorde förvärv av dyrbara faksimilutgåvor av handteckningar och grafik ställde Lundqvist upp.<sup>74</sup> Denna litteratur utgjorde ett viktigt hjälpmedel i den konsthistoriska undervisningen som Romdahl förlade till biblioteket.

Lundqvist finansierade även utställningar. Mest överraskande är att han bidrog med medel till *Modern tysk målningskonst* (1918–1919), med konstnärer som Lyonel Feininger, Paul Klee, Franz Marc och Emil Nolde. Utställningen skulle ha visats på Göteborgs Museum men flyttades i brist på utrymme till Valands och Konstföreningens lokaler. Detta är anmärkningsvärt eftersom Lundqvist vid denna tid blivit tämligen konservativ i sin konstsmak, delvis som en följd av diskussionerna med Kruse. I Krönikan skriver Lundqvist att de unga målarna kasta ”sig med våldsam energi i sådan alstring som, om den

1934 to be hung on the stairs up to the Lundqvist Collection: ‘When the Brothers one dark November day mounted the stairs to the Ship-owner’s wing in the Museum of Art, they saw *The Brothers* hanging on the staircase, and in the dim light the strong colours on the gold ground were softened, and imbued the allegorically occupied Brothers depicted in the canvas with that mystic meaning in the presence of the Miracle that the Painter intended.’<sup>71</sup>

Even the entrance hall was enhanced with new additions. In 1937 Lundqvist donated Pierre Bonnard’s *Nude*, 1903, which gave a further boost to the French collection. Lundqvist described how in late February 1937 the Brothers walked up the steps to the Museum of Art, Götaplatsen deep in snow, and the statue of Poseidon now making a favourable impression where it stood with its giant limbs in snowy attire. It was a great occasion for the Brothers, for it was to mark the completion of the French entrance room in the Ship-owner’s collection, where Rodin’s statue, like Milles’s outside the Museum, dominates. And we found the new Bonnard ‘*femme nue*’ uncannily well suited as a companion to Rodin’s powerful torso. But the refined French atmosphere gave the room an impression of joy. The Gustavian room, with its famous portraits from that dazzling classical era in art, gave the impression of true popular delight – despite its straightened financial circumstances. Yet to all appearances a little chapel, the Brothers’ Room was where the German spirit prevailed.<sup>72</sup>

## THE WELL OF OBLIVION

How should Lundqvist’s efforts be judged? As has already been seen, he gave almost 120,000 Swedish kronor towards the construction of the new Museum of Art, the better part of 10 per cent of the building costs.<sup>73</sup> In today’s money Lundqvist’s contribution would be worth some 3 million kronor. On top of that he acquired art for the Museum to a value of 500,000 kronor – which would be 12 million kronor today – spread across 144 works of art.

It is thanks to Lundqvist that the Museum has a library. Romdahl had no funds with which to buy books. When the collapse of the German

också för tillfället åstadkommer en ytlig effekt, dock är ett undermineringsarbete af den sanna konstens lagar, nära i samband med bolshevismen. En här nyligen gjord utställning af tysk modärnism gaf ett ännu mera rått och obehärskat intryck.”<sup>75</sup>

Romdahl försökte vid flera tillfällen intressera Lundqvist för modern konst, och skeppsredaren besökte utställningar med samtida konst i bland annat Köpenhamn och Paris utan att hitta mycket som fann hans gillande. Däremot lyckades den norske konstnären Henrik Sørensen ”suggerera” Lundqvist till att köpa såväl fransk konst som nordisk samtidskonst. De tre åkte tillsammans till Köpenhamn 1918 och förvärvade bland annat Willumsens *Sol och ungdom* och Joachim Skovgaards *Adam ensam i lustgården*.<sup>76</sup>

Museichefen tycks med tiden ha blivit alltmer bekymrad över att Werner Lundqvists samling hindrade möjligheterna att disponera om salarna på överljusvåningen. När han 1938 väcker tanken på en tillbyggnad av museet, för att ge mer plats åt den moderna konsten, föreslår han Lundqvist att 1700-talet ska flyttas till en ny flygel. Genom en bekant förhör sig Lundqvist om Louvrens syn på saken och tar fasta på att i Paris planeras istället ett särskilt museum för den moderna konsten.<sup>77</sup>

Även Romdahls efterträdare Westholm tyckte att det var besvärande att den Lundqvistska samlingen omöjliggjorde en kronologisk hängning på övervåningen. Respekt för donationsvillkoren gjorde att Westholm inte rörde samlingen, men han tackade nej till andra donationer som inte gav museet flexibla villkor.<sup>78</sup> Även efterföljande museichefer har intagit samma hållning. Under ombyggnaden av yttertaget 1975 installerades dock 1700-talssamlingen tillfälligt i Farfarshallen på femte våningen, inklusive de lösa inredningarna.<sup>79</sup>

1979 gav museet ut en katalog över målerisamlingen som inleds med arton interiör- och exteriörfotografier. Det finns en bild från Fürstenbergiska Galleriet, och två från Werner Lundqvists samling. De båda sistnämnda är dock endast namngivna som ”Fransk 1800-talskonst” respektive ”Gustavianska salen”.<sup>80</sup> Än mer anmärkningsvärt är kanske att inte i någon enda publikation utgiven av konstmuseet 1925–2010, med undantag för katalogen över Lundqvists samling 1929, har samlingens *pièce de résistance* avbildats eller kommenterats. *Livets träd* syns på en översiktsbild av Brödrarummet i boken *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekler* publicerad 2002, där Björn Fredlund

economy after the First World War made it possible to buy valuable facsimile editions of drawings and graphic art, it was Lundqvist who stepped in.<sup>74</sup> This literature was an important resource for the courses in art history that Romdahl held in the library.

Lundqvist also sponsored exhibitions. It comes as a surprise to find that he helped pay for ‘Modern tysk målningskonst’ (Modern German Painting) in 1918–1919, with artists such as Lyonel Feininger, Paul Klee, Franz Marc, and Emil Nolde. The exhibition was intended for the Gothenburg Museum, but for lack of space was moved to the premises of the Valand School of Fine Art and the Gothenburg Art Society. This is the more striking because Lundqvist by this time had become rather conservative in his tastes, partly as a result of his discussions with Kruse. In the Chronicle Lundqvist wrote that the young painters threw ‘themselves with violent energy into such effusions that, while they indeed create a moment’s superficial effect, there is however also an undermining of the laws of True Art that is closely related to Bolshevism. A recent exhibition here of German Modernism gave an even more raw and uncontrolled impression.’<sup>75</sup>

Romdahl tried on several occasions to interest Lundqvist in modern art, and the ship-owner attended exhibitions of contemporary art in Copenhagen and Paris and the like without finding much that interested him. That said, the Norwegian artist Henrik Sørensen succeeded in ‘hypnotizing’ Lundqvist into buying both French art and Nordic contemporary art. The three visited Copenhagen together in 1918 where he acquired works such as Willumsens’s *Sun and Youth* and Skovgaard’s *Adam Alone in the Garden of Eden*.<sup>76</sup>

In time, the Museum director seems to have become increasingly worried that the Werner Lundqvist Collection was preventing them from rearranging the galleries on the upper floor. In 1938, when he floated the idea of an extension to the Museum to create more space for modern art, he suggested to Lundqvist that the 18<sup>th</sup>-century works should be moved to a new wing. Lundqvist sounded out the Louvre on the matter through an acquaintance, and was interested to hear that in Paris they were instead planning a separate museum of modern art.<sup>77</sup>

Romdahl’s successor, Westholm, also found it annoying that the Collection made a chronological hanging on the upper floor impossible. Respect for the terms of the deed of gift meant that Westholm did not touch the Collection, but he refused other donations that did not offer

kommenterar dess innehåll och tillkomst. Fotografiet är från efter omgörningen av Brödrarummet, och det är Arosenius självporträtt som står i förgrunden. Ole Kruses *Livets träd* är inget museet tycks yvas över.

Det var Folke Edwards som 1990 tog beslut om att permanent flytta ner 1700-talssamlingen i den Lundqvistska donationen till femte våningen. Härigenom vanns mer plats för 1900-talskonsten på sjätte våningen, samtidigt som femte fick ett genomgående kronologiskt upplägg. Det fanns även planer på att utrymma Brödrarummet och istället flytta dit Picassosamlingen. Omflyttningarna ledde till stora interna konflikter och 1:e intendent Jonas Gavel lämnade in en avskedsansökan, som dock upphävdes när planerna inte fullt ut sattes i verket.<sup>81</sup>

Även om beslutet väckte interna diskussioner och protester förefaller varken allmänheten eller medierna ha reagerat. I samband med renoveringsarbetet 2008 togs nästa steg när Lundqvists franska samling vid det västra trapploppet flyttades för att ersättas av ett studie- och samlingsrum. Under den runda taklanterninen, ritad för att harmoniera med det sena 1800-talets konst, ersattes Rodins *Den förlorade sonen* med två stora, röda, halvcirkelformade soffor, vilka dock togs bort 2010. 1700-talsrummet installerades med konst av göteborgskoloristerna Åke Göransson och Ragnar Sandberg.

Inte heller Brödrarummet har behållits som ett monument över Redaren och hans sällskap. Okunskapen om vilka Bröderna var har blivit alltmer manifest i hängningen. Som framgått framhöll Lundqvist Arosenius betydelse och ville gärna se att hans position i Brödrarummet förstärktes. Detta har verkligen skett, men på Lundqvist och de andra Brödernas bekostnad. Idag hänger fler Arosenius i Brödrarummet, än under Lundqvist tid. Bland annat ett par av de arton akvareller som Axel Adlerbert (1878–1966), grundaren av Arla, donerade 1947.

Förändringarna av de tre rum som Werner Lundqvist inrättade, står inte bara i strid med donationsvillkoren, de skaver också mot arkitekturen. När Ericson, Lundqvist och Romdahl utformade de västliga överljusrummen hade de specifika samlingar och verk i tankarna. Fönstrens utformning, takgesimser, dekorativa detaljer på väggarna och kring dörrarna, rummens storlek och disposition är noggrant uttänkta och differentierade. Detta gäller för övrigt alla rum och salar

the Museum more flexible terms.<sup>78</sup> A succession of Museum directors has taken the same approach. During the renovation of the roof in 1975, however, the eighteenth-century collection, along with all its furniture and fixtures, was temporarily installed in the Grandfather Hall on the fifth floor.<sup>79</sup>

In 1979 the Museum published a catalogue of its collections of paintings that opened with 18<sup>th</sup> interior and exterior photographs. There is one photograph of the Fürstenberg Gallery and two of the Werner Lundqvist Collection, yet the latter two are only captioned 'French 19<sup>th</sup>-century art' and 'the Gustavian Room'.<sup>80</sup> Perhaps even more striking is the fact that, with the exception of the catalogue in 1929, not a single publication produced by the Museum of Art between 1925 and 2010 mentions the Lundqvist Collection's *pièce de résistance* either in words or pictures. *Tree of Life* is visible in a photograph of the Brothers' Room in the book *Konstens Göteborg: Nedslag i fyra sekler* (The Gothenburg of Art: Touch-points in four centuries) published in 2002, in which Björn Fredlund commented on its contents and origins. The photograph was taken after the Brothers' Room was rearranged, and it is Arosenius' self-portrait that is to the fore. Ole Kruse's *Tree of Life* is not something the Museum seems to pride itself on.

It was Folke Edwards who took the decision in 1990 to move the 18<sup>th</sup>-century section of the Lundqvist Collection permanently to the fifth floor. In so doing they gained more space for 20<sup>th</sup>-century art on the sixth floor, at the same time as the fifth was given a more consistent chronological layout. There were even plans to empty the Brothers' Room and move in the collection of Picassos instead. The reshuffle led to major internal conflicts, and the senior curator Jonas Gavel handed in his resignation, although he withdrew it when it was clear that not all the plans would be implemented.<sup>81</sup>

Even if the decision prompted internal discussions and complaints, it seems that neither the general public nor the media protested. In conjunction with the renovations in 2008 the next step was taken: Lundqvist's French collection by western stairs was moved, to be replaced by a research room. Under the circular clerestory, designed to harmonize with late 19<sup>th</sup>-century art, Rodin's *The Prodigal Son* was replaced by two large, red, semi-circular sofas, which were removed in 2010. The 18<sup>th</sup>-century room was filled with art by the Gothenburg colourists Åke Göransson and Ragnar Sandberg.

i museet. För Romdahl var gestaltningen av interiörerna en viktig del av hans hängningsideologi – utformning och utsmyckning skulle stämma besökaren i samklang med den utställda konsten. Lundqvist tycks i huvudsak ha delat Romdahls idéer och sköt, som ovan beskrivits, till extra medel till rummens utformning och inredning.

Jag noterade inledningsvis spår av Lundqvists samling i form av porträttmedaljonger och skyltar. Men rummens utformning är antagligen en mer påtaglig påminnelse om att den nuvarande hängningen är en avvikelse från den ursprungliga. Mest påtagligt är detta i det forna 1700-talsrummet trots att väggfärgen ändrats från ljusblå till neutralt grå. Tankar har förts fram om att plocka ner, alternativt täcka för, Sergelmedaljongerna, för att ytterligare neutralisera rummet.<sup>82</sup>

Jag skrev inledningsvis att museer har en uppgift att minnas. Men, ska här avslutningsvis tilläggas, också att glömma. Tomislav Sola frågar sig om musernas moder (och med dem museernas moder), Mnemosyne, inte orsakat *hypernesia*, ett sjukdomstillstånd där den drabbade är oförmögen att glömma bort även den mest obetydliga detalj. Museerna kämpar mot glömskeprocesserna, men glömskan är lika viktig som minnet. Att glömma är att skapa hierarkier och klassificeringar utifrån betydelse, behov och potential.<sup>83</sup> Som de professionella institutioner som museer anser sig vara måste de föra kvalificerade diskussioner inte bara om vad som är värt att förvärva och minnas, utan även vad som bör försvinna och glömmas. Men ett museum måste, som professionell verksamhet, vara medvetet om vad man väljer att glömma bort.

Neither has the Brothers' Room been kept as a monument to the Ship-owner and his companions. Ignorance of who the Brothers were has become increasingly obvious in the hanging. As seen, Lundqvist called attention to Arosenius' significance and was keen to see his presence in the Brothers' Room increased. This has now happened with a vengeance, but at the cost of Lundqvist and the other Brothers. Today there are more Aroseniuses hanging in the Brothers' Room than there were in Lundqvist's day, among them a couple of the eighteen watercolours that Axel Adlerbert (1878–1966), founder of Arla Foods, donated in 1947.

The changes to Werner Lundqvist's three rooms not only breaches the terms of the deed of gift, they also jar with the architecture. When Ericson, Lundqvist, and Romdahl designed these western rooms, they had specific collections and works in mind. The design of the windows, the cornices, the decorative details on the walls and around the doorways, the size of the rooms and their disposition: all was carefully thought through and differentiated. This of course was true of all the other rooms and galleries in the Museum. For Romdahl, the configuration of the interiors was an important part of his hanging ideology – the design and décor should attune the visitor to the art on show. Lundqvist seems generally to have shared Romdahl's ideas, and, as we have seen, provided extra funds to fit out the rooms.

I noted by way of introduction that traces of Lundqvist's collection survive in the shape of portrait medallions and plaques. Yet the rooms' layout is probably an even stronger reminder that the present hanging deviates from the original. This is at its most obvious in the former 18<sup>th</sup>-century room, even though the colour of the walls has been changed from light blue to neutral grey. There have even been suggestions that the Sergel medallions should be taken down or covered up in order to neutralize the room further.<sup>82</sup>

I began by stating that it is the business of museums to remember; by way of conclusion, however, it must be added that they must also be able to forget. Tomislav Sola wonders whether Mnemosyne, mother of the muses (and, by extension, the mother of all museums), has not caused *hypernesia*, a condition that leaves the sufferer incapable of forgetting even the most insignificant detail. Museums fight forgetfulness, but it can be as important to forget as it is to remember. To forget is to create hierarchies and classifications according to meaning, need, and potential.<sup>83</sup> As the professional institutions that museums consider themselves to be,

1. Axel L Romdahl, *Som jag minns det. Del 3, Göteborgsåren*, Stockholm 1951, s. 166–168.
2. Küllike Montgomery, ”Ole Kruse i sekelskiftets Göteborg. Bröderna och Brödrarummet”, *Konst-historiska studier* 9, Helsingfors 1986, s. 127–134 (med sammanfattning på tyska).
3. Montgomery 1986, s. 128.
4. Montgomery 1986, s. 131. Upptäckten skedde 1982 i samband med att pulpeten användes vid utställningen *Bokmålarens verkstad*, 3 februari–18 april. Montgomery i telefonsamtal med författaren, 2009-06-17.
5. Tore Herlin, ”Werner Lundqvist”, *Svensk uppslagsbok*, Malmö 1951, s. 850–851.
6. Se handskrivna minnesord, försedda med bilder, till Werner Lundqvist med anledning av hans 60 årsdag, 1928-01-06.
7. Birger Möller, ”Soltorpet – ett byggnadsminne i Böödalens”, *Göteborg förr och nu*, Göteborgs Hembygdsförbunds skriftserie, vol. 26 (1996) s. 50 [s. 50–62].
8. Björn Fredlund, *Ivar Arosenius*, Stockholm 2009, s. 50.
9. Gerhard Henning, handskrivet manus, inbundet som ”Till Brödrarummets historia av Gerhard Henning”, daterat Köpenhamn den 16 mars 1927, Rummet för grafik- och teckningssamlingen, Göteborgs konstmuseum, låda 2.
10. Fredlund 2009, s. 83–84.
11. Signe Lagerlöw-Sandell, ”Ivar Arosenius. En minnesteckning”, *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning. Minnesbilder*, Göteborg 1956 s. 18–19.
12. Lagerlöw-Sandell 1956, s. 19–20. Andra som vid olika tillfällen umgicks i kretsen är Fritz Bange, Harald Biljer-Hedgren, Gunnar Bohman, Bror Chronander, Ragnar Frölich, John Hertz, Fritz Schéel, Nils Selander och Axel Törneman. Dessutom drogs ”svärmiska unga damer ur borgarvärlden” till konstnärskretsen, enligt Lagerlöw-Sandell 1956, s. 22–23.
13. Sven Sandström, ”Ole Kruse, en konturteckning”, *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning. Minnesbilder*, Göteborg 1956 s. 147. (Även omtryckt i: *Ole Kruse. Förkunnelse och symbol*, red. Martin Poser, Göteborg 1989, s. 62–77.)
14. Sandström har också skrivit artikeln om Kruse i *Svenskt konstnärslexikon*, band 3, Malmö 1957, s. 416–418.
15. Asta Linden-Buchman, ”I Ole Kruses verkstad”, *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning. Minnesbilder*, Göteborg 1956 s. 156.
16. Fredlund 2009, s. 52.
17. Sandström 1957, s. 417.
18. Sandström 1989, s. 64.
19. Möller 1996, s. 55.
20. Axel L Romdahl, ”Ole Kruse”, *Ord & Bild* 1913, s. 435.
21. Fredlund 2009, 96.
22. Lagerlöw-Sandell 1956, s. 30.
23. Se Soltorpets första Krönika påbörjad i oktober 1905, fristående, Göteborgs konstmuseum.
24. Berättelsen finns i flera versioner, handskrivna och tryckta, i Werner Lundqvists samling på Göteborgs konstmuseum. Denna är hämtad från ett maskinskrivet manus ”Höst – ting 1934”.
25. Maskinskrivet manus, ”Höst – ting 1934”, Göteborgs konstmuseum.
26. Linden-Buchman 1956, s. 156.
27. David Lundahl, ”Brustna Länkar. En skildring av Göteborgs artistlif under åren 1900–1909”, februari 1913, Göteborgs konstmuseum, låda 3.
28. Citatet hämtat ur manuskriptet ”Böödalens sång”, Göteborgs konstmuseum, låda 2.
29. ”Skatten i Berget det Blå”, 1910–1911, *Böödalens krönika*, 5:e delen, s. 34, Göteborgs konstmuseum, låda 2.
30. ”Herberget’s Bok”, påbörjad höstdagjämningen 1912, *Böödalens krönika*, 6:e delen, s. 2.
31. *Böödalens krönika*, del 5.
32. *Böödalens krönika*, del 5.
33. Sandström 1989, s. 72–73. Fredlund 2009, s. 81–82.
34. *Böödalens krönika*, del 6, nyår 1913, s. 15, Göteborgs konstmuseum, låda 2.
35. Werner Lundqvist, *Brödrasamtal. Åren 1934 och 1935*, Göteborg 1935, s. 18.

---

they are obliged to conduct an informed debate not only about what is worth acquiring and remembering, but also what ought to be allowed to be lost and forgotten. Moreover, museums, as professional concerns, must be aware of what they choose to forget.

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY CHARLOTTE MERTON

---

## NOTES

36. Lundqvist 1935, s. 20.
37. Werner Lundqvist, *Galtaröboken*, Göteborg 1923, s. 16-17.
38. Axel L Romdahl, "Berättelse för år 1918 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning", *Göteborgs Museum. Årstryck 1920*, Göteborg 1920, s. 67.
39. Protokoll vid Konstmännens sammanträde den 30 oktober 1918, Region- och Stadsarkivet Göteborg med Folkrorelsernas arkiv.
40. Axel L Romdahl, "Werner Lundqvists samling i Göteborgs museum", *Ord och Bild*, 1921, s. 370 [s. 369–374].
41. "Mane Venit". krönika påbörjad den 3 mars 1918, Göteborgs konstmuseum, låda 4.
42. "Mane Venit".
43. Axel L Romdahl, "Berättelse för år 1920 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning", *Göteborgs Museum. Årstryck 1920*, Göteborg 1920, s. 63 [s. 61–72].
44. *Soltorpets krönika 1922–1926*, del 1, Göteborgs konstmuseum, låda 5.
45. Rasmus Waern, *Tävlingarnas tid. Arkitekttävlingarnas betydelse i borgerlighetens Sverige*, diss. Chalmers tekniska högskola 1996, Arkitekturmuseets skriftserie nr 5, Stockholm 1996, s. 114.
46. "Göteborgs-tiden 1908–1943", Göteborgs konstmuseum, låda 4.
47. "Mane Venit".
48. "Mane Venit".
49. Sigfrid Ericson, "Werner Lundqvists samling får egna rum i Konstmuseet vid Götaplatsen", *Werner Lundqvist 1868–1938*, Minnesskrift utgiven av Sjöfartsmuseet i Göteborg, Göteborg 1938, s. 53–57.
50. Waern 1996, s. 141.
51. Ritningar och handlingar ARES, A 16271:5 odaterad planritning, avriven (har även innehållit mellanvåningen), Region- och Stadsarkivet Göteborg med Folkrorelsernas arkiv.
52. Romdahl 1951, s. 189.
53. Ericson 1938, s. 44–56 [ 53–57 ].
54. Lundqvist 1923, s. 21.
55. Romdahl 1951, s. 169–170. En än mer målande beskrivning finns i Axel L Romdahl, "När de gustavianska tavlorna ur Gustaf Fredrikssons samling köptes", *Werner Lundqvist 1868–1938. Minnesskrift*, Göteborg 1938, s. 39–51. Fredriksson donerade pengarna till Stiftelsen Höstsol, som värnar om pensionerade skådespelare.
56. Romdahl 1951, s. 171.
57. Axel L Romdahl, "Berättelse för år 1919 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning", *Göteborgs Museum. Årstryck 1920*, Göteborg 1920, s. 66 [s. 58–66].
58. "Humoristisk beskrifning öfver en resa till Spanien, aug. sept. 1919", Göteborgs konstmuseum, låda 2.
59. Lundqvist 1923, s. 24.
60. Werner Lundqvist, "Donationsbrev", Göteborg den 1922-09-30, avskrift på Göteborgs konstmuseum.
61. *Soltorpets krönika 1922–1926*, del 1, Göteborgs konstmuseum, låda 5.
62. Romdahl 1951, s. 194–195.
63. Ericson 1938, s. 57.
64. Ericson 1938, s. 56.
65. "Werner Lundqvists samling på Göteborgs konstmuseum", *Göteborgs Morgonpost* 1930-02-20.
66. *Soltorpets krönika 1922–1926*, del 1, Göteborgs konstmuseum, låda 5.
67. Inbundna brev, Göteborgs konstmuseum, låda 2.
68. Gerhard Henning, handskrivet manus, inbundet som *Till Brödrarummets historia av Gerhard Henning*, odaterat [1927] s. 14, Göteborgs konstmuseum, låda 2.
69. *Werner Lundqvists samling i Göteborgs konstmuseum. Katalog upprättad år 1929 av Stig Roth*, 1929, s. 5.
70. *Soltorpets krönika*, del 5, 1932, Göteborgs konstmuseum, låda 5.
71. *Soltorpets krönika 1934–1935*, Göteborgs konstmuseum, låda 5.
72. "Brödrasamtal juli 1935–1937", Göteborgs konstmuseum, låda 5.
73. 96 500 kronor 1922 + 22 500 kronor 1925. Lundqvist räkenskaper, Göteborgs konstmuseum.
74. Romdahl 1951, s. 185.
75. "Mane Venit".
76. Romdahl 1951, s. 168.
77. Odaterat manuskript, Göteborgs konstmuseum, låda 6.
78. Björn Fredlund, e-brev till Hans-Olof Boström, 2010-12-02.

1. Axel L. Romdahl, *Som jag minns det: Del 3, Göteborgsåren*, Stockholm 1951, pp. 166–168.
2. Küllike Montgomery, 'Ole Kruse i sekelskiftets Göteborg: Bröderna och Brödrarummet', *Konsthistoriska studier* 9, Helsinki 1986, pp. 127–134 (with a summary in German).
3. Montgomery 1986, p. 128.
4. Montgomery 1986, p. 131. The discovery was made in 1982 when the lectern was used in the exhibition *Bokmålares verkstad*, 3 February–18 April Küllike Montgomery in telephone conversation with the author, 17 June 2009.
5. Tore Herlin, 'Werner Lundqvist', *Svensk uppslagsbok*, Malmö 1951, pp. 850–851.
6. See the handwritten felicitations, complete with pictures, addressed to Werner Lundqvist on his 60<sup>th</sup> birthday on 6 January 1928.
7. Birger Möller, 'Soltorpet – ett byggnadsminne i Böödalén', *Göteborg förr och nu*, Göteborgs Hembygdsförbunds skriftserie no. 26 (1996), pp. 50–62 at p. 50.
8. Björn Fredlund, *Ivar Arosenius*, Stockholm 2009, p. 50.
9. Gerhard Henning, handwritten and bound manuscript, 'Till Brödrarummets historia av Gerhard Henning' [On the history of the Brödrarum by Gerhard Henning], dated Copenhagen 16 March 1927, Room for the collection of drawings and graphic art, Gothenburg Museum of Art, Box 2.
10. Fredlund 2009, pp. 83–84.
11. Signe Lagerlöw-Sandell, 'Ivar Arosenius. En minnesteckning', *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning: Minnesbilder*, Gothenburg 1956, pp. 18–19.
12. Lagerlöw-Sandell 1956, pp. 19–20. Fritz Bange, Harald Biljer-Hedgren, Gunnar Bohman, Bror Chronander, Ragnar Frölich, John Hertz, Fritz Schéel, Nils Selander, and Axel Törneman moved in the same artistic circles, which, according to Lagerlöw-Sandell 1956, pp. 22–23 also attracted 'romantic young ladies from the middle classes'.
13. Sven Sandström, 'Ole Kruse, en konturteckning', *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning: Minnesbilder*, Gothenburg 1956, p. 147 (reprinted in: *Ole Kruse: Förkunnelse och symbol*, ed. Martin Poser, Gothenburg 1989, pp. 62–77.)
14. Sandström also wrote the article on Kruse in *Svenskt konstnärslexikon*, Malmö 1957, vol. 3, pp. 416–418.
15. Asta Linden-Buchman, 'I Ole Kruses verkstad', *Ivar Arosenius, Ole Kruse, Gerhard Henning: Minnesbilder*, Gothenburg 1956, p. 156.
16. Fredlund 2009, p. 52.
17. Sandström 1957, p. 417.
18. Sandström 1989, p. 64.
19. Möller 1996, p. 55.
20. Axel L. Romdahl, 'Ole Kruse', *Ord & Bild*, 1913, p. 435.
21. Fredlund 2009, p. 96.
22. Lagerlöw-Sandell 1956, p. 30.
23. See the first chronicle of Soltorpet, begun October 1905, Gothenburg Museum of Art.
24. The story exists in several versions, both handwritten and printed, in Werner Lundqvist's collection at Gothenburg Museum of Art. This particular version is taken from a typewritten manuscript 'Höst – ting 1934' [Autumn – matters in 1934].
25. Typewritten manuscript, 'Höst – ting 1934', Gothenburg Museum of Art.
26. Linden-Buchman 1956, p. 156.
27. David Lundahl, 'Brustna Länkar: En skildring av Göteborgs artistlif under åren 1900–1909' [Broken links: An account of Gothenburg's artistic life in the years 1900–1909], February 1913, Gothenburg Museum of Art, Box 3.

79. Karl-Gustaf Hedén, Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1975, s. 8.  
80. *Göteborgs konstmuseum. Målerisamlingen 1979*, red. Björn Fredlund, Göteborg 1979, opag.  
81. Jonas Gavel i telefonsamtal med författaren, 2008-10-24.  
82. Håkan Wettre i samtal med författaren, 2010-09-07.  
83. Tomislav Sola, ”Redefining collecting”, *Museums and the Future of Collecting*, red. Simon J Knell, Farnham 2004, s. 253–255.

- 
28. ‘Böödalens sång’ [The song of Böödalens], Gothenburg Museum of Art, Box 2.  
29. ‘Skatten i Berget det Blå’ [The treasure in the Mountain Blue], 1910–1911, *Böödalens krönika* [The Chronicle of Böödalens], part 5, p. 34, Gothenburg Museum of Art, Box 2.  
30. ‘Herberget’s Bok’, begun at the autumnal equinox 1912, *Böödalens krönika*, part 5, p. 2, Gothenburg Museum of Art, Box 2.  
31. *Böödalens krönika*, part 5.  
32. *Böödalens krönika*, part 5.  
33. Sandström 1989, pp. 72–73; Fredlund 2009, pp. 81–82.  
34. *Böödalens krönika*, part 6, New Year 1913, p. 15, Gothenburg Museum of Art, Box 2.  
35. Werner Lundqvist, *Brödrasamtal: Åren 1934 och 1935*, Gothenburg 1935, p. 18.  
36. Lundqvist 1935, p. 20.  
37. Werner Lundqvist, *Galtaröboken*, Gothenburg 1923, pp. 16–17.  
38. Axel L. Romdahl, ‘Berättelse för år 1918 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning’, *Göteborgs Museum: Årstryck 1920*, Gothenburg 1920, p. 67.  
39. ‘Protokoll vid Konstnämndens sammanträde’ [Record at the art committee meeting], 30 October 1918, Regional and City Archive and the Popular Movements’ Archive, Gothenburg.  
40. Axel L. Romdahl, ‘Werner Lundqvists samling i Göteborgs museum’, *Ord & Bild*, 1921, pp. 360–374 at p. 370.  
41. ‘Mane Venit’, chronicle started 3 March 1918, Gothenburg Muesum of Art, Box 4.  
42. ‘Mane Venit’.  
43. Axel L. Romdahl, ‘Berättelse för år 1920 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning’, *Göteborgs Museum: Årstryck 1920*, Gothenburg 1920, pp. 61–71 at p. 63.  
44. *Sollorpets krönika 1922–1926*, part 1, Gothenburg Museum of Art, Box 5.  
45. Rasmus Waern, *Tävlingarnas tid: Arkitekttävlingarnas betydelse i borgerlighetens Sverige*, diss. Chalmers University of Technology, Arkitekturmuseets skriftserie 5, Stockholm 1996, p. 114.  
46. ‘Göteborgs-tiden 1908–1943’, Gothenburg Museum of Art, Box 4.  
47. ‘Mane Venit’.  
48. ‘Mane Venit’.  
49. Sigfrid Ericson, ‘Werner Lundqvists samling får egna rum i Konstmuseet vid Götaplatsen’, *Werner Lundqvist 1868–1938*, memorial publication by the Maritime Museum in Gothenburg, Gothenburg 1937, pp. 53–57.  
50. Waern 1996, p. 141.  
51. ‘Ritningar och handlingar’ [plans and documents] ARES, A 16271:5 undated ground plan, torn (it used to include the mezzanine), Regional and City Archive and the Popular Movements’ Archive, Gothenburg.  
52. Romdahl 1951, p. 189.  
53. Sigfrid Ericson, ‘Werner Lundqvists samling får egna rum i Konstmuseet vid Götaplatsen’, *Werner Lundqvist*, Gothenburg 1938, pp. 44–56 at pp. 53–57.  
54. Lundqvist 1923, p. 21.  
55. Romdahl 1951, pp. 169–170. An even more vivid description is given in Axel L. Romdahl, ‘När de gustavianska tavlorna ur Gustaf Fredrikssons samling köptes’, *Werner Lundqvist 1868–1938: Minnesskrift*, Gothenburg 1938, pp. 39–51. Fredriksson donated the money to Stiftelsen Höstsol, a fund for retired actors.  
56. Romdahl 1951, p. 171.  
57. Axel L. Romdahl, ‘Berättelse för år 1919 rörande Göteborgs Musei Konstavdelning’, *Göteborgs Museum: Årstryck 1920*, Gothenburg 1920, pp. 58–66 at p. 66.  
58. ‘Humoristisk beskrifning öfver en resa till Spanien, aug. sept. 1919’, Gothenburg Museum of Art, Box 2.  
59. Lundqvist 1923, p. 24.  
60. Copy of Werner Lundqvist, ‘Donationsbrev’ [deed of gift], Gothenburg 30 September 1922, Gothenburg Museum of Art.

- 
61. *Soltorpets krönika 1922–1926*, part 1, Gothenburg Museum of Art, Box 5.
  62. Romdahl 1951, pp. 194–195.
  63. Ericson 1938, p. 57.
  64. Ericson 1938, p. 56.
  65. ‘Werner Lundqvists samling på Göteborgs konstmuseum’, *Göteborgs Morgonpost* 20 February 1930.
  66. *Soltorpets krönika 1922–1926*, part 1, Gothenburg Museum of Art, Box 5.
  67. Bound letters, Gothenburg Museum of Art, Box 2.
  68. Handwritten and bound manuscript, ‘Till Brödrarummets historia av Gerhard Henning’ [On the history of the Brödrarum by Gerhard Henning], undated [1927], Gothenburg Museum of Art, Box 2.
  69. *Werner Lundqvists samling i Göteborgs konstmuseum: Katalog upprättad år 1929 av Stig Roth*, 1929, p. 5.
  70. *Soltorpets krönika*, part 5, 1932, Gothenburg Museum of Art, Box 5.
  71. *Soltorpets krönika 1934–1935*, Gothenburg Museum of Art, Box 5.
  72. *Brödrasamtal juli 1935–1937*, Gothenburg Museum of Art, Box 5.
  73. 96,500 Swedish kronor in 1922 and 22,500 kronor in 1925, Lundqvist’s accounts, Gothenburg Museum of Art.
  74. Romdahl 1951, p. 185.
  75. ‘Mane Venit’.
  76. Romdahl 1951, p. 168.
  77. Undated manuscript, Gothenburg Museum of Art, Box 6.
  78. Björn Fredlund, email to Hans-Olof Boström, 2 December 2010.
  79. Karl-Gustaf Hedén, ‘Göteborgs konstmuseum årsberättelse för 1975’, p. 8.
  80. *Göteborgs konstmuseum: Målerisamlingen 1979*, ed. Björn Fredlund, Gothenburg 1979, unpaginated.
  81. Jonas Gavel in telephone conversation with the author, 24 October 2008.
  82. Håkan Wettre in conversation with the author, 7 September 2010.
  83. Tomislav Sola, ‘Redefining collecting’, *Museums and the Future of Collecting*, ed. Simon J. Knell, Farnham 2004, pp. 253–255.



FIG. 35

OLE KRUSE, *LIVETS TRÄD*, 1909–1918, OLJA PÅ DUK, 270 X 285 CM, GÅVA AV WERNER LUNDQVIST, GKM WL 20.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

OLE KRUSE, *THE TREE OF LIFE*, 1909–1918, OIL ON CANVAS, 270 X 285 CM, GIFT FROM WERNER LUNDQVIST,  
GKM WL 20.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

## OLE KRUSE OG DEN OMGIVENDE VERDEN

I kunstneren og digteren Ole Kruses (1868–1948) levetid var verden i forandring. Industrialiseringen havde gjort sit indtog og den store bevægelse fra land til by var i fuld gang. I denne periode var der fem store finansielle kriser i verden. Derudover oplevede verden to verdenskrige, der med deres voldsomhed og udbredelse over flere kontinenter krævede et utal af ofre, heraf mange civile. Første verdenskrig der udspillede sig fra 1914–1918 og anden verdenskrig fra 1939–1945, fra 1937 i det fjerne østen. Dette var krige der både økonomisk og politisk tog lang tid at komme over for de krigshærgede lande. Sverige klarede sig bedre. Kruse afled præcis inden den kolde krig satte ind. Kruse var også berejst, han vandrede rundt i Europa i en årrække, så han havde virkelig oplevet verden.

Når man skal sætte Kruses lyriske produktion ind i den samtid den er skrevet i, er der flere måder at gå til veje på. For det første er man tvungen til at inddrage Kruses maleri *Livets träd* som er det stofflige billede på hans symbolmættede verden. Desuden må man, for at forstå Kruses egenartethed, forstå at alle disse begivenheder ikke spillede nogen rolle for Kruses kunst, hverken billedligt eller lit-

FIG. 35

## OLE KRUSE AND THE SURROUNDING WORLD

In fine artist and poet Ole Kruse's lifetime (1868–1948) the world was in a state of flux; industrialization had taken hold and mass migration from rural to urban areas was well under way. The same era also saw five major financial crises in the world. And then there were the two world wars, whose impact and extent across several continents claimed countless casualties, including many civilians. The First World War, which raged in the period 1914–1918, and the Second World War in 1939–1945; from 1937 in the Far East. In both financial and political terms, recovery from both took a long time for the war-torn nations. Sweden fared better than most. Kruse passed away just as the Cold War started. He had toured Europe for a number of years, and was well-travelled, so he had seen the real world.

FIG. 35

If we seek to put Kruse's poetry in the context of its time, there are several angles of approach. Firstly, we have to include Kruse's painting, *The Tree of Life*, as the material depiction of his symbol-drenched world. Moreover, in order to appreciate Kruse's unique standing, we have to accept that all these world events played no part in Kruse's art, neither in his pictorial nor his literary works, aside from the dark horizon beyond his Garden of Eden. The world outside was not of interest; he had seen it, and done with it. Kruse created his own world and in it everything revolved around his 'preachings', with Kruse taking his own centre stage. Yet two lines in one of the poems from Kruse's posthumously published third work, *Ole Kruses fuga* [Ole Kruse's Fugue], translate as follows: 'Ill tidings from the Great War had been sought.<sup>1</sup> Listening to the storm raging out there in the dark of night, the painter sat alone in his room by a flickering taper.' This is the only instance of an explicit reference to the external reality. His first work, *I Dalen ved Bjerget det blaa* [In the Valley

terært foruden den mørke horisont hans paradys aftegner sig imod. Verden udenfor var ikke interessant, han havde oplevet den og affærdiget den. Kruse skabte sin egen verden og i den drejede alting om forkyndelse med Kruse som et selvfølgeligt centrum. Dog finder man i et af digtene fra Kruses posthumt udgivne tredje bog Ole Kruses fuga et sted hvor det lyder "Onde Efterretninger fra den store Krig var bleven spurgt. Lyttende til Stormen derude i den dunkle nat, sad Maleren ensom i sit Kammer ved en flakkende Kjerte."<sup>1</sup> Dette er det eneste sted, der helt konkret knytter an til den omgivende virkelighed. Hans første bog *I Dalen ved Bjerget det blaa* (1915) blev trykt i et nummereret oplag på 320 eksemplarer og hans anden udgivelse, *Malerens bog* (1929) udkom også på tysk i en faksimile udgave.<sup>2</sup> Endelig udkom i 1989 bogen. *Förkunnelse och symbol*, med et udvalg af tekster fra hans tre bøger oversat til svensk. Bogen indeholdt også artikler samt en biografi og var rigt illustreret med Kruses værker.<sup>3</sup>

Maleriet *Livets träd* er ikke bare en gåde men et mysterium, en labyrint af symboler som både vejleder og vildleder om hvad det er beskueren ser. Som beskuer er det ret enkelt hurtigt at konstantere, at dette billede har et religiøst motiv. Herefter kan man fristes til at tro, at billedet burde hænge som altertavle i et kirkerum, men billedet rummer simpelthen for mange forskellige beretninger, alt peger i samme religiøse retning, men her findes også for mange enslydende symboler samt symboler som ikke skal indeholdes på en altertavle.<sup>4</sup> Det er klart at der hænger malerier med bibelske motiver i kirkerne, der forholder sig friere end til altertavlernes motiver, men det er og bliver svært at få et overblik over *Livets träd*, og ikke bare på grund af dets størrelse, billedet måler 270 x 285 cm.

Livets träd, er et billede af paradysets have. I billedets centrum står en lysende og lyshåret kvinde som, hvis billedet skal forestille paradyset, må være Eva. Hvis billedet forestiller Eva i paradysets have må det nødvendigvis være efter syndefaldet, da hun er fuldt påklædt, men i så fald burde hun ikke befinde sig i paradyset, men være fordrevet. Altså er billedet et paradoks. Kvinden kan også være eventyrsprinsessen Guldlok, som indgår i flere sammenhænge i Kruses værk og som måske var hans store kærlighed.

Her findes dyr i fredelig sameksistens, geden har runde øjne, tal-symbolik og latinske citater. En stor del af billedets nøglesymboler

by the Mountain the Blue] (1915), came out in 320 numbered copies, and his second publication, *Malerens bog* [The Painter's Book] (1929) also came out in German in a facsimile edition.<sup>2</sup> Finally, 1989 saw the publication of the title, *Förkunnelse och symbol* [Preaching and Symbol], containing an anthology of texts from his three works, in Swedish translation. This book also contained articles, along with a biography, and was lavishly illustrated with Kruse's works.<sup>3</sup>

The painting *The Tree of Life* is more than puzzling; its mystery is a maze of symbols that both guides and misguides the beholder. Yet the beholder will readily appreciate that this painting has a religious motif. On that understanding, it is tempting to think that the painting should properly serve as an altarpiece, although it embodies far too many narratives, all pointing in the same religious direction; yet again, there are too many recurring symbols, and symbols that would have no place in such a work.<sup>4</sup> There are obviously other paintings with Biblical motifs in churches that are more liberal in their depictions than those of the standard altarpieces, but *The Tree of Life* remains difficult to take in, and not only because of its size – the work measures 270 x 285 cm.

*The Tree of Life* is a depiction of the Garden of Eden. At its centre we see a shining, blonde woman, who, if we assume the painting to be a depiction of Eden, must be Eve. If the painting is of Eve in the Garden of Eden, then this must necessarily be after the Fall, as she is fully dressed, but were that the case, she should not be in the Garden of Eden at all, but banished. The painting is thus paradoxical. Alternatively, the woman may be the fairytale character Goldilocks, who figures in several contexts in Kruse's work, and perhaps was his great love.

The imagery includes animals in peaceful coexistence, the goat has round eyes, number symbolism and Latin quotations. A great many of the painting's key symbols invite direct interpretation. At the base is Purgatory, and, less convincingly, Hell, and its monsters. A griffin is seen bounding from the crown of the tree, as the beast uniting the attributes of the mighty lion and strongest bird of prey. The griffin has several symbolic meanings, but in this painting probably represents the guardian of a divine symbol. We find the owl as a familiar symbol of the goddess Pallas Athene. We often think of the owl as a symbol of learning; its night vision suggesting that it sees through a figurative darkness, but in folklore, this bird often had negative connotations. The darkness suggesting a shady existence, so that the bird comes to represent a rejection of the

kan vi aflæse direkte. Længst ned finder vi skærsilden, mindre troligt, helvedet, med dets uhyrer. En løvegrif springer frem i træets krone og er dyret som forener rovdyr og den stærkeste fugls egenskaber. Løvegriffen har flere betydninger men symboliserer sikkert i dette billede, vogteren foran en guddoms symbol. Vi finder uglen som er et velkendt symbol for gudinden Pallas Athene. Oftest tænker vi på uglen som et symbol for lærdom; den ser i mørke og vi tolker det som at fuglen gennemskuer mørket. I folketroen har den derimod ofte en negativ rolle. Mørket bliver en lyssky levevis og dermed repræsenterer fuglen en afstandtagen fra det åndelige lys i modsætning til den positive opfattelse, Jesus Kristus i lidelsen og dødens nat. Hvis vi opsplitter ordet guldnøgle får vi først ordet guld som symboliserer solen, oplysning og lidt forenklet religiøsitetens egenskaber. Tilbage står ordet nøgle som er et aksialt symbol, som omfatter alt der hænger sammen med at åbne og lukke noget. Desuden symboliserer nøglen også mysterier og indvielse. Det sammensatte ord, guldnøgle, betyder både den verdslige og den åndelige magt samt det jordiske og det himmelske paradis. Kronen symboliserer i kristendommen, Den retfærdige, velsignelse og gunst, en sejr over døden, martyrernes belønning og den gyldne krone, sejren over lasterne. Samtidig kan det også være kronen, Jomfru Maria bærer som himlens dronning.

Centralt finder vi templet ved hvis fod mennesket befinder sig, hvilket kan være mennesket i bøn udenfor Guds hus. Templet ligger i træets krone. Træet er altets manifestation, syntesen af himmel, jord og vand. Et træ i midten, som på billedet, er et *imago mundi* og en *axis mundi* der forener disse tre verdener. Det er verdenstræet også kaldet livets træ. Sommerfugle er udødeligheden. Stjerner er tilstedeværelsen af et guddommeligt overherredømme. Påfuglen er stolthed og solens stråler den guddommelige strålekrans og gunst til menneskeheden. Sværdet er magt, beskyttelse, kongelig værdighed og retfærdighed samt styrke. Desuden symboliserer sværdet det maskuline princip og er et stærkt fallossymbol. I kristendommen symboliserer tornen synd, sorg, modgang og er desuden en attribut for Kristi lidelseshistorie, på billedet placeret over skærsilden. Guds øjne ser på os gennem træets løvhæng, den altseende guddom er med os. Blomster og frugter er henholdsvis det feminine passive princip og frugtbarheden.

spiritual light in contrast to the positive perception, the suffering of Christ and the darkness of death. The word *guldnøgle* breaks down into two words; firstly, the word for gold, symbolizing the sun, enlightenment and, somewhat simplified, facets of religious devotion. And secondly, *nøgle*, meaning 'key', stands as an axial symbol, with its associations of unlocking and locking. The key also symbolizes mysteries and initiation. The golden key signifies both worldly and spiritual power and the earthly and the heavenly paradise. The crown in Christianity symbolizes the just, good fortune and favour, victory over death, the martyrs' reward and the golden crown, the overcoming of vices. Equally it may be the crown borne by the Virgin Mary as the queen of heaven.

At the centre, we find the temple, with Man at its foot, which may represent people in prayer outside the House of the Lord. The temple is in the crown of the tree. The tree is a manifestation of all that exists, a synthesis of sky, earth, and water. A tree in the middle, as depicted in the painting, is an *imago mundi* and an *axis mundi* uniting these three worlds. This is the world tree, also known as the tree of life. Butterflies represent immortality, the stars, the existence of a Divine supremacy. The peacock is pride and the sun's rays, the divine halo and blessing on humanity. The sword is might, protection, regal dignity, justice and strength. But the sword also symbolizes the masculine principle and is a powerful phallic symbol. In Christianity, the thorn symbolizes sin, sorrow, adversity and is also an attribute of the Suffering of Christ; in the painting, this is seen above Purgatory. The eyes of God regard us through the foliage of the tree; the all-seeing divinity is with us. Flowers and fruit are, in turn, the feminine passive principle, and fertility.

The life-giving breath of the universe blows through the landscape and is the spirit's power to sustain life. The shrubs in the landscape, like the trees and flowers, represent death and resurrection, the life force itself. The skull points towards the transitory nature of life. A cornucopia disperses its contents in an infinite stream of generosity, or is it a jug being emptied of water?, which, again, might be a river, but not just any river; the flow of the real world, the divine kingdom and the world of change, that is, the river of death, with the boat on the river as possibly an ark, symbol of the moon and sea. It might also be a vessel of salvation, the ark, which brings us back to Christianity. A curious detail is the bluebird. The Belgian author and Nobel Laureate Maurice Maeterlinck wrote a play entitled *L'oiseau bleu* [The Blue Bird] which was published in 1909. Kruse painted

Universets livgivende åndedrag blæser ind igennem landskabet og er åndens magt for at opretholde livet. Landskabets planter er i lighed med træer og blomster, død og genopstandelse, selve livskraften. Kraniet peger i retning af livets flygtighed. Et overflødhedshorn deler ud i en uendelig strøm af gavmildhed eller er det en krukke som tømmes for vand som igen kan være en flod, men ikke en hvilken som helst flod, snarere virkelighedens verdens strøm, guddommens rige og forandringens verden altså dødens flod og båden på floden kan således være en ark, symbolet på på månen og havet. Det kan også være frelsens skib, arken, og så er vi tilbage ved kristendommen. En morsom detalje er den blå fugl. Den belgiske forfatter og nobelpristager Maurice Maeterlinck var forfatter til en bog med titlen, *Den blå fugl*, som udkom i 1909. Kruse malede Livets tråd mellem 1909 og 1918. Måske findes der en sammenhæng. For at sammenfatte dette juletræ af et billede, med solen som stjerne i toppen, er at referencerne er mange og fører mange steder hen. De fleste henviser til den religiøse verden og billedet er et mærkværdigt og modsigelsesfuldt værk.

Kruse beskriver selv billedet i sin første bog, *I dalen ved bjerget det blaa*. ”Højt over alle Bjerge udover lande og hav strækker livets træ sine grene. Og se, i Træets krone staar templet, Rosen og den gyldne Lilie: Alfaders høje Rune.” Længere nede i digtet fortsætter Kruse, ”Solen det flammende Sværd, som, omkranses af luende Hjerter, Løven springer i Træets Grene, og højt flyver Frihedens stolte Ørn.” Kruse arbejder i skrift på samme måde som da han malede *Livets tråd*, Han lægger metafor på metafor, linie efter linie som bliver hans poetiske måde at skrive sine længere tekster på, ”Der vokser Sandhedens gyldne Vin, dér bruser Strøm og dér iler Sky.” Han omskriver ikke billedet til en litterær tekst, men det han skriver er egentlig bare en liniær opremsning, af hvad vi som beskuerer ser ”Og Markens Dyr, den gyldne unge Hjort, Bjørnen, Ræven, Bukken, den guldhornede Ko, Haren og Elefanten, springer dér i munter skare.”

Vender vi blikket ud i verden og ser på den litteratur som blev skrevet i Kruses samtid må vi først se på hvordan denne samtid så ud. I Europa havde modernismen vokset sig nordud, men Sverige lå stadig lidt efter med enkelte undtagelser. I det svenske akademi advarede den daværende ”stændige sekreteraren” Erik Axel Karlfeldt mod de nye strømninger fra Europa, ”Här framträder språkvåldet i all sin glans. Sällan en sats, ännu mindre en mening, ord som tumla

*The Tree of Life* between 1909 and 1918. Perhaps there is a connection? So, to summarize this Christmas tree of a painting, with the sun like the star at the top: the references are many and lead us every which way. Most of them point to the world of religion, in a curious work of contradictions.

Kruse himself describes the painting in his first work, *I dalen ved bjerget det blaa*. ‘High above all mountains, across land and sea, the tree of life extends its branches. And behold, in the crown of the tree, stands the temple, the rose and the golden lily: The high rune of the Father of the Universe.’ Later in the poem, Kruse goes on: ‘The sun, the flaming sword, girthed by glowing hearts, the lion leaping in the tree’s branches, and high above flies the proud eagle of freedom.’ Kruse’s literary work mirrors his pictorial technique in *The Tree of Life*: he piles metaphor upon metaphor, line after line, to produce his poetic method for composing his longer works; ‘there grows the golden vine of truth, there foams the current, there rushes the cloud.’ He does not reinterpret the painting as a literary work; instead he reels off a list of what the beholder sees: ‘And the beasts of the field, the golden hind, the bear, the fox, the goat, the golden-horned cow, the hare and the elephant bound there in a happy host.’

If we turn away to look at Kruse’s externalities to examine contemporaneous works, we first need to understand his era. In Europe, Modernism had advanced northwards, although Sweden, with a few exceptions, was still lagging behind. In the Swedish Academy, secretary Erik Axel Karlfeldt was warning against the new influences from Europe: ‘Here the power of language is exerted in all its glory. Rarely any formal composition, still less any sense, words tumbling one over the other without coherence or etiquette; an encyclopaedia in disarray, the anarchy of grammar, the Bolshevism of poetry.’<sup>5</sup> These strong words fuelled the debate over the new poetry from the south. But new ideas were also emerging in Sweden, of which Pär Lagerkvist was an obvious proponent in his poetry collection *Ängest* [Anxiety] from 1916, containing what is now this classic poem: ‘Anxiety, anxiety is my birthright, my throat’s wound, my heart’s cry in the world. Foamy clouds stiffening now in the rough grip of night, the forests and rigid heights rising so charily now against the stunted vaults of heaven. How hard are all things, how stiffened, black and still!’ So few lines, but with momentous import. Two years after receiving the Nobel Prize, Pär Lagerkvist wrote the anthology *Aftonland* [Eveningland], which, like his authorship as a whole, often tended to the religious.<sup>6</sup> In 1913 the young Lagerkvist published a manuscript entitled

om varandra utan sammanhållning och pli; ett lexikon i upplösning, formlärans anarki, poesins bolsjevism.”<sup>5</sup> Det var stærke ord som blev anvendt i debatten om den nye poesi fra syd men nye tankegange blæste også frem i Sverige, hvor det er let at fremhæve Pär Lagerkvist som i digtsamlingen, *Ångest* fra 1916 skrev dette nu klassiske digt, ”Ångest, ångest är min arvedel, min strupes sår, mitt hjärtas skri i världen. Nu styvtnar löddrig sky i nattens grova hand, nu stiga skogarna och stela höjder så kargt mot himmelens förkrympta valv. Hur hårt är allt, hur steltnat, svart och stilla!” På så få linier kan der berettes om de store ting. To år efter han fik Nobelprisen skrev Pär Lagerkvist digtsamlingen, *Aftonland*, som sammen med hans samlede forfatterskab ofte bevægede sig ind på det religiøse.<sup>6</sup> I 1913 publicerede den unge Pär Lagerkvist et manuskript som han gav titlen, *Ordkonst och bildkonst*, under indflydelse fra den nye modernisme. Bogen blev et kampskrift i ti-tallets svenske kulturdebat.<sup>7</sup>

En anden svensk digter som gjorde sig bemærket med bogen, *Melodier i skymning* fra 1902 var digteren, Vilhelm Ekelund (1880–1949) som med al ret betragtes som den første moderne forfatter i svensk lyrik. Fra denne bog kommer digtet, *Då voro bokarna ljusa* som i dag må betragtes som en klassiker sammen med hele hans lyriske forfatterskab, ligesom det gælder for Pär Lagerkvist. ”Då voro bokarna ljusa, då var ån av simmande vit ranunkels öar sållad, ljus sin krona hæggen gungade här där gosse jag vandrat. – Tyst det regnar. Himlen hänger lågt på glesa kronor. En vissling; tåget sätter åter i gång. Mot sakta mörknande kväll jag färdas vänlös.” I nabolandet, Danmark udkom der i 1906 en digtsamling af den danske Nobelpristager Johannes V. Jensen (1873–1950). Titlen var enkel – *Digte 1906* – det samme kunne man ikke sige om indholdet, som for eksempel digtet, *Paa Memphis Station*.<sup>8</sup> ”Hvorfor holder Toget her Time efter Time? Hvorfor er min skæbne gaaet i staa her? Skal jeg flygte for Regnen og Aandsfortærelsen i Danmark, Indien og Japan for at regne inde og raadne i Memphis. Tennessee, U.S.A.?”

Så moderne blev der skrevet i 1906. Det var nye toner i verden, men Kruse fandt sin egen melodi. I sine tekster beskrev han sig ofte som, maleren, der lige så godt kunne betyde, mesteren. I det første afsnit i bogen, *Ole Kruses fuga*, skriver han, ”På Bjælken i Malerens kammer staar skreven: Morgenstund har Guld i Mund”. Dette er digtets tre første linier, hvor han først titulerer sig selv som, Maleren

*Ordkonst och bildkonst* [The Literary Arts and the Pictorial Arts], influenced by the new Modernist Movement. This became a literary call-to-arms in the Swedish cultural debate of the second decade of the 20<sup>th</sup> century.<sup>7</sup>

Another Swedish poet who made a name for himself with the work *Melodier i skymning* [Melodies at Dusk], from 1902, was Vilhelm Ekelund (1880–1949), who is justifiably claimed to be the first Modernist in Swedish poetry. This publication contained the poem *Då voro bokarna ljusa* [Then were the beeches bright], which is now to be regarded as a classic, along with the whole of his poetic oeuvre, as in the case of Pär Lagerkvist. ‘Then were the beeches bright, then was the stream strewn with white globe flower islands, swimming; bright its crown, the bird cherry rocked where as a boy I wandered. – Silently it rains. The sky hangs low on thin crowns. A whistling; the train starts up again. Into slowly darkening evening, I travel friendless.’ In neighbouring Denmark, a collection of poetry was published in 1906 by the Danish Nobel Laureate, Johannes V. Jensen (1873–1950). The title was plain – *Digte 1906* [Verse 1906] – but the same was not true of the contents, such as the poem *Paa Memphis Station* [At Memphis Station].<sup>8</sup> ‘Why is the train stuck here for hours on end? Why has my destiny come to a standstill here? Must I flee the rain and soul destruction in Denmark, India and Japan to be rain-bound and rotting away in Memphis, Tennessee, U.S.A.?’

Such Modernist words were penned in 1906. A new tone had been set in the world, but Kruse found his own melody. In his texts he often described himself as ‘the painter’, which might equally have implied ‘the master’. In the first chapter of the work *Ole Kruse’s fuga*, he writes, ‘The beam in the painter’s room bears the inscription: Morning time bears gold in its mouth’. These are the first three lines of the poem in which he first styles himself as ‘the painter’ and then cites the line ‘Morning time bears gold in its mouth’. This is interesting in that the Danish hymn-writer Nikolaj Frederik Severin Grundtvig (1783–1872) had written his famous hymn with this title and first line in 1853. In the same section of the work, Kruse writes ‘Only where the right artisans dwell are temples built’, and the term ‘artisans’ is recurrent in his work, and might just as well have been replaced by the word ‘disciple’.

‘The right artisan leads, by letting himself be led’, writes Kruse in *Malerens bog*. This brings us to the poem *Se templet!* [See the Temple!] from the anthology *I dalen ved bjerget det blaa*, which opens with the verse: ‘Wonderful – like beholding the forest when the sun’s rays play between

og dernæst skriver linien, ”Morgenstund har Guld i Mund”. Dette er interessant derved, at den danske salmedigter Nikolaj Frederik Severin Grundtvig (1783–1872) havde skrevet en salme med samme titel og første linie i 1853. I samme bogs afsnit skriver Kruse, ”Kun hvor rette Haandværkere bo, opføres templer” og betegnelsen håndværkere går ofte igen i teksterne og her kunne man lige så vel ombytte ordet håndværkere med ordet disciple.

”Den rette Håndværker leder, gennem at lade sig lede!”, skriver Kruse i *Malerens bog*. Dette leder os frem til digtet, *Se templet!* fra bogen, *I dalen ved bjerget det blaa* hvor digtet begynder med verset, ”Vidunderligt – som skoven at skue, naar Solstråler lege mellem løv og stammer. En fredens Hytte og Have, med Rosers Duft og sagte nynnende Kilder. Mod fjerne, fagre egne ile der vore Drømme, som fugleflokke over skummende Hav.” Med disse metaforer kommer vi ind i Kruses verdensbillede og videre til Kruses fineste digt, *I haven*, hvorom Björn Fredlund har skrevet så smukt, ”I sin enkelthet erinrar den om kinesisk diktning samtidigt som den för tankarna till akvareller av Arosenius, till exempel *Lycksalighetens ö* eller någon av konstnärens paradisskildringar.”<sup>9</sup> Dette er en meget fin observation og beskrivelse af dette lille digt, ”Himlen er blaa, med sejlende hvide skyer: Det klinger i løvet til Aaens rislen, Og Stæren spiller på fløjte. Havemuren lyser gylden i Sol; og henover Guldets tegner sig – let og legende smaa blomstrende Æblegrene. I den lille dam glider tyst – frem og tilbage – smaa guldfisk.” Et kort digt med en overraskende afslutning.

Hvis Kruses ambition var at være digter, så havde han været mere opmærksom på sin samtid, men det var netop ikke det han ville, han ville forkynde og skrev tekster som var velegnede til dette. Teksterne var ofte skrevne med et højtideligt sprogbrug, men også ganske enkelt, præcis som det skal være, når forfatteren vil nå ud med et klart og entydigt budskab. Han anvendte ofte, specielt i de længere tekster, enten som i teksten om maleriet *Livets träd* med rene beskrivelser af de ting vi i forvejen kan se, dog indflettes en del metaforer som ikke tilfører teksten noget som tekst. For at være digter var han for lidt bange for at anvende disse ofte pompøse metaforer. Dette gælder også i et værk som *Livets träd*, alt det gode kommer med, men det er svært at fordøje. Der hvor han virkelig lykkes, er når han forkynder, fordi det er det han gør, han forkynder og det var han rigtig dygtig til. Han

---

foliage and tree trunks. A cabin and garden of peace, with the scent of roses and softly humming wellsprings. Toward far-flung, beauteous parts, our dreams speed like flocks of birds across foaming seas.’ With these metaphors, we enter Kruse’s world view and onwards to Kruse’s finest poem, *I haven* [In the Garden], of which Björn Fredlund wrote so commendably, ‘In its simplicity it is reminiscent of Chinese verse, while it stirs thoughts of watercolours by Arosenius, for example *Lycksalighetens ö* [The Island of Bliss] or some of the artist’s depictions of Paradise.’<sup>9</sup> This is a very fine observation and description of the short poem; ‘Heaven is blue, with white sailing clouds: The leaves chime with the murmuring of the river, and the starling’s flute-playing. The garden wall glows golden in the sunlight, and across this gold appear – light and playful, small flowering apple branches. In the small pond, gliding silently, to and fro, little gold-fish.’ A short poem with a surprise ending.

If Kruse’s ambition was to be a poet, he would have taken more notice of his era, but this was not what he wanted; he wanted to preach the word, and wrote texts suited to that purpose. The works were often penned in lofty language, but also quite simply, just as is needed if the author is seeking to reach his readers with a clear and consistent message. In his longer works especially, such as in the text about the painting *The Tree of Life*, he often employed pure descriptions of objects that were patently obvious, but interleaved with metaphors that add nothing to the text as a text. As a poet he was unafraid of employing what are often pompous metaphors. This is also true of a work such as *The Tree of Life* – it is replete with good things, but the whole is hard to digest. But where he truly succeeds is when he preaches, because this is what he does, and what he excels at. He had a following, he lived up to the myth, lived remotely, but not too remotely. His tools were the pen and brush. He was not part of his contemporary era, but created his own era. Kruse was, as he styled himself, ‘the painter’ and around him was a circle of artisans.

TRANSLATED FROM DANISH  
BY SEMANTIX

---

fik tilhængere, han levede op til myten, boede afsides men ikke for afsides. Han anvendte pen og pensel som redskaber. Han var ikke en del af tiden men skabte sin egen tid. Kruse var, som han omtalte sig selv, Maleren og rundt om ham var en kreds af håndværkere.

NOTES

1. Ole Kruse, *Ole Kruses fuga* (1923–1948), Gothenburg 1952.
2. Ole Kruse, *I Dalen ved Bjerget det blaa*, Gothenburg 1915; Ole Kruse, *Malerens bog*, Bokenäs 1929.
3. Ole Kruse, *Förkunnelse och symbol*, ed. Martin W. Poser, Swedish translation: Karin Eklund and Martin Poser, Delsbo 1989.
4. Ole Kruse aspired for his great painting, *The Tree of Life*, to be mounted in a church. But as this was not to be, the painting was bought by ship-owner Werner Lundqvist, who donated it to the Gothenburg Museum of Art. Björn Fredlund, ‘Drömmare och rebell: Ivar Aroenius och hans krets’, *Konstens Göteborg: Nedslag i fyra sekel*, ed. Björn Fredlund, Gothenburg 2002, p. 82.
5. *Den Svenska Litteraturen*, vol. 5, eds. Lars Lönnroth and Sven Delblanc, Stockholm 1989.
6. *Aftonland* was first published by the publishing house of Bonniers in 1953 and has most recently been reissued in a large hardback edition, in an edition illustrated by the Danish artist Maja Lisa Engelhardt, and in a pocket edition, both by the Swedish publisher, Kabusa Böcker, Gothenburg 2007.
7. Pär Lagerkvist, *Ordkonst och bildkonst: Om modern skönlitteraturs dekadans. Om den moderna konstens vitalitet*, Stockholm 1913.
8. Johannes V. Jensen, *Digte 1906*, Copenhagen 1906.
9. Fredlund 2002, p. 82. The poem *I haven* is from the work *I dalen ved bjerget det blå*.

---

1. Ole Kruse, *Ole Kruses fuga* (1923–1948), Göteborg 1952.
2. Ole Kruse, *I Dalen ved Bjerget det blaa*, Göteborg 1915; Ole Kruse, *Malerens bog*, Bokenäs 1929.
3. Ole Kruse, *Förkunnelse och symbol*, red. Martin W Poser, overs. Karin Eklund og Martin Poser, Delsbo 1989.
4. Ole Kruse ville gerne have set sit store maleri, *Livets träd*, ophængt i en kirke. Når dette mislykkedes, indkøbte skibsrederen Werner Lundqvist maleriet som han skænkede til Göteborgs konstmuseum. Björn Fredlund, ”Drömmare och rebell. Ivar Arosenius och hans krets”, *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, red. Björn Fredlund, Göteborg 2002, s. 82.
5. *Den Svenska Litteraturen*, bd. 5, red. Lars Lönnroth og Sven Delblanc, Stockholm 1989.
6. *Aftonland* udkom første gang på Bonniers forlag i 1953 og er senest genudgivet både i en stor indbundet og af den danske billedkunstner Maja Lisa Engelhardt illustreret udgave samt i pocket-udgave, begge på det svenske forlag, Kabusa Böcker, Göteborg 2007.
7. Pär Lagerkvist, *Ordkonst och bildkonst. Om modärn skönlitteraturs dekadans. Om den modärna konstens vitalitet*, Stockholm 1913.
8. Johannes V Jensen, *Digte 1906*, København 1906.
9. Fredlund 2002, s. 82. Digtet, *I haven*, stammer fra bogen, *I dalen ved bjerget det blå*.

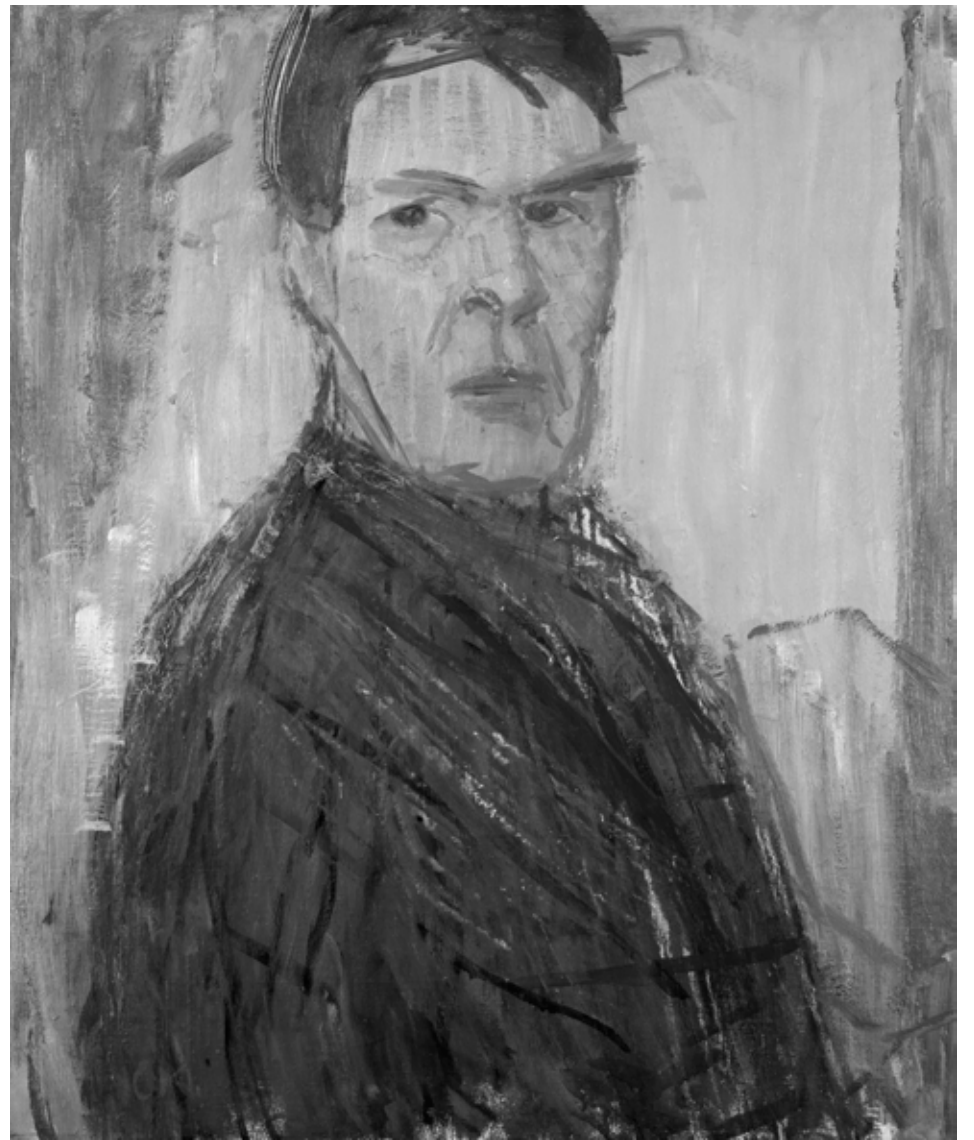


FIG. 36

CARL KYLBERG, *SJÄLVPORTRÄTT*, 1924, OLJA PÅ DUK, 70 X 57 CM, GÅVA AV STINA GRETZER OCH KERSTIN GRAHAM, GKM HG 32.

FOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © CARL KYLBERG/BUS 2012

CARL KYLBERG, *SELF-PORTRAIT*, 1924, OIL ON CANVAS, 70 X 57 CM, GIFT FROM STINA GRETZER AND KERSTIN GRAHAM, GKM HG 32.

PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © CARL KYLBERG/BUS 2012



FIG. 37

KÄTHE KOLLWITZ, *SJÄLVPORTRÄTT, TREKVARTSPROFIL FRÅN VÄNSTER*, CIRKA 1911, KOL PÅ PAPPER, 47 X 34 CM, GÅVA AV STINA GRETZER OCH KERSTIN GRAHAM, GKM HG 30. FOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © KÄTHE KOLLWITZ/BUS 2012

KÄTHE KOLLWITZ, *SELF-PORTRAIT, THREE QUARTER PROFILE FROM THE LEFT*, CIRKA 1911, CHARCOAL ON PAPER, 47 X 34 CM, GIFT FROM STINA GRETZER AND KERSTIN GRAHAM, GKM HG 30. PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © KÄTHE KOLLWITZ/BUS 2012

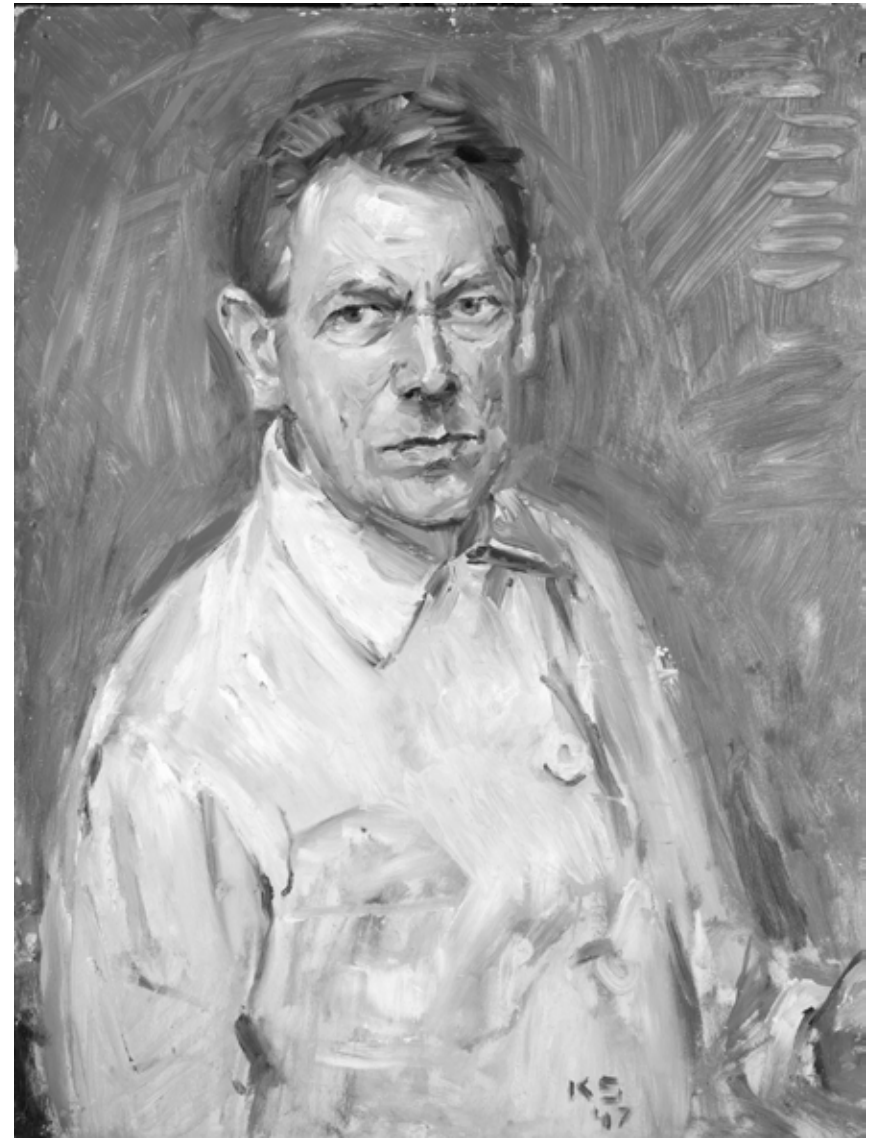
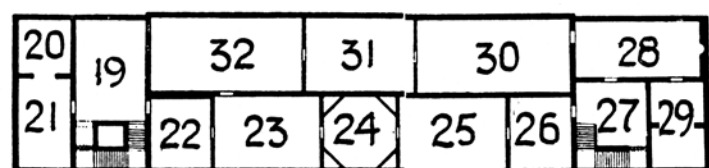


FIG. 38

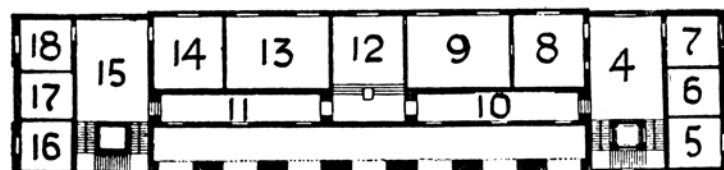
KURT SCHWITTERS, *SJÄLVPORTRÄTT*, 1947, OLJA PÅ PANNÅ, 65 X 50 CM, GÅVA AV STINA GRETZER OCH KERSTIN GRAHAM, GKM HG 50. FOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © KURT SCHWITTERS/BUS 2012

KURT SCHWITTERS, *SELF-PORTRAIT*, 1947, OIL ON PANEL, 65 X 50 CM, GIFT FROM STINA GRETZER AND KERSTIN GRAHAM, GKM HG 50. PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © KURT SCHWITTERS/BUS 2012

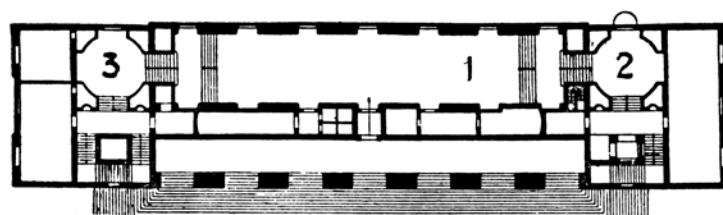
# PLANER med rumsnummer



Översta våningen



Mellenvåningen



Bottenvåningen

FIG. 39

PLANER MED GAMLA RUMSNUMMER, UR GÖTEBORGS KONSTMUSEUM. VÄGLEDNING FÖR BESÖKARE 1953.

FLOOR PLANS WITH OLD ROOM NUMBERS, FROM *THE GOTHENBURG ART GALLERY: A SHORT GUIDE* 1953.



FIG. 40

INTERIÖRBILD FRÅN HJALMAR GABRIELSONS HEM MED SJÄLVPORTRÄTTSAMLINGEN. FOTO: ALMBERG & PREINITZ, STOCKHOLM, UR BIRGER LINDBERG, "HJALMAR GABRIELSONS SAMLINGAR", *SVENSKA HEM I ORD OCH BILDER* NR 12, DECEMBER 1936, S. 274. VÄGGEN TILL VÄNSTER ÖVERST: NILS VON DARDEL, ARNE CASSEL, CARL ANDERSSON, IVAR AROSENIUS. UNDER: JEAN HEIBERG, EINAR JOLIN, PATRIK REUTERSVÅRD, ALF ROLFSSEN, HENRIK SØRENSEN. HÖGRA VÄGGEN, ÖVERST: ALBIN AMELIN, EDVARD WALLENQVIST, AXEL NILSSON, JENS FERDINAND WILLUMSEN. UNDER: AXEL REVOLD, JORONN SITJE-MOHR, BERTIL DAMM, SVEM ERIXON, LARS BOËTHIUS.

INTERIOR OF HJALMAR GABRIELSON'S HOME WITH THE COLLECTION OF SELF-PORTRAITS. PHOTO: ALMBERG & PREINITZ, STOCKHOLM, FROM BIRGER LINDBERG, "HJALMAR GABRIELSONS SAMLINGAR", *SVENSKA HEM I ORD OCH BILDER* NO. 12, DECEMBER 1936, P. 274. THE WALL TO THE LEFT, TOP: NILS VON DARDEL, ARNE CASSEL, CARL ANDERSSON, IVAR AROSENIUS. BELOW: JEAN HEIBERG, EINAR JOLIN, PATRIK REUTERSVÅRD, ALF ROLFSSEN, HENRIK SØRENSEN. THE RIGHT WALL, TOP: ALBIN AMELIN, EDVARD WALLENQVIST, AXEL NILSSON, JENS FERDINAND WILLUMSEN. BELOW: AXEL REVOLD, JORONN SITJE-MOHR, BERTIL DAMM, SVEM ERIXON, LARS BOËTHIUS.



FIG. 41

INTERIÖRBILD FRÅN HJALMAR GABRIELSONS HEM MED SJÄLVPORTRÄTTSAMLINGEN. FOTO: ALMBERG & PREINITZ, STOCKHOLM UR BIRGER LINDBERG, "HJALMAR GABRIELSONS SAMLINGAR", *SVENSKA HEM I ORD OCH BILDER* NR 12, DECEMBER 1936, S. 275. TILL VÄNSTER ÖVERST: JENS FERDINAND WILLUMSEN, JOHN STEN. UNDER: LARS BOËTHIUS, CARL KYLBERG, HILDING LINNQVIST. HÖGRA VÄGGEN, ÖVERST FRÅN VÄNSTER: JOHAN JOHANSSON, SVANTE BERGH, ISAAC GRÜNEWALD, IVAN IVARSON, TORSTEN PALM. MITTRADEN: SIGFRID ULLMAN, BIRGER SIMONSSON, GIDEON BÖRJE, TOR BJURSTRÖM, FRITIOF SCHÜLDT. UNDER: NILS NILSSON, KRÆSTEN IVERSEN, OLAF RUDE, INGE SCHIÖLER, BIRGER LINDBERG.

INTERIOR OF HJALMAR GABRIELSON'S HOME WITH THE COLLECTION OF SELF-PORTRAITS. PHOTO: ALMBERG & PREINITZ, STOCKHOLM, FROM BIRGER LINDBERG, "HJALMAR GABRIELSONS SAMLINGAR", *SVENSKA HEM I ORD OCH BILDER* NO. 12, DECEMBER 1936, P. 275. TO THE LEFT, TOP: JENS FERDINAND WILLUMSEN, JOHN STEN. BELOW: LARS BOËTHIUS, CARL KYLBERG, HILDING LINNQVIST. THE RIGHT WALL, TOP FROM LEFT TO RIGHT: JOHAN JOHANSSON, SVANTE BERGH, ISAAC GRÜNEWALD, IVAN IVARSON, TORSTEN PALM. THE MIDDLE ROW: SIGFRID ULLMAN, BIRGER SIMONSSON, GIDEON BÖRJE, TOR BJURSTRÖM, FRITIOF SCHÜLDT. BELOW: NILS NILSSON, KRÆSTEN IVERSEN, OLAF RUDE, INGE SCHIÖLER, BIRGER LINDBERG.



FIG. 42

HJALMAR GABRIELSONS SJÄLVPORTRÄTTSAMLING, TREDJE VÅNINGEN, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM, DECEMBER 2011. FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

HJALMAR GABRIELSON'S COLLECTION OF SELF-PORTRAITS, THIRD FLOOR, GOTHENBURG MUSEUM OF ART, DECEMBER 2011. PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

## HJALMAR GABRIELSONS SJÄLVPORTRÄTTSAMLING

En större privat donation av konst till ett museum följs vanligtvis av mer eller mindre detaljerade önskemål om hur samlingen skall hanteras av det museum som fått uppdraget att bevara materialet. Önskemålen kan exempelvis handla om hur verken skall ställas ut, donatorn skall presenteras på museet och om värnandet om kunskapen om verkens historia och ursprungliga sammanhang. Inte sällan leder dessa önskemål i donationsbreven till framtida problem för museerna i strävan att utvecklas och förändras. Hjalmar Gabrielsons (1876–1949) självporträttsamling är möjligen ett exempel på motsatsen.

Gåvobrevet var så formulerat, att det torde kunna stå modell för gåvor av liknande slag till museiinstitutioner. De önskemål som uttrycktes angående hängning och placering voro mycket blygsamma och de önskade arrangemangen behövde endast gälla under en relativt kort tid. De kunde alltså på intet sätt verka hindrande och bindande för museiledningen vid eventuella omDispositioner i framtiden.<sup>1</sup>

## HJALMAR GABRIELSON'S COLLECTION OF SELF-PORTRAITS

A substantial donation of art to a museum is generally accompanied by more or less detailed wishes as to how the collection should be managed by the museum that was given the task of preserving the works. The wishes may, for example, be about how the works should be exhibited, how the donor should be presented by the museum and about the preservation of the knowledge of the works' history and provenance. Quite often, these wishes in the deed of gift lead to future problems for the museums in their efforts to develop and change. Hjalmar Gabrielson's (1876–1949) self-portrait collection is possibly an example of the opposite.

The deed of gift was so formulated that it could well serve as a model for bequests of a similar nature to museums and galleries. The wishes expressed as to the hanging and positioning were very modest, and the arrangements requested only needed to be adopted for a relatively short time. They could, therefore, in no way appear obstructive and binding for the administrators of the institution in the case of possible repositioning at a future date.<sup>1</sup>

This was how the museum director at the time, Alfred Westholm (1904–1996), reacted to the wishes made by Gabrielson's daughters Kerstin Graham and Stina Gretzer in their deed of gift from 1950. Besides instructions about cataloguing and labelling, they requested that an exhibition of at least three-quarters of the collection should be mounted during the current year and then be on show for three years. After that every effort should be made to retain the collection in one piece and a representative sample of the works should be on permanent display in the museum. The wish was also expressed that the museum should henceforth supplement the collection with further self-portraits by purchasing works itself

Så formulerade sig dåvarande museichefen Alfred Westholm (1904–1996) om de önskingar som Gabrielsons döttrar Kerstin Graham och Stina Gretzer framförde i gåvobrevet från 1950. Utöver instruktioner om katalogisering och märkning, begärde de att en utställning med minst tre fjärdedelar av samlingen skulle iordningställas under innevarande år och sedan visas under tre år. Efter det skulle samlingen i största möjliga utsträckning hållas samlad och ett representativt urval ur samlingen vara permanent utställt på museet. Det framfördes även en önskan om att museet i framtiden genom egna inköp skulle komplettera samlingen med ytterligare självporträtt så att den överlämnade samlingen därmed skulle ”utgöra en stomme till en särskild avdelning i Konstmuseet.”<sup>2</sup>

Den samling av självporträtt som donerades till museet innehöll 63 verk samt en porträttbyst som föreställer Hjalmar Gabrielson själv.<sup>3</sup> Det första självporträttet som Gabrielson införlivade i sin konstsamling var av Ivar Arosenius (1878–1909), det köpte han redan 1911.<sup>4</sup> Majoriteten av samlingen tillkom dock under 1920- och 1940-talen, även om de flesta av porträtten är målade på 1920- och 1930-talen.<sup>5</sup> Tyngdpunkten i samlingen ligger på svenska konstnärer från Stockholm och Göteborg, dock utan någon tydlig favorisering av några konstnärsgupperingar. I samlingen finner man exempelvis självporträtt av Hilding Linnqvist, Sven X-et Erixson, Albin Amelin, Ivan Ivarson, Carl Kylberg och Gabrielsons stora favorit och vän Carl Ryd (1883–1958).<sup>6</sup> Av de övriga nordiska konstnärerna kan Jens Ferdinand Willumsen från Danmark, Henrik Sørensen från Norge och Tyko Sallinen från Finland nämnas. I samlingen finns även ett fåtal verk av konstnärer från övriga Europa, nämligen Käthe Kollwitz, André Derain och Kurt Schwitters. Till denna samling tillkom ytterligare ett självporträtt några år efter donationen. Det var Marc Chagall (1887–1985) som redan långt tidigare lovat Gabrielson ett självporträtt.<sup>7</sup> När Chagall fick höra att samlingen donerats till konstmuseet skänkte han 1955 en etsning av sig själv, vilken infogades och katalogiserades som en del av Gabrielsons samling.<sup>8</sup>

FIG. 36

FIG. 37, 38

FIG. 36

FIG. 37, 38

so that the collection donated should thereby ‘constitute a framework for a special department in the art museum.’<sup>2</sup>

The collection of self-portraits which were donated to the museum comprised 63 works together with a bust of Hjalmar Gabrielson himself.<sup>3</sup> The first self-portrait that Gabrielson incorporated into his art collection was by Ivar Arosenius (1878–1909), which he had bought as early as 1911.<sup>4</sup> The larger part of the collection, however, was assembled during the 1920s and 1940s, even if most of the portraits were painted in the 1920s and 1930s.<sup>5</sup> The most important part of the collection consists of works by Swedish artists from Stockholm and Gothenburg, but without any obvious bias towards any particular groups of artists. For example, the collection contains self-portraits by Hilding Linnqvist, Sven X-et Erixson, Albin Amelin, Ivan Ivarson, Carl Kylberg and Gabrielson’s great favourite, his friend Carl Ryd (1883–1958).<sup>6</sup> Among other Nordic artists one may mention are Jens Ferdinand Willumsen from Denmark, Henrik Sørensen from Norway, and Tyko Sallinen from Finland. The collection also contains a handful of works by artists from other European countries, namely Käthe Kollwitz, André Derain, and Kurt Schwitters. Some years after the donation a further self-portrait was added to the collection. This was of Marc Chagall (1887–1985), who had promised Gabrielson a self-portrait many years before.<sup>7</sup> In 1955, when Chagall heard that the collection had been donated to the art museum, he presented the gallery with an etching of himself, which was incorporated in and catalogued as part of the Gabrielson collection.<sup>8</sup>

DIRECTOR HJALMAR GABRIELSON

Hjalmar Gabrielson started out as a post-office employee but got more and more involved in business activities, in property investment and an extensive construction business in Gothenburg.<sup>9</sup> His successful businesses provided the wherewithal for an extensive collection of art. Gabrielson can be counted among the list of wealthy, liberal-minded collectors and patrons such as Pontus Fürstenberg, Charlotte and Otto Mannheimer, and Conrad Pineus. However, he did not in actual fact belong to that

Hjalmar Gabrielson inledde sin yrkesverksamma karriär som posttjänsteman, men kom så småningom att helt övergå till affärsverksamhet, investeringar i fastigheter och en omfattande byggnadsverksamhet i Göteborg.<sup>9</sup> Hans lyckosamma affärer skapade förutsättningarna för ett omfattande konstsamlande. Gabrielson kan fogas in i raden av förmögna, liberalt sinnade samlare och mecenater såsom Pontus Fürstenberg, Charlotte och Otto Mannheimer och Conrad Pineus. Han tillhörde dock inte i egentlig mening denna krets av köpmannasläkter av judiskt ursprung, som under en lång period hade ett stort inflytande på Göteborgs kulturliv, utan kom från betydligt enklare förhållanden. Gabrielson föddes i Hällsta församling nära Ulricehamn som son till handlaren, lantbrukaren och kommunalnämndsordföranden Samuel Gabrielson och dennes maka Albertina. Föräldrarna hade inte de ekonomiska förutsättningarna att ge honom möjlighet till högre akademiska studier, däremot kostade föräldrarna på honom en gedigen skolgång, vilket resulterade i att han 1897 tog studentexamen vid läroverket i Vänersborg. Efter det sökte han anställning vid Postverket och avlade den högre posttjänstemannaexamen 1899, för att tio år senare anställas som 1:e postexpeditör på utrikesavdelningen vid huvudpostkontoret i Göteborg.

Hjalmar Gabrielson sägs ha inlett sin samlargärning redan mycket tidigt under postmannakarriären. Från första början satsade han på den yngre generationen av oetablerade konstnärer i Sverige, senare även konstnärer från övriga Norden och Europa.

#### SAMLAREN GABRIELSON

För konstnären är samlaren av modern konst väl den mest välkomna och välsedda av alla samlartyper, och man kan väl säga, att han för konstlivets växt och förkovran är den allra nödvändigaste. Samlaren av modern konst går, om han är av det rätta slaget, till sin gärning

circle of merchant families of Jewish origin who for a long period of time had a big influence on the cultural life of Gothenburg, but came from a significantly simpler background. Gabrielson was born in the parish of Hällsta near Ulricehamn as the son of a merchant, farmer and council chairman, Samuel Gabrielson and his wife Albertina. His parents could not afford to send him to university; on the other hand, they made sure he had a sound school education, which resulted in his successfully completing his final examinations in Vänersborg in 1897. After that he secured a job in the Post Office and passed the higher post-office examinations in 1899. Ten years later he had attained the position of chief clerk in the foreign department of the main post-office in Gothenburg.

Hjalmar Gabrielson is said to have begun his collection while he was still working for the Post Office. From the very first he concentrated on the younger generation of unestablished artists in Sweden, and later also artists from the other Nordic countries and Europe.

#### GABRIELSON THE COLLECTOR

For the artist, the collector of modern art is probably the most welcome and most acceptable of all types of collector, and it could be said that for the development and improvement of the life of art his type is the most essential of all. The collector of modern art goes to work with a deep feeling of responsibility in the face of the present and the future ... But the idealistic collector of modern art does not allow his interest to stop at what has arisen, he goes along with it and lives with it and grows and blossoms at the same time as the art he loves and promotes. The collector of this type involuntarily comes close to the artists, shares their joys and sorrows, gives them his or her support at those critical moments when it is most needed, and shares their triumphs in selfless joy.<sup>10</sup>

Here, in a festschrift to celebrate Hjalmar Gabrielson's 60<sup>th</sup> birthday, in 1936, Axel L. Romdahl (1880–1951) is describing the ideal collector. Gabrielson was a collector of precisely this sort, thought Romdahl. What is stressed above all in this description are the feeling of social responsibility and the close affinity the collector feels with the artists. Gabrielson, in his role of collector and patron and through his deep love of art, developed

med en djup känsla av ansvar inför nuet och framtiden [...]. Men den idealiske samlaren av modern konst låter ej sitt intresse stanna vid de ar[r]iverade, han följer med och han lever med och växer och blommar på samma gång som den konst han älskar och främjar. Samlaren av detta slag kommer ovillkorligen konstnärerna nära, delar deras glädje och sorg, skänker dem sitt stöd i de avgörande ögonblicken då det bäst behöves och delar i oegennyttig glädje deras triumfer.<sup>10</sup>

Axel L Romdahl (1880–1951) beskriver här, i en festskrift till Hjalmar Gabrielsons 60-årsdag 1936, den idealiska samlaren. Gabrielson var en samlare av just denna sort, ansåg Romdahl. Vad som främst betonas i denna beskrivning är känslan av socialt ansvar och den nära samvaron med konstnärerna. Gabrielson skall i sin roll som samlare och mecenat och genom sin innerliga kärlek till konsten ha utvecklat en nära vänskap med flertalet konstnärer. Inte minst framgår det av hans egna berättelser om sina möten med konstnärerna.<sup>11</sup> Att han verkligen hade haft livlig kontakt med de konstnärer vars verk återfinns i samlingen framgår av bevarad brevkorrespondens och det faktum att ett flertal konstnärer medverkade till festskriften.<sup>12</sup> Sven X-et Erixson (1899–1970) betecknade Gabrielson som en ”samlande konstnär”, vilket stämmer väl med den uppfattning som samtidigt framfördes av Ragnar Hoppe, Axel L Romdahl med flera. Detta har också senare kommit att bli den etablerade uppfattningen om honom; en ansvarstagande samlare som utgick från sitt eget intresse och kärlek till konsten utan hänsyn till grupperingar eller kotterier.<sup>13</sup>

#### GABRIELSONS SJÄLVPORTRÄTTSAMLING PÅ GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Hjalmar Gabrielsons position som den kanske mest intressanta samlaren av avantgardistisk konst i Sverige under första halvan av 1900-talet är väl etablerad i den svenska konsthistorien. Hans samlingar uppmärksammades tidigt och gavs legitimitet i de högre kretsarna i och med en bred presentation av samlingen på Konst-

an intimate friendship with a number of artists. This comes out no more clearly than in his own accounts of his meetings with the artists.<sup>11</sup> That he really had had lively contact with the artists whose work features in the collection, becomes evident from the correspondence that has survived and from the fact that a number of artists contributed to the festschrift.<sup>12</sup> Sven X-et Erixson (1899–1970) described Gabrielson as a ‘collecting artist’, which chimes with the conception that Ragnar Hoppe, Axel Romdahl and others shared at the same time. This has later also become the established conception of him: a responsible collector who started from his own interest in art and his love of art without reference to groupings or coteries.<sup>13</sup>

#### GABRIELSON'S SELF-PORTRAIT COLLECTION AT THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART

Hjalmar Gabrielson's position as perhaps the most interesting collector of avant-garde art in Sweden during the first half of the 20<sup>th</sup> century is well established in the history of Swedish art. His achievement as a collector was recognized early and was given legitimacy in the highest circles with the presentation of a wide range of works from his collection at the Swedish Academy of Art in Stockholm in 1928.<sup>14</sup> In a specially screened-off part of one of the exhibition halls, the self-portrait collection was shown to a larger public for the first time.<sup>15</sup> Most of the reviews referred to the collection, even if it was foreseen to be rather of ‘personal historical interest’ than belonging to ‘the artistic’.<sup>16</sup>

Before Gabrielson's self-portrait collection was donated to the Gothenburg Museum of Art, it had also been on show at two exhibitions in the museum. First in 1931, and subsequently in 1949. In connection with the second of these exhibitions, a selection of other paintings from his collection was displayed in Gothenburg Art Gallery (Konsthallen, Göteborg) at the same time.<sup>17</sup> In between, parts of Gabrielson's collection had been shown at the Gothenburg Museum of Art in a further three exhibitions.<sup>18</sup> Exhibitions at the museum, in which Gabrielson's name appeared alongside the titles of the exhibits, denoted a recognition of

akademien 1928.<sup>14</sup> I en särskild avskärmad del av en av utställnings-salarna visades självporträttsamlingen för första gången för en större publik.<sup>15</sup> Flertalet av recensenterna uppmärksammade samlingen även om den spåddes att snarare bli av ”personhistoriskt intresse” än gällande ”det konstnärliga”.<sup>16</sup>

Innan Gabrielsons självporträttsamling donerades till Göteborgs konstmuseum hade den även visats på två utställningar på museet. Första gången 1931 och sedan 1949. I samband med den senare utställningen ställdes samtidigt ett urval av hans övriga samling av målari ut på Konsthallen, Göteborg.<sup>17</sup> Däremellan hade delar av Gabrielsons samling visats på konstmuseet på ytterligare tre utställningar.<sup>18</sup> Konstmuseets utställningar, där Gabrielsons namn fanns med i utställningstitlarna, innebar ett erkännande av samlingens kvalitativa värde. Samtidigt kan sådana utställningar fungera som ett sätt att inleda en dialog om att införliva den privata samlingen i museet. Även om det inte finns någon dokumenterad dialog om Gabrielsons samlings eventuella framtid på konstmuseet, är det ingen tvekan om att där fanns livliga kontakter med tanke på de fem utställningar som arrangerades mellan 1931 och 1949. I en radiointervju 1947 säger även Gabrielson att han hoppas på att självporträttsamlingen i framtiden skall hållas samlad hos en privatsamlare eller på ett museum.<sup>19</sup> Han skall även i samtal med Alfred Westholm, i samband med den stora utställningen sommaren 1949, ha uttryckt en önskan om att samlingen genom ständiga nyinköp skulle hållas ”levande”.<sup>20</sup> Under tiden för denna utställning gick Gabrielson, som under en tid varit sjuk, bort utan att ha haft möjlighet att besöka utställningen.<sup>21</sup> Denna hyllningsutställning till samlaren Gabrielson kom på så vis att bli en minnesutställning. Självporträttsamlingen som då fanns i konstmuseet kom, som vi redan tidigare konstaterat, mindre än ett år senare att doneras till museet.

Utställningen med Gabrielsons självporträtt 1949 var i museets sal för tillfälliga utställningar på bottenvåningen i museets västra flygel.<sup>22</sup> Det är en stor sal där samlingen troligen kunde hängas enligt rådande, relativt glesa, hängningsestetik. Enligt donationsbrevet skulle minst tre fjärdedelar av samlingen visas sammanhållen på museet under de första tre åren. Det innebar att en hel sal från 1950 och tre år framåt behövde frigöras åt samlingen. Westholm med medarbetare på museet valde att placera samlingen i ett mindre rektangulärt rum

the qualitative value of the collection. At the same time, such exhibitions may function as a means of initiating a dialogue about incorporating a private collection into the museum. Even if there does not exist any documented dialogue about the possible future of the Gabrielson collection in the museum, there is no doubt that there were lively contacts, bearing in mind the five exhibitions that were arranged between 1931 and 1949. In a radio interview in 1947, Gabrielson also said he hoped that in the future the self-portrait collection would be kept as a collection at the premises of a private collector or in a museum.<sup>19</sup> In conversation with Alfred Westholm, in connection with the big exhibition in the summer of 1949, he is said to have expressed a wish that the collection should be kept ‘alive’ through continual new purchases.<sup>20</sup> During the time of this exhibition Gabrielson, who had been ill for a while, passed away without having had a chance to visit it.<sup>21</sup> Thus this exhibition, held as a homage to the collector Gabrielson, became a memorial exhibition. As already stated, the self-portrait collection that was then in the museum of Art came to be donated to the museum less than one year later.

The exhibition of Gabrielson’s self-portraits held in 1949 was mounted in the gallery for temporary exhibitions on the ground-floor of the museum’s west wing.<sup>22</sup> It is a large hall, where the collection could probably be hung according to the relatively lax aesthetics of hanging prevalent at the time. In accordance with the deed of gift, at least three quarters of the collection should be on display in the museum during the first three years intact. This implied that an entire hall needed to be set aside for the collection for three years from 1950. In collaboration with colleagues at the museum, Westholm chose to place the collection in a smaller rectangular room on the upper floor, which had earlier housed modern French paintings (then room 26, now room 28). The exhibition was moved to one of the larger halls instead, with overhead lighting, where modern Swedish paintings had previously been displayed (room 30 on the ground-plan of the upper floor).<sup>23</sup> With this move a comprehensive re-hanging of many of the museum’s halls got under way during 1950–1951. The re-hanging, that was carried out in connection with the donation of self-portraits, had probably been necessary for a long time but was justified by a special hall being required for the Gabrielson collection.<sup>24</sup> In the press it was stated that the incorporation of the Gabrielson collection made ‘the situation acute’, and Westholm had to ‘take the bull by the horns and plump for a radical re-hanging’.<sup>25</sup> Even if there is no photo documentation of this

på ovanvåningen, som tidigare hade inrymt modernt franskt måleri, nära Werner Lundqvists samling (dåvarande rum 26, nu rum 28). Den franska utställningen flyttades istället till en av de större salarna med överljus, där tidigare modernt svenskt måleri varit placerat (rum 30 på planritningen över övervåningen).<sup>23</sup> Därmed inleddes en omfattande omhängning av flertalet av museets salar under 1950–1951. Den omhängning som genomfördes i samband med donationen av självporträtten hade troligen varit behövlig sedan länge men motive- rades med att det krävdes en särskild sal för Gabrielsons samling.<sup>24</sup> I pressen uttrycktes det som att införlivandet av Gabrielsons samling gjorde "situationen akut" och Westholm fick "ta tjuren vid hornen och gå in för en radikal omhängning".<sup>25</sup> Även om det inte finns någon fotodokumentation av denna hängning utgår jag från att man följde önskemålen i donationsbrevet och ställde ut tre fjärdedelar av samlingen, vilket innebär minst 47 verk. Det bör således ha varit en ganska tät hängning i flera rader. Även om Westholm ansåg kraven i samband med donationen som "blygsamma" är det ingen tvekan om att donationen kom att utgöra startskottet för ett omfattande arbete på museet.<sup>26</sup> Att få fram en särskild sal för en samling på närmare 50 verk i det redan trångbodda museet kan knappast ha varit en enkel uppgift.

Några år senare 1953 gjordes en mindre omflyttning vilket inne- bar att Gabrielsons samling hamnade i det mittersta kabinettet på mellanvåningen i östra flygeln, där Aroseniussamlingen tidigare hade visats (dåvarande rum 17, nu papperskonservering). Arosenius flyttades då till den yttre salen bredvid medan den inre salen kom att användas för grafiksamlingen.<sup>27</sup> Självporträttsamlingen kom således att placeras i ett något mindre, men fortfarande kvadratisk rum. Troligen innebar det även att urvalet av självporträtt fick begränsas något. Dessa, de första två utställningsrummen efter sommarutställ- ningen 1949, har viss likhet med det rum i vilket samlingen hängde i Gabrielsons hem. Där var självporträtten placerade i den övre trapp- hallen, som var ett stort kvadratisk rum, dock med betydligt lägre takhöjd än på konstmuseet. Gabrielson hade där placerat målning- arna tätt (på en av väggarna hängde självporträtten i tre rader från golv till tak).

Så sent som 1955 fanns samlingen kvar i konstmuseets östra fly- gel. Några år senare flyttades den däremot åter upp en våning och placerades tillsammans med den övriga samlingen av nordisk konst

FIG. 39

FIG. 40-41

hanging, I assume that the stipulations in the deed of gift were followed and three quarters of the collection were displayed, that is to say, at least 47 works. This would have required works to be hung close together in several rows. Even if Westholm regarded the demands associated with the donation as 'modest', there is no doubt that the donation came to constitute the starting signal for an extensive undertaking of work at the museum.<sup>26</sup> To procure a special hall for a collection of almost 50 works in a museum that was already chock-full can hardly have been a simple task.

Some years later, in 1953, a minor removal took place resulting in the Gabrielson collection ending up in the most central cabinet on the middle floor in the eastern wing, where the Arosenius collection had previously been displayed (then room 17, now paper conservation). The Arosenius collection was then moved to the outer hall alongside, while the inner hall came to be used for the print collection.<sup>27</sup> The self-portrait collection thus came to be placed in a somewhat smaller, but still square room. Probably it also meant that the selection of self-portraits had to be restricted some- what. These, the first two exhibition rooms after the summer exhibition of 1949, have a certain similarity to the room in which the collection hung in Gabrielson's home. There, the self-portraits were displayed on the up- per landing, a large square space, yet with a considerably lower ceiling than in the Museum of Art. Gabrielson had placed the paintings close together (on one of the walls the self-portraits hung in three rows from floor to ceiling).

As late as 1955 the collection was still on display in the gallery's east- ern wing. Some years later, however, it was moved up a floor once again and placed, together with the rest of the collection of Nordic art from the 1930s and 1940s, in one of the large halls with overhead lighting (then room 30, now room 24).<sup>28</sup> In this way it ended up once again adjacent to the Werner Lundqvist collection. In connection with this move, the selec- tion was no doubt further reduced. In contrast to how the collection was displayed earlier, the works now came to end up directly next to other paintings of the artists and not as clearly collected as a department on their own, even though the collection did continue to have a special pres- entation in the museum's exhibition guide.<sup>29</sup> Here the museum has made use of the freedom accorded in the deed of gift regarding the presentation of the collection. Even if this re-hanging can be understood as a way of integrating and to some extent activating the self-portraits by establishing a connection with other Nordic art from the 1930s and 1940s, it was prob-

från 1930- och 1940-talen i en av de stora salarna med överljus (dåvarande rum 30, nu rum 24).<sup>28</sup> Härigenom hamnade den åter i direkt anslutning till Werner Lundqvist samling. I samband med denna flytt reducerades troligen urvalet ytterligare. Till skillnad från hur samlingen tidigare visats kom verken nu att hamna i direkt anslutning till andra målningar av konstnärerna och inte lika tydligt samlad som en egen avdelning, även om den fortsatt hade en särskild presentation i museets utställningsvägledning.<sup>29</sup> Här har museet utnyttjat den frihet som ges i donationsbrevet vad gäller presentationen av samlingen. Även om man kan uppfatta denna omhängning som ett sätt att integrera och i viss mån aktivera självporträtten genom att skapa ett sammanhang med den övriga nordiska konsten från 1930- och 1940-talen, handlade det troligen i grunden om att skapa utrymme för museets expanderande samling. I samband med att 46 av självporträtten lånades ut till Riksförbundet för bildande konsts utställning *Självporträtt ur Hjalmar Gabrielsons samling i Göteborgs konstmuseum* 1964 byttes ramarna ut till enkla eklister. Bytet av ramar motiverades med att det var mer praktiskt, men samtidigt stämmer denna enklare och enhetliga inramning av verken med tidens utställningsetetik, där varken rummet eller ramarna skulle dra intresset från verken.<sup>30</sup>

På ovanvåningen kom sedan självporträttsamlingen att stanna fram till 1968. I samband med den omfattande utbyggnaden av museet ställdes det nuvarande självporträttgalleriet i ordning. Korridoren längs med skulpturhallen hade sedan den öppnats för allmänheten, i samband med att en hiss installerades 1953, använts för utställningar.<sup>31</sup> I utställningsvägledningen från 1964 har korridoren tagits med som ett särskilt utställningsrum.<sup>32</sup> Samtidigt som museet byggdes ut 1968 inrättades fyra nya toaletter i korridorens västra del och en ny dörröppning togs upp mellan skulpturhallen och korridoren, vilket skapade en något kortare korridor för självporträtten.<sup>33</sup> I denna gallerigång finns självporträtten placerade ännu idag.

Ungefär tre fjärdedelar av samlingen placerades i dubbla och tredubbla rader. Ytterligare några få av självporträtten ur samlingen har i olika arrangemang visats i museets övriga utställningssalar. Mot väggen rakt fram, från skulpturhallen sett, står porträttbysten föreställande Hjalmar Gabrielson, utförd av Sten Teodorsson (1904–1992). Med den tydliga skylten på väggen ovanför bysten är det ingen tvekan om att utställningen i galleriet utgörs av ett urval ur

ably basically a question of creating space for the museum's expanding collection. In connection with the loan of 46 of the self-portraits to the Swedish Arts Council's exhibition *Self-portraits from the Hjalmar Gabrielson Collection in Gothenburg Museum of Art* in 1964, the frames were exchanged for simple strips of oak. The reason for changing the frames was based on practical considerations, but at the same time this simpler, uniform framing of the works chimed with the aesthetics of the exhibition, where neither the room nor the frames were meant to draw attention away from the works themselves.<sup>30</sup>

On the upper floor the self-portrait collection came to stay until 1968. The present self-portrait gallery was set up in connection with the comprehensive extension of the museum. Since it had been opened to the public, at the time of the installation of the lift in 1953, the corridor alongside the Sculpture Hall had been used for exhibitions.<sup>31</sup> In the exhibition guide from 1964, the corridor has been included as a separate exhibition room.<sup>32</sup> At the same time as the museum was extended in 1968, four new toilets were built in the western wing of the corridor and a new door was let in between the sculpture hall and the corridor, which created a somewhat shorter corridor for the self-portraits.<sup>33</sup> The self-portraits are still hanging there in this gallery corridor today.

Roughly three-quarters of the collection was hung in double or treble rows. A further few of the self-portraits from the collection have been displayed in various arrangements in other exhibition halls of the museum. Against the wall directly opposite, as seen from the Sculpture Hall, stands the bust of Hjalmar Gabrielson, sculpted by Sten Teodorsson (1904–1992). From the unambiguous sign on the wall above the bust there is no doubt that the exhibition in the gallery was assembled from a selection of the works donated by Gabrielson's daughters. The positioning of the collection, with some works poorly visible, and with a pair of glass doors which actually conceal some of the paintings, might be thought to be somewhat unfortunate. These glass doors, which function as fire-doors, are, however, a late addition from 1986.<sup>34</sup> Originally there was a door situated further down the corridor, nearer the stairwell. This original arrangement from 1968 meant that the collection was shown as a unit in a clearly defined area. This small, oblong, intimate room is very suitable for a collection of small-size self-portraits, a classical hanging arrangement for a portrait gallery. The room affords a close encounter with the works. In connection with the installation of the new doors it was decided to have a

den av Gabrielsons döttrar donerade samlingen. Placeringen av samlingen kan tyckas något undanskymd och med ett par glasdörrar som döljer några av målningarna inte vidare fördelaktig. Glasdörrarna, vilka fungerar som brandsektioneringsdörrar, är dock ett sent tillskott från 1986.<sup>34</sup> Ursprungligen fanns där en dörr placerad längre in i korridoren, närmare trapphuset. Det ursprungliga arrangemanget från 1968 innebar att samlingen visades sammanhållen i ett väl avgränsat rum. Detta lilla, avlånga och intima rum passar väl för en samling av självporträtt i mindre format, en klassisk hängning av ett porträttgalleri. Rummet skapar ett nära möte med verken. I samband med att de nya dörrarna installerades valde man att göra hängningen något tätare. Man kunde dock inte samla verken på endera sidan av dörrarna, vilket lett till ett oönskat brott mitt i samlingen och att några självporträtt knappt går att se längre när dörrarna är öppna.<sup>35</sup> Brandsektioneringsdörrarnas placering var dock inget som museets personal kunde påverka.<sup>36</sup> I samband med denna mindre omhängning av självporträtten 1986 bytte man tillbaka till de ursprungliga ramarna, i de fall man kunde återfinna dem.<sup>37</sup>

Trots samlingens placering och mindre smickrande hängning har den i hög grad varit populär bland museets besökare.<sup>38</sup> Samlingens popularitet vittnade även Alfred Westholm om så tidigt som året efter att den donerats till museet. Westholm skrev i museets årstryck att samlingen visat sig ha en stor dragningskraft på publiken och att rummet då var "ett av de populäraste och mest besökta i museet."<sup>39</sup> Dess nuvarande placering och hängning vittnar dock om att den inte tillhör den mest omhuldade samlingen på museet, även om det funnits idéer för hur hängningen skulle kunna förbättras.<sup>40</sup> I samband med att självporträtten som del av en tillfällig utställning flyttades till Falkhallen beskrev även ett flertal kritiker dess placering i porträttgalleriet som undanskymd och trång.<sup>41</sup> Här finns en diskrepans mellan samlingens popularitet, dess permanenta placering men samtidigt något styvmoderliga behandling på museet.

○ FIG. 42

FIG. 42

○

somewhat closer hanging. However, the works could not be hung either side of the doors, which led to an undesirable break in the middle of the collection, and some self-portraits are almost impossible to see when the doors are open.<sup>35</sup> The positioning of the fire-doors was not something, however, that the museum staff had any influence over.<sup>36</sup> In connection with this smaller-scale re-hanging of the self-portraits in 1986, the original frames were replaced whenever they could be recovered.<sup>37</sup>

Despite its siting and far from flattering hanging, the collection has been highly popular with museum visitors.<sup>38</sup> Alfred Westholm also testified to the popularity of the collection within a year after its donation to the museum. In the museum's annual report, Westholm wrote that the collection had proved to be a great public attraction and that the room then was 'one of the most popular and most visited in the museum.'<sup>39</sup> Its present position and hanging show, however, that it is not one of the most cherished collections in the museum, even though there have been ideas about how the hanging could be improved.<sup>40</sup> In connection with the removal of the self-portraits to the Falk Hall, as part of a temporary exhibition, a number of critics described its location in the portrait gallery as concealed and cramped.<sup>41</sup> Here there is a discrepancy between the collection's popularity and its permanent location, but at the same time its somewhat unfair treatment at the hands of the museum.

#### RECEPTION OF THE SELF-PORTRAIT COLLECTION

Long before the self-portrait collection ended up in the Gothenburg Museum of Art, it had gained the reputation of being something very special. In connection with the exhibition at the Art Academy in 1928, attention was drawn to this collection in the collection. In the 1930s it was seen as the best-known part of the Gabrielson collection. In 1936 Birger Lindberg wrote that 'the famous collection of self-portraits' was a 'typically good idea of the imaginative collector', and went on to describe the collection as 'totally unique'.<sup>42</sup> The *unique* aspect can naturally be seen in relation to other collections of portraits. There are plenty of large portrait collections. In Sweden we may compare ours with the Bonnier family's

Redan långt innan självporträttsamlingen hamnade på Göteborgs konstmuseum fick den rykte om sig att vara något alldeles särskilt. I samband med utställningen på Konstakademien 1928 uppmärksammades denna samling i samlingen. På 1930-talet framstod den som den mest välkända delen av Gabrielsons samling. Birger Lindberg skrev 1936 att ”den berömda kollektionen självporträtt” var ett ”typiskt gott uppslag av den idérike samlaren”, och fortsatte längre fram med att beskriva samlingen som ”fullständigt unik”.<sup>42</sup> Det *unika* kan naturligtvis ses i relation till andra porträttsamlingar. Stora porträttsamlingar finns det gott om. I Sverige kan vi bland annat jämföra med familjen Bonniers porträttsamling på Nedre Manilla som ju även innehåller ett flertal självporträtt.<sup>43</sup> Det unika i Gabrielsons samling torde dock ligga i att det uteslutande handlar om självporträtt. Ur den synvinkeln kan den ses som unik i Sverige och kanske även norra Europa, men kan knappast jämföras med konstnärsgalleriet i Uffizierna i Florens. Det *unika* med samlingen kan dock även ses i relation till helt andra sammanhang. Samlingen sammankopplas nästan genomgående med Gabrielsons nära bekantskap med konstnärerna och en vilja att förstå deras natur, eller som Ragnar Hoppe formulerade det:

Hjalmar Gabrielson har som samlare sina egna idéer och uppslag, och till de originellaste får man väl räkna, att han lagt till med en hel kollektion av sina målares självporträtt. Kanske kan det också betraktas som utslag av hans privatpsykologiska intresse, att han önskat konstnärernas egna uttalanden om sig själva.<sup>44</sup>

I samband med att självporträttsamlingen visades på Göteborgs konstmuseum 1949 framstod den för flertalet av kritikerna som den mest *intressanta*, men även den mest *märkliga* delen av utställningen.<sup>45</sup> Vad som särskilt framträder är en sammankoppling mellan Gabrielsons sociala engagemang för konstnärerna – det kanske mest typiska i föreställningarna om honom som samlare – och hans nära bekantskap med konstnärerna. Självporträttsamlingen verkar minna om såväl Gabrielsons personliga egenskaper som denna vänskap. Det

portrait collection at Nedre Manilla, which also contains a number of self-portraits.<sup>43</sup> What is unique about the Gabrielson collection, however, probably lies in the fact that it consists exclusively of self-portraits. From this point of view it can be seen as unique in Sweden and perhaps also in northern Europe, but it can hardly be compared with the artists' gallery in the Uffizi in Florence. The *unique* quality of the collection can, however, also be seen to arise from a completely different connection. The collection is linked, almost throughout, with Gabrielson's close acquaintance with the artists and a desire to understand their nature, or as Ragnar Hoppe expressed it:

As a collector Hjalmar Gabrielson has his own ideas and suggestions, and one of the most original is that he has added to his paintings a whole collection of his painters' self-portraits. Perhaps this can also be seen, however, as a manifestation of his own private psychological pre-occupation, that he has wished for the artists' own pronouncements to apply to himself.<sup>44</sup>

In connection with the display of the self-portrait collection at the Gothenburg Museum of Art in 1949, it stood out, for most critics, as the most *interesting* but also the most *striking* part of the exhibition.<sup>45</sup> What especially stands out is a connection between Gabrielson's social engagement on behalf of the artists – perhaps the most typical thing about him in presentations of him as a collector – and his close acquaintance with them. The self-portrait collection appears as a reminder of both Gabrielson's personal qualities and of this friendship. The biographical interest in the person behind the work is conveyed here together with the person behind the collection.

While the self-portrait collection in a positive sense appears *interesting*, *unique* and *striking*, one can discern an ambivalence in relation to the collection, as when Kurt Jungstedt calls the collection 'a hobby'.<sup>46</sup> A similar statement with this somewhat disparaging word 'hobby' is found in Westholm's presentation of the collection in connection with the travelling exhibition of 1964.<sup>47</sup> This probably has to do with the idea, already noted in connection with the exhibition at the Academy of Art, that the collection had a biographical value rather than an artistic one.<sup>48</sup> These statements should be seen in relation to the portrait and the status of the self-portrait as an artistic genre during the 20<sup>th</sup> century. Even though there occurred a revival of the self-portrait at the end of the 19<sup>th</sup> century, the genre has still been burdened with a series of strongly imposed conventions,

biografiska intresset för personen bakom verket förs här samman med personen bakom samlingen.

Samtidigt som självporträttsamlingen i positiv bemärkelse framstår som *intressant*, *unik* och *märklig* kan det skönjas en ambivalens i relation till samlingen som när Kurt Jungstedt kallar samlingen för ”en hobby”.<sup>46</sup> En liknande formulering med just detta något nedvärderande ord ”hobby” finner man i Westholms presentation av samlingen i samband med vandringsutställningen 1964.<sup>47</sup> Detta har troligen att göra med den redan i samband med utställningen på Konstakademien noterade uppfattningen om att samlingen snarare hade ett personhistoriskt värde än ett konstnärligt.<sup>48</sup> Dessa uttalanden bör ses i relation till porträttet och självporträttets status som konstnärlig genre under 1900-talet. Även om det skedde en förnyelse av självporträttet under slutet av 1800-talet så har genren alltjämt belastats med en rad starka konventioner vilket gjort självporträttet till mer traditionsbundet än andra motivkategorier.<sup>49</sup> Det gör självporträttet, trots att flertalet av modernismens främsta företrädare utförde sådana, svårförenligt med ett modernistiskt projekt. Det kan således te sig underligt att man i en tid då modernismen definitivt slagit igenom i Sverige tar emot och visar en stor samling självporträtt på ett museum. Men, det finns ytterligare en förklarande koppling här som har att göra med självporträttsamlingen som en samling i samlingen, dess relation till Gabrielsons övriga samling av modern konst.

I samband med att Gabrielsons självporträttsamling helt eller delvis visats på utställningar har man i katalogerna alltid tagit upp hans övriga samling och då särskilt en i början av 1920-talet inköpt samling konst av främst tysk och rysk konstruktivism.<sup>50</sup> Denna i sig unika del av Gabrielsons samling, med verk av Chagall, Kandinsky, Klee, Eggeling och Schwitters med flera splittrades efter hans bortgång och lämnade landet.<sup>51</sup> Det är i allmänhet denna del av hans samling som senare visats störst intresse inom konstvetenskapen.<sup>52</sup> Självporträttsamlingen verkar på så vis minna om den samling verk av radikala konstruktivister som inte finns kvar, men som vi skulle kunna ha haft i Sverige. Detta bygger naturligtvis på en förkunskap där självporträtten läggs mot bakgrund av Gabrielsons övriga samling. Just denna kontext är vad som på senare tid konstruerats och förmedlats i kataloger, konstvetenskapliga texter och den information som erbjuds för besökaren på museet.<sup>53</sup> Det är en kontext som pekar bort från de

which makes the self-portrait more tradition-bound than other genres.<sup>49</sup> This makes the self-portrait difficult to reconcile with a modernistic project, despite the fact that the majority of the foremost representatives of modernism produced self-portraits. It may thus appear strange that, at a time when modernism had definitely taken a hold in Sweden, one accepts and displays a large collection of self-portraits in a museum. But there is another explanatory connection here which has to do with the self-portrait collection as a collection within the collection, its relation to the other works in Gabrielson's modern art collection.

In connection with the display of the Gabrielson self-portrait collection at exhibitions, whether complete or in part, the catalogues have always mentioned his other works, especially a collection of art of chiefly German and Russian constructivism purchased at the beginning of the 1920s.<sup>50</sup> A unique part of the Gabrielson collection that contained works by Chagall, Kandinsky, Klee, Eggeling, Schwitters, and others. This part of the collection was split up after his death and found its way abroad.<sup>51</sup> Generally speaking, it is this part of his collection which later attracted greatest interest in the art world.<sup>52</sup> The self-portrait collection seems in this way to recall the collection of works of radical constructivists which no longer exists, but which we should have been able to have in Sweden. This naturally builds on previous knowledge where the self-portraits are seen against the background of Gabrielson's other works. It is precisely this context that in recent times has been drawn up and conveyed in catalogues, scholarly texts on art and the information offered to visitors to the museum.<sup>53</sup> It is a context which points away from the individual portraits and towards Gabrielson as a collector and his collection of radical art from the 1920s. While the visitor to the Gothenburg Museum of Art seems to be principally interested in the psychological insight he or she gains into the artists behind the works, the museum staff and art historians have, to a great extent, been interested in the missing constructivist collection. This may possibly explain the somewhat ambivalent treatment the collection has received at the hands of the museum and in art history.

enskilda självporträtten och mot Gabrielson som samlare och hans samling av radikal konst från 1920-talet. Medan besökaren på konstmuseet främst verkar intressera sig för den psykologiska insikten om konstnärerna bakom verken, har museipersonal och konsthistoriker i hög grad varit intresserade av den frånvarande konstruktivistisamlingen. Detta kan om möjligt förklara den något ambivalenta behandlingen av samlingen på museet och i konsthistorien.

#### SJÄLVPORTRÄTTSAMLINGENS AKTUALITET OCH AKTIVERING

Alfred Westholm som var särskilt nöjd med den frihet som gavs i donationsbrevet för självporträttsamlingen reflekterade även över dess framtid i museet:

Om samlingen skulle bevaras i detta skick skulle den helt säkert så småningom kunna bli inaktuell. Lyckligtvis innehåller gåvobrevet en punkt, som medger att denna samling i framtiden kan läggas till grund för en vidareutveckling av Hjalmar Gabrielsons tanke att bringa konstnärself-porträtten i kontakt med de övriga samlingarna. Den möjligheten består alltså för framtiden att de delar av samlingen, som visa sig kunna hålla måttet ifråga om kvalitetskrav skola förbliva utställda samtidigt som de kunna kompletteras med nyförvärv av större aktualitet.<sup>54</sup>

Vi har redan sett hur en ytterligare donation tillkom 1955 när Chagall fick reda på att Gabrielsons samling hamnat på museet. Året innan köpte museet även in ett grafiskt blad av J F Willumsen (1863–1958) i form av ett självporträtt med palett som direkt är relaterat till Willumsens självporträtt i Gabrielsons samling.<sup>55</sup> Detta inköp har senare följts upp med ett flertal självporträtt som kan sättas i samband med samlingen. En översiktlig genomgång av de självporträtt som köpts eller tagits emot som gåvor till museet visar att decennierna före donationen av Gabrielsons samling är den period då minst antal självporträtt införlivas i samlingen. Efter donationen kan en tydlig ökning noteras även om några av toppnoteringarna beror på andra donationer. Exempelvis ingick arton självporträtt i Ellen

#### TOPICAL INTEREST IN THE SELF-PORTRAIT COLLECTION AND ITS ACTIVATION

Alfred Westholm, who was especially pleased with the freedom which was given in the deed of gift for the self-portrait collection, also reflected on its future in the museum:

If the collection were to be preserved in this condition, it is quite certain that it would gradually become dated. Fortunately, the deed of gift contains a clause that allows for this collection in the future to be made a basis for the further development of Hjalmar Gabrielson's idea of bringing the artists' portraits in contact with the other collections. Thus, for the future the possibility exists, for those parts of the collection that have turned out to be of high quality, should remain displayed at the same time as they are able to be complemented with new acquisitions of greater topical interest.<sup>54</sup>

We have already seen how a further donation arrived in 1955 when Chagall found out that the Gabrielson collection had ended up in the museum. The year before the museum also bought a print by J F Willumsen (1863–1958) in the form of a self-portrait with palette which is directly related to Willumsen's self-portrait in the Gabrielson collection.<sup>55</sup> This purchase was later followed by a number of self-portraits that can be related to the collection. A careful examination of the self-portraits that were bought by the museum, or were received as gifts, shows that the decades preceding the donation of the Gabrielson collection constitute the period when the smallest number of self-portraits were incorporated into the collection. After the donation a clear increase can be noted, even if some of the top items recorded relate to other donations. For example, the Ellen Sahlin donation of 1960 included eighteen self-portraits.<sup>56</sup> Since there is no documentation of the reasons for the individual purchases, it is naturally difficult to demonstrate any direct connection between the purchase of self-portraits and the Gabrielson collection; on the other hand, during certain periods there have been clear strategies in force for the express purpose of collecting self-portraits for the museum.<sup>57</sup> The rapid stream of self-portraits into the museum has not, however, been sited

Sahlins donation 1960.<sup>56</sup> Eftersom det inte förekommer någon dokumentation av skälen till de enskilda inköpen är det naturligtvis svårt att påvisa något direkt samband mellan inköp av självporträtt och Gabrielsons samling, däremot har det under perioder funnits uttalade strategier gällande att samla just självporträtt till museet.<sup>57</sup> Den strida strömmen av självporträtt till museet har dock inte placerats tillsammans med Gabrielsons samling. Det har heller inte förekommit några försök att på andra vis koppla nyförvärven till självporträttsamlingen. Den önskan Gabrielson framförde så sent som 1949 om att samlingen genom kontinuerliga inköp skulle hållas "levande" har således inte förverkligats.<sup>58</sup> Man kan dock påstå att Gabrielsons samling aktualiserades i samband med vandringsutställningen 1964. Efter det har dock samlingen i princip endast aktiverats utanför dess permanenta placering i samband med två utställningar: *Nunor då och nunor nu* (1972–1973) och *Självporträtt* (1998). Särskilt i den senare utställningen utgjorde Gabrielsons samling en viktig utgångspunkt.<sup>59</sup>

Även om museet aldrig har kommit att komplettera Gabrielsons samling i syfte att skapa en särskild avdelning, så som Westholm resonerade i samband med donationen, så har hans farhåga att samlingen skulle tappa aktualitet, åtminstone om man med det avser intresse och popularitet, inte förverkligats. Samlingen är fortfarande i hög grad populär. Något som inte bara märks hos museets besökare utan även genom utlån ur samlingen till utställningar runt om i landet.<sup>60</sup>

Porträttet har sedan antiken uppfattats som i det närmaste magiskt i dess funktion att bevara minnet av en person, att levandegöra, och därmed utgöra en länk mellan de levande och döda. Genom självporträttet gör sig således konstnären odödlig genom sin egen avbild.<sup>61</sup> Även om porträtt per definition inte nödvändigtvis behöver bygga på likhet med den porträtterade utgår betraktaren för det mesta från att porträttet liknar den avbildade. Likhetsförhållandet är vanligtvis inget vi har möjlighet eller ens intresse av att kontrollera, den allmänna uppfattningen om porträtt bygger således på en förväntad ikonicitet.<sup>62</sup> Av möjligen ännu större betydelse i sammanhanget är dock porträttet som betecknande något indexikalt.<sup>63</sup> Porträttet pekar alltid mot en specifik individ med indexet som en nödvändig komponent i denna sammankoppling. I sammanhanget är just utpekandet och namnet på den avporträtterade av central betydelse.<sup>64</sup>

alongside the Gabrielson collection. Nor has there been any attempt to connect the new acquisitions in any other way to the self-portrait collection. The request that Gabrielson voiced as late as the year 1949 that the collection should be kept 'alive' by continual purchase has thus not been honoured.<sup>58</sup> However, it can be maintained that the Gabrielson collection was brought to prominence in connection with the travelling exhibition of 1964. After that, however, the collection has only been displayed outside its permanent location in connection with two exhibitions: *Nunor då och nunor nu* [Mugs Then and Mugs Now] (1972–1973) and *Självporträtt* [Self-Portraits] (1998). In the second of these, especially, the Gabrielson collection constituted an important starting-point.<sup>59</sup>

Even if the museum has never come to complement the Gabrielson collection with a self-contained department created specially for it, as Westholm proposed in connection with the donation, his fears that the collection would lose topicality have not been realized, at least not if by that one means interest and popularity. To a large extent the collection is still popular. This is something that is observed not only in visitors to the museum but also in the loaning out of works from the collection to exhibitions throughout the country.<sup>60</sup>

Since ancient times the portrait has been thought of as being almost magical in its function of preserving the memory of a person, of bringing a person to life, and of thereby creating a link between the living and the dead. Through the self-portrait the artist thus makes him- or herself immortal through his or her own image.<sup>61</sup> Even if the portrait by definition does not necessarily need to build on resemblance to the person portrayed, the viewer mostly starts by assuming that the portrait resembles the person in question. The degree of similarity is not usually something we have the opportunity to check – or have any interest in doing so: the general conception of the portrait thus builds on an expected iconicity.<sup>62</sup> Of possibly even greater importance in this connection is, however, the portrait that represents something indexal.<sup>63</sup> The portrait always points towards a specific individual with the index as a necessary component in the connection. In the context it is precisely this specification and name of the person portrayed that are of central importance.<sup>64</sup>

In western tradition portraits are generally expected to show a resemblance to the referent, a characterization and, especially in the modern tradition, psychological insight. The indexality of the self-portrait, for me, accounts in part for the interest and fascination which the Gabrielson

I den västerländska traditionen förväntas porträtt i allmänhet uppvisa en likhet med referenten, en karaktärisering och särskilt i den moderna traditionen en psykologisk insikt. Självporträttens indexikalitet utgör, enligt mig, en del av förklaringen bakom det intresse och den fascination som Gabrielsons självporträttsamling attraherat och fortsatt attraherar publiken. Inför raderna av självporträtt i galleriet tror sig besökaren komma nära konstnärerna, vars verk även kan skådas i museet. Detta gäller de enskilda självporträtten, men som samling minner däremot porträtten om något ytterligare, vid sidan av de enskilda individerna. Självporträttgalleriet erbjuder inte bara en uppsättning av självrepresentationer, en rad konstnärsroller, utan ger även en glimt av en extremt biografiskt orienterad konsthistoria. De konstnärliga stilarna blir här nära knutna till respektive konstnärs självbild, men samtidigt till en gemensam föreställning om vem som är konstnär.

Samlingens position på konstmuseet innebär en fixering av en rad föreställningar och värderingar, kollektiva kulturella minnen; där den mest centrala föreställningen i självporträttgalleriet kretsar kring den "typiske" konstnären.<sup>65</sup> I Gabrielsons samling fanns exempelvis endast en kvinnlig konstnär representerad, nämligen Käthe Kollwitz (1867–1945). I nuvarande arrangemang finns hennes självporträtt med, vilket troligen även gällt tidigare utställningar av samlingen.<sup>66</sup> Det innebär att samlingen befäster föreställningen om konstnären som man, där den kvinnliga konstnären utgör ett undantag. Museets har enligt donationsbrevet haft möjligheten att komplettera denna bild av "konstnären" med andra självporträtt av kvinnor eller bilder som på något vis utmanar föreställningen om den vita västerländska konstnären. Något sådant har däremot inte gjorts, den frihet till förändring som donationsbrevet ger har inte tagits tillvara. När Westholm resonerade kring samlingens framtida aktualitet i början av 1950-talet framstod den troligen som helt oproblematiserad. Sedan dess har däremot myterna kring "konstnären" problematiserats och kritiserats som en exkluderande praktik. Gabrielsons samling framstår därmed idag som i hög grad daterad och minner således på ett påtagligt vis om denna köns- och etnicitetsbundna föreställning om konsten. Ur den synvinkeln är samlingens presentation för närvarande ur takt med tiden.

---

self-portrait collection has aroused and continues to arouse in the public. Faced with the rows of self-portraits in the gallery, the visitor feels he or she has come close to the artists, whose work can also be viewed in the museum. This is true of the individual self-portraits, but as a collection, on the other hand, the portraits remind the viewer of something else in addition, beside the specific individuals. The self-portrait gallery offers not only an installation of self-representations, a row of artist roles, but also provides a glimpse of an extremely biographically oriented history of art. The artistic styles are here closely bound to their respective artist's self-image, but at the same time to a common idea of who the artist is.

The position of the collection in the museum presupposes the establishment of a series of conceptions and evaluations, collective cultural memories, in which the most central conception in the self-portrait gallery revolves around the 'typical' artist.<sup>65</sup> In the Gabrielson collection, for example, only one female artist was represented, namely Käthe Kollwitz (1867–1945). The present arrangement includes her self-portrait, as earlier exhibitions of the collection probably also did.<sup>66</sup> This implies that the collection confirms the presentation of the artist as a male, where the female artist constitutes an exception. In accordance with the deed of gift, the museum has had the opportunity to complement this picture of the 'artist' with other self-portraits of women or pictures which in some way challenge the notion of the white western artist. Such a thing has, on the other hand, not been undertaken; the freedom to change, which the deed of gift allows, has not been taken advantage of. When Westholm discussed the future topicality of the collection at the beginning of the 1950s, it probably appeared quite unproblematic. Since then, however, the myths surrounding the 'artist' have been problematized and criticized as discriminatory practice. Thus the Gabrielson collection appears today to a considerable extent dated and so reflects in an obvious way this gender-bound and ethnicity-bound presentation of the art. From this point of view the presentation of the collection is, for the time being, out of tune with the times.

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY ANNA-LISA AND MARTIN MURRELL

---

1. Alfred Westholm, "Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling", *Göteborgs Museum. Årstryck 1951–52*, 1952, s. 233.
2. Hjalmar Gabrielsons döttrars gåvobrev, 1951, Region- och Stadsarkivet Göteborg med Folk rörelsernas Arkiv. Kerstin, som ännu var ogift 1950, skrev under donationsbrevet med sitt flicknamn Gabrielson men bytte senare namn till Folkow och ytterligare senare till Graham.
3. I samlingen ingick även ett självporträtt i skulptural form av Bror Chronander som inte kom att doneras till konstmuseet. Skulpturen finns upptagen i *Hjalmar Gabrielsons samling*, Göteborgs konstmuseum och Göteborgs Konstförening, Konsthallen, Götaplatsen 1949, utställningskatalog nr 10.
4. Tanken på att skapa en självporträttsamling hade han rest i samtal med Ivar Arosenius redan tio år tidigare. Arosenius hann dock gå bort innan Gabrielson lyckades köpa ett självporträtt av honom. När Gabrielson presenterar sin självporträttsamling i *Paletten* nr 2 1949 minns han det som om Arosenius självporträtt var det första han köpte runt året 1911.
5. 1928 ställde Gabrielson ut 38 självporträtt på Konstakademien. Birger Lindberg uppger i "Hjalmar Gabrielsons samlingar", *Svenska hem i ord och bilder*, 1936 att samlingen innehöll 40 självporträtt. 1944 innehöll samlingen 51 självporträtt, vilket framgår av *Konst i svenska hem: Målningar och skulpturer från 1800 till våra dagar*, del 2, red. Christian Faerber m.fl., Göteborg 1944, s. 622. Jennie M Svenberg har i *Hjalmar Gabrielson. Ett porträtt*, C-uppsats, Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, ht-1999, gjort en sammanställning av samlingen med teknik, mått och datering.
6. Carl Ryd var den i särklass mest representerade i Gabrielsons samling som 1944 innehöll 60 verk av Ryd. *Konst i svenska hem*, 1944, s. 619.
7. Gabrielson berättade om sitt möte med Chagall och löftet om ett självporträtt i flera olika sammanhang, se exempelvis: Lindberg 1936, s. 268; *Konst i svenska hem*, 1944, s. 617.
8. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1955/56*, 1956, s. 17.
9. För uppgifter om Hjalmar Gabrielsons liv, affärsverksamhet och även en del om honom som samlare se: *Hjalmar Gabrielson. Festskrift på 60-årsdagen*, red. Einar Adamson, Göteborg 1936.
10. Axel L Romdahl, "Samlaren. Typer och roller i konstlivet", *Hjalmar Gabrielson. Festskrift på 60-årsdagen*, red. Einar Adamson, Göteborg 1936, s. 14–15.
11. Återgivna i exempelvis Lindberg 1936; Hjalmar Gabrielsons egen presentation av sin samling i *Konst i svenska hem* 1944, s. 617; Hjalmar Gabrielson, "Min självporträttsamling", *Paletten* nr 2 1949. I en radiointervju med Karl Axel Arvidsson återger Gabrielson flera historier om sina möten med konstnärer. Radiosändning "Konst och kulturvård", 1947-04-09.
12. Bengt Lärkner, "Hjalmar Gabrielson – samlare och mecenat", *Konsthistorisk tidskrift* nr 3 1988, s. 55. Till festskriften bidrog Birger Simonsson, Otte Sköld, Tör Bjurström och Sven Erixson med korta hyllningstexter, *Hjalmar Gabrielson. Festskrift på 60-årsdagen*, 1936.
13. *Hjalmar Gabrielson. Festskrift på 60-årsdagen*, 1936, s. 21, 24, 54; Kurt Jungstedt, "En stor samlare. Några intryck från Hjalmar Gabrielsons samling", *Konstbrev* (specialnummer om Göteborg) 1939, s. 27; Lena Boëthius, "Hjalmar Gabrielson. En unik konstsamlare i Sverige", *Konstens Göteborg. Nedslag i fyra sekel*, red. Björn Fredlund, Göteborg 2002, s. 94, 99.
14. *Hjalmar Gabrielsons samling. Målningar, grafik och skulptur*, Sveriges Allmänna Konstföreningars utställningar av privata samlingar III, Konstakademien, Stockholm 1928.
15. Det var i samma sal som Gabrielsons samling av Carl Ryd visades. Framgår av Birger Bäckström, "Hj. Gabrielsons samling", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1928-10-18.
16. Tor Hedberg, "Den Gabrielsonska samlingen", *Dagens Nyheter* 1928-10-26.
17. *Konstnärselförtryck ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling*, 1931; *Hjalmar Gabrielsons samling*, 1949.
18. *Carl Ryd. Oljemålningar ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling*, 1931; *Svenskt måleri ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling*, 1932; *Etsningar och litografier av JF Willumsen ur Werner Lundqvists samling i Konstmuseet, med bidrag ur Dir. Hjalmar Gabrielsons samling*, 1936.
19. Intervju med Karl Axel Arvidsson, "Konst och kulturvård", radiosändning 1947-04-09.
20. Framgår av "64 självporträtt", *Morgonposten* 1950-02-05 och "Konstmuseet får en unik donation", *Morgonposten* 1950-04-15.
21. Utställningen öppnade den 1 juni och pågick till den 7 augusti 1949. Hjalmar Gabrielson gick bort den 27 juni, *Svenskt biografiskt lexikon*, band 16, Stockholm 1964–1966, s. 691. Att Gabrielson

## NOTES

1. Alfred Westholm, 'Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling', *Göteborgs Museum: Årstryck 1951–52*, Gothenburg 1952, p. 233.
2. Hjalmar Gabrielson's daughters' deed of gift, 1951, Regional and City Archive and the Popular Movements' Archive, Gothenburg. Kerstin, who was still unmarried in 1950, signed the deed of gift using her maiden name, Gabrielson, but later changed her name to Folkow and later still to Graham.
3. Included in the collection was also a self-portrait in sculptural form by Bror Chronander, which was not donated to the Museum of Art. The sculpture appears in *Hjalmar Gabrielsons samling* [The Hjalmar Gabrielson Collection], Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Association, Gothenburg Art Gallery, Götaplatsen, 1949, exhibition catalogue no. 10.
4. He had already raised the idea of creating a self-portrait collection in a conversation with Ivar Arosenius ten years earlier. However, Arosenius unfortunately died before Gabrielson managed to buy a self-portrait from him. When Gabrielson presents his self-portrait collection in *Paletten* no. 2 1949 he remembers it as if Arosenius's self-portrait was the first he bought around the year 1911.
5. In 1928 Gabrielson exhibited 38 self-portraits at the Art Academy. In 'Hjalmar Gabrielsons samlingar', *Svenska hem i ord och bilder*, 1936, Birger Lindberg states that the collection included 40 self-portraits. In 1951 the collection included 51 self-portraits, which is clear from *Konst i svenska hem: Målningar och skulpturer från 1800 till våra dagar*, part 2, ed. Christian Faerber et alia, Gothenburg 1944, p. 622. In an academic essay, *Hjalmar Gabrielson, Ett porträtt*, Department of History of Art, Stockholm University, autumn 1999, Jennie M Svenberg presents a list of techniques, dimensions and dates.
6. In a class of his own, Carl Ryd was the most represented artist in the Gabrielson collection, which in 1944 contained 60 works by Ryd. *Konst i svenska hem*, 1944, p. 619.
7. Gabrielson told about his meeting with Chagall and the promise of a self-portrait in several different contexts; see, for example: Lindberg 1936, p. 268; *Konst i svenska hem*, 1944, p. 617.
8. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1955/56*, Gothenburg 1956, p. 17.
9. For details of Hjalmar Gabrielson's life, business activities and also a section about him as a collector, see: *Hjalmar Gabrielson: Festskrift på 60-årsdagen*, ed. Einar Adamson, Gothenburg 1936.
10. Axel L. Romdahl, 'Samlaren: Typer och roller i konstlivet', *Hjalmar Gabrielson: Festskrift på 60-årsdagen*, ed. Einar Adamson, Gothenburg 1936.
11. Recorded in, for example, Lindberg 1936; Hjalmar Gabrielson's own presentation of his collection in *Konst i svenska hem*, p. 617; Hjalmar Gabrielson, 'Min självporträttsamling', *Paletten* no. 2 1949. In a radio interview with Karl Axel Arvidsson, Gabrielson narrates a number of stories about his meetings with artists. Radio broadcast, 'Konst och kulturvård', 9 April 1947.
12. Bengt Lärkner, 'Hjalmar Gabrielson – samlare och mecenat', *Konsthistorisk tidskrift* no. 3 1988, p. 55. Birger Simonsson, Otte Sköld, Tör Bjurström and Sven Erixson contributed to the festschrift with short tributes, *Hjalmar Gabrielson: Festskrift på 60-årsdagen*, 1936.
13. *Hjalmar Gabrielson: Festskrift på 60-årsdagen*, 1936, pp. 21, 24, 54; Kurt Jungstedt, 'En stor samlare: Några intryck från Hjalmar Gabrielsons samling', *Konstbrev* (special issue about Gothenburg) 1939, p. 27; Lena Boëthius, 'Hjalmar Gabrielson: En unik konstsamlare i Sverige', *Konstens Göteborg: Nedslag i fyra sekel*, ed. Björn Fredlund. Gothenburg 2002, pp. 94, 99.
14. *Hjalmar Gabrielsons samling: Målningar, grafik och skulptur*, Sveriges Allmänna Konstföreningars utställningar av privata samlingar III (exhibitions of private collections of Swedish Art Associations III), Art Academy, Stockholm 1928.

- inte besökte utställningen framgår av Alfred Westholm, *Göteborgs Museum. Årstryck 1949 och 1950*, Göteborg 1950 s. 85.
22. Att självporträtten visades i "museets sal för tillfälliga utställningar" framgår av "Stor samling Göranson på Konsthallen. Hjalmar Gabrielson visar sin samling", *Göteborgs-Posten* 1949-05-27. Salen var placerad bortom västra kupolhallen i nuvarande rummet för grafiksamlingen. Kristoffer Arvidsson, "Innanför och utanför autonomin. Utställningsverksamheten på Göteborgs konstmuseum", *Skiascope 1. Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009, s. 288–290.
  23. Framgår exempelvis av "Omfattande omhängningar i Konstmuseet", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1950-05-25 och Birger Idelius, "Konstsäsongens primörer avsmakade på en första konst-rond av Birger Idelius", *Morgonposten* 1950-09-15.
  24. Alfred Westholm, "Konstmuseets berättelse för 1950 och 1951", *Göteborg Museum. Årstryck 1951–52*, Göteborg 1952, s. 213, se även: *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1953*, Göteborg 1953, s. 19.
  25. Tord Bäckström, "Nytt och gammalt på Konstmuseet", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1950-07-10.
  26. Westholm, "Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling", 1952, s. 233.
  27. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum. Vägledning*, Göteborg 1953, s. 25.
  28. Denna omhängning skedde mellan 1955 och 1959. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum. Vägledning*, Göteborg 1959, s. 43–45.
  - 29.. Westholm, 1959, s. 45.
  30. *Självporträtt ur Hjalmar Gabrielsons samling i Göteborgs konstmuseum*, Vandringsutställning nr 267, Riksförbundet för bildande konst, 1964, s. 5.
  31. Jeff Werner, "Häng dom högt", *Skiascope 1. Hängda och utställda – om hängningarnas och utställningarnas historia på Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2009, s. 156.
  32. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum. Vägledning*, 1964, s. 8.
  33. Två av toaletterna har på senare tid givit plats åt en hiss.
  34. Björn Fredlund, *Göteborgs konstmuseum. Verksamhetsberättelse för 1987*, s. 3.
  35. Fredlund 1987, s. 3.
  36. Uppgift från Björn Fredlund. Lena Boëthius, Björn Fredlund och Håkan Wettre i samtal med författaren, 2010-11-16.
  37. Fredlund 1987, s. 3.
  38. Birgitta Flensburg i samtal med författaren, 2010-09-08; Boëthius, Fredlund och Wettre 2010.
  39. Westholm, "Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling", 1952, s. 234.
  40. När jag talat med museets personal har man medgett att samlingen inte alltid varit särskilt väl behandlad. Flensburg 2010; Boëthius, Fredlund och Wettre 2010.
  41. Ulrika Stahre, "När jaget försvunnit", *Göteborgs-Posten* 1998-06-24; Lena From, "Självporträttet i förändring", *Jönköpings-Posten* 1998-06-24; Axel W Karlsson, "Självporträttet", *Hallandsposten* 1998-07-03; Britte Montigny, "Själens spegel", *Gefle Dagblad* 1998-10-02.
  42. Lindberg 1936, s. 274–275. Även Einar Adamson poängterade det intresse som samlingen tilldragit sig inom konstvärlden. Adamson 1936, s. 61.
  43. Nina Öhman, *Bonniers porträttsamling Nedre Manilla*, Stockholm 1994.
  44. Ragnar Hoppe, "Hjalmar Gabrielsons konstsamling", *Hjalmar Gabrielson. Festskrift på 60-årsdagen*, red. Einar Adamson, Göteborg, 1936, s. 27.
  45. Arne Stubelius, "En kvalitetssamling", *Aftontidningen* 1949-06-14; Kjell Hjern, "Hjalmar Gabrielsons samling i Konsthallen och Konstmuseet", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1949-06-16; Birger Idelius, "Återblick på en samlargärning", *Göteborgs Morgonpost* 1949-06-29.
  46. Jungstedt 1939, s. 32.
  47. *Självporträtt ur Hjalmar Gabrielsons samling i Göteborgs konstmuseum*, 1964, s. 3.
  48. Se not 16.
  49. Bo Nilsson, "Den helige målaren. Om karisma i självporträtt", *Ansikte mot ansikte. Porträtt från fem sekel*, Stockholm 2001, s. 25.
  50. Se exempelvis: *Självporträtt ur Hjalmar Gabrielsons samling i Göteborgs konstmuseum*, 1964; *Självporträtt*, Göteborgs konstmuseum 1998.
  51. Ett verk har dock återkommit, nämligen Viking Eggelings filmrullar som nu finns på Moderna Museet i Stockholm. Delar av denna samling såldes även tidigare på auktion. *Förteckning över mycket värdefulla målningar m.m. ur Hjalmar Gabrielsons, Hanna och Georg Paulis samt andra samlingar*, auktionskatalog nr 37, Svensk-Franska Konstgalleriet, Stockholm 1942.

15. This was in the same hall as Gabrielson's collection of Carl Ryd was displayed. This is attested by Birger Bäckström in 'Hj. Gabrielsons samling', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 18 October 1928.
16. Tor Hedberg, 'Den Gabrielsonska samlingen', *Dagens Nyheter* 26 October 1928.
17. *Konstnärsporätt ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling*, 1931; *Hjalmar Gabrielsons samling*, 1949.
18. *Carl Ryd: Oljemålningar ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling*, 1931; *Svenskt måleri ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling*, 1932; *Etsningar och litografier av JF Willumsen ur Werner Lundqvists samling i Konstmuseet, med bidrag ur Dir. Hjalmar Gabrielsons samling*, 1936.
19. Interview with Karl Axel Arvidsson, 'Konst och kulturråd', radio broadcast 9 April 1947.
20. See: '64 självporträtt', *Morgonposten* 5 February 1950 and 'Konstmuseet får en unik donation', *Morgonposten* 15 April 1950.
21. The exhibition opened on 1 June and continued until 7 August 1949. Hjalmar Gabrielson passed away on 27 June, *Svenskt biografiskt lexikon*, vol. 16, Stockholm 1964–1966, p. 691. That Gabrielson did not visit the exhibition is clear from Alfred Westholm, *Göteborgs Museum: Årstryck 1949 och 1950*, Gothenburg 1950 p. 85.
22. That the self-portraits were displayed in the Museum's 'gallery for temporary exhibitions' is attested in 'Stor samling Göranson på Konsthallen: Hjalmar Gabrielson visar sin samling', *Göteborgs-Posten* 27 May 1949. The hall was situated beyond the western dome-gallery in the room currently housing the print collection. Kristoffer Arvidsson, 'Inside and Outside Autonomy: Exhibition Work at Göteborg Museum of Art', *Skiascope 1: Permanent Haningings – Temporary Exhibitions. On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009, pp. 287–291.
23. See, for example: 'Omfattande omhängningar i Konstmuseet', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 25 May 1950 and Birger Idelius, 'Konstsäsongens primörer avsmakade på första konstrond av Birger Idelius', *Morgonposten* 15 September 1950.
24. Alfred Westholm, 'Konstmuseets berättelse för 1950 och 1951', *Göteborgs Museum: Årstryck 1951–52*, Gothenburg 1952, p. 213; see also: *Göteborgs konstmuseums årstryck*, 1953, p. 19.
25. Tord Bäckström, 'Nytt och gammalt på Konstmuseet', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 10 July 1950.
26. Westholm, 'Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling', 1952, p. 233.
27. Alfred Westholm, *Göteborgskonstmuseum: Vägledning*, Gothenburg 1953, p. 25.
28. This re-siting happened between 1955 and 1959. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum: Vägledning*, Gothenburg 1959, pp. 43–45.
29. Westholm, 1959, p. 45.
30. *Självporträtt ur Hjalmar Gabrielsons samling i Göteborgs konstmuseum*, Travelling Exhibition no. 267, Riksförbundet för bildande konst (National Association of Fine Art), 1964, p. 5.
31. Jeff Werner, 'Hang'em High', *Skiascope 1: Permanent Haningings – Temporary Exhibitions. On the History of Collection Display and Exhibitions at Göteborg Museum of Art*, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2009, pp. 157–159.
32. Alfred Westholm, *Göteborgskonstmuseum: Vägledning*, Gothenburg 1964, p. 8.
33. Two of the toilets have recently made way for a lift.
34. Björn Fredlund, *Göteborgs konstmuseum: Verksamhetsberättelse för 1987*, p. 3.
35. Fredlund 1987, p. 3.
36. Fact from Björn Fredlund. Lena Boëthius, Björn Fredlund, and Håkan Wettre in conversation with the author, 16 November 2010.
37. Fredlund 1987, p. 3.
38. Birgitta Flensburg in conversation with the author, 8 September 2010. Boëthius, Fredlund, and Wettre 2010.
39. Westholm, 'Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling', 1952, p. 234.
40. When I spoke with the museum staff, they admitted that the collection had not always been especially well handled. Flensburg 2010; Boëthius, Fredlund, and Wettre 2010.

52. Bengt Lärkner, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925*, diss. Lunds universitet 1984, Malmö 1984, s. 70–76; Lärkner 1988, s. 55–58. Se även: Boëthius 2002, s. 94–101.
53. Gabrielsons samling av konstruktivistisk konst presenteras på det informationsblad som i skrivande stund (2010) finns tillgängligt i självporträttsgalleriet.
54. Westholm, "Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling", 1952, s. 235.
55. Westholm 1956, s. 17.
56. Denna mycket grova uppskattning är baserad på en sökning på "självpporträtt" i museet katalog och en lista sammanställd av Björn Fredlund.
57. Flensburg 2010; Boëthius, Fredlund och Wettre 2010.
58. Se not 20.
59. Lena Boëthius som gjorde utställningen menar att Gabrielsons samling var mycket viktig även om idén till utställningen uppstod i samband med ett samarbete med ett elevprojekt på Konsthögskolan Valand. Boëthius, Fredlund och Wettre 2010.
60. Flensburg 2010; Boëthius, Fredlund och Wettre 2010.
61. Görel Cavalli-Björkman, "Självporträttets roller", *Ansikte mot ansikte. Porträtt från fem sekel*, Stockholm 2001, s. 13.
62. Richard Brilliant, *Portraiture*, London 1997, kapitel 1.
63. Jag utgår här från Charles Sander Pierce, karaktärisering av olika teckentyper, där ikon är ett tecken som bygger på ett likhetsförhållande med objektet, index bygger på ett orsaks-, del- eller beröringsförhållande medan symbol bygger på en kulturellt bestämd relation.
64. Wendy Steiner, "The Semiotics of a Genre. Portraiture in Literature and Painting", *Semiotica* nr 1–2 vol. 21 1977, s. 111–119.
65. Donald Preziosi, "Collecting/Museum", *Critical Terms for Art History*, 2:a uppl., red. Robert S Nelson och Richard Shiff, Chicago och London 2003; Susan A Crane, "Introduction", *Museums and Memory*, Stanford 2000.
66. Kollwitz självporträtt är vanligt förekommande som illustration i artiklar och utställningskataloger om samlingen.

41. Ulrika Stahre, 'När jaget försvunnit', *Göteborgs-Posten* 24 June 1998; Lena From, 'Självporträttet i förändring', *Jönköpings-Posten* 24 June 1998; Axel W. Karlsson, 'Självporträttet', *Hallandsposten* 3 July 1998; Britte Montigny, 'Själens spegel', *Gefle Dagblad* 2 October 1998.
42. Lindberg 1936, pp. 274–275. Einar Adamson also stressed the amount of interest the collection had attracted within the art world. Adamson 1936, p. 61.
43. Nina Öhman, *Bonniers porträttsamling Nedre Manilla*, Stockholm 1994.
44. Ragnar Hoppe, 'Hjalmar Gabrielsons konstsamling', *Hjalmar Gabrielson: Festskrift på 60-årsdagen*, ed. Einar Adamson, Gothenburg 1936, p. 27.
45. Arne Stubelius, 'En kvalitetssamling', *Aftontidningen* 14 June 1949; Kjell Hjern, 'Hjalmar Gabrielsons samling i Konsthallen och Konstmuseet', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 16 June 1949; Birger Idelius, 'Återblick på en samlargärning', *Göteborgs Morgonpost* 29 June 1949.
46. Jungstedt 1939, p. 32.
47. *Självporträtt ur Hjalmar Gabrielsons samling i Göteborgs konstmuseum*, 1964, p. 3.
48. See note 16.
49. Bo Nilsson, 'Den helige målaren: Om karisma i självporträtt', *Ansikte mot ansikte: Porträtt från fem sekel*, Stockholm 2001, p. 25.
50. See, for example: *Självporträtt ur Hjalmar Gabrielsons samling i Göteborgs konstmuseum*, 1964; *Självporträtt*, Gothenburg Museum of Art 1998.
51. One work, however, has turned up, namely Viking Eggeling's Reels of Film, which is now in Moderna Museet (Modern Museum) in Stockholm. Parts of this collection were sold at auction even earlier. *Förteckning över mycket vädefulla målningar m.m. ur Hjalmar Gabrielsons, Hanna och Georg Paulis samt andra samlingar*, auction catalogue no. 37, Svensk-Franska Konstgalleriet (Swedish-French Art Gallery), Stockholm 1942.
52. Bengt Lärkner, *Det internationella avantgardet och Sverige 1914–1925*, diss. University of Lund 1984, Malmö 1984, pp. 70–76; Lärkner 1988, pp. 55–58. See also: Boëthius 2002, pp. 94–101.
53. Gabrielson's collection of constructivist art is presented on the information sheet which at the time of writing (2010) is available in the self-portrait gallery.
54. Westholm, 'Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling', 1952, p. 235.
55. Westholm 1956, p. 17.
56. This very rough estimation is based on a 'self-portrait' search in the museum catalogue and a list drawn up by Björn Fredlund.
57. Flensburg 2010; Boëthius, Fredlund, and Wettre 2010.
58. See note 20.
59. Lena Boëthius, who curated the exhibition, is of the opinion that Gabrielson's collection was very important even if the idea for the exhibition arose in connection with a collaboration involving a student project at Valand School of Fine Arts. Boëthius, Fredlund, and Wettre 2010.
60. Flensburg 2010; Boëthius, Fredlund, and Wettre 2010.
61. Görel Cavalli-Björkman, 'Självporträttets roller', *Ansikte mot ansikte: Porträtt från fem sekel*, Stockholm 2001, p. 13.
62. Richard Brilliant, *Portraiture*, London 1997, chapter 1.
63. I start out here from Charles Sander Pierce's characterization of various types of sign, where icon is a sign that builds on a similarity relation with the object, index builds on a relation of cause, part or movement, while symbol builds on a culturally determined relation.
64. Wendy Steiner, 'The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting', *Semiotica* no. 1–2 vol. 21 1977, pp. 111–119.
65. Donald Preziosi, 'Collecting/Museum', *Critical Terms for Art History*, second edition, ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff, Chicago and London 2003; Susan A. Crane, 'Introduction', *Museums and Memory*, Stanford 2000.
66. Kollwitz's self-portrait usually appears as an illustration in exhibition catalogues and articles about the collection.



FIG. 43

CARL LARSSON, DR AXEL L. ROMDAHL, 1911, ETSNING, TRYCKYTA 15,6 X 11,9 CM, PAPPERETS MÅTT 30,7 X 23,3 CM, GÅVA AV KONSTNÄREN, GKM G 15/1911.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

CARL LARSSON, DR AXEL L. ROMDAHL, 1911, ETCHING, DIMENSIONS, PLATE 15.6 X 11.9 CM, DIMENSIONS, SHEET 30.7 X 23.3 CM, GIFT FROM THE ARTIST, GKM G 15/1911.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 44

VAGGAN FÖR VISNING AV GRAFIK, DESIGNAD AV MUSEICHEFEN AXEL L ROMDAHL, SJÄTTE VÅNINGEN, GÖTEBORGS KONSTMUSEUM FÖRE 1973. PÅ VÄGGEN TILL VÄNSTER DEN SEDAN 1973 STULNA OCH FÖRSVUNNA MÅLNINGEN *FLICKA I VITT* (1919) AV HENRI MATISSE.  
FOTO: GÖTEBORGS KONSTMUSEUM.

THE 'CRADLE' FOR SHOWING GRAPHIC ART, DESIGN BY THE MUSEUM CURATOR AXEL L. ROMDAHL, SIXTH FLOOR, GOTHENBURG MUSEUM OF ART BEFORE 1973. ON THE WALL TO THE LEFT HANGS HENRI MATISSE'S PAINTING *GIRL IN WHITE* (1919), SINCE 1973 STOLEN AND MISSING.  
PHOTO: GOTHENBURG MUSEUM OF ART.



FIG. 45

ARBETS-  
RUM OCH  
MAGASIN  
FÖR  
SAM-  
LINGEN  
MED  
GRA-  
FIK OCH  
TECK-  
NINGAR  
(TIDIGARE  
SALEN  
FÖR  
TILLFÄL-  
LIGA  
UTSTÄLL-  
NINGAR),  
TREDJE  
VÅNINGEN,  
GÖTEBORG-  
S KONST-  
MUSEUM  
CIRKA  
1973.  
FOTO:  
IGNACY  
PRASZKIER.

STUDY AND STOREHOUSE FOR THE COLLECTION OF GRAPHIC ART AND DRAWINGS (EARLIER THE GALLERY FOR TEMPORARY EXHIBITS), THIRD FLOOR, GOTHENBURG MUSEUM OF ART CIRCA 1973.  
PHOTO: IGNACY PRASZKIER.



FIG. 46

MÄSTER E S, *KRISTI FÖDELSE*, OMKRING 1450, KOPPARSTICK, 14,2 X 21,2 CM, GÅVA AV OSCAR QUENSEL 1911, GKM G Q 1495/1911.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

MASTER E. S., *THE NATIVITY*, ABOUT 1450, COPPERPLATE ENGRAVING, 14.2 X 21.2 CM, GIFT FROM OSCAR QUENSEL IN 1911, GKM G Q 1495/1911.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 47

HENRIK GOLTZIUS, *DEN STORE HERKULES*, 1589, KOPPARSTICK, PAPPERETS MÅTT 56 X 40,2 CM, GÅVA AV OSCAR QUENSEL 1911, GKM G Q 191/1911.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

HENRIK GOLTZIUS, *THE GREAT HERCULES*, 1589, COPPERPLATE ENGRAVING, DIMENSIONS, SHEET 56 X 40.2 CM, GIFT FROM OSCAR QUENSEL IN 1911, GKM G Q 191/1911.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 48

REMBRANDT VAN RIJN, *TIGGARFAMILJ FRAMFÖR HUSDÖRREN*, 1648, ETSNING, TRYCKYTANS MÅTT 16,5 X 13 CM, GÅVA AV OSCAR QUENSEL 1911, GKM G Q 1124/1911.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

REMBRANDT VAN RIJN, *BEGGARS RECEIVING ALMS AT A DOOR*, 1648, ETCHING, DIMENSIONS, PLATE 16,5 X 13 CM, GIFT FROM OSCAR QUENSEL IN 1911, GKM G Q 1124/1911.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 49

JACQUES CALLOT, *BALLI DI SFESSANIA – FRANCA TRIPPA – FRITELLINO*, ETSNING, OMKRING 1621, 8,1 X 10 CM, GÅVA AV OSCAR QUENSEL 1911, GKM G Q 1205/1911. FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

JACQUES CALLOT, *BALLI DI SFESSANIA – FRANCA TRIPPA – FRITELLINO*, ETCHING, ABOUT 1621, 8.1 X 10 CM, GIFT FROM OSCAR QUENSEL IN 1911, GKM G Q 1205/1911. PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 50

WILLIAM HOGARTH, *TIME SMOKING A PICTURE*, ETSNING, TRYCKYTANS MÅTT 24,6 X 18,4 CM, TESTAMENTARISK GÅVA AV HJALMAR WIJK 1965, GKM G 179/1965. FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

WILLIAM HOGARTH, *TIME SMOKING A PICTURE*, ETCHING, DIMENSIONS, PLATE 24.6 X 18.4 CM, BEQUEST FROM HJALMAR WIJK IN 1965, GKM G 179/1965. PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

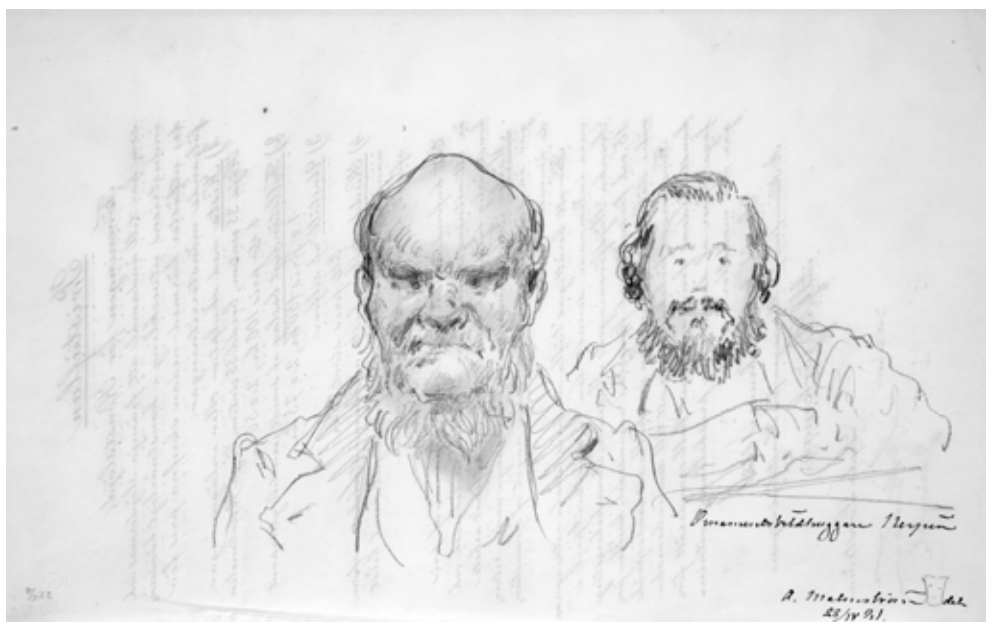


FIG. 51

AUGUST MALMSTRÖM, *TVÅ PORTRÄTTSKISSER*, 1881, BLYERTS PÅ PAPPER, 35,1 X 21,4 CM, GÅVA AV KARL JOHAN GEZELIUS 1960, GKM T 119/1960.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

AUGUST MALMSTRÖM, *TWO PORTRAIT SKETCHES*, 1881, PENCIL ON PAPER, 35.1 X 21.4 CM, GIFT FROM KARL JOHAN GEZELIUS IN 1960, GKM T 119/1960.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

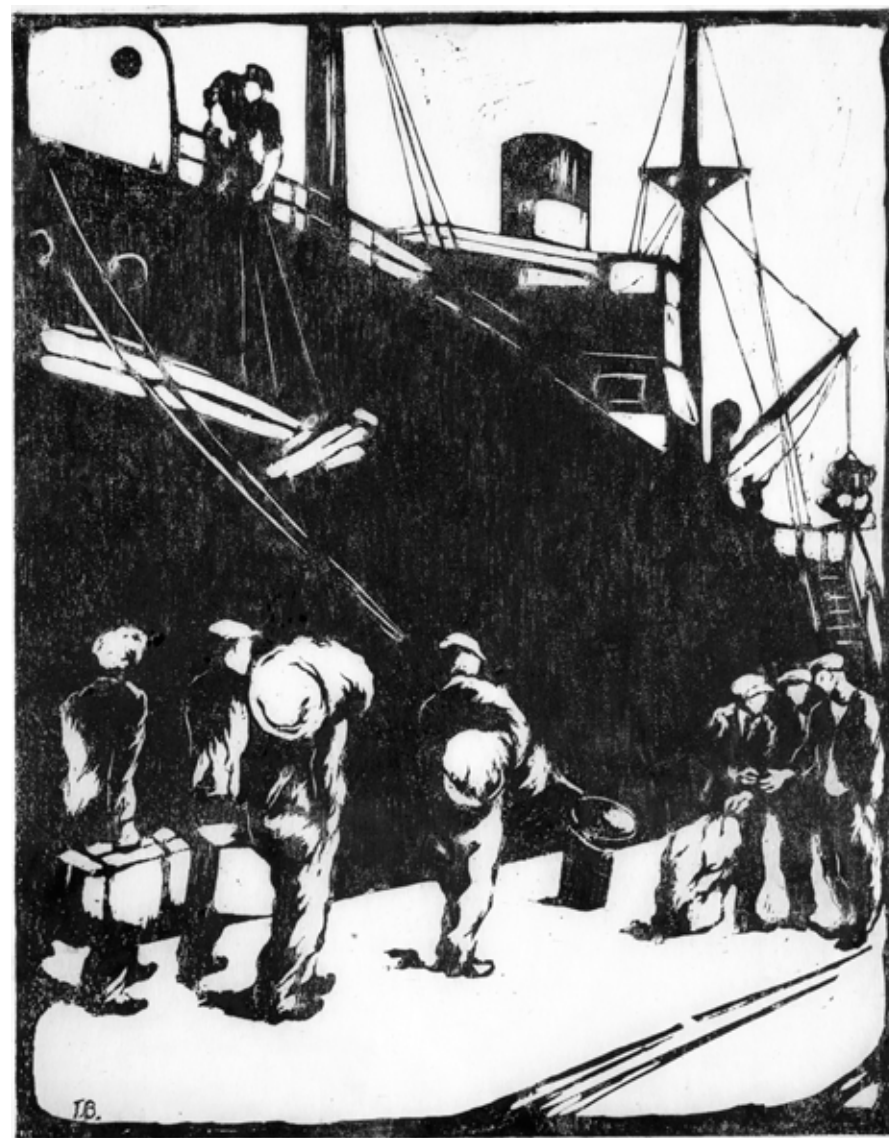


FIG. 52

TORSTEN BILLMAN, *DE NYMÖNSTRADE*, CIRKA 1936, TRÄSNITT, TRYCKYTANS MÅTT 27,2 X 21,3 CM, INKÖPT FRÅN KONSTNÄREN 1943, GKM G 30/1943.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © TORSTEN BILLMAN/BUS 2012

TORSTEN BILLMAN, *THE NEW RECRUITS*, CIRKA 1936, WOODCUT, DIMENSIONS, BLOCK, 27.2 X 21.3 CM, PURCHASED FROM THE ARTIST IN 1943, GKM G 30/1943.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © TORSTEN BILLMAN/BUS 2012

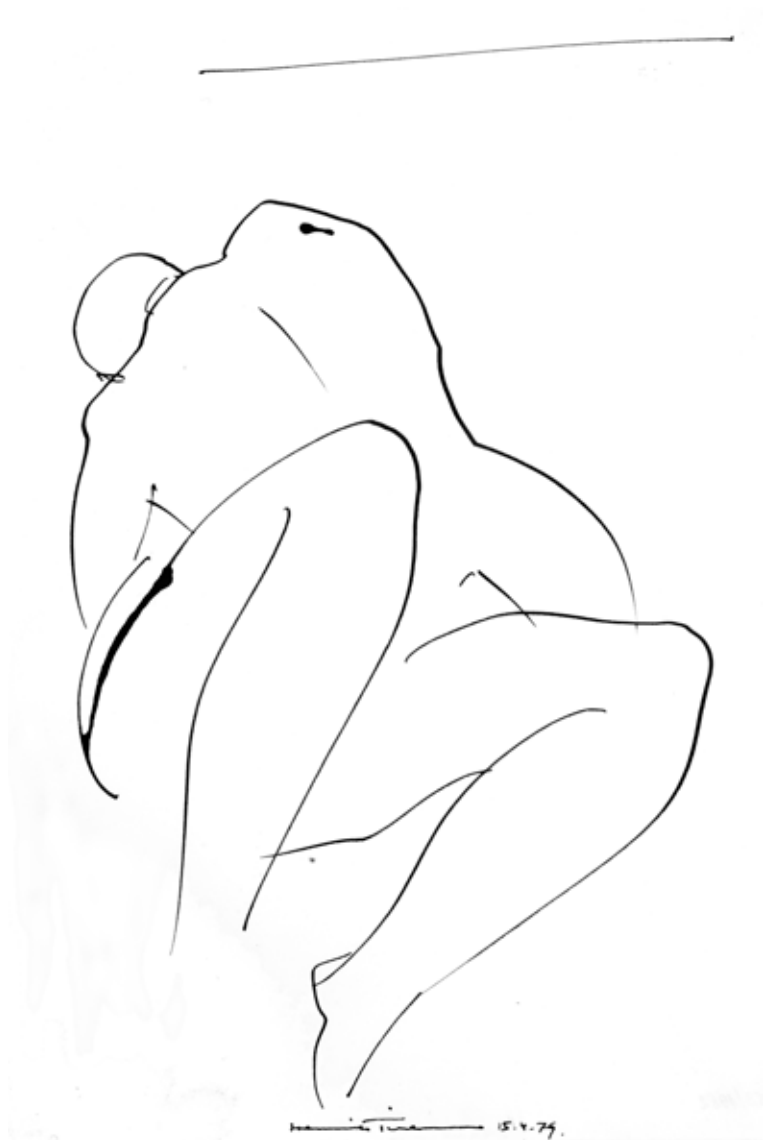


FIG. 53

HENRIK TIKKANEN, *UTAN TITEL (MAN OCH KVINNA OMFAMNANDE VARANDRA)*, 1979, TUSCH PÅ PAPPER, 29,5 X 20,9 CM, GÅVA AV KONSTNÄREN 1982, GKM T 58/1982.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

HENRIK TIKKANEN, *UNTITLED (MAN AND WOMAN EMBRACING)*, 1979, INK ON PAPER, 29.5 X 20.9 CM, GIFT FROM THE ARTIST IN 1982, GKM T 58/1982.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 54

ERNST JOSEPHSON, *MAN I SEGELBÅT*, TUSCH PÅ PAPPER, 36 X 22,5 CM, GÅVA AV KONSTNÄRENS ARVINGAR, GKM T 18/1934.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

ERNST JOSEPHSON, *MAN IN SAILING BOAT*, INK ON PAPER, 36 X 22.5 CM, GIFT FROM THE ARTIST'S HEIRS, GKM T 18/1934.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

## PÅ PAPPER

## GRAFIK- OCH TECKNINGSSAMLINGEN

Det finns skäl att fundera över vad som finns i våra museisamlingar, varför föremålen finns där och hur de har hamnat där, liksom att begrunda vad som saknas; detta inte minst som det finns djupt rotade föreställningar om att museer har till uppgift att samla representativa objekt och att museisamlingarna är så omfattande att man kan gräva i dem, som i guldgruvor, för utställningar eller andra syften. Ändå kan museerna aldrig utställa en sann bild av den tid som flytt. Konstvetaren Donald Preziosi anser att museer snarare fabricerar modern fiktion än dokumentär sanning, det vill säga att de iscensätter och konstruerar historien genom att sammanfoga olika föremål till berättelser.<sup>1</sup>

Museer ingår i ett avancerat nätverk av aktörer inom konstvärlden som avgör vad som skall betraktas som angeläget och värt att lyfta fram ur historien såväl som från samtiden. Museerna har makt att påverka både synen på historien och vad som är värt att gå till historien. Men eftersom olika tider värderar objekt på olika sätt har museer samlat brett för att gardera sig mot eventuella framtida för-

ON PAPER  
THE COLLECTION OF GRAPHIC ART AND DRAWINGS

There are good reasons for reflecting on the contents of our museum collections, why the works are there and how they ended up there, as well as giving some thought to what is missing – not least because there is a deeply embedded notion that the purpose of museums is to collect representative objects, until the collections are so extensive that one can dig in them, as if in treasuries, for exhibitions or other purposes. Yet museums can never provide a true image of times gone by. Art historian Donald Preziosi believes that museums rather fabricate modern fiction than tell documentary truth; that is, they enact and construct history by linking diverse artefacts into stories.<sup>1</sup>

Museums are a part of a network of players in the art world, who determine what should be seen as relevant or worthy of being singled out from background history and the contemporary world. Museums have the power to impact both on our view of history and on what should actually be viewed as historically significant. However, because different periods value objects diversely, museums have collected broadly in order to protect themselves from shifting values in the future. The sheer accumulation of objects means that only a fraction can be shown. In this sense, a museum cannot be seen as a neutral institution.<sup>2</sup> Museums select certain objects which are considered to be of importance, while others are buried in the vaults.

What sort of position has art on paper (had) at the Gothenburg Museum of Art? How does the museum relate to its collections? Are they the consequence of active acquisition or donations? The museum's stock of donated art collections on paper is very extensive, yet rarely shown – with the exception of donations from Friends of the Children's

ändringar i värderingarna. Ackumulationen av föremål leder till att det bara är en bråkdel av dem som kan visas. Museet är så till vida ingen neutral institution.<sup>2</sup> Museet väljer ut vilka föremål som det anser är angelägna medan andra begravs i magasinet.

Vilken position har konst på papper (haft) på Göteborgs konstmuseum? Hur förhåller sig museet till dessa samlingar? Är de följden av aktivt insamlande eller av donationer? Museets donationssamlingar av konst på papper är mycket omfattande men synliggörs i mindre utsträckning – med undantag för Barnboks bildens Vänner donationer. Ändå tycks dessa donationer starkt ha präglat samlingarnas inriktning. Tyvärr är donatorernas intentioner i de flesta fall okända. Men genom att tolka bestånden kan föreställningar om vad som varit viktigt för dem delvis rekonstrueras.

Göteborgs konstmuseums grafik- och teckningssamling har uppskattningsvis mer än 50 000 grafiska blad och drygt 10 000 teckningar samt därutöver ett stort antal akvareller och andra tekniker som utförts på papper.<sup>3</sup> Det stora antalet verk speglar genrens mångfald. Samlingstermen grafik omfattar högtryck (bland annat träsnitt, linoleumsnitt) och djuptryck (kopparstick, etsning med flera) samt plantryck (till exempel litografi) och genomtryck (serigrafi). Sistnämnda används för såväl masspublicerade illustrationer som självständiga konstverk. Uppdelningen av originalgrafik (konstgrafik) och reproduktionsgrafik (kunskapsgrafik) är av ett sent datum. Tidigare i historien gjordes ingen sådan åtskillnad. En annan genre med stor mångfald är teckningar vars tekniska bredd spänner från lavyr, krita och tusch till blyerts och kol för att nämna några exempel.

Det finns inte något självklart system att utgå ifrån vid katalogiseringen av det stora antalet blad som ingår i Göteborgs konstmuseum. Synen på hur framförallt grafik ska katalogiseras har skiftat under åren. Den ledande principen har varit att systemet ska vara användarvänligt men åsikterna om hur detta bäst tillgodoses har varierat. Det är svårt att få en överblick av det faktiska antalet blad som ingår i samlingen därför att reproduktionsgrafik ibland ingår i museets bibliotek och eftersom grafikportföljer som innehåller många blad ofta katalogiserats under ett gemensamt inventarienummer.<sup>4</sup>

Trots att grafik- och teckningssamlingen under perioder varit öppen för allmänheten och kunnat besökas efter överenskommelse under museets öppettider, har detta varit så föga känt att besöken

Book Illustration (Barnboks bildens Vänner). Nonetheless, the donations seem to have influenced the direction of the museum's acquisition policy very strongly. Unfortunately the intentions of donors are in most cases unknown. But by interpreting the collections one can partially reconstruct their priorities.

The collection of graphic art and drawings held at the Gothenburg Museum of Art comprises more than 50 000 prints and some 10 000 drawings, as well as a large additional number of watercolours or other techniques executed on paper.<sup>3</sup> The large number of works reflects the diversity of genres. The collective term 'graphic art' denotes both relief printing (including woodcuts and linoleum cuts) and intaglio (copperplate engraving, etching, et cetera) as well as planographic printing (for example, lithography) and screen printing (silkscreen). The latter are used both for mass produced illustrations and stand-alone works of art. The division between original graphics (art graphics) and reproduction graphics (information graphics) is a latter-day invention. Historically, no such distinction was made. Another highly diverse genre is drawings, the technical span of which ranges from tinted drawings, chalk and India ink to pencil and charcoal, to mention just a few examples.

There is no obvious system used in categorizing the large number of prints in the collection of the Gothenburg Museum of Art. The perception of how, above all, graphics should be catalogued has changed over the years. The guiding principle has been that the system should be user-friendly, but opinions on how best to provide this have varied. It is difficult to get an over-all idea of the actual number of prints in the collection, because graphic reproductions are a part of the museum library and also because portfolios of graphics, with large numbers of prints, are often catalogued under a collective inventory number.<sup>4</sup>

Although the collection of graphic art and drawings has been open to the public at various times, and has also been accessible at agreed times during the museum's open hours, this has been so little known that any such visits have been sporadic. A problem is also the difficulty in orienting oneself in the collections and, to the layman, it seems almost impossible to develop a full understanding of the order of the cabinets of graphics. Currently the collection is only accessible to researchers.

förblivit sporadiska. Ett problem är även att det är svårt att orientera sig i samlingarna och för en ickespecialist ter det sig tämligen omöjligt att komma underfund med ordningen i grafikkabinettet. Idag är samlingen endast öppen för forskare.

#### KONSTGENRENS STATUS

Det är ett faktum att grafik- och teckningssamlingarna på Göteborgs konstmuseum inte alltid har fått den uppmärksamhet de förtjänar. Orsakerna till det finner man i historiesynen, i konstartens status, i kunskapsluckor men även inom museiinstitutionen som sådan. Föremåls värde och mening skapas i sammanhang som inte alltid är enkla att veckla ut och förklara. I detta system ingår som påpekats museerna. Därför är det relevant att ställa frågan vilken roll de spelar i samhällets syn på olika konstarter. Konst med högst prestigevärde inom konstvärlden är målningar och skulpturer – vilket korrelerar med den konst som betalas högst på marknaden – medan grafik och teckningar i allmänhet har lägre status och värderas lägre ekonomiskt.

Konstvetaren Lena Johannesson har diskuterat grafikens och teckningskonstens problematiska ställning ur flera aspekter. Hon belyser problemen med att grafik förknippats med massproduktion och inte tolkats som ett individuellt konstnärligt uttryck, vilket bland annat hänger ihop med att grafik inte alltid signeras – speciellt inte äldre grafik – och att konst på papper inte sällan ingått i biblioteks- och planschsamlingar där de delvis blivit bortglömda. Även konstvetaren Kristina Mezei anser att grafiken genom historien ofta varit missförstådd och inte uppskattats för sin egenart, kanske som en följd av bristande kunskaper.<sup>5</sup>

Inom museerna är förhållningssättet till tecknings- och grafiksamlingarna ambivalent. Konst på papper utgör en viktig del av museisamlingarna men behandlas trots det översiktligt. Medan målningar och skulpturer presenteras separat i litteratur om museets samlingar omtalas ofta tecknings- och grafiksamlingarna som en helhet. De framstår alltså inte som värda att beskrivas som separata konstverk.<sup>6</sup>

#### THE STATUS OF ART GENRES

It is a fact that the collection of graphics and drawings held at the Gothenburg Museum of Art not always has received the attention it deserves. The reasons for this may be found in historical perception, the status of various art forms, gaps in knowledge but also within the institution of museums as such. The value and meaning of objects are evolved in contexts that are not always easy to unravel or explain. As we have already pointed out, museums are also a part of this system. It is therefore relevant to question the role of museums in society's perspective on various art forms. Painting and sculpture enjoy the most prestigious position in the art world – which also correlates to their pricing in the market – while the graphic art and drawings generally have lower status and are less valuable financially.

Art historian Lena Johannesson has discussed the problematic position of graphic art and art on paper from several different angles. She highlights the problem of graphics being associated with mass production and hence not as a form of individualistic or artistic expression, a view that may also be rooted in the fact that graphic art is not always signed – particularly not older graphic art – and that art on paper is not uncommonly included in library or poster collections where it is partially forgotten. Also Art historian Kristina Mezei believes that graphic art has often been misunderstood throughout history and not appreciated for its own qualities, perhaps as a consequence of a poor level of understanding.<sup>5</sup>

Museums tend to approach their collections of graphics and drawings with certain ambivalence. Art on paper forms a significant part of museum collections, but in spite of this is it treated somewhat dismissively. While paintings and sculptures are presented individually in literature on museum collections, graphics and drawings are often referred to as a single entity. In other words, they are not viewed as works of art worthy of separate mention.<sup>6</sup> In the book on the museum's collection published by the Gothenburg Museum of Art in 1992, only one page (1) out of 151 pages was devoted to the collection of graphic art and drawings.<sup>7</sup>

I det översiktsverk Göteborgs konstmuseum gav ut 1992 ägnas tecknings- och grafiksamlingarna en (1) av bokens totalt 151 sidor.<sup>7</sup>

Statusen för de konstarter som tillhör ”konst på papper” har fluktuerat sedan Göteborgs Museum öppnade 1861. Grafik har från att förknippas med kommersiellt och publicistiskt tryck gått till att betraktas som ett konstnärligt uttryck i egen rätt. Framförallt är det intressant att lyfta fram det betydande statusuppsving som grafiken fick vid 1800-talets slut. Då ersattes bruksgrafiken av annan teknik vilket medförde att de grafiska teknikerna alltmer började användas i konstnärligt syfte och därmed omvärderades synen även på äldre grafik.<sup>8</sup> Grafiska sällskapet som bildades 1910 är ett konkret uttryck för konststartens nya position inom svenskt konstliv vid seklets början.

Vid den här tiden fanns en strävan, företrädd av staten, föreningar och flera ledande personer i konstlivet, att upphöja förbisedda konstarter bland annat för att främja den estetiska fostran. Till dessa förbisedda konstarter hörde konst på papper. De mest drivande tillhörde dock en smal bildningselit som i regel bestod av specialister. Några konnässörer som kan nämnas var professorn och museichefen Axel L Romdahl (1880–1951), konsthistorikern och auktionshuset Bukowskis vd Karl Asplund, konsthistorikern Ragnar Josephson som senare grundade Skissernas museum, konsthandlaren Gösta Stenman och ett antal konstsamlare som exempelvis Einar Perman.

Det fanns en utbredd föreställning om att kraven på betraktaren av konst på papper var större än av de mer utbredda teknikerna som måleri och skulptur. Hos Romdahl kommer detta till uttryck när han skriver att betraktaren måste ge dessa svårfångade skönheter – som grafik och teckningar – extra tid genom att slå sig ner och närgånget studera alstren. Han nämner även att det främst är forskare, specialister och lärda som har ett intresse för dessa genrer.<sup>9</sup> Å andra sidan såg museimannen Romdahl som sin uppgift att uppfostra den breda publiken i ”konstnjutning”, att öva upp dess ”smak och kvalitetsinne”, genom att presentera grafik och teckningar i utställningar och skrifter.<sup>10</sup> Detta visar att han var väl medveten om museiinstitutionernas viktiga roll i formandet av smak, konstarternas legitimitet samt hur konst förstås av den breda allmänheten. Romdahl skriver 1912 att grafiksamlingen var speciellt viktig ur konstbildningssynpunkt.<sup>11</sup> Att, men också hur, grafiken fick en gynnsam presentation på museet var således viktigt.<sup>12</sup>

The status of the art forms classified as ‘art on paper’ has fluctuated since the opening of the Gothenburg Museum in 1861. While initially associated with commercial forces or publicity, graphic art is increasingly seen as an artistic form in its own right. It is especially interesting to accentuate the significant upturn in the status of graphics at the end of the 1800s. Established practice in the graphic art was replaced by other techniques at this time, which meant that graphic techniques were increasingly used for artistic purposes, so that there was a re-evaluation also of older graphics.<sup>8</sup> The Swedish Printmakers’ Association (Grafiska sällskapet), established in 1910, was a tangible expression of the new position of the art form in Swedish artistic life at the beginning of the century.

At this time there was an aspiration on the part of the state, associations and a number of leading members in artistic society to elevate art forms that had previously been neglected, for the purpose of promoting public aesthetic awareness. Art on paper was one of these neglected art forms. The most active protagonists were specialists belonging to a narrow, educated elite. A few of the connoisseurs that might be mentioned were the professor and museum director Axel L. Romdahl (1880–1951), the art historian and managing director Karl Asplund of Bukowskis auctioneers, the art historian Ragnar Josephson who later founded the Museum of Sketches, the art dealer Gösta Stenman and a number of art collectors such as, for instance, Einar Perman.

There was a generally accepted notion that the demands placed on the observer of art on paper were more stringent than for more established techniques such as painting and sculpture. Romdahl expressed this when he wrote that the observer must devote additional time to elusive beauties – such as graphic art and drawings – by sitting down and closely scrutinizing the works. He also mentions that it is mainly researchers, specialists and the learned who have an interest for these genres.<sup>9</sup> On the other hand, Romdahl, as a museum man, saw it as his task to educate the broader public in ‘art appreciation’, training up its ‘taste and sense for quality’ by presenting the graphic art and drawing in exhibitions and publications.<sup>10</sup> This demonstrates that he was well aware of the important institutional role of museums in forming taste, cementing the legitimacy of artistic forms and the very understanding of art among the general public. In 1912, Romdahl wrote that collecting the graphic art was particularly important from a perspective of public art education.<sup>11</sup> The advantageous

Romdahl hade 1906, 26 år gammal, blivit föreståndare för Konstavdelningen vid Göteborgs Museum. Med honom fick museet sin första konsthistoriker på posten och under hans ledning genomgick museet stora förändringar och nya samlarområden inrättades, som framgår av Birgitta Flensburgs text i denna bok. Av särskild betydelse för konst på papper är att Romdahl före flytten till Göteborg hade tjänstgjort vid Nationalmuseum och Nordiska museet i Stockholm. Framförallt är hans tid 1903–1904 vid gravyravdelningen på Nationalmuseum av intresse. Själv framhåller Romdahl amanuens dr John Kruse, föreståndare för gravyr- och handteckningssamlingen vid Nationalmuseum, som en utmärkt handledare. Romdahls volontärjobb vid gravyravdelningen innebar bland annat att identifiera dubletter i gravyrbeståndet, vilket gjorde att han gick igenom stora delar av museets samlingar av gravyrer – en erfarenhet som gav honom viktiga konst- och kulturhistoriska kunskaper.<sup>13</sup> Dessa fick han användning av i sin senare museikarriär och det är säkert en bidragande förklaring till det intresse han visade för uppbyggandet av en gravyr- och teckningssamling vid Göteborgs konstmuseum. Grafikavdelningen vid Nationalmuseum skolade många blivande museimän och den blev en viktig plantskola och språngbräda i mångas karriär.

Romdahl såg nämligen som en av sina viktigaste uppgifter att genast vid sitt tillträde år 1906 se till att museet fick en ordentlig samling med konst på papper. Grafik hade tidigare prioriterats lågt vid museet och inköpsnämndens instruktioner tillät endast ”undan-tagsvis” att grafik förvärvades.<sup>14</sup> Romdahl fick snabbt till stånd en förändring varpå hans planmässiga inköp av konst på papper till museet inleddes. Han hade en önskan om att köpa samtidsgrafik av både utländska och svenska konstnärer, för att på så sätt komplettera målerisamlingen. Han ville även kunna bygga upp en representativ samling teckningar av svenska konstnärer.<sup>15</sup> Härigenom kom Göteborgs konstmuseum med tiden att få Sveriges mest betydande teckningssamling efter Nationalmuseum.<sup>16</sup>

1907 fick Romdahl möjlighet att köpa grafik av Anders Zorn.<sup>17</sup> Annars var det framförallt samlingarna av svenskt 1600- och 1700-

presentation of graphic art, and how exactly this would be achieved, was therefore also important.<sup>12</sup>

#### ACQUISITIONS POLICY

In 1906, at the age of 26, Romdahl had become the director of the Art Department at Gothenburg Museum. He was the first art historian to take up the post and under his leadership the museum underwent great change and opened up new areas of interest in its acquisitions, as described in Birgitta Flensburg’s text in this book. Of particular importance for art on paper is that Romdahl, before his move to Gothenburg, had seen service at the National Museum and the Nordic Museum in Stockholm. Particularly his time between 1903 and 1904 at the Drawing and Graphic Art Department of the National Museum is of interest. Romdahl assisted Dr. John Kruse, curator for the engravings and drawings collection at the National Museum, and pointed him out as an excellent supervisor. Romdahl’s voluntary position at the engravings department included, among other things, the identification of duplicate copies among the engravings, which caused him to go through a large proportion of the museum’s engravings collection – an experience that gave him important insights into both art and cultural and historical factors.<sup>13</sup> This, was extremely useful to him later in his museum career and very likely a contributory factor to his interest in building up a collection of engravings and drawings at the Gothenburg Museum of Art. Many future museum curators were trained at the engravings department at the National Museum, which became an important launch pad for their careers.

In fact, immediately on his appointment in 1906, Romdahl viewed it as one of his most important tasks to ensure that the museum would have a proper collection of art on paper. Graphic art had previously not been prioritized at the museum; the instructions to the acquisitions authority were to purchase graphic art only in ‘exceptional circumstances’.<sup>14</sup> Romdahl quickly changed this and began his systematic program of purchases of art on paper on behalf of the museum. His desire was to buy

tal som expanderade under Romdahls första decennier. Det första förvärvet var konstnären Johan Ericsons handteckningssamling om 855 blad som köptes 1906 för 4 500 kr. Denna samling har senare betraktats som en grundstomme i teckningssamlingen och utgjort en utgångspunkt för det systematiska samlandet av teckningar.<sup>18</sup> I samlingen fanns även äldre mästarteckningar av 1600- och 1700-talskonstnärer som Carl Fredric von Breda, Johan Fredrik von Breda, Carl August Ehrensvärd, Jakob Gillberg, John Hall d.y., Nicolas Lafrensen, Johann Philipp Lemke, Elias Martin, Louis Masreliez, Per Nordquist, Carl Gustaf Pilo, Guillaume Taraval och Jonas Åkerström. Den kompletterades 1912 och 1913 då museet på Bukowskis auktioner i Stockholm köpte bankdirektören Rudolf Gagges samling av teckningar innehållande verk av Lorens Pasch d.ä. och d.y. samt Louis Jean Desprez och Carl Gustaf Pilo för att nämna några.<sup>19</sup> 1915 fick Romdahl möjlighet att förvärva ett tjugotal blad ur greve Gustaf Adolf Sparres samling. Denna betydande konstsamling hade på 1700-talet förvarats i ett ståtligt hus vid Stora Hamnkanalen och hade då varit en av de stora sevärdheterna i Göteborg.<sup>20</sup> På 1920-talet utökades samlingarna av Elias Martins akvareller med runt hundra blad genom köp på olika auktioner i Stockholm, samtidigt som samlingen av svenska 1700-talskonstnärer förkovrades. Medlen för ytterligare förvärv utökades då Conrad Pineus 1942 gav 1 500 kr av sin 70-årsgåva till inköp av handteckningar. De olika förvärven resulterade i en teckningssamling som 1953 hade sin tyngdpunkt i sent 1700-tal samt från 1800-talets mitt fram till seklets slut med tonvikt på svenska konstnärer.<sup>21</sup>

Museet har även bedrivit byteshandel med konstverk som då man i utbyte mot Carl Larssons etsning *Graziella*, som museet hade dubblett av, mottog sex etsningar.<sup>22</sup> Även Zorns dubbletter byttes med konstnären 1908 mot etsningen *Grefve Georg von Rosen*.<sup>23</sup> Förekomsten av dubbletter i samlingen är föga förvånande eftersom den består av donationer från olika håll. Synbarligen ansåg museet sig inte ha någon användning av dubbletterna och de separerades därmed från samlingen genom byten. Detta är inte unikt för Göteborgs konstmuseum, bland annat Nationalmuseum har också sålt sina dubbletter på auktion i olika omgångar.<sup>24</sup>

Romdahl framhöll sambandet mellan grafik och teckning och underströk teknikernas lika värde. Han skriver att ”teckningens olika

contemporary graphic art both by foreign and Swedish artists, as a way of complementing the painting collection. He also wanted to build up a representative collection of drawings by Swedish artists.<sup>15</sup> As a result, the Gothenburg Museum of Art eventually found itself presiding over Sweden's most important collection of drawings, with the exception of the collection at the National Museum.<sup>16</sup>

In 1907, Romdahl was given the opportunity of buying graphic works by Anders Zorn.<sup>17</sup> Otherwise it was mainly Swedish 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century collections that expanded during Romdahl's first decades. The first acquisition was the artist Johan Ericson's collection of hand drawings, some 855 prints in all, bought in 1906 for 4 500 Swedish kronor. This collection has later been viewed as the backbone of the drawings collection and a starting point for the systematic amassing of drawings.<sup>18</sup> The collection included drawings by Old Masters from the 1600s and 1700s, including Carl Fredric von Breda, Johan Fredrik von Breda, Carl August Ehrensvärd, Jakob Gillberg, John Hall d.y., Nicolas Lafrensen, Johann Philipp Lemke, Elias Martin, Louis Masreliez, Per Nordquist, Carl Gustaf Pilo, Guillaume Taraval, and Jonas Åkerström. It was further added to in 1912 and 1913 at Bukowskis' auctions in Stockholm, when the museum purchased bank director Rudolf Gagge's collection of drawings, which included works by Lorens Pasch the older and younger as well as Louis Jean Desprez and Carl Gustaf Pilo, to name just a few.<sup>19</sup> In 1915 Romdahl was able to acquire some 20 prints from Count Gustaf Adolf Sparre's collection. This significant art collection had been housed in the 1700s in an imposing house by Stora Hamnkanalen and was at this time considered one of the great sightseeing attractions of Gothenburg.<sup>20</sup> In the 1920s the museum added to its collection of Elias Martin's watercolours with some hundred works at various auctions in Stockholm, at the same time as the collection of Swedish 18<sup>th</sup> century artists was improved. The availability of funds for further acquisitions was helped by Conrad Pineus's gift on his 70<sup>th</sup> birthday in 1942 of 1 500 Swedish kronor to be used for acquiring hand-drawings. The various acquisitions resulted in a collection of drawings which, by 1953, was centred on the late 1600's and from the 1850's to the end of the century with a preponderance of Swedish artists.<sup>21</sup>

The museum was also involved in the exchange of art works, such as when in return for Carl Larsson's etching *Graziella*, which the museum held in duplicate, six etchings were received.<sup>22</sup> Also Zorn's duplicates

metoder och verkningar föranlett den grafiska teknikens utveckling och fullkomning, huru mezzotint och akvatint tävla med målning och lavyr, hur crayonmaneret härmar rödkritan”, det vill säga han betonar teknikernas beroendeförhållande av varandra.<sup>25</sup> Romdahl poängterade grafikens speciella värde och beklagar i en text från 1921 de fotografiska reproduktionernas seger. För honom framstod etsningen som den grafiska konstens drottning. Att älska grafiken är att älska livet, skriver Romdahl.<sup>26</sup> Flera gånger underströk han även teckningarna som ett slags unikum. ”Handteckningar äro de intimaste av alla konstverk”, de är ”konstnärens samspråk med sig själv om vad han har på hjärtat”.<sup>27</sup>

#### FÖRESTÅNDARE OCH INTENDER

Samlingarna av konst på papper vid Göteborgs konstmuseum står både kvalitets- och antalsmässigt i internationell klass. Ändå har samlingen blivit eftersatt i jämförelse med andra samlingsområden vid museet. Det var först på 1970-talet som den blev en egen avdelning. Med undantag för åren 1975–1990, då en heltidstjänst fanns, har den varit underbemannad, vilket påverkat dess användning och inte minst forskning och konservering.

Som angetts grundades 1906 i egentlig mening en grafiksamling vid museet med Romdahl som ansvarig. Grafiksamlingen förvarades i kartonger i biblioteket och Piranesisamlingen i jättefolianter i tjänsterummen.<sup>28</sup> När museet flyttade till nya lokaler vid Götaplatsen inreddes ett rum innanför biblioteket för grafiksamlingen med stora valnötsskåp (idag bibliotek/tjänsterum). Ända fram till 1953 ansvarade museichefen och hans amanuenser, först Stig Roth (1900–1972), därefter Carl Nordenfalk (1907–1992) och Nils Ryndel (1917–2008), för samlingarna. När samlingarna 1953 delades upp i avdelningar för konst före respektive efter 1900, fick de båda intendenterna Ryndel (anställd 1947 och ansvarig för samlingarna efter 1900) och Karl-Gustaf Hedén (1917–2001, anställd 1953 och ansvarig för samlingarna före 1900) även ansvaret för konst på pap-

were exchanged with the artist in 1908 for the etching *Grefve Georg von Rosen*.<sup>23</sup> The presence of duplicates in the collection is far from surprising, given that it was made up of donations from various sources. Clearly the museum did not see any use in holding on to duplicates and they were therefore separated from the collection by means of exchanges. This is not unique to the Gothenburg Museum of Art, as the National Museum and other institutions have at various times sold off their duplicates at auction.<sup>24</sup>

Romdahl emphasized the connection between graphic art and drawing and above all the equal value of techniques. He writes that ‘the methods and effects of drawing have brought about the development and perfection of techniques in the graphic art, so that mezzotint and aquatint compete with painting and wash-drawing, while the crayon engraving imitates the red crayon.’ In other words he emphasizes the interdependence of different techniques.<sup>25</sup> Romdahl highlights the special value of the graphic art and, in a text written in 1921, laments the victory of photographic reproduction. To him, etching seemed the very pinnacle of graphic art. To love graphics is to love life, writes Romdahl.<sup>26</sup> On several occasions he also singles out drawing as a unique genre. ‘Drawings by hand are the most intimate of all art works’, they are ‘the artist’s conversation with himself on what he has in mind’.<sup>27</sup>

#### CURATORS AND SUPERINTENDENTS

The collection on paper at the Gothenburg Museum of Art, both in terms of quality and quantity, is of international class. In spite of this, the collection has been overlooked in comparison to other genres at the museum. It was only categorized as a department in its own right from the 1970s. Apart from the years 1975–1990, when a full-time position was maintained, it has been undermanned, which has affected its use and not least research and conservation.

As has already been indicated, the graphic art collection was established in 1906 under Romdahl’s supervision. The collection was stored in cardboard boxes in the library and the Piranesi collection in large folios

per. Hedéns stora intresse för Ivar Arosenius och kretsen runt honom gjorde att man avvek från ansvarsfördelningen genom att även han tog hand om denna samling medan Ryndel ansvarade för den franska 1800-talssamlingen.<sup>29</sup>

Egentligen hade således avdelningen för konst på papper inte någon egen personal. I årstrycket för 1956–1966 kan konsekvenserna av detta utläsas:

Konstmuseets personella resurser har inte varit tillräckliga för en mera ingående bearbetning av detta stora material. Det kan inte ske förrän avdelningen för grafik och handteckningar får en särskild föreståndare eller personal, som kan arbeta på heltid med bearbetningen av detta stora material, som f.n. måste ligga mer eller mindre outnyttjat inom museet.<sup>30</sup>

Alfred Westholm (1904–1996) framhåller att samlingen framförallt vuxit genom fyra stora donationer av Karl Johan Gezelius, Hjalmar Wijk, Sam de Maré och Nils Rapp under den aktuella tioårsperioden.<sup>31</sup>

Sedan 1953 var samlingen med konst på papper inhyst i ett mindre utställningsrum på femte våningen (nuvarande papperskonserveringen), dit valnötsskåpen från 1920-talet, där bladen låg i boxar, hade flyttats.<sup>32</sup>

Mellan åren 1975 och 1979 var Ingrid Mesterton (1914–2008), Romdahls tidigare student, intendent vid den nyinrättade tecknings- och grafikavdelningen. På 1940-talet hade hon disputerat på en avhandling om Ernst Josephson. Mesterton hade tidigare varit ansvarig för avdelningen för äldre konst. Våren 1977 anställdes Källike Montgomery (f. 1942) vid tecknings- och grafikavdelningen. Hon och Mesterton delade på tjänsten fram till månadsskiftet juli-augusti 1979, då Mesterton slutade på museet för att ägna sig åt arbetet som ordförande för Göteborgs Konstförening.<sup>33</sup> Montgomery tog då över på heltid. Hon fortsatte arbetet med att ordna och sammanföra grafik och teckningar som ibland provisoriskt förvarades i bibliotek, tjänsterum och magasin, liksom att identifiera, bearbeta och förkovra samlingen och iordningställa specialutställningar med konst på papper. Under Mestertons och Montgomerys tid och även fortsättningsvis var Elzbieta Praszkie (f. 1926) assistent vid grafikavdelningen där hon gjorde en stor insats. På våren 1991 slutade Källike Montgomery för att gå över till en tjänst vid Nationalmuseum. Av besparings-skäl blev hennes tjänst vid Göteborgs konstmuseum inte återbesatt.

on the administrative floor.<sup>28</sup> When the museum moved into the new premises on Götaplatsen, a room next to the library with walnut cabinets (currently the library/office) was prepared for the graphic art collection. Until 1953, the museum superintendent and his assistants, first Stig Roth (1900–1972), thereafter Carl Nordenfalk (1907–1992) and Nils Ryndel (1917–2008) were responsible for the collection. When in 1953 the collection was divided into sections for pre-20<sup>th</sup> and post-20<sup>th</sup> century art, both the superintendents Ryndel (appointed 1947 and responsible for the post-20<sup>th</sup> century collection) and Karl-Gustaf Hedén (1917–2001, appointed 1953 and responsible for the pre-20<sup>th</sup> century collection) were also in charge of works on paper. Hedén's great interest for Ivar Arosenius and his circle meant that the usual division of labour was circumvented, as he also took care of this collection while Ryndel took over the collection of French 19<sup>th</sup> century works.<sup>29</sup>

Thus, properly speaking, the department of art on paper did not have any of its own personnel. In the yearbooks from between 1956–1966 one learns the consequences of this:

The personnel resources of the Museum of Art have not been sufficient for a closer investigation of this significant stock of material, nor will it be possible until the section for graphic art and drawing has a special curator or staff who can work full-time on the management of this extensive material, which for this reason must be stored more or less unused in the museum.<sup>30</sup>

Alfred Westholm (1904–1996) suggests that the collection has taken shape largely by means of four large donations by Karl Johan Gezelius, Hjalmar Wijk, Sam de Maré, and Nils Rapp in the relevant ten-year period.<sup>31</sup>

From 1953 the collection of art on paper was housed in a smaller exhibition space on the fifth floor (currently used for paper restoration), into which the walnut cabinets from the 1920's, where the prints were stored, had been moved.<sup>32</sup>

Between 1975 and 1979, Ingrid Mesterton (1914–2008), previously a student of Romdahl, was the curator of the newly established department of drawing and graphic art. In the 1940's she had written her thesis on Ernst Josephson. Mesterton had previously been responsible for another department of older art. In the spring of 1977, Källike Montgomery (b. 1942) joined the department of drawing and graphic art. She shared this position with Mesterton until July-August 1979, when Mesterton left the museum to devote herself to her position as the Chairperson of the

Istället fick man använda sig av temporära lösningar. De första åren ägnade Jonas Gavel (f. 1942), som hade ansvar för avdelningen med äldre konst, en del av sin tid åt samlingen med konst på papper. Från mitten av 1994 till och med februari 1995 arbetade intendenten Karin Åberg Waern (f. 1959), en av museets pedagoger, på halvtid med samlingen.

1995 drabbades museet av en större nedskärning med tillhörande omorganisering. Både Åberg Waern och Gavel fick sluta. Intendent Ingmari Desaix (f. 1939), som bland annat hade hand om utlån av konstverk till utställningar samt bildservice gentemot forskare och förlag, fick nu också ansvar för samlingen av konst på papper på deltid. Hon gick i pension 2004. Ett par år tidigare hade Iben Kehlet (1945–2005), som arbetat som textilkonservator på Röhsska museet, överförs till Göteborgs konstmuseum där hon fick i uppgift att sköta samlingarna med konst på papper. Under överinseende av Desaix arbetade Kehlet med dessa till sin bortgång 2005.

Efter ett glapp när avdelningen var obemannad anställdes 2006–2009 Kalle Andersson (f. 1981) och Eva Sundberg (f. 1945) för att arbeta inom det av staten finansierade Access-projektet med att digitalisera samlingarna. Inom Access-projektet hann de med att digitalisera hela samlingen av akvareller och teckningar liksom grafiken från 1900-talet med nedslag i äldre grafik. Resten av samlingen är idag varken digitaliserad eller registrerad digitalt utan finns som tidigare endast på kartotekskort. Förutom digitaliseringen kom Andersson och Sundberg att åter aktivera samlingen, inte minst genom att ett av de västliga kabinetten på femte våningen kom att användas till utställningar med konst på papper. Andersson har sedan 2009 endast haft en mindre tid avsatt för samlingarna av konst på papper vid sidan om sitt arbete som föremålsregistrator.

Konst på papper behöver kontinuerligt vårdas, konserveras och ibland ommonteras till vilket konservatorer behövs. Den erfarne Manfred Soeder (f. 1935) anställdes på 1960-talet som papperskonservator vid Göteborgs konstmuseum, vilket tyder på att arbetet med samlingarna var arbetsintensivt men samtidigt att statusen för samlingarna uppgraderades. Under Montgomerys tid var Kazimierz Barwikowski (f. 1921) knuten till museet som papperskonservator. Han efterträddes av Maria Klauzner (f. 1949) som fortsatt fungerar som museets papperskonservator.

---

Gothenburg Art Association (Göteborgs Konstförening).<sup>33</sup> Montgomery began to work full-time, continuing the process of ordering and bringing together prints and drawings, some of which were in temporary storage in libraries, offices and warehouses. She also identified works, arranged and improved the collection and organized special exhibitions of art on paper. During Mesterton and Montgomery's time and in continuation afterwards, Elzbieta Praszkie (b. 1926) was an assistant at the department, to which she made an important contribution. In the spring of 1991, Küllike Montgomery left to take up a position at the National Museum. For budgetary reasons her position at the Gothenburg Museum of Art was not filled. Instead, temporary solutions were sought. In the first few years, Jonas Gavel (b. 1942), whose responsibilities were centred on older art, devoted some of his time to the graphic art and drawing collection. From the middle of 1994 until February 1995, the curator Karin Åberg Waern (b. 1959), one of the museum's pedagogues, worked part-time with the collection.

In 1995 the museum faced significant budgetary cuts and resulting upheavals. Both Åberg Waern and Gavel had to leave. The curator Ingmari Desaix (b. 1939), who amongst other things was responsible for loans of art works to exhibitions as well as a photographic service for researchers and publishers, now also assumed part-time responsibility for the collection of art on paper. She retired in 2004. A few years earlier, Iben Kehlet (1945–2005), who had worked as a textile conservator at the Röhsska Museum, was transferred to the Gothenburg Museum of Art to work on the collection of art on paper. Reporting to Desaix, Kehlet continued her work until she passed away in 2005.

After an interval when the department was unmanned, Kalle Andersson (b. 1981) was employed between 2006 and 2009 alongside Eva Sundberg (b. 1945) to work on the state-funded Access project to digitize the collections. The Access project had time to digitize the whole collection of watercolours and drawings as well as 20<sup>th</sup> century graphic art, with some forays into older graphic art. The rest of the collection is neither digitized nor registered digitally and only exists as before on index cards. In addition to their work of digitizing the collection, Andersson and Sundberg activated the collection, not least because one of the western cabinets on the fifth floor was used for exhibitions of art on paper. Since 2009, Andersson has had less time for art on paper, in addition to his task of registering art works.

---

Det finns föreställningar om att samlingarna av konst på papper framförallt är en studiesamling för bland andra student- och konstnärsgupper, men en studie av hur de faktiskt använts pekar på ett mer mångfacetterat bruk. Grafiksamlingen har under olika tider använts mer eller mindre flitigt i utställningsverksamheten. Den har också fungerat som utbildningsmaterial för allmänheten. Inte minst Romdahl utförde viktiga folkbildande insatser genom översiktsverk och populärvetenskapliga texter där han allt som oftast inkluderade grafik och teckningar som fanns i museet. Samlingen möjliggjorde att visa konsthistoriska mästerverk med hjälp av reproduktionsgrafik.

Att grafik under äldre tider bevarades i biblioteket visar att den betraktades som viktigt kunskapsmaterial likt böcker. Samlingarna vid Göteborgs konstmuseum har också haft en viktig pedagogisk funktion som undervisningsmaterial för konsthistoriestudenter. Romdahls tjänst vid konstsamlingen kombinerades från 1908 med undervisning vid högskolan efter förebild från universitet på kontinenten.<sup>34</sup> Som docent och senare professor vid Göteborgs högskola bedrev Romdahl undervisning med hjälp av bland annat de reproduktioner, grafik och teckningar som fanns på museet. Han konkretiserade varannan vecka de akademiska studierna med seminarieövningar. I takt med att museets teckningssamling utvidgades blev den användbar som undervisningsmaterial och från 1913 använde Romdahl aktivt teckningssamlingen under sina seminarieövningar. Vårterminen 1913 ägnades exempelvis åt nederländska gravyrer ur Oscar Quensels samling.<sup>35</sup> När det nya museet stod klart 1925 flyttade seminarieverksamheten till museets bibliotek där Romdahl bedrev undervisning och studenterna fick möjlighet att komma i närkontakt med konstverken.<sup>36</sup> I biblioteket förvarades mapparna med faksimiler liggande i öppna hyllor inramade av slanka kolonetter i valnöt som fortfarande är bevarade.

Romdahl föreläste även för andra grupper. 1907 höll han exempelvis föreläsningar vid Göteborgs Arbetarinstitut om gravyrer, Anders Zorns raderingar, skisser och studier med syfte att sprida kunskap om konstarna.<sup>37</sup>

Art on paper needs continual care, conservation and from time to time reframing, and this means that there is a need for conservators. The experienced conservator Manfred Soeder (b. 1935) was employed in the 1960s to work on paper conservation at the Gothenburg Museum of Art, indicating that there was intensive work on the collections and also that their status was rising. In Montgomery's era, Kazimierz Barwikowski (b. 1921) was tied to the museum as a paper conservator. He was succeeded by Maria Klauzner (b. 1949) who still fills the role as the paper conservator of the museum.

#### USES OF THE DONATED COLLECTIONS

There is a conception that collections of art on paper are primarily resources for students or other artists, but one study of how they are actually being used points to a far more multi-faceted usage. The graphic collection has at various times been used with greater or lesser intensity for exhibition purposes. It has functioned as an educational resource for the general public. Romdahl made important educational contributions, through the publication of guides and popular non-fiction works in which he generally included prints and drawings from the museum. The collection made it possible to show masterpieces, with reliance on printed reproduction.

The fact that graphic art in earlier times were kept in libraries, shows that they were considered an important source of knowledge, much like books. The collections at the Gothenburg Museum of Art have also played an important pedagogical function as educational material for art history students. Romdahl's position at the museum collection was combined from 1908 with teaching at the university, with continental universities as his prototypes.<sup>34</sup> As a reader and later professor at Gothenburg University, Romdahl made full use of the reproductions, graphics and drawings of the museum. Every other week he supplemented the academic studies with seminar activities. As the museum's collection of drawings grew it became useful as educational material and, from 1913 and on, Romdahl actively relied on the drawing collection in his seminars.

Även senare i historien har grafiken använts för kunskapsförmedling. 1969 arrangerades tillfälligt en grafikverkstad i museet där besökare kunde lära sig om grafiska tekniker och på 1970- och 1980-talen arrangerades pedagogiska installationer om grafik i anslutning till större utställningar. Under Montgomerys tid hölls återkommande grafikkurser där deltagarna fick lära sig om grafiska tekniker och bekanta sig med museets samlingar.<sup>38</sup>

Samlingarna av konst på papper har även utgjort forskningsmaterial för både anställda och utomstående forskare.<sup>39</sup> Romdahls stora intresse för och höga värdering av grafik och teckning kommer till uttryck i publikationer som *Carl Larsson som etsare* (1912) – en bok som utgick ifrån museisamlingen och konstnärens donationer samma år.<sup>40</sup> Romdahl har även skrivit om Albrecht Dürers träsnitt (1910) och om Anders Zorn som etsare (1923).<sup>41</sup> 1918 utkom *Svenska handteckningar i Göteborgs Museum* med Romdahl som författare.<sup>42</sup>

Ryndel hade ett särskilt intresse för fransk konst vilket återspeglar sig i hans forskning på museisamlingarna. År 1953, i samband med att han fick ansvaret för denna del av samlingen konst på papper, utkom hans *Franska teckningar i Göteborgs konstmuseum*.<sup>43</sup> Samma år utgavs även hans *Tecknare efter 1700 och grafiker efter 1800 i Göteborgs konstmuseum*.<sup>44</sup> Den var resultatet av en mer omfattande inventering av museets bestånd av grafik och teckningar från den aktuella perioden. Den gjordes i syfte att nyattribuera verk, precisera dem i förteckningar samt få en överblick av samlingarna som museets chef Alfred Westholm nämnde hade haft en ”marginaliserad” position.<sup>45</sup> Båda arbetena publicerades i museets småskriftsserie.

Till Montgomerys intresseområden hör Torsten Billman som hon påbörjade en avhandling om, och om vilken hon senare publicerade ett flertal artiklar liksom boken *Torsten Billman* (1986).<sup>46</sup> Museichef Björn Fredlund (f. 1938) har bedrivit omfattande forskning på museets samlingar, något som bland annat kommer till uttryck i böckerna *Ivar Arosenius* (2009) och *Carl Larsson i Göteborgs konstmuseum* (2001).<sup>47</sup> Hans intresse för äldre konst har resulterat i ett omfattande dokument om museets gamla mästarteckningar (1500–1800), som är inlagt i museet server och som uppdateras efter hand.<sup>48</sup>

Samlingarna av konst på papper har förstås också använts som underlag för utställningar, antingen som komplement eller som bas för hela utställningar. Nya donationer visas ofta i samband med att

The 1913 Spring term, for instance, was devoted to Dutch engravings from Oscar Quensel's collection.<sup>35</sup> When the new museum was completed in 1925, the seminar activities moved to the museum library, where Romdahl taught and the students were given the opportunity of coming into closer contact with art works.<sup>36</sup> In the library, the folders of facsimiles were kept on open shelves framed by slender columns of walnut, which are still preserved.

Romdahl also lectured in other settings. For instance in 1907, with a view to spreading awareness about artistic forms, he held readings for the Gothenburg Workers' Institute on engraving and Anders Zorn's etchings, sketches and studies.<sup>37</sup>

Also in more recent history, the graphic art has been used for educational purposes. In 1969, there was a temporary graphics workshop in the museum, where visitors could learn about the techniques of graphic art. In the 1970s and 1980s, pedagogic installations on graphics were set up as a part of bigger exhibitions. While Montgomery was running the department, courses in graphics were held regularly, in which participants learned about the various techniques of graphic art and acquainted themselves with the museum's collections.<sup>38</sup>

The collections of art on paper have also made up research material for both employees and external researchers.<sup>39</sup> Romdahl's great interest for and high opinion of graphic art and drawing are given full expression in publications such as *Carl Larsson som etsare* [Carl Larsson as Etcher] (1912) – a book based on the museum collection and the artist's donations of the same year.<sup>40</sup> Romdahl also wrote about Albrecht Dürer's woodcuts (1910) and of Anders Zorn as a printmaker (1923).<sup>41</sup> In 1918 *Svenska handteckningar i Göteborgs Museum* [Swedish Drawings in the Gothenburg Museum] was published, with Romdahl as its author.<sup>42</sup>

Ryndel had a particular interest in French art and we see this reflected in his research into the museum collections. In 1953, as a consequence of having been put in charge of this part of the collection, his *Franska teckningar i Göteborgs konstmuseum* [French Drawings in the Gothenburg Museum of Art] was published.<sup>43</sup> In the same year, his *Tecknare efter 1700 och grafiker efter 1800 i Göteborgs konstmuseum* [Draughtsmen after 1700 and graphic artists after 1800 in the Gothenburg Museum of Art] was also published.<sup>44</sup> The latter was the product of a more extensive inventory of the museum's holdings of graphic art works and drawings from the period in question. The book was published in order to take a new

○ FIG. 43

FIG. 43  
○

de införlivas i museets samlingar. När Henrik Sørensen 1935 donerade kartonger till sina målningar i Linköpings domkyrka till museet ställdes de omgående ut. Ibland har ackquisitioner visats upp i utställningar som går under namnet *Nyförvärv*. I andra fall arrangeras utställningar som *Zorn och ljuset*, vilken visades 1999–2000, i nära anslutning till donationerna av *Rosita Mauri* och *Impressions de Londres*. De båda akvarellerna ackompanjerades i utställningen främst av grafik och etsningar.<sup>49</sup> Men sett i ett tidsperspektiv som spänner över 100 år och i förhållande till samlingarnas storlek är det påfallande sällan som papperssamlingarna utgjort självständiga tematiska utställningar. Här är det skäl att påminna om att det först är när verken visas som de uppfattas som betydelsefulla.

Under Romdahls tid visades samlingarna med konst på papper förhållandevis flitigt, vilket går hand i hand med det stora intresse han visade för dessa samlingar. Han gjorde regelbundet ändringar och omhängningar i museet för att locka publik och hålla museet levande.<sup>50</sup> 1913 samlades exempelvis Carl Larssons etsningar till en permanent utställning i museet där även teckningar såsom illustrationerna till Viktor Rydbergs *Singoalla* ingick. Genom att visa teckningar, de första avdragen och det slutliga trycket beskrevs det grafiska verkets tillkomstprocess.<sup>51</sup> Andra utställningar som kan nämnas är utställningen med Nicolas Poussin 1927 som delvis kom ur museisamlingen.<sup>52</sup> Under krigsåren fick samlingarna av konst på papper en framträdande position då utställningssalarna fylldes med teckningar och grafik eftersom de mest unika verken evakuerats från museet.<sup>53</sup>

Värt att uppmärksamma är också att det från mitten av 1950-talet fanns en uttrycklig strävan att aktivera de befintliga samlingarna genom tematiska utställningar, som *Göteborgskonst. Grafik och teckningar ur museets samlingar* (1954). Året därpå visades inhemska och utländska mästare som Louis Jean Desprez, franska gravyrer och Georges Rouault. Under åren 1954–1955 förekom de facto ett flertal utställningar där ömsom teckningar ömsom grafik visades. Men med de knappa resurser museet hade fick konsten på papper betraktas som ett ”ackompanjemang till måleriet och skulpturen”, konstaterar Westholm. Förvärven koncentrerades på ”de ledande konstnärernas namn, som blivit representerade med målningar eller skulpturer”.<sup>54</sup> De följande decennierna förefaller inte ha medfört större förändringar. 1972 beskrevs tecknings- och grafiksamlingen som ”dött kapital”. Vid museet

look at the works and their makers, establish greater precision in the inventory and gain a better perspective of the collections which, as the museum’s chief curator Alfred Westholm had mentioned, were ‘marginalised’.<sup>45</sup> Both these works were published in the museum’s series of short publications.

Another artist of interest to Montgomery was Torsten Billman, on whom she began to write a paper. Later she published a number of articles on the same artist, as well as the book *Torsten Billman* (1986).<sup>46</sup> The museum director Björn Fredlund (b. 1938) had conducted extensive research into the museum’s collections, which was given tangible form in the books *Ivar Arosenius* (2009) and *Carl Larsson i Göteborgs konstmuseum* (2001).<sup>47</sup> His interest in older art has resulted in a large number of documents on the museum’s holdings of old master drawings (1500–1800), now uploaded to the museum’s servers and continuously updated.<sup>48</sup>

The collection of art on paper has also obviously been used as source material for exhibitions, both in a complementary sense and as a basis for entire exhibitions. New donations are often shown even as they are being integrated with the museum’s collections. When Henrik Sørensen in 1935 donated the sketches to the museum of his altarpieces in Linköping Cathedral, they were immediately exhibited. Occasionally acquisitions have been shown in exhibitions under the title of *New Acquisitions*. In other cases, exhibitions such as *Zorn och ljuset* [Zorn and the Light] in 1999–2000, were arranged soon after the donation of *Rosita Mauri* and *Impressions de Londres*. Both of the gouaches were accompanied in the exhibition primarily by graphic art and etchings.<sup>49</sup> Over a time perspective of about 100 years and in relation to the size of the collection, it is strikingly rare for the paper collections to be used for independent thematic exhibitions. In this context there is good reason once again to state that only once the works are exhibited will they be perceived as significant.

During the Romdahl era, the collections of art on paper were exhibited relatively often, which can obviously be explained by his great interest for these collections. He made regular changes and adjustments to their presentation in the museum, in order to entice the general public and keep the museum vital.<sup>50</sup> In 1913, for instance, Carl Larsson’s etchings were made into a permanent exhibit in the museum, also including drawings such as the illustrations for Viktor Rydberg’s *Singoalla*. By exhibiting drawings, first impressions and final prints, the production process of graphic art was also highlighted.<sup>51</sup> Other exhibitions that might be

fanns ingen intendent med ansvar för samlingen, som då bestod av cirka 40 000 verk, vilket ledde till att den sällan kunde visas för allmänheten.<sup>55</sup>

Samlingen med konst på papper blev återigen aktiverad när en särskild avdelning inrättades vid mitten av 1970-talet. Avdelningen hade en egen intendent fram till 1991. Detta kommer främst till uttryck i att flera utställningar med konst på papper kom till stånd samt att artiklar och böcker skrevs med donationssamlingarna som utgångspunkt. De egna samlingarna utgjorde liksom tidigare en viktig utgångspunkt för nya utställningsprojekt och på så sätt har de spelat en avgörande roll för museets utställningsprogram. En annorlunda grafikutställning från denna tid är *Blomster. Från 1500-talets örta böcker till vår tids flora*, som ställdes samman av Montgomery och visades 1978. Utställningen *Samlarprofiler*, sammanställd av Hans-Olof Boström, som visades sommaren 1987 i samband med Nordiska konsthistorikermötet om konstsamlande och mecenatskap i Göteborg är i detta sammanhang synnerligen viktig eftersom den manifesterade flera donatorer som skänkt konst på papper till museet. Boström visade ett urval verk som donerats till museet av prominenta samlare.

Under Montgomerys tid ordnades också utställningar med Torsten Billman åren 1978, 1981 och 1985. Hon sammanställde 1983 utställningen *Från grafikerns verkstad. Provtryck genom fyra århundraden* till vilken en utställningskatalog med samma namn utkom.<sup>56</sup> Den hade som pedagogisk ambition att låta konstnärer berätta om hur de arbetar med provtryck. Till användning kom då också Nils Rapps provtryckssamling och de provtryck och skisser som skänkts eller inköpts av John-E Franzén och andra konstnärer.

En särskild plats i utställningsverksamheten har Barnboksbildens Vänners donationer. Dessa utställningar har ofta åtföljts av pedagogisk verksamhet riktad till barn.<sup>57</sup> Alltsedan 1990-talet har Barnboksbildens Vänners donationer av barnboksillustrationer även lånats ut till andra museer och bibliotek.<sup>58</sup> Barnboksillustrationerna har härigenom fått ansenlig synlighet som sammanfaller med prioriteringar från staden och staten om verksamhet riktad till barn och ungdom. Till raden av utställningar som bygger på föreningens donationer hör *Teskedsgumman plockar bär* (1991), *Bilder för barn* (1993), *Johans jul* och *Barnboksbilder så in i Norden* (1994), *Dockbegravning* och *Ronja Rövardotter* (1995), *Rut-Emma och Klara* (1996), *Pojken, prinsessan och grönt* (1997),

mentioned include one of Nicolas Poussin in 1927, partially sourced from the museum collection.<sup>52</sup> In the war years, the collections of art on paper gained a prominent position. The exhibition galleries were filled with drawings and graphics after the most unique works had been evacuated from the museum.<sup>53</sup>

It is worth noting that from the middle of the 1950s there was an express desire to activate the existing collections by thematic exhibitions such as *Göteborgskonst: Grafik och teckningar ur museets samlingar* [Gothenburg Art: Graphic Art and Drawings from the museum collection] (1954). The following year, French engraving and national and foreign masters such as Louis Jean Desprez and Georges Rouault were shown. Between 1954 and 1955 there were a number of de facto exhibitions featuring drawings in one turn and graphics in the next. But the scant resources of the museum had the effect of making the collection on paper seem an 'accompaniment to painting and sculpture', Westholm states. Acquisitions focused on 'those leading artists who were represented by paintings and sculptures'.<sup>54</sup> In the decades that followed there did not seem to be any significant change. In 1972, the collection of drawings and graphics was described as 'dead capital'. The museum had no curator in charge of the collection, which at this time consisted of some 40 000 works, and for this reason was seldom shown to the public.<sup>55</sup>

The collection on paper was once again activated when a special department was set up in the mid-1970s. The department had its own curator up to 1991. The main results of this were a number of exhibitions of art on paper, as well as articles and books on the contents of the donated collections. The museum's own collections, as before, were an important starting point for new exhibition projects and, in this sense, have played a decisive role in the museum's programme. An unusual collection of graphic art from this time was *Blomster: Från 1500-talets örta böcker till vår tids flora* [Flowers: From Herb Books to the Flora of Our Time], which was put together by Montgomery and shown in 1978. The exhibition *Samlarprofiler* [Collector Personalities], organized by Hans-Olof Boström, shown in the summer of 1987 on the occasion of a conference of Nordic art historians addressing the subject of art collecting and patrimony in Gothenburg, was particularly important as it focused attention on a number of art donors who had bequeathed art on paper to the museum. Boström highlighted a selection of works which had been gifted to the museum by prominent collectors.

*Med Hagalund i Hellsingland* (1998), *Tjing Tjang Tjeng* (1998), *Bokvägen till Bildriket* (till 10-årsjubileet 1999), *Fibben Hald* (2003), *Mamma Mu åker rutschkana* (2006), *Den blå planeten* (2007) och *Katter!* (till 20-årsjubileet 2009).

#### VAR OCH HUR HAR KONST PÅ PAPPER VISATS?

En analys av museets avsatta utrymmen och arrangemang av grafik och teckningar berättar om konstarnas statusförändring genom åren. Samlingarnas nomadiserande tillvaro – inte sällan installerade i svårhängda och delvis undagömda utrymmen vid trappor – ger en tydlig indikation på vilket värde som tillmätts dem.

Romdahl visade stor omsorg om hur både teckningar och grafik ställdes ut under sin tid vid museet. Utställningstekniken vid tiden då museet huserade i Ostindiska huset karakteriserade Romdahl med följande ord:

Väggarna [i det långa galleriet] spändes till ett par meters höjd med gråbrun juteväf och försågos vid väfvens öfverkant med svarta trälistor och stålstänger för upphängning af växlarar [av svartbetsad furu]. Den återstående genom en tvärvägg afskilda delen af samma galleri innehåller, liksom den förut gjorde, skåp med gravyrer och teckningar och tjänstgör dessutom såsom arbetsrum för intendenten, hvilken förut endast disponerat ett mörkt och på alla sätt otillfredsställande krypin.<sup>59</sup>

Det som skall förtydligas är att växlararna togs i bruk i museet 1907 som en nymodighet. Det är även känt att teckningar inramades och visades på skärmar som delade av rum i Ostindiska huset 1911. Avsikten med skärmarna var framförallt att bryta de långa rummens perspektiv samtidigt som de var behändiga att arbeta med.<sup>60</sup>

Före 1907 fanns endast två samlingar äldre grafiska blad i Konstavdelningen, konstnären Egon Lundgrens och botanisten Peter Fredrik Wahlbergs donationer. När samlingarna utökades i början av 1900-talet uppkom ett behov att skapa särskilda utrymmen för dem. I det Ostindiska huset vid Stora Hamnkanalen, där Göteborgs

In Montgomery's time there were also exhibitions organized with Torsten Billman in 1978, 1981, and 1985. In 1983 she put together the exhibition *Från grafikerns verkstad: Protryck genom fyra århundraden* [From the Graphic Artist's Workshop: Artist's Proofs from Four Centuries], with an exhibition catalogue of the same title.<sup>56</sup> The pedagogical ambition here was to let artists talk about how they worked with first impressions of prints. Good use was also made of Nils Rapp's collection of first imprints and other artists' proofs or sketches which had been received by donation or purchased from John-E Franzén and other artists.

The donations of Friends of the Children's Book Illustration have a special place in the exhibition calendar, and these shows have often been accompanied by pedagogical activities focusing on children.<sup>57</sup> Since the 1990s the donations of Friends of the Children's Book Illustration have also been loaned to other museums and libraries.<sup>58</sup> Children's book illustration has thereby achieved significant visibility, coinciding with the priorities of the City and State regarding activities intended for children and young people. Among the series of exhibitions based on the donations of the association are *Teskedsgumman plockar bär* [Mrs. Pepperpot and the Bilberries] (1991), *Bilder för barn* [Images for Children] (1993), *Johans jul* [Johan's Christmas] and *Barnboksbilder så in i Norden* [Children's Book Art Indeed] (1994), *Dockbegravning* [Burial of a Doll] and *Ronja Rövardotter* (1995), *Rut-Emma och Klara* [Square-Emma and Klara] (1996), *Pojken, prinsessan och grönt* [The Boy, the Princess and Green] (1997), *Med Hagalund i Hellsingland* [With Hagalund in Helsing-Country] (1998), *Tjing Tjang Tjeng* (1998), *Bokvägen till Bildriket* [The Way of the Book to the Country of Images] (for the 10 year anniversary, 1999), *Fibben Hald* (2003), *Mamma Mu åker rutschkana* [Mother Mu Takes a Ride on the Slide] (2006), *Den blå planeten* [The Blue Planet] (2007), and *Katter!* [Cats!] (for the 20<sup>th</sup> Anniversary in 2009).

#### WHERE AND HOW HAS ART ON PAPER BEEN SHOWN?

Analysis of the areas set aside by the museum and presentation of graphic art and drawing bears witness to the change of status of this art genre through the years. The nomadic existence of the collections – frequently

Museum var inrymt, visades enligt katalogen från 1909 gravyrer och teckningar i "salar och kabinett" på samma våningsplan som målerisamlingen, det vill säga "i den takljusförsedda öfvervåningen i norr och väster".<sup>61</sup> Här ordnades bland annat 1908 Carl Larssons utställning med etsningar från konstnärens donation året innan och samma år även en utställning med franska etsningar och litografier.<sup>62</sup> Även det långa galleriet i museibyggnadens sydvästra del användes för att utställa grafik och teckningar. Det innebar att man åtminstone periodvis förfogade över tre rum för teckningar och grafik, varav ett av utrymmena benämndes gravyrsalen.<sup>63</sup> 1911 iordninggjordes ett kabinett för teckningar där bland annat svenska konstnärer visades som Ivar Arosenius, Albert Engström, Bruno Liljefors, Olof Sager-Nelson och Carl Wilhelmson.<sup>64</sup>

Några år senare, år 1917, hade grafikutrymmet flyttat till huvudvåningens västra flygel tillsammans med äldre svensk konst.<sup>65</sup> Anmärkningsvärt är att gravyrer och teckningar visades i museets översta våningsplan, det plan som i museer allmänt reserveras för museets viktigaste verk och samlingar. Utställningshierarkin i museer följer oftast ett lätt igenkännbart mönster där det viktigaste återfinns högst upp. Det vanliga är att grafik och teckningar visas i en nedre våning.<sup>66</sup> Papperskonstens placering i Göteborgs konstmuseum kan endera bero på slumpen, att utrymmena inte lämpade sig för annat, eller vara ett medvetet drag från Romdahls sida för att upphöja dessa tekniker, ge dem synlighet och väcka publikens intresse.

I Göteborgs konstmuseums nya utrymmen vid Götaplatsen, som invigdes 1925, fanns bättre möjligheter att visa samlingarna, vilka vid det här laget även hade växt avsevärt. Under Romdahls tid i den nya byggnaden visades bland annat konst på papper i "salen för tillfälliga utställningar", det vill säga i dagens grafikrum på fjärde våningen. I denna lokal användes vikskärmar. Båda sidorna av skärmarna kunde nyttjas, på så sätt att den permanenta utställningen snabbt kunde döljas medan en tillfällig utställning visades. Senare avlöste fasta skärmväggar vikväggarna, sannolikt för att kunna visa konst på bägge sidorna samtidigt och på så sätt få större utställningsyta.<sup>67</sup>

I samarbete med A. B. Svenska Möbelfabrikerna i Stockholm lanserade och utvecklade Romdahl en vagga för att visa ett urval teckningar och grafik på olika platser i museets fasta utställningar.<sup>68</sup> Härmed kunde besökare som annars aldrig skulle besöka grafikavdelningen

FIG. 44

presented in awkward or partially hidden areas by the stairs – gives a very clear idea of the value accorded to them.

Romdahl was very particular about how both drawing and graphic art were exhibited during his time at the museum. The presentation at the time when the Art Department was housed in the East India building is described by Romdahl as follows:

The walls [in the long gallery] are covered to a height of a few metres with grey-brown woven jute and equipped along the upper edge of the woven material with black wooden skirting and steel rails for the hanging of frames [of black-stained pine]. The remaining part of the same gallery separated by a partition wall contains, as before, cabinets of engravings and drawings, as well as serving as a study for the superintendent, who had previously been in possession of a dark and in every way unsatisfactory cubbyhole.<sup>59</sup>

It should be clarified that the frames were first used in 1907 as a modish innovation. It is also known that drawings were framed and shown on screens that partitioned off rooms in the East India building in 1911. The purpose of the frames was primarily to break up the long perspective of the rooms, while at the time they were convenient to work with.<sup>60</sup>

Before 1907 there were only two collections of older prints in the Art department: donations from the artist Egon Lundgren and the botanist Peter Fredrik Wahlberg. When the collections were expanded in the early 1900s, there was a need to create a specific space for them. In the East India building by Stora Hamnkanalen, housing the Gothenburg Museum, the catalogue of 1909 clarifies that engravings and drawings were exhibited in 'salons and cabinets' on the same floor as the painting collection, in other words on the 'top floor, equipped with ceiling lights, to the north and west'.<sup>61</sup> Among other things, there was an exhibition in 1908 of Carl Larsson's etchings, from the artist's donation of the preceding year, and in the same year also an exhibition of French etchings and lithographs.<sup>62</sup> The long gallery in the museum's south-western part was used to show graphic art and drawing. This meant that, at least periodically, one had the use of three rooms for drawing and graphic art, one of which was known as the engravings salon.<sup>63</sup> In 1911 a cabinet for drawings was arranged, showing Swedish artists such as Ivar Arosenius, Albert Engström, Bruno Liljefors, Olof Sager-Nelson, and Carl Wilhelmson.<sup>64</sup>

A few years later, in 1917, the graphic art section had moved to the west wing of the main building, along with older Swedish art.<sup>65</sup> It is note-

själva bläddra bland bladen. På så vis kunde grafik och teckningar nå nya grupper. I vaggan placerades bladen mellan dubbla glas, som skildes åt av kartong, i stående ramar vilka ställdes i en mahognyvagga som påminde om en empirtaburett. Ramen var fäst och låst i vaggans nedre del med en metallsticka. Sidorna på vaggan var vadderade och klädda med skinn för att skydda glasen och små gummicirklar fästa på den övre delen av ramen hindrade glasen att krossas mot varandra.<sup>69</sup> Eftersom bladen monterades på båda sidor av skivorna, kunde 100–150 blad visas i varje vagga. De kunde ordnas serievis med början från höger eller vänster i vaggan eftersom åskådaren kunde bläddra från valbart håll. Dessa bläddervaggor med grafik fanns i Fürstenbergsska galleriet in på 1980-talet men är idag borttagna. I övriga utrymmen slutade man använda dem under 1960- till 1970-talen eftersom det var lätt att stjäla verk ur dem.

År 1953 konstaterade Westholm resignerat: "Som regel finns små möjligheter att visa de stora samlingarna av handteckningar och grafik som museet äger. Detta får ske endast i den mån som den tillfälliga utställningssalen inte är upptagen för andra ändamål".<sup>70</sup> Även framdeles var utrymmena för grafikutställningar ambulerande. Förvaringsutrymmet för konst på papper flyttades 1953 till det innersta av de östliga kabinetten på nuvarande femte våningen; det var inte tillgängligt för oanmälda besökare. 1959, i samband med att detta och ett angränsande kabinett slogs samman för att etablera en konservatorsateljé, flyttades grafiken till det tredje, yttersta rummet. Detta innebar att alla de tre mindre utställningsrummen utnyttjades som ateljé respektive tjänsterum, vilket ännu idag är fallet. Arbetsmässigt var det dock en stor fördel att ha samlingarna i anslutning till konserveringen. I Salen för tillfälliga utställningar visades konst på papper omväxlande med andra materialkategorier. När grafikavdelningen 1968, i samband med att étagen i tillbyggnaden tillkom, flyttade ner till ett nyinrett rum på plan 2 (andre vaktmästarens tidigare bostad) i östra delen av museet, togs det tidigare pannrummet (idag Studio 2) i anspråk för utställningar med konst på papper och försågs med fasta väggskärmar.

1973 påbörjades inredningen av den nuvarande avdelningen för konst på papper. Den placerades i den tidigare Salen för tillfälliga utställningar. Inredningen i ljus björk ritades av Armand Björkman vid White arkitekter och stod färdig 1974. Nu började de anslutande utrymmena, västra kupolhallen (oktogenen) och trapplanet utan-

worthy that engravings and drawings were shown on the museum's top floor – the floor in museums that is usually reserved for the most important works and collections. The display hierarchy in museums usually keeps to an easily recognizable pattern, in which the most valuable objects are located on the top floor. The tendency will be for graphic art and drawing to be placed on a lower floor.<sup>66</sup> The presentation of art on paper at the Gothenburg Museum of Art may either be coincidental or a deliberate move on the part of Romdahl to elevate these techniques, rendering them more visible and raising public awareness.

In the new premises for the Gothenburg Museum of Art at Götaplatsen, inaugurated in 1925, there were better opportunities to show the collections, which by this time had grown considerably. During the Romdahl period, in the new building, art on paper was shown, for instance, in 'the gallery for temporary exhibitions', in other words in what is now the graphic art room on the third floor. Folding screens were employed in the space. Both sides of the screens could be used, in such a way that the permanent exhibition could be quickly screened off during a temporary display. Later, fixed wall screens replaced the folding screens, most likely in order to be able to exhibit art on both sides at the same time and thereby achieving a larger display space.<sup>67</sup>

Working with AB Svenska Möbelfabrikerna in Stockholm, Romdahl developed and produced a stand to be able to show a selection of drawings and graphic works at various points in the museum's permanent exhibition spaces.<sup>68</sup> In this way, visitors that would otherwise never have gone to the graphic art galleries, could themselves leaf through the selection. Thus, prints and drawings could reach a new audience. In the stand, the prints were placed between double sheets of glass, separated by cardboard, in upright frames in a mahogany stand reminiscent of an empire taburett. The frame was fixed and locked into the lower parts of the stand with a metal pin. The sides of the stand were padded and covered in leather to protect the glass, and small rubber pads fixed in the upper parts of the frame prevented the glass sheets from coming into direct contact and breaking.<sup>69</sup> Because prints were mounted on both sides of the glass plates, some 100–150 items could be displayed in each stand. They could be arranged in a sequence from right or left in the stand, because visitors could view the contents from either direction. These display stands of graphic art remained in the Fürstenberg gallery into the 1980s, but have been removed today. In other galleries

FIG. 44



FIG. 45



för grafikrummet användas som utställningsrum. Även Carl Milles väggbrunn, i trapprummet, var under en kortare tid på 1990-talet inbyggd för att utöka utställningsytan. Linnebeklädda skärmar inramade med tunna bruna lister fästes på väggarna. Väggnischerna övertäcktes med vita fanérskivor vilket gjorde att de blev spik- och spackelbara och därmed kunde de användas flera gånger.<sup>71</sup>

Under åren 1968–1993 användes dessutom den så kallade Grafikgången som ledde fram till östra hissen från Falkhallens entré från Götaplatsen (gången finns inte längre kvar efter den nya tillbyggnaden som invigdes 1996). Dessutom fortsatte man att visa verk donerade av Barnboksbildens Vänner i Studion som iordningställdes för barnverksamhet. Barnboksillustrationerna fick således utgöra inspiration till barnens egen kreativitet. ”Galleri Under trappan”, en passage fram till den nya hissen till Skulpturhallen, ställdes till förfogande för Barnboksbildens Vänner omkring 2001. Där visades kontinuerligt föreningens nya donationer fram till 2007. Idag visas konst på papper framförallt i det innersta av de västliga kabinetterna på femte våningen.<sup>72</sup>

#### VAD DONATIONERNA HAR GJORT MED MUSEET

Museer formas av en rad aktörer liksom av politiska beslut och historiska omständigheter. Museichefer och museitjänstemän som verkat i Göteborgs konstmuseum har, som visats, starkt präglat museets inriktning och verksamhet. En viktig del i skapandet av Göteborgs konstmuseums identitet kan också tillskrivas dess donatorer eftersom museet är ett utpräglat donatorsmuseum – det både lanseras och upplevs som ett sådant. Romdahl skriver 1951, om samlingarnas tillväxt, att: ”det ena har givit det andra, möjligheter som yppats har tagits tillvara, linjer som börjats har dragits ut. Man kan karakterisera det [samlandet] som ett levande organiskt växande. Då det mesta och det bästa tillfördes museet genom gåvor, blev inköpsnämndens betydelse tämligen reducerad.”<sup>73</sup> Följaktligen är det intressant att undersöka hur donatorerna har format museet.

they were discontinued in the 1960s and 1970s as it was easy to steal works from them.

In 1953, Westholm stated with some resignation: ‘As a rule there are scant opportunities of showing the great collections and drawings and prints owned by the museum. It only happens as and when the temporary exhibition hall is not occupied for other purposes’.<sup>70</sup> Even later, the space allocated for exhibitions of graphic art fluctuated. Storage areas for art on paper were moved in 1953 to the innermost of the eastern cabinets on the fifth floor; this was not accessible to visitors unless they had made prior appointments. In 1959, as a result of this and the adjoining space being merged in order to establish a conservation studio, graphic art were moved into the third, outermost chamber. This meant that all three of the smaller exhibitions galleries were used as studios or office suites, which is still the case today. In a practical sense, however, it was a great advantage to have the collection next to the conservation section. In the hall for temporary exhibitions, art on paper was shown periodically alongside other categories. When in 1968, as a consequence of the new floors of the extension, the graphic art department moved to a newly prepared gallery on the second level in the east wing of the museum (previously the porter’s accommodation). What had once been the boiler room (now known as Studio 2) was taken over for exhibitions of art on paper and equipped with fixed wall screens.

FIG. 45

○ In 1973, refurbishment began of what is today the display space for art on paper. It was located in what had previously been the gallery for temporary exhibitions. The interiors, in light-coloured birch designed by Armand Björkman at White Architects, were completed in 1974. From this time the adjoining spaces – the West Cupola Hall (also known as the octagon) and the staircase outside the gallery of graphic art, began to be used as display areas. Even Carl Milles’s stairwell was enclosed for a short time in the 1990s to increase the exhibition space. Linen-covered screens with thin brown frames were fixed to the walls. The wall niches were covered with white hardboard, so that it could be plastered or nailed and thereby reused a number of times.<sup>71</sup>

Between 1968 and 1993 the so-called Graphics Passage was also in use, leading to the east elevator from the entrance in Falkhallen onto Götaplatsen (the passage no longer exists, since the new extension was completed in 1996). Furthermore, works donated by Friends of the Children’s Book Illustration continued to be exhibited in the Studio, which was prepared for children’s activities. The children’s book illus-

Förutsättningarna för ett museum som Göteborgs konstmuseum att göra inköp har alltid varit små i förhållande till huvudstadens stora statliga museer. Som framgår av Birgitta Flensburgs bidrag till denna antologi, har de begränsade ekonomiska tillgångarna gjort att privata konst donationer fått en avgörande betydelse. Detta har starkt bidragit till att samlare känt ett ansvar för att bidra till beståndet och det har även motiverat museets arbete för att få donationer.

Grundstommen, bestående av nordisk 1800- och 1900-talskonst samt en mindre grupp äldre holländska verk, har utgjort en grundval för museets samlande i stort. Denna stomme kompletterades genom förvärv av fransk konst under Romdahls första decennium. Anledningen var det franska måleriets popularitet vid en tid då det utgjorde en utgångspunkt för samtidskonsten.<sup>74</sup> Fransk konst har kommit att utgöra den största utländska avdelningen utanför Norden och har aktivt förstärkts.<sup>75</sup> En uttrycklig önskan har alltid även varit att i stor utsträckning representera den lokala Göteborgskonsten. Det har alltid funnits en tanke om att grafik och teckningar skall matcha och komplettera de övriga samlingarna.<sup>76</sup> En viktig del av samlandet har därtill varit att komplettera det som finns i samlingarna.<sup>77</sup> Under Montgomerys tid 1977–1991, då avdelningen konst på papper bemannades på heltid, var ambitionen även att skapa årsringar genom de inköp som gjordes.<sup>78</sup>

Museets aktiva köp av konst på papper har alltså varit ett komplement till donationssamlingarna, inte tvärtom. Det är således de privata samlarna som genom sina donationer i flera fall stakat ut riktningarna för samlingarna av konst på papper. Därmed har de fått en viktig roll för samlingens inriktning och för vad som anses vara angelägen konst. Ett fåtal personers intressen har härigenom fått ett avgörande inflytande på samlingen av konst på papper. På den här punkten är Göteborgs konstmuseum på inget sätt unikt. Att privata samlare är de enskilt viktigaste faktorerna i förkovran av museisamlingar även i andra museer bekräftas av bland annat Association of Art Museum Directors.<sup>79</sup>

Det faktum att konst på papper har förhållandevis låg status inom konstvärlden gör att grafik- och teckningssamlarnas intention med samlandet är svårare att analysera. Det är också ett samlingsområde som förefaller vara mer privat än annat konstsamlande. Konst på papper hänger sällan framme i hemmet utan förvarats i lådor och

trations were thus utilized to inspire children's own creativity. The so-called 'Gallery Under the Stairs', a passage to the new elevator to the Sculpture Hall, was put at the disposal of the Friends of the Children's Book Illustration in about 2001. Here, the association's new donations were shown continuously up to 2007. Today, art on paper is shown in the innermost of the west-facing cabinets on the sixth floor.<sup>72</sup>

#### WHAT THE DONATIONS HAVE DONE TO THE MUSEUM

Museums are formed by a series of decision-makers, almost like political decisions and historical circumstances. Museum directors and other staff who have been active at the Gothenburg Museum of Art, as we have shown, have strongly influenced the museum's focus and activities. Donors have played an important role in the creation of the Gothenburg Museum of Art – the museum is very much a donations museum, and it promotes itself and is seen as such. In 1951, Romdahl writes with reference to the emergence of the collections, that: 'one thing has led to another, emerging opportunities have been made use of, lines that have been drawn have been extrapolated. One could describe it [collecting] as a living, organic growth. Because the majority and the best came to the museum in the form of gifts, the role of the Acquisitions Committee was fairly diminished.'<sup>73</sup> As a consequence it is a matter of interest to investigate how the donations have formed the museum.

The potential for a museum such as the Gothenburg Museum of Art to make acquisitions have always been quite small compared to those of the capital's large national museums. As we have seen in Birgitta Flensburg's contribution to this anthology, limited financial resources have given private art donations a decisive role. The situation has strongly contributed to a sense of responsibility on the part of collectors to add to the holdings, and it also underpins the museum's efforts to attract donations.

The core, consisting of Nordic art from the 1800s and 1900s as well as a smaller collection of older Dutch works, has formed the basis for the museum's general acquisitions. This core was supplemented with acquisitions of French art during Romdahl's first decade. The reason for this

mappar. Så var det exempelvis med konstsamlaren Hjalmar Wijk (1877–1965) samling som donerades till Göteborgs konstmuseum. Han förvarade sin grafiska samling runt om i hemmet, i skåp i matsalen liksom i rök- och bokrummet, rum som traditionellt förknippas med grafiksamlingar.<sup>80</sup> Härigenom var samlingen inte direkt synlig för besökande men ändå lätt tillgänglig. Visade någon intresse fanns den alltid inom nära räckhåll. Liksom med annat konstsamlande är samlandet av konst på papper fråga om att åstadkomma social distinktion om än inte i lika hög grad som vid samlandet av högre värderad konst.

Det finns både likheter och avsevärda skillnader mellan olika privata samlares avsikter med sina donationer.<sup>81</sup> Syftet kan vara idealistiskt och därmed helt enkelt handla om att göra en god handling genom att dela med sig, ge något tillbaka till samhället eller bidra till museets samlingsbestånd. Syftet kan samtidigt vara att skriva in sig i historien. Målet kan även vara att påverka konstuppfattningen genom att visa en alternativ konsthistoria och utöva inflytande på konsthistorien. Inom konstvärlden finns starkt förankrade förhållningsregler som lyder under benämningen ”gentlemen’s agreement”, enligt vilket det är förkastligt att sälja verk som köpts till den egna samlingen. Framförallt är det angeläget för gallerister att konst som nyligen sålts inte dyker upp på andrahandsmarknaden kort därpå.<sup>82</sup> Att donera verk som inte längre ryms eller anses passa i en privat-samling till ett museum är dock helt *comme il faut*, och på så sätt kan en donation bli ett alternativ till försäljning.

Privatsamlingar ger en föreställning om vad som ansågs viktigt och värdefullt under den tid de skapades.<sup>83</sup> Samtidigt är konst förrädisk som historiska källa. Genom sin höga status är konsten mindre tillförlitlig som uttryck för sin tid än exempelvis konsthantverk.<sup>84</sup> Men även om konstsamlandet är uttryck för personlig smak och preferenser är det även historiskt och kulturellt betingat. Vad som samlas och på vilket sätt det sker påverkas av bland annat klass, etnicitet och kön.<sup>85</sup> Därmed kan det utgöra underlag för forskning om värderingar, maktstrukturer och genus, inte minst för frågor om vem som har definierat vad som är god konst och värt att gå till historien.

was the popularity of French painting at a time when it was at the very centre of contemporary art.<sup>74</sup> French painting has become the largest department apart from the Nordic, and has been actively expanded.<sup>75</sup> One express wish has always been to reflect the local art of Gothenburg. There has always been a thought that graphic art and drawing would complement the other collections.<sup>76</sup> An important aspect of acquisitions has thus been to add to and complement what is already in the collections.<sup>77</sup> Under Montgomery’s leadership between 1977 and 1991, when the section of art on paper was manned full-time, there was an ambition to create a sense of progression year by year through the acquisitions that were made.<sup>78</sup>

In other words, the museum’s active acquisitions of art on paper have been a complement to the donated collections, not the other way round. Therefore private collectors have staked out the development of the museum’s collection of art on paper, and what should be seen as important art. The interests of a small number of people have had a decisive influence on the collection of art on paper. In this, the Gothenburg Museum of Art is in no way unique. The private collectors are the singly most important factor in improving museum collections is confirmed by others including the Association of Art Museum Directors.<sup>79</sup>

The fact that art on paper has a comparatively low status in the art world makes the motivations of its collectors more difficult to analyse. It is an arena that seems more private than certain other genres. Art on paper is rarely found hanging in homes but rather stored in boxes and folders. This was the case, for instance, with the art collector Hjalmar Wijk’s (1877–1965) donation to the Gothenburg Museum of Art. He kept his collection of graphic art in his home, in cupboards, in the smoking room and study, rooms that one traditionally associates with graphic art.<sup>80</sup> While the collection was not exactly visible to visitors, it was nonetheless easily accessible. In case someone showed interest, it was always within easy reach. As with other art, collecting art on paper is about achieving social distinction, though not perhaps distinction of as high an order as for other, more highly valued art.

There are similarities and significant differences between different collectors’ intentions with their donations.<sup>81</sup> The purpose can be idealistic, simply a case of a good deed, of sharing, giving something back to society or making a contribution to the museum’s collections. The purpose may also in some cases be about earning oneself a place in history. Or by alluding to alternative ideas on art and thus influencing the

Det är intressant att konstatera att samlarna, donatorerna och företrädare konstnärer i samlingarna nästan uteslutande är män. Det är män som har samlat teckningarna och det är män som skapat grafiken. Det förefaller som om samlandet av grafik varit en typiskt manlig sysselsättning och bilden av grafiksamlingar i rökrum under tidigt 1900-tal framkallas på näthinnan. Genom att donera den egna samlingen till en offentlig institution sker inte enbart en överföring av den egna smaken utan även av genusstrukturer. Museet blir således en arvtagare som inkorporerar museisamlarens föreställningar i sina samlingar.

De kvinnliga donatorerna är betydligt färre än de manliga. Även dessa har nästan uteslutande donerat verk av manliga konstnärer. Ofta sker donationen när de träder in i rollen som änka efter en samlare eller konstnär. Någon motsvarighet bland änkemän finns inte. Donationen blir därmed en osjälvisk gest för att hedra minnet av en bortgångna person eller förvalta ett arv, istället för att sälja verken till högstbjudande. År 1966 erhöll Göteborgs konstmuseum exempelvis en donation av änkan Göthilda de Maré om cirka ett hundra porträtt av gamla mästare som Nicolas de Bruyn, Marcantorio Raimondi och Jan Pietersz Saenredam – en samling som hade tillhört maken, advokat Sam de Maré (1864–1955) som hade varit en aktiv aktör i det göteborgska konstlivet.<sup>86</sup> Också änkan Emma Zorn donerade 1939 nitton etsningar av Rembrandt till museet från maken Anders Zorns samling vilken han ägnat stort intresse på sin ålderdom.<sup>87</sup>

En något ovanlig kvinnlig donator är konstnären Charlotte Mannheimer (1866–1934), som i sitt och maken Ottos namn, donerade konst av andra konstnärer till Göteborgs konstmuseum. I sin position som kvinnlig konstnär, maka och mor fick hennes egen karriär vika undan och hon kom istället tack vare sin trygga ekonomiska situation att på olika sätt verka som mecenat och opinionsbildare inom konsten.<sup>88</sup> En annan kvinnlig donator är den Göteborgsbördiga förskoleläraren Wilma Jonsén, som gjort flera donationer till museet däribland en akvatint av Georges Rouault.<sup>89</sup>

history of art. In the art world there are firmly established rules that might be described as a 'gentlemen's agreement'. For instance, it is considered disreputable to sell works that have been purchased for one's collection. Above all it is a pressing concern for gallery owners that recently sold art is not immediately afterwards reintroduced into the market.<sup>82</sup> However, donating works that one no longer has space to hang or that are no longer suitable for one's private collection is entirely *comme il faut*. In this way a donation can be an alternative to selling.

Private collections provide an idea of what was considered as important and valuable at the time when they were built up.<sup>83</sup> At the same time, art is treacherous as a historical source. Because of its high status, art is less reliable as an expression of its time than, for instance, crafts.<sup>84</sup> But even if art collecting is an expression of personal taste and preference, it is also culturally and historically rooted. What is collected and how it is done is affected by class, ethnicity and gender.<sup>85</sup> Hence art collections can be a foundation for research into values, power structures and gender, not least into questions of who has defined what is good art and worthy of being consigned to history.

#### THE DONATIONS

It is interesting to note that the collectors, donors and represented artists in the collection are almost exclusively men. Men have collected the drawings and men have created the graphic art works. The collection of graphic art works seems to have been a typical male activity, and the image of graphic art collections in the smoking rooms of the early 1900s becomes almost photographically imprinted on the retina. The donation of one's collection to a public institution is not just transference of one's own taste but also of gender structures. The museum in this sense becomes an inheritor, incorporating the conceptions of the collector in its own collections.

Female donors are much fewer than their male counterparts, and even they have donated works almost exclusively by male artists. Often the donations take place soon after these women have become widows

Grunden till samlingen av äldre grafik lades 1875 genom den svenska akvarellkonstens fader Egron Lundgrens (1815–1875) kopparsticks-donation. Han donerade genom sitt testamente 2 059 blad av bland andra Jacques Callot, Albrecht Dürer och Hendrick Goltzius. Samlingen är betydande och innehåller verk som är mycket värdefulla.<sup>90</sup> Lundgren hade en framgångsrik karriär som målare med många viktiga uppdrag utomlands, vilket gjorde honom ekonomiskt oberoende. Under sina många resor, som bland annat gick till Italien, Spanien och England, fick han tillfälle att införskaffa verk till sin samling av grafik och teckningar, vilka sannolikt utgjorde ett viktigt studiematerial för honom som utövande konstnär. Lundgrens kvarlåtenskap bestod förutom grafiksamlingen även av egna teckningar, akvareller och skisser som fördelades mellan Nationalmuseum (som fick merparten) och Göteborgs Museum. Nordiska museet fick några av hans personliga ägodelar och målarutensilier.<sup>91</sup>

I samlingen ingick ett stort antal grafiska blad av italienaren Giovanni Battista Piranesi från bland annat utgrävningarna i Pompeji vid mitten av 1700-talet liksom delar av etsningssviten *Vedute di Roma*. Piranesis representation i Göteborgs konstmuseum har härmed blivit framträdande och har följts upp genom köp och andra donationer. 1928 köpte museet en nästintill komplett samling av hans gravyrverk omfattande omkring ett tusen blad. Under åren har verk av Piranesi sammanställts i olika tematiska utställningar som *Etsningar av G. B. Piranesi* (1958), *Piranesi. Blad ur museets samling* (1962) i Sparbankshallen, *Giovanni Battista Piranesi* (1977) och *Piranesis Pompeji* (1978).<sup>92</sup>

#### Peter Fredrik Wahlbergs donation

Professorn och botanisten Peter Fredrik Wahlbergs (1800–1877) arvingar gjorde 1881 en gravyrdonation på 494 blad till museet medan huvudparten av den omfattande samlingen skänktes till Nationalmuseum. Wahlberg var bördig från Göteborg men verksam som professor vid Karolinska institutet i Stockholm under åren 1836–1865

of a collector or artist. There is no equivalent donor among widowers. Donations thus becomes unselfish acts honouring the memory of a deceased person – or simply following the terms of wills – rather than selling works to the highest bidder. For instance, in 1966 the Gothenburg Museum of art received a donation from the widow Göthilda de Maré of around one hundred portraits by Old Masters such as Nicolas de Bruyn, Marcantonio Raimondi and Jan Pietersz Saenredam – a collection that had belonged to her late husband, the lawyer Sam de Maré (1864–1955) who had been an active personality in Gothenburg's artistic life.<sup>86</sup> In 1939, the widow Emma Zorn donated nineteen etchings by Rembrandt to the museum from Anders Zorn's collection, in which he had taken a great deal of interest in his old age.<sup>87</sup>

A somewhat unusual female donor is the artist Charlotte Mannheimer (1866–1934), who in her and her husband's name donated art by other artists to the Gothenburg Museum of Art. In her position as a female artist, wife and mother her career had to be put to one side and, thanks to her secure financial position, she eventually in various ways acted as a patron and influence in the arts.<sup>88</sup> Another female donor is the Gothenburg junior school teacher, Wilma Jonsén, who has made several donations to the museum, including an aquatint by Georges Rouault.<sup>89</sup>

#### Egron Lundgren's donation

The foundation for the collection of older prints was laid in 1875 by the donation of copper etchings by the father of Swedish watercolour painting, Egron Lundgren (1815–1875). In his will, he left 2 059 prints of, among others, Jacques Callot, Albrecht Dürer, and Hendrick Goltzius. The collection is significant and contains works that are extremely valuable.<sup>90</sup> Lundgren had made a successful career as a painter with a number of important overseas commissions, which made him financially independent. During his constant travels to places such as Italy, Spain, and England, he had the opportunity of acquiring works for his collection of prints and drawings, which most likely provided him with important study material as a practising artist. Lundgren's bequest, in addition to the collection of prints, consisted of his own drawings, watercolours and sketches which were divided between the National Museum (which received most of

samt riksdagsman 1844–1845, 1847–1848 och 1850–1851. Han var därtill en framstående entomolog. Vid sidan av sin yrkeskarriär hade han ett brinnande intresse för konst. Hans grafksamling som bestod av omkring 6 500 blad innehöll huvudsakligen reproduktionsgrafik, men också några mycket värdefulla verk.<sup>93</sup> I samlingen återfinns konstnärer som Giuseppe Longhi, Salvator Rosa, Peter Paul Rubens och Johann Georg Wille. Eftersom endast en mindre del av samlingen idag tillhör Göteborgs konstmuseum är den inte fullt ut representativ för Wahlbergs samlargärning.

### Oscar Quensels donation

När Göteborgs Museum 1911 firade sitt 50-årsjubileum donerade teologiprofessorn Oscar Quensel (1845–1915) i Uppsala sin värdefulla och välorganiserade samling om 1 530 äldre kopparstick och etsningar (nederländska *peintre graveur*-blad) till sin hemstads museum. Quensel var under sitt yrkesverksamma liv kyrkoherde i Marstrand 1878–1888 och därefter teologiprofessor vid Uppsala universitet fram till 1910. Den prästvigde Quensel samlade framförallt under sina sista tjugo levnadsår liturgiska tryck och handskrifter men även grafik. Romdahl berättar i sina memoarer om hur Quensel brukade besöka Nationalmuseums grafikavdelning, när Romdahl tjänstgjorde där som ung, för att ingående studera och jämföra sina egna förvärv med museets exemplar.<sup>94</sup> Quensel förklarar i ett brev till Romdahl sitt samlande:

Principen vid deras förvärv har varit att få de mer framstående mästarne representerade med åtminstone ett exemplar. Att härvid, liksom i herbariet de mest sällsynta exemplaren ofta äro till utseendet de mest oansenliga, är klart.

För äktheten kan jag tämligen lugnt svara, då samtliga sticken äro ganska noga studerade. Äfven har jag försökt erhålla endast goda, felfria stick. Dock må, särskilt vad 1500-talet angår anspråken icke blifva alltför höga. Alldeles spårlöst ha naturligtvis, ej de 300 åren gått förbi.<sup>95</sup>

Citatet bekräftar att Quensel var både kunnig och förstod samlingens värde trots den anspråkslösa tonen i brevet. Hans känsla för kvalitet kommer till uttryck i Mäster E S tidiga kopparstick *Kristi födelse*, ett av

them) and the Gothenburg Museum of Art. The Nordic Museum received some of his personal belongings and painting utensils.<sup>91</sup>

The collection included a large number of prints by the Italian Giovanni Battista Piranesi, including some from the excavations at Pompeii in the mid-seventeen hundreds, as well as motifs from the suite of etchings, *Vedute di Roma*. Piranesi is thus very well represented in the Gothenburg Museum of Art, which has also added to the collection with purchases and other donations. In 1928 the museum bought an almost complete collection of his engravings, consisting of some one thousand prints. Over the course of the years Piranesi has been shown in various thematic exhibitions, such as *Etsningar av G. B. Piranesi* [Etchings by G. B. Piranesi] (1958), *Piranesi: Blad ur museets samling* [Piranesi: Sheets from the Museum's Collection] (1962) in Sparbankshallen, *Giovanni Battista Piranesi* (1977), and *Piranesi's Pompeji* [Piranesi's Pompeii] (1978).<sup>92</sup>

### Peter Fredrik Wahlberg's donation

In 1881, the heirs of professor and botanist Peter Fredrik Wahlberg (1800–1877) made a donation of 494 prints to the museum while the principal part of the extensive collection went to the National Museum. Wahlberg came from Gothenburg gentry but was active as a professor at the Karolinska institute in Stockholm in 1836–1865 as well as being a member of Parliament in 1844–1845, 1847–1848 and 1850–1851. He was an eminent entomologist. In addition to his professional career he had a consuming interest in art. His collection of prints, some 6 500 works in all, consisted mainly of reproduction graphics but also some highly valuable works.<sup>93</sup> The collection features artists such as Giuseppe Longhi, Salvator Rosa, Peter Paul Rubens, and Johann Georg Wille. As only a small part of the collection currently belongs to the Gothenburg Museum of Art it is not entirely representative of Wahlberg's achievement as a collector.

museets mest betydelsefulla och värdefulla verk av konst på papper. Mäster E S identitet är oklar och uppgifterna om honom bristfälliga. Förmodligen föddes han i trakten av Bodensjön och började sin verksamhet kring 1440. Kopparsticket i Göteborgs konstmuseum finns endast i ytterligare två kända exemplar, ett i Kunsthalle i Hamburg och ett i baron Rothschilds samling i Paris.<sup>96</sup>

I Quensels samling ingår även andra viktiga verk som *Merkurius flygande med Psyche* från 1553 av Simon Novellanus<sup>97</sup>, 180 Jacques Callots etsningar, 134 tyska 1500-talsstick och verk av eller efter engelsmannen William Hogarth såsom serierna *Mariage à la mode*, *Rucklarens väg*, *Skökans väg* och *Dygnets tider*. Quensels tyska gravyrer betecknar Romdahl som "rarissima och unica" och fortsätter: "Det ingick i hans samlarmetod att stycke för stycke kunna plocka ihop en som helhet dyrbar och kanske oöverkomlig serie av 'Kleinmeister'-stick [samlingsterm för konstnärer som föredrog det lilla formatet]".<sup>98</sup>

Quensel månade om den nederländska konstens förekomst i Göteborgs konstmuseum med anledning av att staden grundats av holländare.<sup>99</sup> Landets konst borde därför finnas rikt representerad på museet. I hans donation av ett tusen nederländska gravyrer ingår verk av Hendrick Goltzius, Lucas van Leyden, Hieronymus Wierix och fjorton etsningar av Rembrandt. Den stora donationen 1911 kompletterades kontinuerligt med mindre donationer som överlämnades till museet vid donatorns upprepade besök hos intendent Romdahl.<sup>100</sup> Quensel är en av museets viktigaste donatorer och har genom sina donationer förstärkt den holländska konsten samt gjort Callot till en central konstnär i samlingarna.<sup>101</sup>

#### Werner Lundqvists donation

Werner Lundqvist (1868–1943) diskuteras ingående på annan plats i denna antologi. Här finns dock skäl att nämna att skeppsredaren 1918 kompletterade J F Willumsen-serien med grafiska verk så att den blev mer eller mindre fullständig.<sup>102</sup> Han låg även bakom förvärvet av reproduktionsgrafik till biblioteket, samt skänkte Ole Kruses teckning till den för museet centrala målningen *Brödratavlan*.

#### Oscar Quensel's donation

When the Gothenburg Museum celebrated its 50<sup>th</sup> anniversary in 1911, the Uppsala theology professor Oscar Quensel (1845–1915) donated his valuable and well organized collection of some 1 530 old copper engravings and etchings (Dutch *peintre graveur* prints) to the museum of his home town. In his professional life Quensel was a pastor in Marstrand 1878–1888 and thereafter a professor of theology at Uppsala University until 1910. Quensel, an ordained clergyman, collected liturgical prints, handwritten manuscripts but also graphic art, particularly over the last twenty years of his life. Romdahl tells in his memoirs how Quensel used to visit the department of graphic art at the National Museum while Romdahl was in service there as a young man, to scrupulously study and compare his own acquisitions with the museum's copies.<sup>94</sup> Quensel explains his collecting in a letter to Romdahl:

The principle of acquisition has been that at least one work of the most exulted masters should be represented. Of course, as in a herbarium, it seems to be a truth that the rarest specimens may also seem most modest of all.

I feel quite calm on the question of their authenticity, for all of the engravings have been carefully studied. I have also endeavoured to secure only good quality prints in mint condition. However, when it comes to 16<sup>th</sup> century works, one's stipulations cannot be too stringent. Clearly the last 300 years have not passed without leaving some marks.<sup>95</sup>

The quotation confirms that Quensel was both knowledgeable and understood the value of the collection in spite of the modest tone in his letter. His feeling for quality finds expression in the early copper engraving of Master E. S., *The Birth of Christ*, one of the museum's most significant and valuable works on paper. Master E. S.'s identity is unclear and our information about him limited. Probably he was born in the country adjoining Bodensee and began his activities in about 1440. The copper engraving in the Gothenburg Museum of Art only exists in two other known copies, one in the Kunsthalle in Hamburg and another in Baron Rothschild's collection in Paris.<sup>96</sup>

FIG. 46  
FIG. 47  
FIG. 48  
FIG. 49

Den samling av William Hogarth-grafik som Wahlberg etablerade vid museet förstärktes 1965 av göteborgaren Hjalmar Wijk. Han var ekonomiskt oberoende genom familjens investeringar i den norrländska skogsindustrin.<sup>103</sup> Wijk var ungtkarl och hade trots sitt politiska engagemang, som innebar att han 1906–1914 var ledamot av riksdagens andra kammare och 1918–1921 ledamot av dess första kammare, gott om tid att ägna sig åt sina samlingar. Wijk har även utövat inflytande över samlingarna på Göteborgs konstmuseum genom sin position som ledamot av kommittén för konstinköp.<sup>104</sup> Hans genuina kulturintresse vittnar ordförandeskapet vid Röhsska konstsamlingsmuseets styrelse om liksom de donationer han gjorde till detta museum. Ytterligare kan tilläggas att hans botaniska samlingar tillföll Vetenskapsakademien.

Wijk hade en samling bestående av 1 187 grafiska blad som betecknats som en av de viktigaste som museet fått motta. Av dessa blad är inte mindre än 230 av Hogarth, en nästan komplett serie av konstnärens grafik, bland vilka flera tidiga och sällsynta verk återfinns.<sup>105</sup> Wahlbergs och Wijks donationer är talande exempel på hur privata donatorer influerat museibeståndet i en viss riktning; i det här fallet har den första donatorn stakat ut en ny väg för samlingen vilket fått senare donationskompletteringar av samma konstnär att framstå som motiverade.<sup>106</sup> Verk ur Wahlbergs och Wijks samlingar visades 1969 och Wijks donation av Hogarth 1991.

Wijks samling innehöll också nyare grafik och teckningar av konstnärer som Julius Berg, Mollie Faustman, Gerhard Henning, Carl Fredrik Hill, Ernst Josephson, Einar Nerman samt Sven Erixson.<sup>107</sup> Därtill fanns tjugo moderna originalblad ur *Tjurfäktningen* av Willy Geiger. I övrigt dominerar äldre reproduktionsgrafik (cirka 675 blad). I samlingen finns även 49 romerska vedutor av Luigi Rossini och grafiska blad av fransmannen Anne Claude de Caylus (huvudsakligen grafiska verk efter teckningar av Leonardo da Vinci), Annibale Carracci, Ludovico Carracci, Carlo Maratta samt Tizian. Den reproduktionsgrafiska samlingen innehöll övervägande äldre porträtt som sedan tidigare var en av Göteborgs konstmuseums specialiteter.

Quensel's collection also includes other important works, such as *Mercury Flying with Psyche* from 1553 by Simon Novellanus<sup>97</sup>, 180 Jacques Callot etchings, 134 German engravings from the 1500s and works by the Englishman William Hogarth including the series *Mariage à la mode*, *The Rake's Progress*, *A Harlot's Progress*, and *Four Times of the Day*. Quensel's German engravings were described by Romdahl as 'rarissima and unica', and then, continuing: 'It was a part of his collector's method to piece by piece assemble a precious, maybe even priceless, series of 'Kleinmeister' engravings [a general term for artists that preferred the small format]'.<sup>98</sup>

Quensel was solicitous of the presence of Dutch art in the Gothenburg Museum of Art, bearing in mind that the city had been founded by the Dutch.<sup>99</sup> His donation of one thousand Dutch engravings included works by Hendrick Goltzius, Lucas van Leyden, Hieronymus Wierix, and fourteen etchings by Rembrandt. The large donation of 1911 was continually updated with smaller donations, handed over during the donor's visits to the curator, Romdahl.<sup>100</sup> Quensel has been one of the museum's most significant donors and through his donations has strengthened the presence of Dutch art as well as making Callot a central artist in the collection.<sup>101</sup>

#### Werner Lundqvist's donation

Werner Lundqvist (1868–1943) is discussed in some detail in another section in this anthology. However, there is cause to mention that in 1918 the ship owner added to the J. F. Willumsen series with further prints, until it was more or less complete.<sup>102</sup> He was also responsible for the acquisition of reproductions for the library, and donated Ole Kruse's preliminary sketch for the painting that is so essential to the museum: *The Brothers*.

#### Hjalmar Wijk's donation

The collection of William Hogarth prints brought to the museum by Wahlberg was strengthened in 1965 by Hjalmar Wijk from Gothenburg. He was economically independent, as a result of his family's investments in Norrland's forestry industry.<sup>103</sup> Wijk was a bachelor and, in spite of his political

Ytterligare en viktig donation kom till museet 1934 med landssekreteraren i Visby Konrad Peter Lundblad (1868–1933) omkring 15 000 graverade porträtt från 1500-talet till nyare tid. Samlingen var resultatet av många års samlande.<sup>108</sup> Förvärven gjordes under resor och genom korrespondens med konsthandlare och antikvariat i Europa. Lundblad ordnade samlingen efter konstnärens nationalitet och födelseår.<sup>109</sup> Enligt Romdahl skedde den första kontakten med museet i februari 1933 när Lundblad bad honom besöka Helsingborg, där han bodde på sin ålderdom, för att se samlingen av kopparstuckna porträtt som eventuellt skulle komma att doneras till museet. Samlaren ville dock att samlingen skulle hållas samman som en helhet.<sup>110</sup> Villkoren för donationen accepterades och samlingen katalogiserades separat i enlighet med testamentet och förvaras därmed också i särskilda boxar.<sup>111</sup>

I samlingen återfinns gravörer från Italien, Tyskland, Ryssland, Nederländerna, England, Sverige och Danmark. Framförallt ger samlingen en överblick av de graverade porträttens historia från 1600-talets början till början av 1800-talet och har betecknats som en guldgruva för den kultur- och personhistoriskt orienterade.<sup>112</sup> Porträttsamlingen ställdes ut i samband med donationen i utställningen *Porträttgravyrer från fyra århundraden* (1933) liksom 1941 då utställningen *Kvinnoporträtt i kopparstick från fyra århundraden* visades. Delar av samlingen har kommit till användning i många olika utställningar, senast kvinnoporträtt av drottningarna Elisabeth I av England, Kristina av Sverige och Marie Antoinette 2011. Samlingen innehåller också blad ur Callots berömda *Krigets misär* från 1633 med scener från Trettioåriga kriget.

Förutom porträtt innehåller samlingen omkring 300 unika politiska karikatyrer från Napoleontiden. Man kan konstatera att karikatyrerna i Göteborgs konstmuseum har kommit att utgöra en samling i sig. Startpunkten utgör donationen av de brittiska William Hogarth-karikatyrerna som sedan kompletterats med franska karikatyrer genom Lundblad. Den ursprungliga Hogarth-samlingen från 1875 har motiverat senare donationer och har så småningom blivit relativt komplett. Hogarth som bedrev moraliserande samhällskritik blev banbrytande

engagement which meant that between 1906 and 1914 he was a member of the parliamentary second chamber and, between 1918 and 1921, of the first chamber, there was plenty of time to devote himself to his collections. Wijk also exerted some influence over the collections of Gothenburg Museum of Art through his position as a member of the Committee for Art Acquisitions.<sup>104</sup> His genuine interest in culture was further evidenced by his chairmanship of the steering group of the Röhsska Museum, to which he also made donations. It should further be added that his botanical collections were bequeathed to The Royal Swedish Society of Sciences.

Wijk had a collection consisting of 1 187 prints which has been described as one of the most important collections the museum has ever received. Of these prints, no less than 230 are by Hogarth, an almost complete edition of the artist's prints, including a number of early or rare works.<sup>105</sup> Wahlberg's and Wijk's donations are telling examples of how private donors have influenced the museum's holdings in a particular direction. In this case the first donor has staked out a road for other collectors, whose further donations of the same artist seem inspired by the first.<sup>106</sup> Works from Wahlberg's and Wijk's collections were shown in 1969 and Wijk's donated Hogarth works in 1991.

Wijk's collection also contained newer prints and drawings by artists such as Julius Berg, Mollie Faustman, Gerhard Henning, Carl Fredrik Hill, Ernst Josephson, Einar Nerman, and Sven Erixson.<sup>107</sup> Further there were twenty modern original prints from *The Bullfight* by Willy Geiger. In other respects older reproductions outnumbered the rest (about 675 prints). The collection also included 49 *Roman Vedute* by Luigi Rossini and prints by the Frenchman Anne Claude de Caylus (mainly graphic works based on drawings by Leonardo da Vinci), Annibale Carracci, Ludovico Carracci, Carlo Maratta, and Tizian. The collection of reproductions contained mainly older portraits which was already one of the specialties of the Gothenburg Museum of Art.

#### K. P. Lundblad's donation

Another important donation to the museum was made in 1934 by the County Secretary in Visby, Konrad Peter Lundblad (1868–1933). It contained some 15 000 engraved portraits from the 1500s to more re-

genom sina moderna karikatyrier. Han passar också väl in i museets nya samlarlinje från 1950-talet med inriktning på anglosaxisk konst.<sup>113</sup> I övrigt vittnar dessa donationer om en utbredd fascination för karikatyrier under 1900-talets första hälft, vilket återspeglas i tidens rika utbud av tidskrifter med detta slags illustrationer. I museets samlingar finns även karikatyrier av den franske litografen Honoré Daumier som ställts ut ett flertal gånger (1927, 1937, 1972) i museet. De politiska karikatyrierna ur Lundblads donation ställdes ut året efter donationen i utställningen *Politiska karikatyrier från empire och restauration* (1935).

### Karl Johan Gezelius donation

En annan samling av större omfattning är Karl Johan Gezelius (1866–1947) arvingars donation från 1960. Den värdefulla samlingen som består av 320 verk innehåller nederländsk, tysk, engelsk, fransk och italiensk äldre grafik samt ett hundratal svenska och utländska teckningar från 1600- till 1800-talen. Donationen innehåller grafik av bland annat Stefano della Bella, Jacques Callot, Albrecht Dürer, Jacques de Gheyn, Hendrick Goltzius och Rembrandt och dessutom drygt hundra teckningar av Hjalmar Mörner, Johan August Malmström, Carl Wahlbom, Anders Zorn samt en akvarell av Johan Barthold Jongkind. De flesta av de konstnärsmän som finns representerade i Gezelius samling fanns sedan tidigare i museet och därmed kan denna donation anses komplettera det befintliga beståndet. Samlingen hade Gezelius skapat mellan åren 1908 och 1930 då han var förste stadsläkare i Göteborg. Hans konstintresse fick även utlopp i hans engagemang för Göteborgs Konstförening där han var ordförande från 1914 till 1927.<sup>114</sup>

### Övriga donatorer

Viktiga donatorer av konst på papper är även Pontus och Göthilda Fürstenberg. Inte minst har de skänkt ett stort antal akvareller, teckningar och grafiska blad av Carl Larsson till museet.<sup>115</sup>

FIG. 51

cent times. The collection was the product of many years of effort.<sup>108</sup> The acquisitions were made during journeys and through correspondence with art dealers and antiquarian bookshops in Europe. Lundblad arranged his collection according to the artists' nationalities and birth dates.<sup>109</sup> According to Romdahl, the initial contact with the museum was made in February 1933, when Lundblad asked him to come and visit in Helsingborg, where he was living in his old age, to see his collection of copper engraved portraits which he was considering donating to the museum. However, the collector wanted the prints to be kept as an integral collection.<sup>110</sup> His conditions for the bequest were accepted, the collection was catalogued separately according to the terms of the will and is therefore also stored in special boxes.<sup>111</sup>

The collection contains engravings from Italy, Germany, Russia, Holland, England, Sweden, and Denmark. Above all the collection gives an overview of the history of engraved portraits from the beginning of the 1600s to the early 1800s and has been described as a cultural and historical goldmine.<sup>112</sup> The portrait collection was exhibited shortly after the donation, *Porträttgravyrer från fyra århundraden* [Portrait Engravings from Four Centuries] (1933) as well as in 1941, when the exhibition *Kvinnoporträtt i kopparstick från fyra århundraden* [Woman Portraits in Copperplate Engraving from Four Centuries] was shown. Parts of the collection have been used in a number of exhibitions, most recently portraits of women: the Queens Elisabeth I of England, Kristina of Sweden and Marie Antoinette, in 2011. The collection also includes prints from Callot's famous *Les Grandes Misères de la guerre* from 1633 with scenes from the Thirty Years' War.

Apart from the portraits, the collection includes some 300 unique political caricatures from Napoleonic times. One could suggest that the caricatures in the Gothenburg Museum of Art have become a collection in their own right. The starting point was the donation of the English William Hogarth caricatures to which were later added the French caricatures through Lundblad's donation. The original Hogarth collection from 1875 has had a causal effect on later donations and has in due course become more or less complete. Hogarth, with his moralistic social critique, became groundbreaking with his modern caricatures. He also fits very well into the museum's new acquisitions policy from the 1950s with its emphasis on Anglo-Saxon art.<sup>113</sup> Furthermore, these donations testify to the widespread fascination for caricature in the first half of the 20<sup>th</sup> cen-

Samlingen med Anders Zorns verk på papper skapades genom tidigare nämnda inköp liksom donationer från konstnären. Samlingen kompletterades ytterligare 1970 genom Elsa Sauers donation av tre akvareller och sex grafiska arbeten vid sidan av några oljemålningar. Akvarellmotiven är *Trädgård i Alger* (1887) och *Port i Alhambra* (1887) samt en kanalvy från Venedig (1894). Från samma samling kom också sex grafiska blad gjorda i små upplagor från Zorns ungdomsproduktion som *Systrarna* (1882) och *På Themsen* (1883), *Zorn och hans hustru* (1890), *Valsen* (1891) och *Fiskare i St. Ives* (1891). År 1997 fick Göteborgs konstmuseum en överraskande donation av ytterligare en kvinnlig donator, den avlidna Aino Prytz, i form av Zorns paradporträtt i akvarell föreställande den spanska dansösen *Rosita Mauri* (1888). Donationen planerades redan på 1980-talet utan museets kännedom. Även Zorns akvarell med den grådisiga men livliga gatuvyn *Impressions de Londres* var en testamentarisk gåva av en kvinnlig donator, fröken Helen Metcalfe, och kom helt oväntat till museet år 2000.

Till sentida donatorer hör göteborgaren och företagsläkaren Joel Svensson (f. 1950). Han samlar främst konst av svenska konstnärer födda efter 1950 med Göteborgsanknytning, endera genom studier, boende eller börd. Sedan 1998 har han donerat ett tjugotal verk till Göteborgs konstmuseum, däribland teckningar och grafik för att fylla luckor i museets samling av samtidskonst. Han har även skänkt verk till Hasselblad Center och Röhsska museet. Donationerna har ibland aktualiserats med anledning av platsbrist i den egna samlingen, framförallt i fall då han ägt flera verk av samma konstnär. Till verk som donerats hör Karin Wikströms pastell *Fågel och hund* (2004), Roger Risbergs tuschteckning *Fiskafänge* (2006) och Jörgen Svenssons collage och akvarell *Wasa bröd* (2006). Även Annika von Hauswolffs grafiska verk *Bubbla* (1996, offset på papper) har genom Svenssons försorg kommit till samlingen.<sup>116</sup>

Ibland överrumplas museet av erbjudande om donationer där samlarens verksamhet varit så gott som okänd i vidare kretsar. Ett sådant exempel utgör den testamentariska gåvan 1983 från läkaren Tore Rilton (1904–1983), aktiv schackspelare och bördig från Göteborg. Museet kände inte till samlingens existens när fru Rilton ringde museichefen och berättade att hennes make, som då fortfarande var i livet, testamenterat hela den ovanliga samlingen. Bland

tury, as reflected in the rich offering of journals with these types of illustrations. The museum's collections include caricatures by the French lithographer Honoré Daumier, whose work has been exhibited on a number of occasions (1927, 1937, and 1972) in the museum. The political caricatures in Lundblad's donation were exhibited the year after the donation was made, in the show *Politiska karikatyrrer från empire och restauration* [Political Caricatures from Empire to Restoration] (1935).

#### Karl Johan Gezelius's donation

Another collection of stature is the donation of the heirs of Karl Johan Gezelius (1866–1947) from 1960. The valuable collection consisting of 320 works contains Dutch, German, English, French, and Italian older prints as well as about a hundred Swedish and foreign drawings from the sixteen to the eighteen hundreds. The donation includes prints by Stefano della Bella, Jacques Callot, Albrecht Dürer, Jacques de Gheyn, Hendrick Goltzius, and Rembrandt, also in the region of one hundred drawings by Hjalmar Mörner, Johan August Malmström, Carl Wahlbom, Anders Zorn and a watercolour by Johan Barthold Jongkind. Most of the artists represented in Gezelius's collection were already present in the museum's own collections, and hence this donation may be seen as a complement to the existing holdings. Gezelius created his collection in 1908–1930 when he was Gothenburg's first medical officer. His interest in art also found an outlet in his commitment to Gothenburg Art Association, where he was chairman from 1914 to 1927.<sup>114</sup>

#### Other donors

Other important donors of art on paper include Pontus and Göthilda Fürstenberg. Not least they have donated a large number of watercolours, drawings and prints by Carl Larsson to the museum.<sup>115</sup>

The collection of Anders Zorn's works on paper was created by earlier-mentioned purchases as well as donations from the artist. The collection was further expanded in 1970 by Elsa Sauer's donation of three wa-

verken utförda på papper återfinns bland annat akvarellen *Akvarell med sju streck* (1916) av Vassilij Kandinskij litografin *Kretsloppet* av Joan Mirò, teckningen *Karyatid* (1918) av Amadeo Modigliani, pastellen *Komposition* av Georges Braque samt de grafiska verken *Den enkla måltiden* från 1904, *Kvinnohuvud* och *Hommage till Bacchus* av Pablo Picasso. Ett av Toulouse-Lautrecs viktigaste verk, litografin *Jockeyn* (1899), ingick i donationen liksom litografin *La Goulue och Valentin*.<sup>117</sup>

På liknande sätt kom änkan Margareta Hjorths donation av Bror Hjorths teckningar 1985 som en överraskning för museet. Donatorn valde att fördela samlingen mellan olika museer så att ungefär en fjärdedel av samlingen skulle tillfalla andra museer än Bror Hjorth-museet (där huvudparten av konstnärens produktion återfinns). Därmed blev museer som Göteborgs konstmuseum och Nationalmuseum berikade med verk av Bror Hjorth.<sup>118</sup> I Göteborg visades donationen i samband med utställningen *Bror Hjorth* (1990).

Verk av göteborgaren Ivar Arosenius har donerats till Göteborgs konstmuseum i flera omgångar. Han är en av museets viktigaste konstnärer som man även aktivt köpt in verk av. Arosenius både växte upp och gjorde sin karriär i Göteborg och det betraktas därför som angeläget att han är rikt representerad på museet. Konstnären Astrid Constantine Torstenssons, barnbarn till Arosenius, goda relationer till Karl-Gustaf Hedén bidrog till att hon donerade respektive sålde ett stort antal teckningar och akvareller till museet. Samlingen kompletterades 1960 med Ellen Sahlins donation som även innehåller verk av Albert Engström (4 drawings), Gerhard Henning (57 watercolours and drawings), Arthur Högstedt, Ole Kruse och Axel Törneman. Ellen Sahlin var syster till skådespelerskan, konstnären och senare generalkonsulinnan Ester Sahlin (gift Lundgren). Ester hade tillhört samma bohemiska konstnärskrets som Arosenius, Henning och Kruse i Göteborg under de första åren av 1900-talet och även haft ett förhållande med Arosenius under ett par år. Hon var en stor inspirationskälla för det lilla kollektivet och kom också ofta att avbildas av konstnärerna. Ester Sahlins samling som tillföll systemen donerades av denna till museet 1960 samt på 1980-talet.<sup>119</sup> Göteborgs konstmuseums samling av teckningar och akvareller av Arosenius uppgår nu till cirka 600 nummer. Med åren har även samlingen av Henning blivit omfattande, inte minst genom Ellen Sahlins donation. Ett stort antal av de donerade teckningarna visades på museet 1980 och 2003.

tercolours and six prints alongside a few oil paintings. The watercolour motifs are *Garden in Algiers* (1887) and *Gateway in Alhambra* (1887) as well as a view of a canal in Venice (1894). From the same collection came also six prints made in small editions when Zorn was young, including *The Sisters* (1882) and *On the Thames* (1883), *Zorn and His Wife* (1890), *The Waltz* (1891), and *Fisherman in St Ives* (1891). In 1997 the Gothenburg Museum of Art also had a surprising donation by a woman, the late Aino Prytz, in the form of Zorn's imposing watercolour portrait of the Spanish dancer *Rosita Mauri* (1888). The donation was already being planned in the 1980s, without the museum having been notified. Also Zorn's watercolour of a hazy but lively street scene, *Impressions de Londres*, was bequeathed by a female donor, Miss Helen Metcalfe, and unexpectedly came to the museum in 2000.

More recent patrons include the Gothenburg resident and company physician Joel Svensson (b. 1950). He collects mainly art by Swedish artists born after 1950 with some connection to the city of Gothenburg either through studies, residence or birth. Since 1998 he has donated some 20 works to the Gothenburg Museum of Art, including drawings and graphic art to fill gaps in the museum's stock of contemporary art. He has also donated works to the Hasselblad Center and the Röhsska Museum. The donations have occasionally been made because of a lack of space, especially as in some cases he has owned several works by the same artist. Works donated include Karin Wikström's pastel *Bird and Dog* (2004), Roger Risberg's India ink drawing *Fishing* (2006) and Jörgen Svensson's collage and watercolour *Wasa Bread* (2006). Also Annika von Hausswolff's print *Bubble* (1996, offset on paper) has come to the collection through Svensson's patronage.<sup>116</sup>

From time to time the museum is ambushed by offers of donations, where the activities of the collector have been as good as unknown in wider circles. An example of this is the bequest of the doctor Tore Rilton (1904–1983), an active chess player and of aristocratic descent, from Gothenburg. The museum was unaware of the existence of the collection when Mrs. Rilton called the curator to explain that her husband, at this time still alive, had left his unusual collection to the museum. Among the works on paper were the watercolour *Watercolour with Seven Strokes* (1916) by Vasily Kandinsky, the lithograph *The Circulation* by Joan Miró, the drawing *Caryatid* (1918) by Amadeo Modigliani, the pastel *Composition* by Georges Braque and the graphic works *The Frugal Repast* (1904), *Woman's*

Bertil och Britt Svensson donerade 1998 95 teckningar och akvareller av Carl Kylberg till museet. Samlingen ställdes ut 1999. Grunden för Bertil Svenssons (1920–2006) förmögenhet var det framgångsrika belysningsföretaget AB Fagerhult som han startat 1945. Han planerade en donation av verken till Hjo kommun under förutsättning att de ordnade med ett museum. Maktskifte i kommunen satte dock stopp för planerna och samlingen kom istället till Göteborgs konstmuseum där konstnären sedan tidigare fanns väl representerad. Donationen gjorde att Göteborgs konstmuseum därmed kunde skryta med att ha den största samlingen av verk på papper av Kylberg.<sup>120</sup>

En speciell grupp donatorer utgör den egna museipersonalen. Ett föredömligt exempel utgjorde Romdahl som exempelvis 1911 skänkte etsningen *Griffonnements* av Carl Larsson till museet.<sup>121</sup> Därtill har han gjort ett flertal donationer till biblioteket. Av personalen har även Nils Ryndel och Carl Nordenfalk gjort donationer av konst och konstilliteratur till museet liksom museichef Alfred Westholm.<sup>122</sup> Även den tidigare museichefen Berndt Lindholms dotter, Sigrid Lindholm, har donerat flera verk till Göteborgs konstmuseum.

#### Missade och avvisade donationer

Under åren har chefernas och intendenternas goda kontakter med samlare ofta resulterat i donationer. Längre räknades förvärv till museets viktigaste funktioner. Av museichefernas årsberättelser framgår att de hade regelbunden kontakt med viktiga samlare, inte minst i Göteborgstrakten, och god överblick över deras samlingar. I kontakten som etableras finns ofta förväntningar och förhoppningar om framtida donationer. Ett sätt att uppvakta presumtiva donatorer är att erbjuda dem att få ställa ut sin privata samling, vilket också skett vid Göteborgs konstmuseum vid ett flertal tillfällen.<sup>123</sup>

Vid donationer måste alltid två kriterier uppfyllas nämligen kvalitet och angelägenhet. Därtill måste donatorns särskilda önskemål kunna uppfyllas av mottagaren. I Göteborgs konstmuseums historia återfinns ett fåtal refuserade donationserbjudanden vilka har med givarnas speciella önskemål att göra. Under museichef Alfred West-

*Head*, and *Homage to Bacchus* by Pablo Picasso. One of Toulouse-Lautrec's most important works, the lithograph *The Jockey* (1899), was also a part of the donation as was also the lithograph *La Goulue and Valentin*.<sup>117</sup>

Similarly, the widow Margareta Hjorth's donation of Bror Hjorth's drawings in 1985 came as a surprise to the museum. The donor chose to divide up the collection between a number of museums, so that approximately a quarter of the collection went to museums other than the Bror Hjorth Museum (where the greater part of the artist's production is found). Thus, museums such as the Gothenburg Museum of Art and the National Museum were enriched with works by Bror Hjorth.<sup>118</sup> In Gothenburg, the donation was shown in the exhibition *Bror Hjorth* (1990).

Works by the Gothenburg painter Ivar Arosenius have been donated to the Gothenburg Museum of Art on several occasions. He is one of the museum's most important artists and his works have also been actively acquired. Arosenius both grew up and made his career in Gothenburg, and it is therefore seen as important to have him well represented at the museum. The artist Astrid Constantine Torstensson, a grandchild of Arosenius, had good relations to Karl-Gustaf Hedén and this was a contributory factor to her donating, or selling, a large number of drawings and watercolours to the museum. In 1960, the collection was further added to by Ellen Sahlin's donation of works by Albert Engström (4 drawings), Gerhard Henning (57 watercolours and drawings), Arthur Högstedt, Ole Kruse, and Axel Törneman. Ellen Sahlin was the sister of Ester Sahlin (married Lundgren), actress, artist and married to the General Consul. Ester had belonged to the same Bohemian artists' circle as Arosenius, Henning, and Kruse in Gothenburg in the early 1900s and had a relationship with Arosenius for a few years. She was a great source of inspiration to the small collective and was painted by the artists. Ester Sahlin's collection, which was inherited by the sister, was donated by the latter to the museum in 1960 and in the 1980s.<sup>119</sup> The Gothenburg Museum of Art's collection of drawings and watercolours by Arosenius now numbers some 600 works. Over the years the collection of Henning has also become significant, not least because of Ellen Sahlin's donation. A large number of the donated drawings were shown at the museum in 1980 and 2003.

In 1998, Bertil and Britt Svensson donated 95 drawings and watercolours of Carl Kylberg to the museum. The collection was exhibited in 1999. Bertil Svensson (1920–2006) made his fortune from the successful

holms chefsperiod antogs principen att inte acceptera villkorade donationer. Därför avböjde museet Falk Simons donationserbjudande på 1950-talet, som bland annat innehöll verk på papper. Man hade tidigare visat två utställningar på museet med verk ur hans samling, men ansåg sig inte kunna tillgodose hans önskan om att visa samlingen permanent i ett speciellt avsatt utrymme. Däremot fick konsthantverksdelen av Falk Simons samling ett rum på Röhsska konstslöjdmuseet.<sup>124</sup> Genom att inte acceptera erbjudandet från Simon gick Göteborgs konstmuseum miste om bland annat Marc Chagalls gouachesvit som illustrerar sagor ur *Tusen och en natt* och andra verk som exempelvis Picassos pastell *Blå strumpan*.<sup>125</sup> Falk Simon hade redan under Romdahls tid gjort penningdonationer till konstmuseet vilket antydde hans intresse för museet och en presumtiv framtida donation. Resultatet stannade vid att hans arvingar skänkte ett par målningar till museet.<sup>126</sup>

## Konstnärstdonationer

För konstnärer innebär det alltid hög status att representeras med verk i museisamlingar. Att finnas företrädd i viktiga samlingar, såväl privata som offentliga, kan vara viktigt för karriären. Det ökar försäljningsmöjligheterna genom att ge konstnären trovärdighet och därmed trygghet för andra konstköpare. Konstnärer kan också sälja till museer till rabatterat pris eller skänka teckningar och grafiska blad i samband med annat köp. Ett sådant exempel är att Edvard Munch 1919 donerade ett litografiporträtt av August Strindberg efter att Romdahl 1918 inköpt tio grafiska blad och med bidrag från tre privatpersoner förvärvat oljemålningen *Vampyren*.<sup>127</sup> En annan anledning till att konstnärer donerar verk är för att hålla samman en serie eller svit. Konstnärstdonationer sker ofta diskret, kanske i samband med att konstnären har en utställning på museet. Det kan också vara följden av att konstnären kommit i kontakt med museiledningen som visat intresse.

Ett flertal konstnärer har genom åren donerat egna verk till Göteborgs konstmuseum. De flesta är män. Ett kvinnligt undantag är Hanna Pauli som 1934 donerade åtta av sina skisser och studier

lighting company AB Fagerhult, which he started in 1945. He had been planning a donation of the works to Hjo Council, conditional upon their setting up a museum. A change of leadership in the council put a stop to the plans and, instead, the collection was donated to the Gothenburg Museum of Art, where the artist was already well represented. The donation meant that Gothenburg could boast of the largest collection of works on paper by Kylberg.<sup>120</sup>

One special group of patrons have actually been a part of the museum's own staff. One noteworthy example was Romdahl himself, who, for instance, in 1911, donated his etching *Griffonnements* by Carl Larsson to the museum.<sup>121</sup> In addition, he made a number of donations to the library. Other employees making donations of art and art books to the museum have included Nils Ryndel and Carl Nordenfalk, as well as the museum director Alfred Westholm.<sup>122</sup> Also Sigrid Lindholm, daughter of the preceding museum curator Berndt Lindholm, has donated several works to the Gothenburg Museum of Art.

Omitted or rejected donations

Over the course of the years, good contacts between directors, curators, and collectors have often resulted in donations. For long, acquisitions were counted among the museum's most important functions. Judging by annual reports compiled by directors, there have been regular contacts with important collectors, not least in the Gothenburg region, and a good deal of awareness of their collections. In the contacts set up, there are often expectations and hopes of future donations. One way of courting possible donors is to invite them to exhibit their private collections, which has also occurred at the Gothenburg Museum of Art on several occasions.<sup>123</sup>

Donations must always fulfil two criteria: quality and relevance. Further, any donor's specific requests must be possible to implement. There is a small group of refused donations in the history of the Gothenburg Museum of Art, all directly attributable to the specific demands of offered donations. Under the management of Alfred Westholm, the principle was agreed that conditional donations would not be accepted. For this reason the Gothenburg Museum of Art turned down Falk Simon's donation in the 1950s which, among other works, included art on paper. The mu-

till samlingarna. Manliga donatorer finns det, som sagt, desto fler av. Här kan nämnas en rad verk skänkta av Carl Larsson, till exempel donationen 1907 av fjorton raderingar och tretton teckningsskisser till figurer i plafonden i Dramatiska teaterns foyer. Larsson har även donerat etsade porträtt av Carl G Laurin och Oscar Levertin (donerade 1908) samt av Axel Romdahl (donerat 1911) samt andra etsningar, tecknade studier och förlagor (donerade 1907, 1908 och 1912). Samlingen av Carl Larssons konst har med åren kommit att utgöra en betydelsefull del av museets samlingar.<sup>128</sup>

En annan konstnär som gjort större donationer till Göteborgs konstmuseum är Torsten Billman (1909–1989). En central teckningsserie i hans konstnärskap är illustrationerna till Franz Kafkas *Slottet*. De utfördes mellan 1958 och 1968, kom att omfatta mer än 500 teckningar varav 41 utvalts som vinjetter för varje kapitel i en utgåva på Carlssons förlag 1990.<sup>129</sup> I samband med att museet köpte dessa 41 illustrationer, donerade konstnären 483 förstudier i tusch samt två skissblock med förstudier. Därtill skänktes 1987 ytterligare 27 separat registrerade poster bestående av tuschskisser och förstudier till samma illustrationer.

Billman läste mycket och fascinerades av de stora ryska författarna som Fjodor Dostojevskij, Nikolaj Gogol och Boris Pasternak. I Göteborgs konstmuseums samling finns idag hans kompletta illustrationsserie till Dostojevskijs 1800-talsskildring från Sankt Petersburg *Brott och straff*. 1953 köptes halva serien medan konstnären senare för en symbolisk summa sålde den resterande delen till museet. Åren 1948 och 1980 gav Bonniers förlag ut *Brott och straff* med Billmans illustrationer. Originalillustrationerna var gjorda i grisailleträsnitt och även tryckstockarna donerades till museet.<sup>130</sup> Billman fick förtroende för museet och intendenten Küllike Montgomery vilket gjorde att ett stort antal verk av honom tillföll museet genom donation. Donationen kan också ses som en gengåva för den kontakt museet förmedlade till Stadtmuseum Düsseldorf där en utställning anordnades med tonvikt på hans antinazistiska verk från krigsåren.<sup>131</sup>

Göteborgs konstmuseum har mottagit likartade illustrationssviter av Carl Wilhelmson (1927), Gerhard Henning (1940), Nils Nilsson Skum (1943), Hilding Linnqvist (1943) och Lennart Rodhe (1983). En större samling bestående av 57 tuschteckningar och akvareller av den finländske tecknaren Henrik Tikkanen skänktes till museet vid

○ FIG. 52

○ FIG. 53

seum had previously shown two exhibitions of works from his collection, but a decision was made that it would not be possible to meet his explicit requirement to have the collection permanently displayed in a designated space. However, crafts works in Falk Simon's collection were allocated a room at the Röhsska Museum.<sup>124</sup> By not accepting Simon's offer, the Gothenburg Museum of Art lost out on Marc Chagall's gouache suite illustrating the tales from *A Thousand and One Nights* and other works including Picasso's pastel crayon *The Blue Stocking*.<sup>125</sup> Falk Simon had already, while Romdahl was presiding, made financial donations to the museum, which were a measure of his interest for its well-being and the possibility of a future bequest of his art. In the end, his heirs donated a couple of paintings to the museum.<sup>126</sup>

#### Artists' donations

For artists it is always a sign of high status to have one's work represented in museum collections. To be present in important collections, both private and public, can be important for artists' careers. It increases sales opportunities by lending artists additional credibility and thereby also security for art buyers. Artists can also sell to museums at reduced prices or donate drawings and prints alongside other purchases. An example of this was Edvard Munch's donation in 1919 of a lithograph portrait of August Strindberg after Romdahl, in 1918, had bought ten prints and, with financial assistance from three private individuals, acquired the oil painting *The Vampire*.<sup>127</sup> Another reason for artists donating works is to keep a series or suite of work together. Artist donations are usually discreet, possibly in connection with an artist having an exhibition in a museum. It can also be a consequence of an artist coming into contact with a museum's management and finding that the latter shows interest.

A number of artists over the years have donated their own works to the Gothenburg Museum of Art. Most are men. One woman, by way of an exception, is Hanna Pauli, who in 1934 donated eight of her sketches and studies to the museum collections. Male patrons, as we have stated, are far more numerous. Here one could mention a series of works donated by Carl Larsson, for instance the donation in 1907 of fourteen etchings and thirteen sketches of figures for the ceiling mural in the foyer

årsskiftet 1982–1983. Teckningarna var tillkomna efter att han 1979 fick besked om att han led av leukemi. De rör sig kring teman som jorden, familj, död och kärlek. Samlingen hade visats i en utställning i västra kupolhallen på Göteborgs konstmuseum och hade dessförinnan ställts ut på Stadtmuseum Düsseldorf, Nassauischer Kunstverein i Wiesbaden och i Städtisches Kunstmuseum i Bonn i Tyskland. Utställningarna hade tillkommit på initiativ av Sveriges kulturattaché i Tyskland Thomas Henrikson som visade stort intresse för finländsk konst. På rekommendation av chefen vid Stadtmuseum Düsseldorf, Wieland Koenig, koncentrerade Tikkanen sin donation till Göteborgs konstmuseum istället för att sprida ut teckningarna på flera håll.<sup>132</sup> Wieland Koenig visade ofta nordisk konst med antinazistiskt tema på museet och fattade tycke för Tikkanens fantasiteckningar som ofta handlade om teman som våld, krig och militarism. Tikkanen hade ingen egentlig konstnärlig utbildning utan inledde sin karriär som tecknare i dagspressen och började så småningom komplettera sina teckningar med texter. Han gjorde allt från reseskildringar till träffande satiriska huvuden som gick under benämningen ”henrikar”. Som fri tecknare utförde han ett stort antal förenklade figurstudier, en genre som är välrepresenterad i Göteborgs konstmuseums samlingar genom donationen.

Till kretsen av konstnärer som donerat verk till Göteborgs konstmuseum hör även Marc Chagall som skickade ett etsat självporträtt till museet där det skulle ingå i den avlidne Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling. Vid ett flertal tidpunkter, som i fallen med Bror Hjorth (1986), Ernst Josephson (1934) och Inge Schiöler (1973, 1980), har änkor, barn eller släktingar donerat verk efter konstnärernas död. Särskilt intressant är donationen 1934 då Ernst Josephsons släktingar skänkte 41 sjukdomsteckningar med anledning av att de kompletterar den redan rikhaltiga samlingen av konstnärens verk, där teckningar från sjukdomstiden dock lyst med sin frånvaro. En del av teckningarna är från tiden då konstnären vistades på Isle de Bréhat med Allan Österlind och ägnade sig åt spiritistiska experiment. De är därför signerade Michelangelo, Holbein, Leonardo da Vinci med flera, ibland med tillägget ”genom Ernst Josephson”.

Lilly Elmbergs donerade åtta av sin makes, Carl Oscar Borg, grafiska blad år 1955.<sup>133</sup> Rut Kylberg som 1963 donerade 108 akvareller från sin make Carl Kylbergs mest produktiva år till museet bidrog

FIG. 54

of the Royal National Theatre, Stockholm. Larsson also donated etched portraits of Carl G. Laurin and Oscar Levertin (in 1908) as well as Axel Romdahl (in 1911) and other etchings, sketches and studies for paintings (donated in 1907, 1908 and 1912). Carl Larsson's art has over the years become a significant part of the museum's collections.<sup>128</sup>

FIG. 52

○ Another artist to make significant donations to the Gothenburg Museum of Art is Torsten Billman (1909–1989). An important series of drawings in his artistic oeuvre are the illustrations to Franz Kafka's *The Castle*. They were carried out between 1958 and 1968, eventually comprising some 500 drawings, of which 41 were selected as vignettes for the chapters of an edition by Carlssons Publishers in 1990.<sup>129</sup> When the museum purchased these 41 illustrations, the artist donated 483 sketches and studies in India ink and two sketch pads of preliminary studies. Further, some 27 separately registered items were donated in 1987, consisting of India ink sketches and studies of the same illustrations.

Billman was a great reader and he was fascinated by the great Russian writers such as Fyodor Dostoyevsky, Nikolai Gogol, and Boris Pasternak. Today, the Gothenburg Museum of Art's collection includes his complete series of illustrations to Dostoyevsky's novel set in St. Petersburg of the 1800s, *Crime and Punishment*. In 1953 half of the series was purchased, and the artist sold the remaining part of the series to the museum for a symbolic sum. In 1948 and 1980 Bonniers published *Crime and Punishment* with Billman's illustrations. The original illustrations were made in chiaroscuro woodcuts and even the printing blocks were donated to the museum.<sup>130</sup> Billman developed a certain confidence in the museum and the museum director, Källike Montgomery, which resulted in a large number of his works being donated. The donation could also be seen as a gift in return for the contact the museum provided to the Stadtmuseum Düsseldorf, which organized an exhibition with emphasis on Billman's anti-Nazi works from the war years.<sup>131</sup>

FIG. 53

○ The Gothenburg Museum of Art has received similar suites of illustrations from Carl Wilhelmson (1927), Gerhard Henning (1940), Nils Nilsson Skum (1943), Hilding Linnqvist (1943), and Lennart Rodhe (1983). A large collection of 57 India ink drawings and watercolours by the Finnish artist Henrik Tikkanen was donated to the museum in late 1982 or early 1983. The drawings were produced after 1979 when he received confirmation that he was suffering from leukaemia. They touch upon themes such as the land, family, death, and love. The collection

även med kunskap om de överlämnade verken och med hennes hjälp kunde dessa dateras och motiven identifieras.<sup>134</sup>

## Konsthandlardonationer

Även konsthandlare är inte alltför sällan givmilda donatorer till museisamlingar, vilket kan förklaras som försök att produktplacera konstnärer som de företräder. Lika ofta förefaller det dock handla om givandets glädje. När det gäller konst på papper är den viktigaste konsthandlardonatorn till Göteborgs konstmuseum den i Stockholm verksamme Nils Rapp (1882–1974). Vid flera tillfällen på 1960-talet skänkte respektive sålde han, då Karl-Gustaf Hedén besökte honom i Stockholm, ett stort antal verk billigt till museet. Allt som allt blev det med åren ett hundratal äldre provtryck och ytterligare cirka 600 grafiska blad främst bestående av äldre original- och reproduktionsgrafik. Nils Rapp hade gedigen kunskap om äldre grafik och specialiserade sig på provtryck. Hans provtryckssamling med verk från olika epoker innehåller ofta även de slutliga bladen. Det är troligt att han började samla grafik vid tiden för första världskriget då många gamla grafiska blad kom ut på marknaden. Att han valde att donera till Göteborgs konstmuseum kom sig av ett besök 1966 när han imponerades av utställningen *Kopparstickets guldålder i Italien* med 1500-talsgrafik ur göteborgaren Ture Lundhs samling. Han ansåg sig därmed ha funnit en institution vars samlarintresse överensstämde med hans egen passion.<sup>135</sup>

Till andra konsthandlare som donerat konst på papper till Göteborgs konstmuseum hör David Börjesson som drev AB Börjessons Konsthandel i Göteborg.<sup>136</sup> Även Svensk-Franska konstgalleriets ägare Gösta Olson donerade exempelvis 1940 en teckning av Inge Schiöler till museet.<sup>137</sup> Måhända var hans donationer en gentjänst för att teckningar ur hans privata samling 1935 ställdes ut tillsammans med verk ur samlingar tillhörande Ragnar Aschberg, Bukowskis vd Karl Asplund och konstsamlaren Herman Gotthardt.<sup>138</sup>

has been shown in an exhibition in the West Cupola Hall of Gothenburg Museum of Art and had previously been shown at the Stadtmuseum Düsseldorf, Nassauischer Kunstverein in Wiesbaden, and in Städtisches Kunstmuseum in Bonn, Germany. The exhibitions were arranged on the initiative of the Swedish arts attaché to Germany, Thomas Henrikson, who had a great interest in Finnish art. On the recommendation of the museum director of the Stadtmuseum Düsseldorf, Wieland Koenig, Tikkanen focused his donation on Gothenburg Art Museum rather than dispersing the drawings.<sup>132</sup> Wieland Koenig often exhibited Nordic art with an anti-Nazi theme at the museum, and developed a liking for Tikkanen's fantastical drawings which were often on themes such as violence, war, and militarism. Tikkanen did not have any real artistic education but began his career as a cartoonist in the daily press, eventually adding text to the drawings. He produced everything from travel depictions to biting, satirical 'talking heads' which went under the name of 'Henriks'. As a free draughtsman he made a large number of simplified studies of figures, a genre that is well represented at the Gothenburg Museum of Art by donation.

The circle of artists who have donated works to the Gothenburg Museum of Art also included Marc Chagall, who sent an etching, a self-portrait, to the museum, where it formed a part of the self-portrait collection of the late Hjalmar Gabrielson. On several occasions, as in the case of Bror Hjorth (1986), Ernst Josephson (1934), and Inge Schiöler (1973, 1980), widows, children or relatives have donated works after the artist's death. Particularly interesting is a donation in 1934, when Ernst Josephson's relatives donated 41 drawings from the time of his illness, which supplemented the already plentiful presence of the artist's work, although up until this point the absence of drawings from this period had been noticeable. Some of the drawings are from the time when the artist stayed in Isle de Bréhat with Allan Österlind and was involved with spiritualist experiments. Hence, they are signed 'Michelangelo', 'Holbein', 'Leonardo da Vinci' and so on, sometimes with the addition 'through Ernst Josephson'.

Lilly Elmberg donated eight of her husband Carl Oscar Borg's prints in 1955.<sup>133</sup> In 1963, Rut Kylberg donated 108 watercolours from her husband Carl Kylberg's most productive years, also adding to existing knowledge about the works she handed over, and with her participation they were also dated and their inspiration explored.<sup>134</sup>

År 1984 arrangerade Göteborgs konstmuseum sin första utställning med barnboksillustrationer. Den blev upptakten till ett helt nytt samlingsområde som starkt påverkat museets profil. Den ideella föreningen Barnboksbildens Vänner regelbundna donationer av barnboksillustrationer till Göteborgs konstmuseum utgör en genre för sig. Stödföreningen grundades 1989 i syfte att lyfta fram barnboksillustrationer, stärka deras ställning inom forskning och utställningar, bevara ett viktigt kulturarv och för att bidra till att illustrationer i original av nordiska konstnärer samlas på Göteborgs konstmuseum.

Barnboksillustrationer är ofta barns första kontakt med konst och en erfarenhet som de bär med sig genom livet. Initiativtagare till föreningen var barnbokskritikern Gunnel Enby. En viktig länk mellan Göteborgs konstmuseum och Barnboksbildens Vänner blev intendenten Anne Pettersson (1937–2010) som ansvarade för museets pedagogiska avdelning. Genom föreningens försorg har donationer av originalverk från barn- och bilderböcker från 1900-talets början till idag gjorts fortlöpande till museet – de kompletterar så till vida museets tidigare innehav av bokillustrationer av bland annat Ivar Arosenius, John Bauer, Carl Larsson och Jenny Nyström. Föreningens mål har från början varit att sammanställa en samling av företrädesvis hela serier som ger en överblick av nordiska barnboksbilder (med tyngdpunkt på svenska barnboksbilder) från olika tider med vars hjälp man kan studera trender och nytänkande inom området. Klassiska illustrationer har med åren blandats med mer avantgardistiska och ovanliga bilder.<sup>139</sup>

Den första donationen, Lena Andersons akvareller till Christina Björks bok *Linnea i målarens trädgård* (1985) gjordes 1990 och resulterade i en utställning med samma namn året därpå. Senare donationer är Lasse Sandbergs teckningar till *Pojken, prinsessan och grönt* och Einar Nermans *Tummelisa*. Fam Ekman, Kerstin Frykstrand, Gunna Grähs, Olle Olsson Hagalund, Svend Otto S[ørensen] och Ilon Wikland märks också bland tillskotten. Donationerna finansieras genom medlemsavgifter, bidrag och gåvor och i mindre skala lotterier. Barnboksbildens Vänner donationer förefaller ha dragit till sig andra donationer, till exempel den privata donationen 1999 av Carl Kylbergs illustrationer

---

### Art dealer donations

---

Even art dealers are not unknown to be generous contributors to museum collections, which might to some extent be explained as attempts at product placement for artists they represent. But as often as not it also seems to be a case of the joy of giving. When it comes to art on paper, the most generous art dealer in terms of donations to the Gothenburg Museum of Art has been Nils Rapp (1882–1974), who was professionally active in Stockholm. On a number of occasions he donated or sold, when Karl-Gustaf Hedén visited him in Stockholm, large numbers of art works to the museum. All told it added up to about a hundred older first impression prints and another 600 prints mainly consisting of older originals and reproduction graphics. Nils Rapp had solid knowledge of older graphic art and specialized in artist's proofs. His test run collection with works from various epochs often also includes the final prints. It seems likely that he started collecting graphic art pieces round the time of the First World War, when many old prints came onto the market. The fact that he chose to make donations to the Gothenburg Museum of Art was explained by a visit in 1966 when he was impressed by the exhibition *Kopparstickets guldålder i Italien* [The Golden Age of Copper Engraving in Italy] featuring 16<sup>th</sup> century graphic art works from the collection of Gothenburg art lover Ture Lundh. Rapp believed that he had found an institution whose interest in collecting closely matched his own passion.<sup>135</sup>

Other art dealers who donated art on paper to the Gothenburg Museum of Art include David Börjesson, the owner of AB Börjessons Konsthandel in Gothenburg.<sup>136</sup> The owner of the Svensk-Franska konstgalleriet (Swedish-French Art Gallery), Gösta Olson, donated a drawing by Inge Schiöler to the museum in 1940.<sup>137</sup> Possibly his donation was a return favour for the fact that drawings from his private collection were exhibited in 1935 with works from the collections of Ragnar Aschberg, Bukowskis' managing director Karl Asplund, and the art dealer Herman Gotthardt.<sup>138</sup>

---

till *Lejonet Leo* och *Kalle, Ulla och Sprätten*, vilka skänktes tillsammans med målningar av konstnären.<sup>140</sup> Barnboksbildens Vänners donationer fyller således flera funktioner. De kompletterar tidigare verk som funnits i Göteborgs konstmuseums samlingar, de ger museet ytterligare en utpräglad profil, de utvidgar samlingarna, lånas ofta ut och har även dragit till sig donationer av privatpersoner.

## VÄRLDSKLASS?

Som framgått har donationerna av papperskonst ofta tillmätts stor betydelse när de införlivats med museets samlingar, men därefter haft en förhållandevis låg dignitet inom museet. Det har också framkommit hur de bidragit till etableringen av nya samlingsområden vid museet. Idag kan museet profilera sig genom att äga en av världens bästa samlingar av barnboksillustrationer. Billmans och Rapps donationer av provtryck till museet, samt museets aktiva samlande av denna kategori som donationerna initierade, har gjort att denna kategori blivit speciellt framträdande. Dessutom äger museet omfattande samlingar av västsvensk konst, äldre grafiska verk samt fransk grafik vilket gör museets samlingar unika. Den Lundbladiska donationen av historiska porträtt är dock en samlarlinje som inte följts upp vid museet bortsett från Gustav Ekmans samling av historiska graverade porträtt som 1981 kom till museet genom sonen Ove Ekmans donation.<sup>141</sup> Stora donationer av konst på papper till Göteborgs konstmuseum har emellertid minskat ju närmare vår egen tid vi kommer. När man talar om Göteborgs konstmuseum som ett donatorsmuseum i avseende konst på papper är det således främst i historiskt avseende detta verkligen kan anses vara legitimt.

Men, som inledningsvis noterades, det är inte hur mycket som finns i samlingarna som är mest betydelsefullt, utan hur samlingarna används. Före detta museichefen Fredlund konstaterar att samlingar kräver personalresurser för att kunna ”bearbetas mer aktivt med sikte på en utställning” eller en publikation.<sup>142</sup> Annars riskerar konst på papper att bli ett dött kapital.

## Donations from associations

In 1984 the Gothenburg Museum of Art arranged its first exhibition of illustrations from children's books. This became the opening shot in an entirely new area for collecting, which has strongly influenced the museum's profile. The non-profit association, Friends of the Children's Book Illustration make regular donations of children's book illustrations to the Gothenburg Museum of Art, and have helped define this as a genre in its own right. The organisation was set up in 1989 with the intention of highlighting children's book illustration, strengthening its position in research and exhibitions, preserving an important aspect of cultural heritage and contributing to a process whereby original illustrations of Nordic artists ended up at the Gothenburg Museum of Art.

Children's book illustrations are often children's first contact with art, and frequently the experience has prolonged importance. The original initiative of setting up the association was taken by Gunnel Enby, a critic of children's books. One important link between the Gothenburg Museum of Art and Friends of the Children's Book Illustration was the curator, Anne Pettersson (1937–2010), who was responsible for the museum's pedagogical department. As a result of the efforts of the association, donations of original works from children's books and illustrated books from the beginning of the 1900s to contemporary times are continuously coming in – complementing the museum's already existing collection of book illustrations, including Ivar Arosenius, John Bauer, Carl Larsson, and Jenny Nyström. The goal of the association right from the very beginning has been to put together a whole series, creating an overview of the Nordic children's book (with special emphasis on Swedish illustrations of children's books) through various historical periods, on the basis of which one might study trends and new thinking in the area. Classic illustrations have been mixed over the years with more avant-garde and unusual pictures.<sup>139</sup>

The first donation, Lena Anderson's watercolours for Christina Björk's book *Linnea i målarens trädgård* [Linnea in the Painter's Garden] (1985) was made in 1990 and resulted in an exhibition of the same name the following year. Later donations include Lasse Sandberg's drawings for

1. Donald Preziosi, "Collecting / Museums", *Critical Terms for Art History*, Chicago och London 2003, s. 407.
2. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Los Angeles och London 2008, s. 110.
3. Hans-Olof Boström, utställningstext till utställningen *Ur museets samlingar. Ett urval grafik, teckningar och akvareller*, Göteborgs konstmuseum 27 juni–september 1987. Traditionellt brukar inte museets mer avancerade akvareller räknas som konst på papper utan dessa ingår då i målerisamlingen.
4. Samlingen av konst på papper vid Göteborgs konstmuseum med sina tiotusentals poster är svår att överblicka och endast uppskattningar av antal verk som ingår finns att tillgå. Blott en del av samlingen är digitalt registrerad vilket gör att ett adekvat statistiskt underlag inte kan erhållas. Det gamla kortsystemet är också svåröverblickbart. Sortering och klassificering utifrån det har inte varit möjligt för denna artikel. Därför är det också oklart hur stor del av samlingarna av konst på papper som kommer från donationer. Tillsammans gör dessa faktorer att bearbetningen och karakteriseringen av samlingen varit vansklig och det har i sin tur påverkat undersökningen. Utan sakkunnig hjälp och råd av tidigare medarbetare och personal vid museet som Kalle Andersson, Kristoffer Arvidsson, Ingmar Desaix, Björn Fredlund, Küllike Montgomery och Jeff Werne rhade detta projekt varit ogenomförbart och jag vill därför framföra mitt varmaste tack för all hjälp jag erhållit från dessa personer för denna artikel.
5. Lena Johannesson, "Den grafiska bildkulturen", *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1845–1890*, Lund 2000, s. 477, 513; Kristina Mazei, "Grafiken", *Signums svenska konsthistoria. Konsten 1915–1950*, Lund 2002, s. 259.
6. Se exempelvis beskrivningen av Torsten Laurins konstsamling: Ragnar Hoppe, *Thorsten Laurins samling*, Stockholm 1927, s. VIII–XIX.
7. *Göteborgs konstmuseum. Dess historia och samlingar*, red. Håkan Wettre, Göteborg 1992.
8. Johannesson 2000, s. 513.
9. Axel L Romdahl, *Svenska handteckningar i Göteborgs Museum*, Göteborg 1918, s. 2.
10. Axel L Romdahl, "Konstmuseerna och konsthistorien", *Konsthistorisk tidskrift* 1932, s. 6.
11. Axel L Romdahl, "Berättelse för år 1911 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning", *Göteborgs Museum. Årstryck 1912*, Göteborg 1912, s. 55.
12. McClellan 2008, s. 13.
13. Axel L Romdahl, "Bibliotek och museer", *Göteborgs Museum*, Göteborg 1923, s. 913. Axel L Romdahl, "I museer och bland museimän för trettio år sedan", *Fataburen* 1938, s. 17.
14. Axel L Romdahl, *Som jag minns det. Göteborgsåren*, Göteborg 1951, s. 150.
15. Axel L Romdahl, "Berättelse för 1906", *Göteborgs Museum. Årstryck 1907*, Göteborg 1907, s. 48.
16. Jonas Gavel, "Göteborgs konstmuseum och dess samlingar", *Göteborgs konstmuseum. Dess historia och samlingar*, red. Håkan Wettre, Göteborg 1992, s. 13; Björn Fredlund, "Axel Ludvig Romdahl", *Svenskt biografiskt lexikon*, Stockholm 1998, s. 301–305.
17. Romdahl 1951, s. 149.
18. *Göteborgs Museum, Konstavdelningen. Förteckning över målningar och skulpturer 1917*, Göteborg 1917, s. 9.
19. Romdahl 1951, s. 156.
20. Ingmar Hasselgren, *Konstsamlaren Gustaf Adolf Sparre, 1746–1794. Hans studieresa, våning och konst-samling i Göteborg*, diss. Göteborgs universitet 1974, Göteborg 1974.
21. Nils Ryndel och Alfred Westholm, *Tecknare efter 1700 och grafiker efter 1800 i Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums småskrifter nr 19, Göteborg 1953.
22. Axel L Romdahl, "Berättelse för 1909", *Göteborgs Museum. Årstryck 1910*, Göteborg 1910, s. 47.
23. Axel L Romdahl, "Berättelse för 1908", *Göteborgs Museum. Årstryck 1909*, Göteborg 1909, s. 46.
24. Vissa av Nationalmuseums dubletter ingår nu i Göteborgs konstmuseums samlingar. Information från Björn Fredlund, januari 2012.
25. Axel L Romdahl, *Konstmonologer. I Göteborgs museum*, Stockholm 1921, s. 112.
26. Romdahl, 1921, s. 111–113, 120.
27. Romdahl, 1918, s. 1–2.
28. Arpad Weixlgärtner, "Grafiska blad i Göteborgs konstmuseum från 1400- och 1500-talen", *Paletten* nr 4 1949.
29. Björn Fredlund, *The Gothenburg Museum of Art, Old Master Drawings, 1500–1800*, opublicerat manus, Göteborgs konstmuseum.

*Pojken, prinsessan och grönt* [The Boy, the Princess and Greenery] and Einar Nerman's *Tummelisa* [Thumbelina]. Fam Ekman, Kerstin Frykstrand, Gunna Grähs, Olle Olsson Hagalund, Svend Otto S[ørensen], and Ilon Wikland also feature among the additions. The donations are financed by membership fees, grants and gifts and, to a lesser extent, lottery funding. Friends of the Children's Book Illustration's donations seem to have stimulated other donations, for instance the private donation in 1999 of Carl Kylberg's illustrations for *Lejonet Leo* [Leo the Lion] and *Kalle, Ulla och Sprätten* [Kalle, Ulla, and the Dandy], which were gifted along with paintings by the artist.<sup>140</sup> The donations of Friends of the Children's Book Illustration thus fill a number of different functions. They complement earlier works in the collections of the Gothenburg Museum of Art, they give the museum a strong profile, and they broaden the collections, are often out on loan and have also attracted donations from private individuals.

#### WORLD CLASS ?

As we have seen here, the donations of art on paper have often been accorded a good deal of importance when integrated with the museum's collections, yet have enjoyed a relatively undignified position in its internal hierarchy. We have also seen how they have contributed to the establishment of new acquisition areas at the museum. Today, the museum can profile itself as the owner of one of the best collections in the world of children's book illustrations. Billman's and Rapp's donations of first-run test prints, and the museum's active collecting in this category, set in motion by donations, have made this category particularly prominent. The museum also owns extensive collections of west Swedish art, older works of graphic art and French prints – all of which makes the museum's collections unique. Lundblad's donation of historical portraits, however, is a line of collecting that has not been followed up apart from Gustav Ekman's collection of historical engraved portraits, which came to the museum in 1981 as a result of the donation by his son, Ove Ekman.<sup>141</sup> Big donations of art on paper to the Gothenburg Museum of Art, however, diminish as one moves into the contemporary era. When speaking of the

30. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1956–1966*, Göteborg 1969, s. 60.
31. Motsvarande information även i: Weixlgärtner 1949.
32. Björn Fredlund i samtal med författaren, oktober 2011.
33. Muntliga uppgifter från Källike Montgomery, november 2011 och kartläggning utförd av Björn Fredlund 2011-12-01.
34. Hans Pettersson, ”Konsthistoria som universitetsdisciplin”, *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, red. Britt-Inger Johansson och Hans Pettersson [Hayden], Stockholm 2000, s. 76.
35. Axel L Romdahl, ”Berättelse för 1912”, *Göteborgs Museum. Årstryck 1913*, Göteborg 1913, s. 60.
36. Dan Karlholm, ”Vetenskapens vardag”, *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, red. Britt-Inger Johansson och Hans Pettersson [Hayden], Stockholm 2000, s. 104, 112.
37. Axel L Romdahl, ”Berättelse för 1907”, *Göteborgs Museum. Årstryck 1908*, Göteborg 1908, s. 48.
38. Källike Montgomery i samtal med författaren, oktober 2011. Se även: Philippa Nanfeldt, ”Vad, hur och för vem? Konstpedagogikens historia på Göteborgs konstmuseum”, *Skiascope 4. Konstpedagogik*, Göteborgs konstmuseums skriftserie, Göteborg 2011, s. 214.
39. Personer vid museet som i olika funktioner arbetat med samlingen är: Axel L Romdahl, Stig Roth, Carl Nordenfalk, Arpad Weixlgärtner, Alfred Westholm, Karl-Gustaf Hedén, Björn Fredlund, Manfred Soeder, Ingrid Mesterton, Källike Montgomery, Elzbieta Praszkier, Karin Åberg Waern, Kazimierz Barwikowski, Per-Otto Essen, Maria Klauzner, Hans-Olof Boström, Jonas Gavel, Anne Petersson, Ingmar Desaix, Iben Kehlet, Eva Sundberg och Kalle Andersson. Utomstående forskare som besökt och studerat delar av samlingen är bland andra: Michael Jaffé, Fitzwilliam Museum i Cambridge, Anne Sutherland-Harris från Oxford, Sylvie Béguin och Pierre Rosenberg från Louvre i Paris (identifierade 1977 en teckning i rödkrita av Boucher), Julius S Held från Old Bennington, Vermont, Catherine Johnston från National Gallery of Canada i Ottawa och Per Bjurström, Börje Magnusson och Ulf Cederlöf från Nationalmuseum i Stockholm. Källa: Fredlund, *The Gothenburg Museum of Art, Old Master Drawings, 1500–1800*. Även konsthistorikern Marianne Michaëlsson har varit engagerad i att attribuera och undersöka de politiska karikatyrerna från Napoleontiden som fanns i museisamlingen. Westholm 1953, s. 17.
40. Axel L Romdahl, *Carl Larsson som etsare*, 1912.
41. Axel L Romdahl, *Albrecht Dürers träsnitt*, 1910; Axel L Romdahl, *Anders Zorn som etsare. 100 etsningar i reproduktion med inledande text av Axel L. Romdahl*, Stockholm 1923.
42. Axel L Romdahl, *Svenska handteckningar i Göteborgs Museum*, Stockholm 1918; Romdahl 1913, s. 62.
43. Nils Ryndel, *Franska teckningar i Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums småskrifter nr 9, Göteborg 1953.
44. Ryndel och Westholm 1953.
45. Westholm 1953, s. 17.
46. Källike Montgomery, *Torsten Billman*, Stockholm 1986.
47. Björn Fredlund, *Ivar Arosenius*, Stockholm 2009; Björn Fredlund, *Carl Larsson i Göteborgs konstmuseum*, Göteborg 2001.
48. Fredlund, *The Gothenburg Museum of Art, Old Master Drawings, 1500–1800*.
49. Björn Fredlund i samtal med författaren, februari 2011.
50. Westholm 1952, s. 212.
51. Romdahl 1912, s. 58.
52. Georg Pauli, ”Göteborgs konstmuseum”, *Ord & Bild* 1927, s. 14.
53. Axel L Romdahl, ”Berättelse för år 1945”, *Göteborgs Museum. Årstryck 1946*, Göteborg 1946, s. 37.
54. Westholm 1969, s 58.
55. Karl-Gustaf Hedén, ”Göteborgs konstmuseum. 164 trappsteg – eller hiss!”, *I stadens tjänst* nr 8 1972.
56. Björn Fredlund och Källike Montgomery, *Från grafikerns verkstad. Provttryck genom fyra århundraden*, Göteborg 1983.
57. Philippa Nanfeldt, ”Om den pedagogiska verksamheten kring Barnboksbildens Vänners samling”, *Färgkludd eller näckrosor? Barnboksbilden och konsten*, Göteborg 2009, s. 47–48. Mer om senare tidens pedagogiska verksamhet i: Nanfeldt 2011.
58. Margaretha Dahlström, ”Att ta vara på sina vänner. Om föreningens verksamhet”, *Färgkludd eller näckrosor? Barnboksbilden och konsten*, Göteborg 2009, s. 74–76.
59. Romdahl, *Göteborgs Museum. Årstryck 1909*, 1909, s. 51.
60. Romdahl 1912, s. 58.

---

Gothenburg Museum of Art as a donors’ museum, this can really only be considered a legitimate statement in a historical sense.

But, as noted in the introduction, it is not how much art the collections contain, but how this art is used, that is most significant. Fredlund, an earlier museum director, has stated that the collections require human resources ‘in order to be more actively explored with the intention of creating an exhibition’ or a publication.<sup>142</sup> Otherwise art on paper runs the risk of becoming dead capital.

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY HENNING KOCH

---

## NOTES

61. Axel L Romdahl, *Göteborgs Museum. Konstafdelningen – Förteckning öfver målningar och skulpturer*, Göteborg 1909, s. IV. Tyvärr återfinns inga interiörbilder från museisalar eller kabinett där teckningar och gravyrer var utställda.
62. Romdahl 1909, s. 51. *Göteborgs Museum. Konstafdelningen – Förteckning öfver målningar och skulpturer*, 1909, s. IV.
63. Romdahl, *Göteborgs Museum. Årstryck 1909*, Göteborg 1909, s. 51.
64. Romdahl 1912, s. 58.
65. Axel L Romdahl, *Göteborgs Museum. Konstafdelningen – Förteckning över målningar och skulpturer 1917*, Göteborg 1917, s. 11.
66. McClellan 2008, s. 114, 126.
67. Britt-Marie Widén i samtal med författaren, februari 2011.
68. Nils Ryndel, *Franska teckningar*, Göteborgs konstmuseums småskrifter nr 9, Göteborg 1953, opaginerad.
69. Axel L Romdahl, "Stand for the Display of Prints and Drawings", *The Museum Journal* nr 10 1938, vol. 37, s. 440–442.
70. Westholm 1953, s. 24.
71. Björn Fredlund i samtal med författaren, februari 2011.
72. Björn Fredlund i samtal med författaren, februari 2011.
73. Romdahl 1951, s. 184.
74. *Göteborgs Museum. Konstafdelningen – Förteckning över målningar och skulpturer 1917*, Göteborg 1917, s. 10.
75. Nils Ryndel och Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum. 103 målningar*, Stockholm 1951, s. 9.
76. *Göteborgs Museum. Konstafdelningen – Förteckning över målningar och skulpturer 1917*, s. 10.
77. McClellan 2008, s. 111.
78. Küllike Montgomery i samtal med författaren, maj 2011. Under Montgomerys tid bestod inköpsgruppen av museichefen, de båda föreståndarna för avdelningarna för konst före respektive efter 1900, föreståndaren för avdelningen för konst på papper samt två konstnärer.
79. Derrick Chong, "Marketing in Art Business", *The Art Business*, London och New York 2008, s. 119.
80. Handteckningar, Hj. Wijks samling, svart låda i Grafikrummet, Göteborgs konstmuseum.
81. McClellan påpekar att donationer till konstmuseer både handlar om att särskilja sig från massan och att visa tecken på samhälleligt engagemang. McClellan 2008, s. 30.
82. Olav Velhuis, *Talking Prices*, Princeton och Oxford 2007, s. 95.
83. Preziosi 2003, s. 408.
84. Prown Jules David, *Art as Evidence. Writings on Art and Material Culture*, New Haven och London 2001, s. 69.
85. McClellan 2008, s. 111.
86. Boström, *Ur museets samlingar. Ett urval grafik, teckningar och akvareller*, 1987; Gavel 1992, s. 22–23.
87. Axel L Romdahl, "Berättelse för 1939", *Göteborgs Museum. Årstryck 1940*, Göteborg 1940, s. 47.
88. Stiftelsen Otto och Charlotte Mannheimers fonds hemsida [http://www.ottoochcharlottenmannheimersfond.se/om\\_socmf.htm](http://www.ottoochcharlottenmannheimersfond.se/om_socmf.htm), 2011-11-16.
89. Westholm 1969, s. 20.
90. Küllike Montgomery, "Våra grafiksamlingar, Göteborgs konstmuseum", maskinskriven text om museisamlingen, Göteborgs konstmuseums arkiv.
91. Fördelningen av alstren mellan museerna sköttes av konstnären Egron Lundgrens bror Mildhog, som genom testamente fått arvslotten. Küllike Montgomery, *Egron Lundgren. En målares anteckningar*, Stockholm 1995, s. 34.
92. De två första utställningarna genomfördes av Karl-Gustaf Hedén som hade bott några år i Rom efter kriget och hade en passion för Piranesi. Björn Fredlund i samtal med författaren, januari 2012.
93. Hans-Olof Boström, "Samlarprofiler", Utställningstext, Göteborg 1987, Göteborgs konstmuseums arkiv; Montgomery, "Våra grafiksamlingar, Göteborgs konstmuseum". Nationalmuseum hade tidigare valt ut 6 000 blad ur P F Wahlbergs samling till sin egen samling.
94. Romdahl 1951, s. 154.
95. Brev från Oscar Quensel till Axel L Romdahl, 1911-05-25, Göteborgs konstmuseum, korrespondens 1906–1922, Region- och Stadsarkivet Göteborg med Folkrorelsernas arkiv.
96. Exemplaret i Göteborg är i förhållande till exemplaret i Hamburg mindre beskuret upptill, nedtill och på högra sidan. Weixlgärtner 1949.
97. Verket är en etsning av Simon Novellanus efter en teckning av Pieter Breugel d ä. Se: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/landscape-a-river-among-mountains>.

1. Donald Preziosi, 'Collecting/Museums', *Critical Terms for Art History*, Chicago and London 2003, p. 407.
2. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Los Angeles and London 2008, p. 110.
3. Hans-Olof Boström, exhibition text for the show *Ur museets samlingar: Ett urval grafik, teckningar och akvareller* [From the Museums Collections: A Selection of Graphic Art, Drawings, and Watercolours], Gothenburg Museum of Art 27 June–September 1987. By tradition, the museum's more advanced watercolours are not seen as art on paper, but rather as a part of the paintings collection.
4. It is difficult to get an overview of the collection of art on paper at Gothenburg Museum of Art with its tens of thousands of pieces, and only estimates of the existing number of works can be offered. Merely a part of the collection is digitally registered, which means that an adequate statistical foundation cannot be provided. The old card index system is difficult to use for general orientation. Sorting and classification on the basis of it has not been possible in this article. For this reason it is unclear how large a share of the collections of art on paper have come via donations. All together, these factors make work and descriptions of the collection futile – which has impacted on further investigation. Without expert help and advice by previous employees and personnel at the museum – such as Kalle Andersson, Kristoffer Arvidsson, Ingmar Desaix, Björn Fredlund, Küllike Montgomery, and Jeff Werner – this project would not have been possible and therefore I want to convey my warmest thanks to them for all the support I have had in writing this article.
5. Lena Johannesson, 'Den grafiska bildkulturen', *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1845–1890*, Lund 2000, p. 477, 513; Kristina Mazei, 'Grafiken', *Signums svenska konsthistoria: Konsten 1915–1950*, Lund 2002, p. 259.
6. See for instance the description of Torsten Laurin's art collection: Ragnar Hoppe, *Thorsten Laurins samling*, Stockholm 1927, p. VIII–XIX.
7. *Göteborgs konstmuseum: Dess historia och samlingar*, ed. Håkan Wettre, Gothenburg 1992.
8. Johannesson 2000, p. 513.
9. Axel L. Romdahl, *Svenska handteckningar i Göteborgs Museum*, Gothenburg 1918, p. 2.
10. Axel L. Romdahl, 'Konstmuseerna och konsthistorien', *Konsthistorisk tidskrift* 1932, p. 6.
11. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för år 1911 rörande Göteborgs Musei Konstafdelning', *Göteborgs Museum: Årstryck 1912*, Gothenburg 1912, p. 55.
12. McClellan 2008, p. 13.
13. Axel L. Romdahl, 'Bibliotek och museer', *Göteborgs Museum*, Gothenburg 1923, p. 913; Axel L. Romdahl, 'I museer och bland museimän för trettio år sedan', *Fataburen* 1938, p. 17.
14. Axel L. Romdahl, *Som jag minns det: Göteborgsåren*, Gothenburg 1951, p. 150.
15. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för 1906', *Göteborgs Museum: Årstryck 1907*, Gothenburg 1907, p. 48.
16. Jonas Gavel, 'Göteborgs konstmuseum och dess samlingar', *Göteborgs konstmuseum: Dess historia och samlingar*, ed. Håkan Wettre, Gothenburg 1992, p. 13; Björn Fredlund, 'Axel Ludvig Romdahl', *Svenskt biografiskt lexikon*, Stockholm 1998, p. 301–305.
17. Romdahl 1951, p. 149.
18. *Göteborgs Museum. Konstafdelningen: Förteckning över målningar och skulpturer 1917*, Gothenburg 1917, p. 9.
19. Romdahl 1951, p. 156.
20. Ingmar Hasselgren, *Konstsamlaren Gustaf Adolf Sparre, 1746–1794: Hans studieresa, våning och konstsamling i Göteborg*, doctoral thesis, University of Gothenburg 1974, Gothenburg 1974.

98. Montgomery, "Våra grafiksamlingar, Göteborgs konstmuseum"; Romdahl 1951, s. 154.
99. Quensel 1911.
100. Romdahl 1951, s. 154.
101. En mindre del bestående av 178 blad skänkte Quensel 1911 till Uppsala universitetsbibliotek, Carolina rediviva. Boström, "Samlarprofiler", 1987.
102. Boström, *Ur museets samlingar. Ett urval grafik, teckningar och akvareller*, 1987.
103. Boström, "Samlarprofiler", 1987.
104. Axel L Romdahl, *Göteborgs Museum. Årstryck 1944*, Göteborg 1944, s. 92.
105. Westholm 1969, s. 61.
106. Montgomery, "Våra grafiksamlingar".
107. Boström, "Ur museets samlingar: ett urval grafik, teckningar och akvareller, 27 juni–september, 1987"; Gavel 1992, s. 17; Westholm 1969, s. 58. Sixten Strömbom, som var professor vid Göteborgs högskola, donerade 1954 Carl Fredrik Hills *Ishavslandskap*, vilket kompletterade museets samling av denne konstnär.
108. Olika uppgifter om det exakta antalet förekommer, allt mellan 12 000 till 17 000 verk anges beroende på textkälla.
109. Romdahl 1951, s. 154.
110. Axel L Romdahl, "Konrad Peter Lundblads samling av kopparstuckna porträtt", *Göteborgs Museum. Årstryck 1934*, Göteborg 1934, s. 32–33.
111. Romdahl 1934, s. 29–48.
112. Alfred Westholm, "Inledning", *Göteborgs konstmuseum. 103 målningar*, Stockholm 1951, s. 10–11.
113. Alfred Westholm, "Berättelse för 1954 och 1955", *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1955/56*, Göteborg 1956, s. 13.
114. Gavel 1992, s. 22; Westholm 1969, s. 11, 56–58, 61; Boström, "Samlarprofiler", 1987.
115. Mer om de Fürstenbergska donationerna finns i essäerna av Kristoffer Arvidsson, Hans-Olof Boström och Birgitta Flensburg i detta nummer av *Skiascope*.
116. Joel Svensson i telefonintervju med författaren, 2011-04-20 samt gåvobrev från densamme, Göteborgs konstmuseums arkiv.
117. Björn Fredlund i samtal med författaren, februari 2011; Gåvobrev av Tore Rilton, Göteborgs konstmuseums arkiv.
118. Det var Nationalmuseum som fick teckningarna men de överfördes senare till Moderna Museet när även konst på papper delades upp med en gränsdragning vid 1900.
119. Björn Fredlund i samtal med författaren, februari 2011.
120. Björn Fredlund, e-brev till författaren 2011-11-18; Göran Tjäder, "Profilen – Bertil Svensson", *Föreningen Hemfjus* nr 3 2004.
121. Romdahl 1912, s. 52.
122. Axel L Romdahl, "Konstavdelningen, Berättelse för 1943", *Göteborgs Museum. Årstryck 1944*, Göteborg 1944, s. 35, 37. Westholm 1969, s. 5.
123. Se Kristoffer Arvidssons text "Donatorernas museum? Göteborgs konstmuseum från grosshandlare till sponsorer" i detta nummer av *Skiascope*.
124. Björn Fredlund i samtal med författaren, februari 2011.
125. Björn Fredlund i samtal med författaren, februari 2011. Se också Arvidssons text "Donatorernas museum? Göteborgs konstmuseum från grosshandlare till sponsorer" i detta nummer av *Skiascope*.
126. Till exempel 1938 donerade Falk Simon 100 kronor till museet. Axel L Romdahl, "Berättelse för 1938", *Göteborgs Museum. Årstryck 1939*, Göteborg 1939, s. 45.
127. Romdahl 1944, s. 95–96. Utställningar med grafik av Edvard Munch har visats 1912, 1917, 1918, 1923, 1933, 1956, 1963, 1975, 1978, 1991 och 2002.
128. För en förteckning över Carl Larssons samtliga verk i museet, med förvärvsår, se: Björn Fredlund, *Carl Larsson i Göteborgs konstmuseum*, Göteborg 2001.
129. Montgomery 1986, s. 72.
130. Se donationshandling från Torsten Billman, Göteborgs konstmuseums arkiv. Billman ansåg sig behöva förstöra tryckstockarna för att de inte skulle komma i fel händer men Montgomery rådde honom att istället donera dem till museet. Küllike Montgomery i samtal med författaren, oktober 2011.
131. Björn Fredlund, "Förord", *Torsten Billman*, Göteborg 1985. Montgomery kände även Lennart Rodhe väl, vilket resulterade i både gåvor och köp från konstnären. 1988 köptes 22 verk, 1983 fick museet som gåvor 16 verk.

21. Nils Ryndel and Alfred Westholm, *Tecknare efter 1700 och grafiker efter 1800 i Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums småskrifter no. 19, Gothenburg 1953.
22. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för 1909', *Göteborgs Museum. Årstryck 1910*, Gothenburg 1910, p. 47.
23. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för 1908', *Göteborgs Museum. Årstryck 1909*, Gothenburg 1909, p. 46.
24. Some of the National Museum's duplicates now form part of the Gothenburg Museum of Art's collections. Information from Björn Fredlund, January 2012.
25. Axel L. Romdahl, *Konstmonologer: I Göteborgs museum*, Stockholm 1921, p. 112.
26. Romdahl 1921, pp. 111–113, 120.
27. Romdahl 1918, pp. 1–2.
28. Arpad Weixlgärtner, 'Grafiska blad i Göteborgs konstmuseum från 1400- och 1500-talen', *Paletten* no. 4 1949.
29. Björn Fredlund, *The Gothenburg Museum of Art, Old Master Drawings, 1500–1800*, unpublished manuscript, Gothenburg Museum of Art.
30. Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1956–1966*, Gothenburg 1969, p. 60.
31. Corresponding information also in: Weixlgärtner 1949.
32. Björn Fredlund in conversation with the author, October 2011.
33. Verbal account from Küllike Montgomery, November 2011 and outline implemented by Björn Fredlund 2011-12-01.
34. Hans Pettersson, 'Konsthistoria som universitetsdisciplin', *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, ed. Britt-Inger Johansson and Hans Pettersson [Hayden], Stockholm 2000, p. 76.
35. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för 1912', *Göteborgs Museum. Årstryck 1913*, Gothenburg 1913, p. 60.
36. Dan Karlholm, 'Vetenskapens vardag', *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, ed. Britt-Inger Johansson and Hans Pettersson [Hayden], Stockholm 2000, pp. 104, 112.
37. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för 1907', *Göteborgs Museum. Årstryck 1908*, Gothenburg 1908, p. 48.
38. Küllike Montgomery in conversation with the author, October 2011. See also: Philippa Nanfeldt, 'What, How and for Whom? The Story of Art Education at the Gothenburg Museum of Art', *Skiascope 4. Art Education*, Gothenburg Museum of Art Publication Series, Gothenburg 2011, p. 214.
39. Persons at the museum who in various capacities have worked with the collection, include: Axel L. Romdahl, Stig Roth, Carl Nordenfalk, Arpad Weixlgärtner, Alfred Westholm, Karl-Gustaf Hedén, Björn Fredlund, Manfred Soeder, Ingrid Mesterton, Küllike Montgomery, Elzbieta Praszkie, Karin Åberg Waern, Kazimierz Barwikowski, Per-Otto Essen, Maria Klauzner, Hans-Olof Boström, Jonas Gavel, Anne Pettersson, Ingmar Desaix, Iben Kehlet, Eva Sundberg, and Kalle Andersson. External researchers who have visited and studied areas of the collection, include: Michael Jaffé, Fitzwilliam Museum in Cambridge, Anne Sutherland-Harris from Oxford, Sylvie Béguin and Pierre Rosenberg from the Louvre in Paris (in 1977, identified a drawing in red crayon as a Boucher), Julius S. Held from Old Bennington, Vermont, Catherine Johnston from the National Gallery of Canada in Ottawa and Per Bjurström, Börje Magnusson and Ulf Cederlöf from the National Museum in Stockholm. Source: Fredlund, *The Gothenburg Museum of Art, Old Master Drawings, 1500–1800*. Also the art historian Marianne Michaëlsson has been involved with identifying and investigating the Napoleonic caricatures in the Museum collection. Westholm 1953, p. 17.
40. Axel L. Romdahl, *Carl Larsson som etsare*, 1912.
41. Axel L. Romdahl, *Albrecht Dürers träsnitt*, 1910; Axel L. Romdahl, *Anders Zorn som etsare: 100 etsningar i reproduktion med inledande text av Axel L. Romdahl*, Stockholm 1923.
42. Axel L. Romdahl, *Svenska handteckningar i Göteborgs Museum*, Stockholm 1918; Romdahl 1913, p. 62.

132. Erik Kruskopf, *Tecknaren Tikkanen*, Helsingfors 2004, s. 123–124. Donationen är ett paradexempel på hur en vänskapskedja lett fram till en donation; Henrikson var vän med Tikkanen och med Wieland (alltsedan Henriksons tid i Bonn), Wieland och Björn Fredlund var goda vänner sedan mitten på 1970-talet och samarbetade ofta kring utställningar. Viktigt för donationen var också att Wieland Koenig var medveten om Göteborgs konstmuseums nordiska inriktning. Information från Björn Fredlund, januari 2012.
133. Westholm 1956, s. 17.
134. Westholm 1969, s. 58.
135. Westholm 1969, s. 62–63; Björn Fredlund, ”Om provtryckssamlingen på Göteborgs konstmuseum”, *Från grafikerns verkstad. Provtryck genom fyra århundraden*, Göteborg 1983, s. 2.
136. Axel L Romdahl, ”Berättelse för år 1944”, *Göteborgs Museum. Årstryck 1944*, Göteborg 1944, s. 36.
137. Axel L Romdahl, ”Konstavdelningen. Berättelse för år 1940”, *Göteborgs Museum. Årstryck 1941*, Göteborg 1941, s. 25. För övriga donationer se: Westholm 1969, s. 9.
138. Axel L Romdahl, ”Berättelse för 1935”, *Göteborgs Museum. Årstryck 1936*, Göteborg 1936, s. 55.
139. Anne Pettersson, ”Barnboksbildens vänner fem år”, *Barnboksbilder så in i Norden*, Göteborg 1995, s. 3–4. Gunnel Enby, ”Barnboksbildens vänner 10 år”, *Bokvägen till Bildriket*, Göteborg 1999, s. 4.
140. Björn Fredlund, ”Efterord”, *Bokvägen till bildriket*, Göteborg 1999, s. 48. Utställningen *Kalle, Ulla och Sprätten* (1981) kan också ha uppmuntrat donationen av barnboksillustrationer.
141. Björn Fredlund i samtal med författaren, november 2011.
142. Fredlund 1983, s. 2.

43. Nils Ryndel, *Franska teckningar i Göteborgs konstmuseum*, Göteborgs konstmuseums småskrifter no. 9, Gothenburg 1953.
44. Ryndel and Westholm 1953.
45. Westholm 1953, p. 17.
46. Küllike Montgomery, *Torsten Billman*, Stockholm 1986.
47. Björn Fredlund, *Ivar Arosenius*, Stockholm 2009; Björn Fredlund, *Carl Larsson i Göteborgs konstmuseum*, Gothenburg 2001.
48. Fredlund, *The Gothenburg Museum of Art, Old Master Drawings, 1500–1800*.
49. Björn Fredlund in conversation with the author, February 2011.
50. Westholm 1952, p. 212.
51. Romdahl 1912, p. 58.
52. Georg Pauli, ‘Göteborgs konstmuseum’, *Ord & Bild* 1927, p. 14.
53. Axel L. Romdahl, ‘Berättelse för år 1945’, *Göteborgs Museum: Årstryck 1946*, Gothenburg 1946, p. 37.
54. Westholm 1969, p. 58.
55. Karl-Gustaf Hedén, ‘Göteborgs konstmuseum: 164 trappsteg – eller hiss!’, *I stadens tjänst* no. 8, 1972.
56. Björn Fredlund and Küllike Montgomery, *Från grafikerns verkstad. Provtryck genom fyra århundraden*, Gothenburg 1983.
57. Philippa Nanfeldt, ‘Om den pedagogiska verksamheten kring Barnboksbildens Vänners samling’, *Färgkludd eller näckrosor? Barnboksbilden och konsten*, Gothenburg 2009, pp. 47–48. More on latter-day pedagogic activities in: Nanfeldt 2011.
58. Margaretha Dahlström, ‘Att ta vara på sina vänner: Om föreningens verksamhet’, *Färgkludd eller näckrosor? Barnboksbilden och konsten*, Gothenburg 2009, pp. 74–76.
59. Romdahl, *Göteborgs Museum: Årstryck 1909*, 1909, p. 51.
60. Romdahl 1912, p. 58.
61. Axel L. Romdahl, *Göteborgs Museum: Konstafdelningen – Förteckning öfver målningar och skulpturer*, Gothenburg 1909, p. IV. Unfortunately no pictures are available of the interiors of the museum galleries or cabinets with displays of drawings or engravings.
62. Romdahl 1909, p. 51; *Göteborgs Museum: Konstafdelningen – Förteckning öfver målningar och skulpturer*, 1909, p. IV.
63. Romdahl, *Göteborgs Museum: Årstryck 1909*, 1909, p. 51.
64. Romdahl 1912, p. 58.
65. Axel L. Romdahl, *Göteborgs Museum: Konstafdelningen – Förteckning över målningar och skulpturer 1917*, Gothenburg 1917, p. 11.
66. McClellan 2008, pp. 114, 126.
67. Britt-Marie Widén in conversation with the author, February 2011.
68. Nils Ryndel, *Franska teckningar*, Göteborgs konstmuseums småskrifter no. 9, Gothenburg 1953, non-paginated.
69. Axel L. Romdahl, ‘Stand for the Display of Prints and Drawings’, *The Museum Journal* no. 10, 1938, vol. 37, pp. 440–442.
70. Westholm 1953, p. 24.
71. Björn Fredlund in conversation with the author, February 2011.
72. Björn Fredlund in conversation with the author, February 2011.
73. Romdahl 1951, p. 184.
74. *Göteborgs Museum: Konstafdelningen – Förteckning över målningar och skulpturer 1917*, 1917, p. 10.
75. Nils Ryndel and Alfred Westholm, *Göteborgs konstmuseum: 103 målningar*, Stockholm 1951, p. 9.
76. *Göteborgs Museum: Konstafdelningen – Förteckning över målningar och skulpturer 1917*, 1917, p. 10.
77. McClellan 2008, p. 111.

- 
78. Küllike Montgomery in conversation with the author, May 2011. In Montgomery's time the acquisitions group consisted of the museum director, both department heads for art (pre-1900 and post-1900), the head of the department for art on paper and two artists.
  79. Derrick Chong, 'Marketing in Art Business', *The Art Business*, London and New York 2008, p. 119.
  80. Drawings, HJ. Wijk's collection, black box in the Graphic art Room, Gothenburg Museum of Art.
  81. McClellan points out that donations to museums are both about distinguishing oneself from the general public and showing social engagement. McClellan 2008, p. 30.
  82. Olav Velhuis, *Talking Prices*, Princeton and Oxford 2007, p. 95.
  83. Preziosi 2003, p. 408.
  84. Prown Jules David, *Art as Evidence: Writings on Art and Material Culture*, New Haven and London 2001, p. 69.
  85. McClellan 2008, p. 111.
  86. Boström, *Ur museets samlingar: Ett urval grafik, teckningar och akvareller*, 1987; Gavel 1992, pp. 22–23.
  87. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för 1939', *Göteborgs Museum: Årstryck 1940*, Gothenburg 1940, p. 47.
  88. Foundation Otto and Charlotte Mannheimer Fund (Stiftelsen Otto och Charlotte Mannheimers fond) [http://www.ottoochcharlottomannheimersfond.se/om\\_socmf.htm](http://www.ottoochcharlottomannheimersfond.se/om_socmf.htm), 2011-11-16.
  89. Westholm 1969, p. 20.
  90. Küllike Montgomery, 'Våra grafiksamlingar, Göteborgs konstmuseum', typed text on the museum's collections, the Gothenburg Museum of Art's archive.
  91. The allocation of art works between the museums was overseen by Egon Lundgren's brother, Mildhog, to whom the estate had passed. Küllike Montgomery, *Egon Lundgren: En målares anteckningar*, Stockholm 1995, p. 34.
  92. The first two exhibitions were organized by Karl-Gustaf Hedén who had lived for a few years in Rome after the war and had a passion for Piranesi. Björn Fredlund in conversation with the author, January 2012.
  93. Hans-Olof Boström, 'Samlarprofiler', exhibition text, Gothenburg 1987, the Gothenburg Museum of Art's archive; Montgomery, 'Våra grafiksamlingar, Göteborgs konstmuseum'. The National Museum had earlier chosen 6 000 prints from P. F. Wahlberg's collection for its own collection.
  94. Romdahl 1951, p. 154.
  95. Letter from Oscar Quensel to Axel L. Romdahl, 1911-05-25, Gothenburg Museum of Art, correspondence 1906–1922, Regional and City Archive and the Popular Movements' Archive, Gothenburg.
  96. The copy in Gothenburg, compared to the copy in Hamburg, is less heavily cropped at the top, at the bottom and on the right-hand side. Weixlgärtner 1949.
  97. The work is an etching by Simon Novellanus based on a drawing by Pieter Breugel the older. See: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/landscape-a-river-among-mountains>.
  98. Montgomery, 'Våra grafiksamlingar, Göteborgs konstmuseum'; Romdahl 1951, p. 154.
  99. Quensel 1911.
  100. Romdahl 1951, p. 154.
  101. A smaller portion of 178 prints were donated by Quensel in 1911 to Uppsala's university library, Carolina rediviva. Boström, 'Samlarprofiler', 1987.
  102. Boström, *Ur museets samlingar: Ett urval grafik, teckningar och akvareller*, 1987.
  103. Boström, 'Samlarprofiler', 1987.
  104. Axel L. Romdahl, *Göteborgs Museum: Årstryck 1944*, Gothenburg 1944, p. 92.
-

- 
105. Westholm 1969, p. 61.
  106. Montgomery, 'Våra grafiksamlingar, Göteborgs konstmuseum'.
  107. Boström, 'Ur museets samlingar: ett urval grafik, teckningar och akvareller, 27 juni–september 1987'; Gavel 1992, p. 17; Westholm 1969, p. 58. Sixten Strömbom, who was a professor at the University of Gothenburg, donated Carl Fredrik Hill's *Arctic Landscape* in 1954, which complemented the museum's collection of this artist.
  108. There are divergent reports on the exact number, anything between 12 000 and 17 000 works depending on the source.
  109. Romdahl 1951, p. 154.
  110. Axel L. Romdahl, 'Konrad Peter Lundblads samling av kopparstuckna porträtt', *Göteborgs Museum: Årstryck* 1934, Gothenburg 1934, pp. 32–33.
  111. Romdahl 1934, pp. 29–48.
  112. Alfred Westholm, 'Inledning', *Göteborgs konstmuseum: 103 målningar*, Stockholm 1951, pp. 10–11.
  113. Alfred Westholm, 'Berättelse för 1954 och 1955', *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1955/56*, Gothenburg 1956, p. 13.
  114. Gavel 1992, p. 22; Westholm 1969, pp. 11, 56–58, 61; Boström, 'Samlarprofiler', 1987.
  115. More on Fürstenberg's donations can be found in essays by Kristoffer Arvidsson, Hans-Olof Boström and Birgitta Flensburg in this issue of *Skiascope*.
  116. Joel Svensson in a telephone interview with the author, 2011-04-20, as well as a deed of gift from the same, the Gothenburg Museum of Art's archive.
  117. Björn Fredlund in conversation with the author, February 2011. Deed of gift from Tore Rilton, the Gothenburg Museum of Art's archive.
  118. The National Museum was given the drawings but they were transferred to Moderna Museet when art on paper was partitioned off in a redefinition of boundaries, 1900.
  119. Björn Fredlund in conversation with author, February 2011.
  120. Björn Fredlund, e-mail to the author, 2011-11-18; Göran Tjäder, "Profilen – Bertil Svensson", *Föreningen Hemljus* no. 3 2004.
  121. Romdahl 1912, p. 52.
  122. Axel L. Romdahl, 'Konstavdelningen, Berättelse för 1943', *Göteborgs Museum: Årstryck 1944*, Gothenburg 1944, pp. 35, 37. Westholm 1969, p. 5.
  123. See Kristoffer Arvidsson's text, 'The Donors' Museum? Gothenburg Museum of Art from Wholesalers to Sponsors' in this issue of *Skiascope*.
  124. Björn Fredlund in conversation with the author, February 2011.
  125. Björn Fredlund in conversation with the author, February 2011. See also Arvidsson's text 'The Donors' Museum? Gothenburg Museum of Art from Wholesalers to Sponsors' in this issue of *Skiascope*.
  126. For instance, in 1938 Falk Simon donated 100 Swedish kronor to the museum. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för 1938', *Göteborgs Museum: Årstryck 1939*, Gothenburg 1939, p. 45.
  127. Romdahl 1944, pp. 95–96. Exhibitions of Edvard Munch's graphic art were shown in 1912, 1917, 1918, 1923, 1933, 1956, 1963, 1975, 1978, 1991, and 2002.
  128. For a full inventory of Carl Larsson's works in the museum, with acquisition dates, see: Björn Fredlund, *Carl Larsson i Göteborgs konstmuseum*, Gothenburg 2001.
  129. Montgomery 1986, p. 72.
  130. See donation document from Torsten Billman, the Gothenburg Museum of Art's archive. Billman took the view that he had to destroy the printing plates so that they would not fall into the wrong hands, but Montgomery advised him to donate them to the museum. Küllike Montgomery in conversation with the author, October 2011.
  131. Björn Fredlund, 'Förord', *Torsten Billman*, Gothenburg 1985. Montgomery also knew Lennart Rodhe well, which resulted in both gifts and purchases from the artist. In 1988, 22 works were purchased, in 1983 the museum was gifted with 16 works.
-

- 
132. Erik Kruskopf, *Teknaren Tikkanen*, Helsinki 2004, pp. 123–124. The donation is a prime example of how a network of friends led to a donation; Henrikson was a friend of Tikkanen and Wieland (from Henrikson's time in Bonn), Wieland and Björn Fredlund had been good friends since the mid-1970s and often collaborated on exhibitions. It was important for the donation that Wieland Koenig was aware of the Nordic emphasis of the Gothenburg Museum of Art. Information from Björn Fredlund, January 2012.
133. Westholm 1956, p. 17.
134. Westholm 1969, p. 58.
135. Westholm 1969, pp. 62–63; Björn Fredlund, 'Om provtryckssamlingen på Göteborgs konstmuseum', *Från grafikerns verkstad: Provtryck genom fyra århundraden*, Gothenburg 1983, p. 2.
136. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för år 1944', *Göteborgs Museum: Årstryck 1944*, Göteborg 1944, p. 36.
137. Axel L. Romdahl, 'Konstavdelningen: Berättelse för år 1940', *Göteborgs Museum: Årstryck 1941*, Gothenburg 1941, p. 25. On other donations see: Westholm 1969, p. 9.
138. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för 1935', *Göteborgs Museum: Årstryck 1936*, Gothenburg 1936, p. 55.
139. Anne Pettersson, 'Barnboksbildens vänner fem år', *Barnboksbilder så in i Norden*, Gothenburg 1995, pp. 3–4. Gunnel Enby, 'Barnboksbildens vänner 10 år', *Bokvägen till Bildriket*, Gothenburg 1999, p. 4.
140. Björn Fredlund, 'Efterord', *Bokvägen till bildriket*, Gothenburg 1999, p. 48. The exhibition *Kalle, Ulla and Sprätten* (1981) may also have encouraged the donation of childrens' book illustrations.
141. Björn Fredlund in conversation with the author, November 2011.
142. Fredlund 1983, p. 2.



FIG. 55

REMBRANDT VAN RIJN, *RIDDAREN MED FALKEN*, CIRKA 1660–1669, OLJA PÅ DUK, 98,5 X 79 CM, GÅVA FRÅN GUSTAF WERNER OCH ENSKILDA KONSTVÄNNER 1921, GKM 0698. FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

REMBRANDT VAN RIJN, *THE KNIGHT WITH THE FALCON*, CIRKA 1660–1669, OIL ON CANVAS, 98.5 X 79 CM, GIFT FROM GUSTAF WERNER AND PRIVATE ART LOVERS IN 1921, GKM 0698. PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

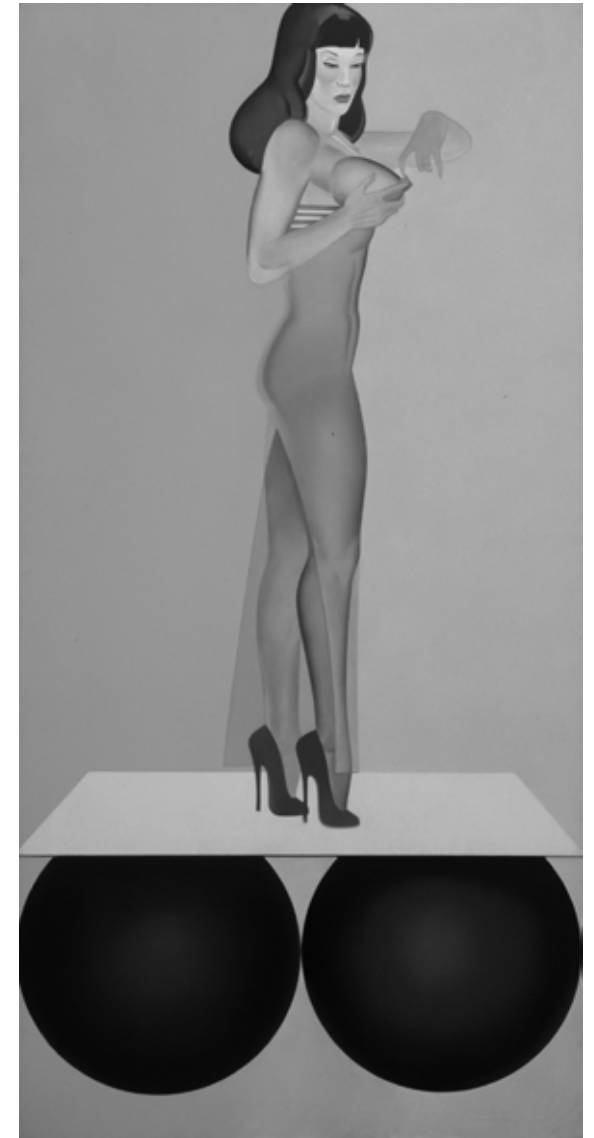


FIG. 56

ALLEN JONES, *KLÅ AV MIG*, 1972, OLJA PÅ DUK, 244,5 X 107,5 CM, GÅVA AV KONSTMUSEETS VÄNNER 1975, GKM 1960. FOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © ALLEN JONES

ALLEN JONES, *BARE ME*, 1972, OIL ON CANVAS, 244.5 X 107.5 CM, GIFT FROM THE FRIENDS OF THE MUSEUM OF ART IN 1975, GKM 1960. PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © ALLEN JONES



FIG. 57

CLAUDE MONET, *NÄCKROSOR*, 1907, OLJA PÅ DUK, 106 X 73,5 CM, TESTAMENTARISK GÅVA FRÅN GERDA SIGVALDASON 1988, GKM 2232.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU.

CLAUDE MONET, *WATER LILIES*, 1907, OIL ON CANVAS, 106 X 73.5 CM, BEQUEST FROM GERDA SIGVALDASON IN 1988, GKM 2232.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU.



FIG. 58

ODD NERDRUM, *DÖENDE PAR*, 1993, OLJA PÅ DUK, 246 X 275,5 CM, GÅVA FRÅN GÖTEBORGS-POSTEN OCH LENNART WALLENSTAM AB 1994, GKM 2369.  
FOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © ODD NERDRUM/BUS 2012

ODD NERDRUM, *DYING COUPLE*, 1993, OIL ON CANVAS, 246 X 275.5 CM, GIFT FROM GÖTEBORGS-POSTEN AND LENNART WALLENSTAM AB 1994, GKM 2369.  
PHOTO: HOSSEIN SEHATLOU. © ODD NERDRUM/BUS 2012

## DONATORERNAS MUSEUM?

GÖTEBORGS KONSTMUSEUM FRÅN GROSSHANDLARE TILL SPONSORER

Donationer är inte bara något konstmuseer önskar som ett extra tillskott. Tvärtom är de ofta grundbulten i konstmuseernas samlingar, inköpsmedel och byggnader. Utan donationer inga konstmuseer. Men donationer kan också innebära problem och i förlängningen utmana idén om det offentliga konstmuseet. Donatorernas önskan att sätta avtryck och synas kommer inte sällan i konflikt med konstmuseets vilja att förmedla sin berättelse om konsten. Även om förslag om donationer granskas innebär en mottagen donation ändå att konstmuseet i mindre grad styr över vad som införlivas i samlingen. Någon annan har valt vilka verk som ska ingå i samlingen. Med donationer tar privata intressen på gott och ont plats i det offentliga.

I den här essän undersöks hur donationer bidragit till att skapa Göteborgs konstmuseums identitet och självbild. Är Göteborgs konstmuseum verkligen det donatorernas museum som det ofta påstås? Hur har museets förmåga att attrahera donatorer stått sig över tid? Jag skriver om de donationer som tagits emot och de som uteblivit, vad museet gjort med sina donationer och hur donationerna påverkat samlingens inriktning.

THE DONORS' MUSEUM?  
THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART FROM WHOLESALERS TO SPONSORS

Donations are not only something that art museums desire as an extra addition. On the contrary, they are often the linchpin in the art museum's collections, purchasing funds, and buildings. No donations, no art museums. But donations may also involve problems and in the long term challenge the whole idea of the public art museum. The donors' wish to make an impression and be visible may quite often come into conflict with the desire of the art museum to convey its narrative about the art. Even if proposals of donations are carefully scrutinized, an accepted donation still means that the art museum has less control over what is incorporated into the collection. Someone else has chosen which works should be added to the collection. With donations, private interests are granted public display for good or ill.

This essay examines how donations have contributed to the identity and self-image of the Gothenburg Museum of Art. Is the Gothenburg Museum of Art really *the* donors' museum, as is often maintained? How has the museum's power to attract donors endured over time? I write about the donations which have been accepted and those that have been rejected, what the museum has done with its donations and how the donations have affected the direction the collection has taken.

Göteborgs konstmuseum refererar gärna till sig självt som donatorernas museum. I princip hela samlingen har tillkommit genom donationer. Nästan alla inköp görs fortfarande med avkastningen av fondmedel från ett antal gåvor, varav Bengt Erland Dahlgrens (1809–1876) är den största.<sup>1</sup> Andra stora donationer som fortfarande används för inköp är Osvald Arnulf-Olssons Fond, Robert Edward Dicksons fond, August Röhss inköpsfond och Carl Wijks fond. Stat, region och kommun skjuter inte till några inköpsmedel överhuvudtaget. Dessutom har såväl den ursprungliga byggnaden från 1923 som tillbyggnaderna från 1968 och 1996 tillkommit tack vare donerade medel.<sup>2</sup> Detta förhållande gäller även produktionen av den skrift du läser. Forskningsenheten vid Göteborgs konstmuseum var under de inledande åren 2008–2010 helt finansierad genom en donation från Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur.

Ändå finns det ett glapp mellan identitet och image. För även om museet är byggt på donationer och gåvor är de flesta av de betydande donationerna av äldre datum. Till en del kan detta förklaras av förändrade samhällsförhållanden. Med demokratiseringen av Sverige och den offentliga sfärens allt större ansvarstagande för kulturen under mitten av 1900-talet minskade de privata aktörernas insatser. Göteborgs konstmuseum uppfattades kanske inte längre som den göteborgska borgarklassens ansvarsområde? Senare tiders donationer kommer mer sällan från privatpersoner. Istället har företag som Astra Zeneca, Skanska AB, Göteborgs-Posten och Wallenstam AB, och stiftelser som nyss nämnda Sten A Olssons, gjort betydelsefulla insatser för museet.

Men det är främst på det retoriska planet som glappet mellan identitet och image blir påtaglig. Museet fortsätter att berätta om donatorernas stora betydelse. Pontus (1827–1902) och Göthilda (1837–1901) Fürstenberg, Gustaf Werner (1859–1948) och Werner Lundqvist (1868–1943) framhålls i museets marknadsföring, trots att privata donatorer av deras sort idag lyser med sin frånvaro.

Även om många av landets främsta museer och utställningshallar är resultatet av donationer – exempelvis Thielska galleriet,

#### THE DONATION MUSEUM AS IDENTITY

The Gothenburg Museum of Art likes to refer to itself as the donors' museum. In principle, the whole collection has come about through donations. Nearly all purchases are still made out of the proceeds from funds derived from a number of gifts, of which that made by Bengt Erland Dahlgren (1809–1876) is the largest.<sup>1</sup> Other large donations still used for purchasing are the Osvald Arnulf-Olsson Foundation, the Robert Edward Dickson Foundation, the August Röhss Purchasing Foundation, and the Carl Wijk Foundation. State, region, and commune do not contribute any purchasing funds at all. Furthermore, both the original building from 1923 and the additional buildings from 1968 and 1996 came about thanks to donations.<sup>2</sup> These circumstances also apply to the production of the text you are now reading. During its initial years 2008–2010 the research department of the Gothenburg Museum of Art was completely financed by a donation from the Sten A Olsson Foundation for Research and Culture.

There still exists a gap between identity and image. For even if the museum is built on donations and gifts, the majority of the important donations are of older date. This can be attributed in part to the changed social conditions. With the democratization of Sweden and the public sphere taking an ever increasing responsibility for culture during the mid-20<sup>th</sup> century, contributions from the private sector decreased. The Gothenburg Museum of Art was perhaps no longer seen as an area of responsibility of the Gothenburg middle class. In later times donations have come less often from private persons. Instead, companies such as Astra Zeneca, Skanska AB, Göteborgs-Posten, and Wallenstam AB, and foundations such as the above-mentioned Sten A Olsson, have made significant contributions to the museum.

But it is primarily on the rhetorical plane that the gap between identity and image becomes noticeable. The museum continues to talk of the great significance of the donors. Pontus (1827–1902) and Göthilda (1837–1901) Fürstenberg, Gustaf Werner (1859–1948) and Werner Lundqvist

Zornsamlingarna, Carl Larsson-gården, Sundborn, Prins Eugens Waldemarsudde, Liljevalchs konsthall och Millesgården – har de med tiden alltmer kommit att uppfattas som offentliga institutioner. Under 1900-talets välfärdsbyggande era ansågs konstmuseer vara en politisk angelägenhet och skulle därför primärt finansieras genom skattemedel. I en tidstypisk gest vände sig museichefen Pontus Hultén till staten, inte till privata donatorer, med utställningen *Önskemuseet* (1963–1964) för att bekosta omfattande förvärv till Moderna Museet. I en lika tidstypisk gest räknade överintendent Lars Nittve 33 år senare med en samfinansiering mellan statliga och privata medel när han önskade komplettera samlingarna med kvinnliga modernister i ”Det andra önskemuseet” (2006–2009).<sup>3</sup>

1974 års kulturpolitiska mål angav länge tonen: ”Kulturpolitiken skall motverka kommersialismens negativa verkningar inom kulturområdet.”<sup>4</sup> Men på 1980-talet blev diskussioner om sponsring mer accepterade. Företag sponsrar idag främst enskilda kulturevenemang, exempelvis stora utställningar där de har möjlighet att exponera sitt varumärke för en stor publik. Om en donation förr, åtminstone retoriskt, gjordes för att ge tillbaka till samhället så verkar den idag främst ha som syfte att stärka den egna imagen.

Under senare tid har privata initiativ blivit alltmer synliga på konstscenen. Men det har inte rört sig om donationer till befintliga museer utan om inrättandet av helt nya, som Rooseum i Malmö, Magasin 3, Bonniers Konsthall, Jarla Partilager och Sven-Harrys (konstmuseum) i Stockholm, Abecita Corsettfabriken konstmuseum i Borås, Kivik Art Centre med flera.<sup>5</sup> Några liknande initiativ finns inte i Göteborg, trots talet om donatorernas stad.<sup>6</sup> Den självbild som formats av historien stämmer inte med dagens förhållanden. Donationen från Sten A Olssons Stiftelse till ombyggnationen av Göteborgs konstmuseums entré 1994–1996, och i samband med den utställningsrummet Stenasalen, samt till museets forskningsenhet 2008–2010 är undantag. Varför finns det en donationskultur i Stockholm men inte i Göteborg?

En möjlig förklaring är att värderingar och kultursyn i samhällets övre skikt skiljer sig åt regionalt. Historiskt har Stockholm präglats av en hov- och akademiskultur medan Göteborg varit en handelsstad med mäktiga grosshandlare, redare och fabriker. Kanske sitter dessa mönster fortfarande i. I Stockholm anses det möjligen

(1868–1943) are given prominence in the museum’s marketing, despite private donors of their sort being conspicuous today by their absence.

Even if many of the country’s leading museums and exhibition halls are the result of donations – for example, the Thielska Gallery, The Zorn Collections, Carl Larsson-gården, Sundborn, Prins Eugens Waldemarsudde, Liljevalchs Art Gallery, and Millesgården – they have, in the course of time, been looked upon more and more as public institutions. During the welfare development era of the 20<sup>th</sup> century, art museums were considered a political concern and should therefore be primarily financed through tax revenue. In a gesture typical of the time, museum director Pontus Hultén turned to the state, not to private donors, with the exhibition *Önskemuseet* [The Museum of Our Wishes] (1963–1964) in order to pay for large acquisitions for Moderna Museet. In a gesture similarly typical of its time 33 years later, museum director Lars Nittve counted on joint financing between state and private resources when he wished to add to the collections with female modernists in ‘Det andra önskemuseet’ [The Second Museum of Our Wishes] (2006–2009).<sup>3</sup>

For a long time it was the cultural-political goals of 1974 that set the tone: ‘Cultural policies are to offset the negative effects of commercialism within the sphere of culture.’<sup>4</sup> But in the 1980s discussions about sponsoring became more widely accepted. Today companies will finance first and foremost single cultural events, for example big exhibitions, where they have an opportunity to display their brand to a large public. If once upon a time a company made a donation, at least in a rhetorical sense, in order to give something back to society, today it seems as if it has as its aim to strengthen its own image.

During recent times private initiatives have become ever more prevalent in the art world. However, it has not been a question of donations being made to existing museums but to the establishment of totally new ones, as, for example, Rooseum in Malmö, Magasin 3, Bonniers Konsthall, Jarla Partilager, and Sven-Harry’s (Art Museum) in Stockholm, Abecita Corsettfabriken Art Museum in Borås, Kivik Art Centre, and others.<sup>5</sup> There are no such similar initiatives in Gothenburg, despite its being referred to as ‘the city of donors.’<sup>6</sup> The self-image that has been shaped by history does not accord with today’s circumstances. The donation from the Sten A Olsson Foundation for the reconstruction of the foyer of the Gothenburg Museum of Art 1994–1996, and in connection with that the exhibition hall Stenasalen, and for the museum’s research

viktigare att positionera sig socialt genom stöd till kultur. En annan förklaring kan vara att Göteborgs konstmuseum inte upplevts som lika prestigefyllt och synligt som exempelvis Moderna Museet och därför inte varit lika intressant för företagen. En tredje förklaring kan vara att kulturinstitutionerna i Göteborg inte är lika vana vid eller skickliga på att arbeta med sponsring. Det kan också vara så att ett underfinansierat museum har svårt att locka till sig donatorer och sponsorer, medan ett museum med en god ekonomisk stomme kan göra attraktiva satsningar, publikdragande utställningar och påkostade katalogproduktioner som företag gärna vill synas i och bidra till.

#### DONATIONSHISTORIK VID GÖTEBORGS KONSTMUSEUM

Om nu Göteborgs konstmuseum beskrivs som donatorernas museum så är det anmärkningsvärt att det stora flertalet av donatorerna förblivit tämligen osynliga. Vid sidan av Fürstenbergsska galleriet och Hjalmar Gabrielsons (1876–1949) självporträttsamling saknar övriga donerade samlingar en egen presentation.<sup>7</sup> Tidigare utgjorde Werner Lundqvists samling en pendang till Fürstenbergsska galleriet. Sedan 1990-talet har den Lundqvistska samlingen splittrats upp. I ett dokument från 1987 anges att fem av museets välgörare – Dahlgren, Fürstenberg, Lundqvist, Werner och Gabrielson – presenteras i monter på museet. Men någon sådan utställning existerar inte längre.<sup>8</sup>

I Skulpturhallen finns inskriptionstavlor i marmor med namnen på ett flertal donatorer angivna. Den centralt placerade tavlan, infattad av två kvinnofigurer, berättar om vilka som donerat till byggnadens uppförande 1921–1924 och är troligtvis uppsatt i samband med museets öppnande den 14 mars 1925. I två marmortavlor har namnen på donatorer till samlingen huggits ut och förgyllts. Den andra skylten är bara halvfylld. Utrymme finns alltså till att föra in fler namn men så har ej skett. Den sista kompletteringen gjordes på 1950-talet när Alfred Westholm (1904–1996) var museichef. En tredje marmortavla listar donatorerna till Göteborgs konstmuseums tillbyggnad 1966–1968. Diskussioner fördes under Karl-Gustaf He-

unit 2008–2010, is the exception. Why is there a donation culture in Stockholm but not in Gothenburg?

One possible explanation is that values and the view of culture in the higher strata of society differ from region to region. Historically, Stockholm has been marked by a royal court and academic culture, while Gothenburg has been a commercial city with powerful wholesalers, shipowners, and manufacturers. Perhaps these patterns are still in place. In Stockholm it is possibly considered more important to achieve social status by supporting culture. Another explanation could be that the Gothenburg Museum of Art is not perceived to be as prestigious and as visible as, for instance, Moderna Museet and has therefore been of less interest to private businesses. A third explanation may be that cultural institutions in Gothenburg are not as accustomed to, or skilled at, working with sponsorship. It may also be the case that an underfinanced museum has difficulty in attracting donors and sponsors, while a museum with a good economic structure can make attractive investments, mount popular exhibitions and produce lavish catalogues that companies will be happy to appear in and contribute to.

#### THE HISTORY OF DONATIONS AT THE GOTHENBURG MUSEUM OF ART

If the Gothenburg Museum of Art is now described as the donors' museum, it is remarkable that the vast majority of donors have remained more or less invisible. Besides the Fürstenberg Gallery and the Hjalmar Gabrielson (1876–1949) self-portrait collection, other donated collections lack an individual, dedicated presentation.<sup>7</sup> Earlier the Werner Lundqvist collection formed a companion-piece to the Fürstenberg Gallery. Since the 1990s the Lundqvist collection has been split up. In a document from 1987 it is stated that five of the museum's benefactors – Dahlgren, Fürstenberg, Lundqvist, Werner, and Gabrielson – are presented in showcases in the museum. But such displays no longer exist.<sup>8</sup>

In the Sculpture Hall the names of most donors are displayed on marble plaques. The plaque in the middle, bordered by two female figures, lists the names of those who donated to the construction of the building

déns (1917–2001) chefstid på 1970-talet utan att beslut togs om vad som skulle krävas för att få sitt namn inhugget i marmorn.<sup>9</sup> Om man även räknar mindre donationer, exempelvis enstaka verk och gåvor från konstnärer, har museet långt fler donatorer än vad som tas upp på tavlorna.<sup>10</sup>

Att donatorerna är fler än vad som anges på Skulpturhallens marmortavlor bekräftas av målerikatalogen från 1979 som inleds med en förteckning över alla dittillsvarande donatorer till målerisamlingen.<sup>11</sup> De uppgick då till 315 men fler har tillkommit senare. Göteborgs konstmuseum förfogar 2012 över samlingar på omkring 66 000 verk, varav drygt 3 000 målningar, fler än 800 skulpturer samt omkring 10 000 teckningar, 50 000 grafiska blad och 200 fotografier.<sup>12</sup> Det totala antalet donerade verk i museet uppgår till åtminstone 6 140, antalet testamenterade till en bit över 600. En stor del av dessa är teckningar och grafik. Fotografisamlingen består till stor del av donerade bilder. Till museet har drygt 970 målningar donerats och över 400 testamenterats, det vill säga närmare hälften av målerisamlingen. Nästan 250 skulpturer har donerats. Därtill har omkring 65 skulpturer testamenterats till Göteborgs konstmuseum. Tillsammans utgör de mer än en tredjedel av skulptursamlingen. Museet förfogar också över en samling på omkring 2 000 illustrationer som donerats från Barnboksbildens Vänner. Antalet donatorer beräknas till sammanlagt över 400.<sup>13</sup>

Några av de viktigaste donatorerna är Bengt Erland Dahlgren, Pontus och Göthilda Fürstenberg, Charlotte Mannheimer, Werner Lundqvist, Gustaf Werner, Osvald Arnulf-Olsson (1884–1976) och Stena AB/Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur.

Grosshandlaren Bengt Erland Dahlgren, som också var aktiv i Göteborgs Konstförening, byggde tillsammans med hustrun Anna Lisa (född Geijer) upp en konstsamling av framförallt Düsseldorfmålari. Efter makarnas bortgång 1876 tillföll (1877) genom testamente 28 konstverk (26 målningar och 2 skulpturer) samt 250 000 kronor Göteborgs Museum för konstinköp, understöd åt Göteborgs Musei Rit- och Målarskola och uppförandet av ett konstmuseum. Dessa medel blev stommen i Göteborgs konstmuseums inköpsfonder. 2011 bekostade fonden fortfarande 72 procent av konstinköpen till museet. De donerade verken var målningar av "Coypel" (1, numera okänd 1600-tal), "Domenichino" (1, numera okänd 1600-tal), Carl d'Unker

during the years 1921–1924. It was probably put up at the time of the opening of the museum, which was on 14 March 1925. The names of donors to the collection have been engraved and gilded on two marble plaques. The second panel is only half filled. There is, therefore, space to inscribe more names, but this has not happened. The last addition was made in the 1950s when Alfred Westholm (1904–1996) was director of the museum. A third marble plaque lists the donors to the extension of the Gothenburg Museum of Art 1966–1968. Discussions took place during the directorship of Karl-Gustaf Hedén (1917–2001) in the 1970s without any decision being made as to what conditions need to be met for a person to have his or her name inscribed in the marble.<sup>9</sup> If we include smaller donations, for example single works and gifts from artists, the museum has far more donors than the number shown on the plaques.<sup>10</sup>

That the donors number more than the number appearing on the marble plaques in the Sculpture Hall is confirmed by the catalogue of paintings from 1979, which begins with a list of all the donors to the painting collection up to then.<sup>11</sup> They amounted then to 315, but more have arrived since. In 2012 the Gothenburg Museum of Art has at its disposal collections of around 66,000 works, of which there were a good 3,000 paintings, more than 800 sculptures and about 10,000 drawings, 50,000 prints and 200 photographs.<sup>12</sup> Donated works in the museum amount to at least 6,140, while the number bequeathed to a little over 600. A large number of these are drawings and prints. The collection of photographs largely consists of donations. A good 970 paintings have been donated to the museum and over 400 bequeathed, that is to say, almost half of the collection of paintings. Almost 250 sculptures have been donated. To this must be added about 65 sculptures that have been bequeathed to the museum. Altogether these make up more than a third of the sculpture collection. The museum also possesses a collection of around 2,000 illustrations that have been donated by Friends of the Children's Book Illustration (Barnboksbildens Vänner). The number of donors is reckoned to be over 400 in all.<sup>13</sup>

Some of the most important donors are Bengt Erland Dahlgren, Pontus and Göthilda Fürstenberg, Charlotte Mannheimer, Werner Lundqvist, Gustaf Werner, Osvald Arnulf-Olsson (1884–1976) and the Stena AB/The Sten A Olsson foundation for Research and Culture.

With his wife Anna Lisa (née Geijer), the wholesaler Bengt Erland Dahlgren, who was also active in the Gothenburg Art Association

(5), Bengt Nordenberg (1), Willem Kalf (2), Carl Fredrik Kiørboe (1), Egron Lundgren (3), Arnold Plagemann (2), Joseph Stäck (1), Adolph Tidemand (5 varav 4 bildande en sammanhängande scen ur det norska folklivet), Gustaf Uno Troili (1), "Vincentino" (1, numera okänd 1600-tal), Carl Wahlbom (1), Per Wickenberg (1) samt skulpturer av Johan Peter Molin (1) och Bengt Erland Fogelberg (1, huggen av John Peter Molin).<sup>14</sup>

Paret Fürstenbergs samling om 223 verk tillföll Göteborgs Museum genom testamente vid Pontus Fürstenbergs bortgång 1902 (Göthilda, född Magnus, hade avlidit föregående år). Utöver verken i Fürstenbergska galleriet tillföll ett flertal verk ur parets ägo genom testamentet Göteborgs Museum, vilka då registrerades utanför den Fürstenbergska samlingen. Den Fürstenbergska samlingen tillhör museets främsta och innehåller framförallt nordisk och fransk konst från 1880- och 1890-talet av konstnärer som Richard Bergh, Hugo Birger, Édouard Dantan, Prins Eugen, Paul Gauguin, August Hagborg, Per Hasselberg, Ernst Josephson, Nils Kreuger, Christian Krohg, Peder Severin Krøyer, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Karl Nordström, Georg och Hanna Pauli, Anders Zorn med flera. Pontus Fürstenberg, som var sin tids främst privatsamlare i Sverige och betydelsefull i sitt stöd för opponenter, skänkte även dessförinnan en rad verk till Göteborgs Museum, häribland Richard Berghs *Konstnärrens hustru* (gåva 1886), Hugo Birgers *Skandinaviska konstnärernas frukost i Café Ledoyen, Paris. Fernissningsdagen 1886* (inköpt 1897 med bidrag av Pontus Fürstenberg), Per Hasselbergs *Farfadern* (gåva 1896), Eugène Janssons *Nocturne* (gåva 1900), Ernst Josephsons *Spinnerskan* (gåva 1891), Christian Krohgs *Grumset farvand* (gåva 1891), Peder Severin Krøyers *Messalina* (gåva 1881) och Gustaf Lindbergs *Vägen* (gåva 1891). Totalt skänkte paret 303 verk till Göteborgs Museum.<sup>15</sup>

Charlotte Mannheimer (1866–1934), född Abrahamson, kan nämnas som betydelsefull donator tillsammans med maken advokaten och häradshövdingen Otto Mannheimer (1860–1924); de gifte sig 1893. Otto Mannheimer var son till finans- och kommunalmannen Theodor Mannheimer (1833–1900), grundare av Skandinaviska Banken. Paret skänkte femton verk till museet, förutom ett verk av Pierre-Auguste Renoir som skänktes av arvingar doneerade de främst verk av Göteborgskoloristerna. Utöver dessa kunde Charlotte Mannheimer använda Theodor och Hanne Mannheimers

(Göteborgs Konstförening), amassed a collection of art consisting primarily of Düsseldorf paintings. On Dahlgren's wife's death in 1876, the Gothenburg Museum of Art was (1877) left 28 artworks (26 paintings and 2 sculptures) and 250,000 Swedish kronor for the purchase of art, support for the Gothenburg Museum School of Drawing and Painting (Göteborgs Musei Rit- och Målarskola) and the building of an art museum. These means provided the framework of the museum's purchasing funds. In 2011 the fund still covered the costs of 72 per cent of the art purchases for the museum. The donated works were paintings by 'Coypel' (1, now unknown 17<sup>th</sup> century), 'Domenichino' (1, now unknown 17<sup>th</sup> century), Carl d'Unker (5), Bengt Nordenberg (1), Willem Kalf (2), Carl Fredrik Kiørboe (1), Egron Lundgren (3), Arnold Plagemann (2), Joseph Stäck (1), Adolph Tidemand (5 whereof 4 constituting a coherent scene of Nordic folklore), Gustaf Uno Troili (1), 'Vincentino' (1, now unknown 17<sup>th</sup> century), Carl Wahlbom (1), Per Wickenberg (1), and sculptures by Johan Peter Molin (1) and Bengt Erland Fogelberg (1, carved by John Peter Molin).<sup>14</sup>

The Fürstenberg couple's collection of 223 works came as a bequest to the Gothenburg Museum on the death of Pontus Fürstenberg in 1902 (Göthilda, née Magnus, had died the previous year). Besides the works in the Fürstenberg Gallery, a number of works in the couple's possession were left to the Gothenburg Museum, which were then registered outside the Fürstenberg collection. The Fürstenberg collection is among the foremost in the museum and contains above all Nordic and French art from the 1880s and 1890s by artists such as Richard Bergh, Hugo Birger, Édouard Dantan, Prince Eugen, Paul Gauguin, August Hagborg, Per Hasselberg, Ernst Josephson, Nils Kreuger, Christian Krohg, Peder Severin Krøyer, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Karl Nordström, Georg and Hanna Pauli, Anders Zorn, and others. Pontus Fürstenberg, who was the foremost private collector of his time in Sweden and important in his support of the group known as The Opponents, also donated a series of works prior to the bequest to the Gothenburg Museum, among these Richard Bergh's *The Artist's Wife* (gift, 1886), Hugo Birger's *The Scandinavian Artists' Lunch at Café Ledoyen, Paris: Varnishing Day 1886* (purchased 1897 with financial aid from Pontus Fürstenberg), Per Hasselberg's *The Grandfather* (gift, 1896), Eugène Jansson's *Nocturne* (gift, 1900), Ernst Josephson's *Old Woman Spinning* (gift, 1891), Christian Krohg's *Difficult Waters* (gift, 1891), Peter Severin Krøyer's *Messalina* (gift, 1881), and

fond för att donera verk som hon önskade se i museet, vilka ofta köptes direkt från konstnärens ateljé. Totalt 33 verk av bland andra Tor Bjurström, Ernst Josephson, Hilding Linnqvist, Carl Milles, Vera Nilsson, Henrik Sørensen och Francisco de Zurbarán kom till museet på detta sätt. Charlotte Mannheimer var beskyddare av de nordiska Matisse-eleverna eller "1909 års män", särskilt då Falangen med Gösta Sandels, Birger Simonsson, Carl Ryd och Sigfrid Ullman, som bosatte sig i Göteborg med omnejd under 1910-talet och kallades "Charlottes gossar". Hon stödde också norrmannen Henrik Sørensen och svärsonen Jean Heiberg. Charlotte Mannheimer hade själv studerat för Henri Matisse i Paris ett par månader 1909.<sup>16</sup> De sociala plikter som följde på giftermålet gjorde att hon fick lite tid till eget skapande. Hennes produktion inskränker sig till omkring 50 målningar. Desto mer aktiv var hon som mecenat. Från 1917 var hon vise ordförande i Göteborgs Konstförening och öppnade galleriet Ny konst på Kungsgatan 1918. Hon var dessutom drivande i Valands konstskola och dominerade Göteborgs konstliv under 1920- och 1930-talet.<sup>17</sup>

Skeppsredaren Werner Lundqvist donerade en samling om 144 verk som spänner över flera områden. Där ingick bland annat europeiskt 1400- och 1500-talsmåleri, den svenska 1700-talssamlingen, stora delar av den franska samlingen med verk av Pierre Bonnard, Camille Corot, Gustave Courbet, Eugène Delacroix, Paul Gauguin, Camille Pissarro, Alfred Sisley med flera, Brödrarummet med verk av Ivar Arosenius, Gerhard Henning och Ole Kruse samt grafik.

Affärsmannen och textilfabrikören Gustaf Werner skänkte 64 verk till museet och lämnade dessutom ett bidrag om 10 000 kronor som möjliggjorde förvärvet av Carl Milles *Indianhuvud* 1947. Bland Werners donationer finns verk som är fundamentala i museets samling, inte minst den med målningar av gamla mästare. Det första var Rembrandts *Riddaren med falken* som han och enskilda konstväänner skänkte till museet 1921 – museets mest betydande verk. Två år senare skänkte han Claude Monets *Bygata, Vétheuil*. Därefter följde ett stort antal målningar av flamländska, holländska och italienska mästare från 1500- till 1700-tal, liksom Paul Cézannes *Allé* som skänktes 1931.

Direktören Osvald Arnulf-Olsson donerade stora delar av sin konstsamling till Göteborgs konstmuseum 1962, totalt 65 verk. Till sammans med verk som han vid andra tillfällen skänkte museet

Gustaf Lindberg's *The Wave* (gift, 1891). In all, the couple presented 303 works to the Gothenburg Museum.<sup>15</sup>

Charlotte Mannheimer (1866–1934), née Abrahamson, can be mentioned as a significant donor together with her husband, lawyer and circuit judge Otto Mannheimer (1860–1924); they married in 1893. Otto Mannheimer (1833–1900) was the son of the financier and local councillor Theodor Mannheimer (1833–1900), founder of Skandinaviska Banken [The Scandinavian Bank]. The couple donated fifteen works to the museum; besides a work of Pierre-Auguste Renoir's, which was donated by heirs, they presented works by the Gothenburg Colourists. Besides these, Charlotte Mannheimer was able to use the Theodor and Hanne Mannheimer Foundation to donate works that she wanted to see in the museum, which were often bought direct from the artist's studio. 33 works came to the museum in this way, including works by Tor Bjurström, Ernst Josephson, Hilding Linnqvist, Carl Milles, Vera Nilsson, Henrik Sørensen, and Francisco de Zurbarán. Charlotte Mannheimer was patron of the Nordic Matisse pupils or 'Men of 1909', especially when the group Falangen comprising Gösta Sandels, Birger Simonsson, Carl Ryd, and Sigfrid Ullman, took up residence in Gothenburg and its environs during 1910–1920 and were called 'Charlotte's lads'. She also supported the Norwegian Henrik Sørensen and her son-in-law Jean Heiberg. Charlotte Mannheimer had herself studied with Henri Matisse in Paris for a couple of months in 1909.<sup>16</sup> The social duties on her subsequent marriage gave her little time to be creative herself. Her production amounted to only about 50 paintings. All the more active was she as patron of the arts. From 1917 she was vice chair of the Gothenburg Art Association and opened the gallery Ny konst [New Art] in Kungsgatan in 1918. She was also the driving force behind the Valand School of Art and dominated Gothenburg's art life during the 1920s and 1930s.<sup>17</sup>

The shipowner Werner Lundqvist donated a wide-ranging collection of 144 works. Among them are 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> century European paintings, the Swedish 18<sup>th</sup> century collection, large parts of the French collection comprising works by Pierre Bonnard, Camille Corot, Gustave Courbet, Eugène Delacroix, Paul Gauguin, Camille Pissarro, Alfred Sisley, and others, the Brothers' Room (Brödrarummet) with works by Ivar Arosenius, Gerhard Henning, and Ole Kruse, and prints.

The businessman and textile manufacturer Gustaf Werner donated 64 works to the museum and also left a sum of 10,000 Swedish kronor, which

omfattar donationen 108 verk, vilket gör den till en av de mest betydande. Tyngdpunkten i samlingen ligger på svensk modernism och Matisse-eleverna. Samlingen innehåller verk av Göteborgskoloristerna, västsvenska konstnärer ur generationen före och efter koloristerna men också verk av Karl Isakson, Endre Nemes, Karl Nordström och Torsten Renqvist. Vidare återfinns Düsseldorfmålari och Joseph Stäcks *Utsikt över Neapel mot Vesuvius* från 1845. Äldre verk i samlingen är av bland andra Canaletto, Jacob van Es och Francesco Zuccarelli.

Arnulf-Olsson hade under lång tid en nära relation till Göteborgs konstmuseum. Han var ordförande i Göteborgs konstmusei nämnd 1942–1966, ledamot av inköpskommittén från 1943 och ordförande i Göteborgs Konstnämnd 1945–1956. Dessutom bidrog han till tillbyggnaden 1968. Göteborgs konstmuseum fick välja vad det ville ha ur hans samling när den visades på museet hösten 1962. Merparten av de utvalda verken flyttades därefter över till museet medan några verk fick hänga kvar i donatorns hem till hans död 1976. Donationen reglerar inte museets användning av verken, något Westholm framhåller som särskilt betydelsefullt.<sup>18</sup> ”Vi får naturligtvis inte sälja tavlorna, men vi får hänga dem hur och var vi vill”, förtydligade museiintendent Nils Ryndel i en intervju kort efter donatorns död.<sup>19</sup> Arnulf-Olsson klargjorde dock att verken inte fick deponeras ut i offentliga lokaler eller hänga på enskilda tjänsterum och kontor.<sup>20</sup> Dessutom donerade Arnulf-Olsson 200 000 kronor till Göteborgs konstmuseum för vetenskaplig undervisning och forskning. Fondens avkastning skulle även användas för konstinköp.<sup>21</sup> Skrivningen om att ”främja vetenskaplig undervisning och forskning” handlade inte enbart om att understödja en verksamhet som museerna såg som nödvändig, det gav även skattebefrielse.<sup>22</sup> En lång rad donationer har under åren gått till Göteborgs konstmuseum för vetenskaplig undervisning och forskning men dessa medel har endast undantagsvis använts för sitt syfte.<sup>23</sup>

Stena AB donerade sju miljoner kronor till den nya entré, med utställningssal och café, som stod färdig i januari 1996.<sup>24</sup> Sten A Olssons Stiftelse för Forskning och Kultur har dessutom instiftat ett stipendium till kulturutövare som på senhösten varje år delas ut i Göteborgs konstmuseum, där även stipendiaterna visas upp genom en utställning i Stenasalen. Stiftelsen finansierade, som tidigare nämnts, museets forskningsavdelning 2008–2010.

○ enabled the museum to acquire Carl Milles' *Indian Head* in 1947. Werner's donations include some fundamental works in the museum's collection, not least that of old masters' paintings. The first was Rembrandt's *The Knight with the Falcon*, which he and private art lovers presented to the museum in 1921 – the museum's most important work. Two years later he gave Claude Monet's *Village Street, Vétheuil*. After that followed a large number of paintings by Dutch and Italian 16<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> century masters, as well as Paul Cézanne's *Avenue*, which was donated in 1931.

The director Osvald Arnulf-Olsson donated large parts of his art collection to the Gothenburg Museum of Art in 1962, a total of 65 works. Along with works that he gave to the museum on other occasions, the donation comprises 108 works, which makes it one of the most important. Works of Swedish modernism and of the pupils of Matisse form the focal point of the collection, which includes works of the Gothenburg Colourists, west Swedish artists from the generation before and the generation after the Gothenburg Colourists, but also works by Karl Isakson, Endre Nemes, Karl Nordström, and Torsten Renqvist. Further there are paintings of the Düsseldorf School and Joseph Stäck's *View of Naples with Vesuvius in the Background* from 1845. Older works in the collection are by Canaletto, Jacob van Es, and Francesco Zuccarelli, among others.

Arnulf-Olsson had a close relationship with the Gothenburg Museum of Art over a long period. He was Chair of the Board of the Gothenburg Museum of Art 1942–1966, member of the purchasing committee from 1943 and Chair of the Gothenburg Art Committee 1945–1956. Furthermore, he contributed to the extension of 1968. The Gothenburg Museum of Art was able to choose the works it wanted to have from his collection when it was exhibited at the museum in the autumn of 1962. The majority of the chosen works were then transferred to the museum, while some works continued to hang in the donor's home until his death in 1976. The donation does not control the museum's use of the works, something Westholm points out as especially significant.<sup>18</sup> 'Naturally we may not sell the pictures, but we may hang them how and where we wish,' explained museum curator Nils Ryndel in an interview shortly after the donor's death.<sup>19</sup> Arnulf-Olsson made it clear, however, that the works could not be displayed in public places or hung in private offices.<sup>20</sup> Arnulf-Olsson also donated 200,000 Swedish kronor to the Gothenburg Museum of Art for scientific teaching and research. Proceeds from the fund were also to be used for the purchase of art.<sup>21</sup> The phrase 'to sup-

Andra donatorer som kan nämnas är Knut J:son Mark (med 49 verk), Eduard och Marianne Levisson (25), Ivar Lignell (12), Ernst och Conny Colliander (24), Otto och Charlotte Mannheimer (15), Theodor och Hanne Mannheimers fond (33), Tore Rilton (17), Joel Svensson (17) och John West Wilson (67). J:son Mark har skänkt romantiskt landskapsmåleri. Levisson testamenterade 1800-talsmåleri. Lignell skänkte Henri Matisse's *Flicka i vitt* (stulen och försvunnen sedan 1973) 1919 men också verk av svenska modernister 1917. Colliander har skänkt verk och medel för inköp av svenska naivister och kolorister under flera tillfällen från 1920- till 1940-tal. Den idag aktive donatorn Svensson har skänkt målningar, fotografi, grafik och teckningar av samtida svenska konstnärer men har också bidragit till inköp. West Wilson donerade italienskt 1800-talsmåleri och testamenterade verk av svenska 1800-talskonstnärer till museet.

Bland donatorerna till grafik- och teckningssamlingen kan nämnas Karl Johan Grezelius (364 blad), Konrad Peter Lundblad (över 13 000), Egron Lundgren (2 056), Göthilde Maré (240), Professorskan Wahlberg (närmare 500), Oscar Quensel (1 530) och Hjalmar Wijk (1 187).<sup>25</sup>

Enskilda konstvänner – en beteckning på anonyma givare – skänkte 11 verk under perioden 1864–1972. Här ingår två av museets viktigaste målningar, Vincent van Goghs *Olivskog*, *Saint-Rémy* (skänkt 1917) och Rembrandts *Riddaren med falken* (skänkt 1921 i samverkan med Gustaf Werner). Konstnärerna är, förutom van Gogh och Rembrandt, Ivar Arosenius, Gustaf Bruswitz, Giacomo Ceruti, Frans Francken d.y., Johan Fredrik Höckert, Amalia Lindegren, Carl Gustaf Pilo och Gösta Sandels.

Vid sidan av dessa enskilda donatorer har några föreningar lämnat betydande bidrag till Göteborgs konstmuseum, som Göteborgs Konstförening, Föreningen Konstmuseets Vänner i Göteborg och Barnboksbildens Vänner.

Göteborgs Konstförening, vars historia är nära sammantvinnad med Göteborgs konstmuseums, har skänkt ett större antal verk. Drivande inom Göteborgs Konstförening, som bildades 1854, var liberalen S A Hedlund (1821–1900) och målaren Geskel Saloman (1821–1902). På förslag av Saloman började konstföreningen 1856 att bygga upp en konstsamling som skulle visa sig bli en viktig del av Göteborgs Museum som öppnade 1861. Konstföreningen skulle

port scientific teaching and research' referred not only to the funding of a project that the museums saw as necessary but also meant the undertaking was exempt of tax.<sup>22</sup> Over the years a large number of donations have been given to the Gothenburg Museum of Art for scientific teaching and research, but these funds have only exceptionally been used for their purpose.<sup>23</sup>

The company Stena AB donated seven million Swedish kronor for the new entrance, with exhibition hall and café, which was completed in January 1996.<sup>24</sup> The Sten A Olsson Foundation for Research and Culture has also established a grant for practitioners of the arts, which is awarded every autumn at the Gothenburg Museum of Art, where holders of scholarships also display their work at an exhibition in Stenasalen. As mentioned above, the Foundation financed the research department of the museum from 2008 to 2010.

Other donors who should be mentioned are Knut J:son Mark (with 49 works), Eduard and Marianne Levisson (25), Ivar Lignell (12), Ernst and Conny Colliander (24), Otto and Charlotte Mannheimer (15), the Theodor and Hanne Mannheimer Foundation (33), Tore Rilton (17), Joel Svensson (17) and John West Wilson (67). J:son Mark has donated Romantic landscapes. Levisson bequeathed 19<sup>th</sup> century paintings. Lignell gave Henri Matisse's *Girl in White* in 1919 (stolen in 1973 and not recovered), but also works of Swedish modernists in 1917. Colliander gave works and funds for the purchase of Swedish naïvists and colourists on many occasions from the 1920s to the 1940s. The donor Svensson, still active today, has given paintings, photographs, drawings and graphic art of contemporary Swedish artists but has also provided help for purchases. West Wilson donated Italian 19<sup>th</sup>-century paintings and left works of Swedish 19<sup>th</sup>-century artists to the museum.

Among the donors to the drawing and graphic art collection the following can be mentioned: Karl Johan Grezelius (364 sheets), Konrad Peter Lundblad (over 13,000), Egron Lundgren (2,056), Göthilde Maré (240), the wife of Professor Wahlberg (almost 500), Oscar Quensel (1,530) and Hjalmar Wijk (1,187).<sup>25</sup>

Private art lovers – a designation for anonymous donors – donated 11 works during the period 1864–1972. Among these are two of the museum's most important works, Vincent van Gogh's *Olive Wood*, *Saint Rémy* (donated 1917) and Rembrandt's *The Knight with the Falcon* (donated 1921 in collaboration with Gustaf Werner). Besides van Gogh and Rembrandt,

köpa ”värderika taflor, för grundläggande och bildande af en konstföreningen tillhörig konstsamling eller Museum”.<sup>26</sup>

1856–1865 köptes elva verk av nio svenska, en norsk och en dansk konstnär. Konstföreningen bidrog med 200 riksdaler riksmünt till det konstgalleri som började inredas i Göteborgs Museum i Ostindiska huset 1864 och som från början kallades nya Konstmusei galleri men senare gick under benämningen Konstavdelningen. 1865 överlämnade konstföreningen sin samling om elva oljemålningar till Göteborgs Museum. Tidigare hade man skänkt fyra verk. Totalt skänktes alltså femton verk. Gåvan bestod av tre landskapsmålningar, fyra genremålningar, två djurmålningar, en historiemålning och en stillebenmålning. De äldre skänkta verken var tre porträtt och en marinmålning. Konstnärerna var Carl Johan Fahlcrantz, Theude Grønland, Per Hörberg, August Jernberg, Carl Fredrik Kiörboe, Marcus Larson, Amalia Lindegren, Morten Müller, Bengt Nordenberg, Theodor Spångberg, Carl Staaf, Per Södermark, Carl Wahlbom och Fredrik Wohlfahrt.

Konstföreningens inköp till museisamlingen fortsatte till 1878. De generösa inköpsmedlen i Dahlgrenska donationen 1876 gjorde att man bedömde att fortsatta förvärv till museet inte behövdes. En särskild inköpsnämnd för Konstavdelningen inrättades 1878 och en intendent med sakkunskap tillsattes i form av målaren Berndt Lindholm (1841–1914).<sup>27</sup> Även senare har Göteborgs Konstförening genom gåvor förvärvat verk till Göteborgs konstmuseum. Totalt har Göteborgs Konstförening skänkt omkring 46 verk till museet. Fram till 1967 drev Konstföreningen Konsthallen som ligger i anslutning till Göteborgs konstmuseum vid Götaplatsen.

Föreningen Konstmuseets Vänner i Göteborg har skänkt ett större antal högt värderade verk till museet sedan den bildades 1942, däribland verk av Ivan Aguéli, Lucio Fontana, Allen Jones, Marino Marini, Aristide Maillol, Claude Monet, Karl Nordström, Auguste Rodin, Peter Paul Rubens och Inge Schiöler. Konstmuseets Vänner köper in och donerar konst efter förslag från museet.

Barnboksbildens Vänner donerade sitt första verk 1990 (Lena Anderssons akvareller till Christina Björks bok *Linnea i målarens trädgård*) och har sedan dess kontinuerligt donerat bilder. Samlingen med omkring 2 000 barnboksbilder utgör idag den fjärde största i museet.

the artists are Ivar Arosenius, Gustaf Brusewitz, Giacomo Ceruti, Frans Francken the Younger, Johan Fredrik Höckert, Amalia Lindegren, Carl Gustaf Pilo, and Gösta Sandels.

Apart from these private donors, a number of societies made significant contributions to the Gothenburg Museum of Art, such as the Gothenburg Art Association, private art lovers, The Association Friends of the Museum of Art in Gothenburg, and Friends of the Children's Book Illustration.

The Gothenburg Art Association, whose history is closely bound up with that of the Gothenburg Museum of Art, has donated a considerable number of works. The prime movers within the Gothenburg Art Association, founded in 1854, were the Liberal S. A. Hedlund (1821–1900) and the painter Geskel Saloman (1821–1902). In 1856, at Saloman's suggestion, the Association started to build up a collection of art which was to prove to form an important part of the Gothenburg Museum, which opened in 1861. The Art Association was to purchase 'valuable pictures, for the foundation and development of a collection of art or museum belonging to the Art Association'.<sup>26</sup>

During the years 1856 to 1865 eleven works were purchased: nine by Swedish artists, one by a Norwegian and one by a Dane. The Art Association contributed 200 riksdaler in coin of the realm to the art gallery, which began to be fitted out in the Gothenburg Museum in the East-India House in 1864 and which in the beginning was called the New Gallery of the Museum of Art but later went under the name of the Art Department. In 1865 the Art Association handed over its collection of eleven oil paintings to the Gothenburg Museum. Four works had been given to them earlier. Thus a total of fifteen works were presented. The gift consisted of three landscapes, four genre paintings, two animal paintings, a historical painting, and a still life. The older paintings among them were three portraits and a seascape. The artists were Carl Johan Fahlcrantz, Theude Grønland, Per Hörberg, August Jernberg, Carl Fredrik Kiörboe, Marcus Larson, Amalia Lindegren, Morten Müller, Bengt Nordenberg, Theodor Spångberg, Carl Staaf, Per Södermark, Carl Wahlbom, and Fredrik Wohlfahrt.

The Gothenburg Art Association continued to purchase works for the museum until 1878. The generous finance provided by the Dahlgren donation of 1876 led to the conclusion that further acquisitions for the museum were not required. A special purchasing committee for the Art Department was set up in 1878 and a curator with expert knowledge was

Utöver de ovan nämnda finns en mängd donatorer som skänkt ett större eller mindre antal verk; ett urval av dem beskrivs i tabellen på sidan 572. Dessutom har ett flertal konstnärer skänkt egna verk till samlingen.

Donationers värde bestäms inte av antalet verk utan av verkens konsthistoriska betydelse och användbarhet i museet. Dessa värden sammanfaller ofta eftersom konsthistorisk tyngd gör verket mer användbart i hängningar, utställningar och utlån. Gerda Sigvaldason (1923–1988) testamenterade en enda målning, Claude Monets *Näckrosor*, som blivit ett centralt verk i samlingen medan de över 13 000 grafiska blad med porträtt av historiska personer som testamenterades av Konrad Peter Lundblad (1868–1933) sällan visas.<sup>28</sup> *Näckrosor* är typisk för Monets sena produktion i vilken han abstraherar motivet i en betoning av ytplanet som förebådar den abstrakta expressionismen, även om målningen också är ett stycke förförisk naturåtergivning. Just denna typ av både representativa och ikoniska verk är vad museerna söker eftersom de lämpar sig väl för att beskriva en konstnärlig utveckling. I det här fallet kompletterar verket dessutom de andra målningar av Monet som museet redan förfogade över, tillkomna några år tidigare. Verket stärker på ett märkbart sätt museets samling och identitet. Ett verk som saknar relation till andra delar i samlingen är mindre attraktivt eftersom det blir svårare att visa, även om det besitter konsthistorisk tyngd. Varje hängning ska, genom den berättelse den förmedlar, bilda en helhet som är större än dess enskilda delar och då blir verk som inte passar in i berättelsen svårhanterliga.

Oväntade, betydelsefulla gåvor hör ändå till ovanligheten. Inte sällan grundläggs förutsättningarna för donationer under lång tid, genom kontakter och ömsesidigt intresse eller uppvaktning. Ett fenomen som i USA går under beteckningen "Vanity Exhibition" innebär att museer ställer ut privata samlingar i hopp om att dessa senare ska doneras till museet. Genom åren har ett antal "fångsutsällningar" av detta slag producerats i syfte att erhålla framtida donationer.<sup>29</sup> Utställningar med verk ur privatsamlingar var vanliga under perioden från 1920-talet till 1960-talet men blev därefter mer sällsynta, vilket också sammanfaller med slutet på en epok av stora privatsamlare och konstdonatorer i Göteborg.

Göteborgs konstmuseum upplät under 1950-talet utrymme för betydande konstverk under längre eller kortare perioder som

FIG. 57

appointed in the figure of the painter Berndt Lindholm (1841–1914).<sup>27</sup> In later times, too, the Gothenburg Art Association has acquired works for the Gothenburg Museum of Art through donations. Altogether the Gothenburg Art Association has given around 46 works to the museum. Until 1967 the Art Association managed the Gothenburg Art Gallery (Konsthallen, Göteborg), which is annexed to the Gothenburg Museum of Art in Götaplatsen.

The Association Friends of the Museum of Art in Gothenburg has presented a considerable number of extremely valuable works to the museum since its formation in 1942, including works by Ivan Aguéli, Lucio Fontana, Allen Jones, Marino Marini, Aristide Maillol, Claude Monet, Karl Nordström, Auguste Rodin, Peter Paul Rubens, and Inge Schiöler. The Friends of the Art Museum buys and donates art on recommendations from the museum.

Friends of the Children's Book Illustration donated their first work in 1990 (Lena Andersson's watercolours for Christina Björk's book *Linnea in Monet's Garden*) and has continued to donate pictures since then. The collection of around 2,000 children's book illustrations constitutes today the fourth largest in the museum.

Besides the above-named there are a large number of donors who have given varying numbers of works; a selection of them are described in the table on page 572. Furthermore, a number of artists themselves have donated works of their own to the collection.

The value of the donations is not determined by the number of works but by their significance in the history of art and their usefulness to the museum. These two types of value often coincide, since the importance of a work in the history of art makes it more useful in displays, exhibitions and loans. Gerda Sigvaldason (1923–1988) bequeathed a single painting, Claude Monet's *Water Lilies*, which became a central work in the collection, while the 13,000 plus prints with historical portraits left by Konrad Peter Lundblad (1868–1933) are seldom displayed.<sup>28</sup> *Water Lilies* is typical of Monet's late production in which he makes the subject abstract by emphasizing the surface, which prefigures abstract expressionism, even if the painting can also be seen as a seductive imitation of nature. It is precisely this type of work, which is both representative and iconic, that museums seek, since they play an important role in portraying an artist's development. In this particular case the work also supplements the other paintings of Monet already in the museum's possession, acquired some years

FIG. 56

FIG. 57

depositioner i samlingen i avsikt att, som dåvarande museichefen Westholm skriver i museets vägledning, ”hålla kontakten med privata samlare i Göteborg”.<sup>30</sup> Uppenbart syftade denna kontakt till att uppmuntra till framtida donationer. En målning av Alfred Sisley deponerades under somrarna på Göteborgs konstmuseum under Björn Fredlunds tid, men tillföll trots det aldrig museet. Anders Zorns akvarell *Rosita Mauri* (1888), som föreställer den på sin tid berömda sångerskan i sin loge, deponerades av ägaren Aino Prytz på museet under vintrarna, då hon under sommaren villa ha den på plats i sitt sommarställe. Den tillföll museet som testamentarisk gåva 1997.<sup>31</sup>

Konstsamlaren Falk Simon (1874–1957) bidrog med finansiering till eller skänkte nio verk till Göteborgs konstmuseum men hans stora konstsamling tillföll aldrig museet, trots att utställningar med Simons samlingar ordnades på museet.<sup>32</sup> 1954 ställdes hans skulptursamling ut och året därpå hans samling med målningar och teckningar. I katalogtexten till sistnämnda utställning beskriver Westholm konst-samlaren Simon som en typisk exponent för ett samlartemperament präglad av besatthet. Westholm lyfter fram Simons sinne för kvalitet och hans generositet gentemot allmänheten.<sup>33</sup> Samlingen innehöll verk av Ivan Aguéli, Ivar Arosenius, Christoffer Wilhelm Eckersberg, Ernst Josephson, Vera Nilsson, Karl Nordström, Olof Sager-Nelson, Gösta Sandels, Helene Schjerfbeck, Carl Wilhelmson, Göteborgskoloristerna med flera. Ett av Pablo Picassos mer kända verk, *Blå strumpan* (1903), en pastell från den rosa perioden, ingick i samlingen. Utmärker sig gör också Marc Chagalls svit av gouacher. Westholm beskriver denna bildsvit i lyriska ord: ”Som glimmande ädelstenar ter sig de tretton gouacherna i Marc Chagalls Tusen och en natt. [...] Sällan har konstnären givit sin koloristiska fantasi så fria tyglar som i dessa bilder och hela serien intar en mycket framskjuten plats inom hans senare produktion.”<sup>34</sup> Trots lovorden lyckades museet inte förvärva Simons samling. Simon ställde visserligen en donation av Chagalls gouacher till Göteborgs konstmuseum men museet ansåg sig, som vi snart ska se, tvingat att tacka nej. Konsthantverksdelen av Falk Simons samling tillföll däremot Röhsska museet, där den kom att visas i ett eget rum.

Genom läkaren Tore Riltens (1904–1983) testamente kom hans och hustruns konstsamlingen i parets villa i Billdal att tillfalla museet 1983. Samlingen omfattade verk av Pablo Picasso (3 grafiska blad),

earlier. The work gives noticeable strength to the museum’s collection and identity. A work that lacks any relationship to other parts of the collection is less attractive, since it becomes more difficult to display it, even if it is of importance in the history of art. Through the tale it tells, every picture displayed should form a whole greater than its individual parts, and so works that do not fit into the narrative are awkward to deal with.

Unexpected important gifts are, however, the exception. Quite often the conditions for donations are established over a long period, through contacts and mutual interest or courting. A phenomenon which in USA goes under the name of ‘Vanity Exhibition’ involves the museum exhibiting private collections in the hope that these will be donated to the museum sometime in the future. Over the years a number of exhibitions of this sort has been organized for the purpose of obtaining future donations.<sup>29</sup> Exhibitions with works from private collections were frequent during the period from the 1920s to the 1960s, but have thereafter become ever less common, which also coincides with the end of an epoch of great private art collectors and art donors in Gothenburg.

During the 1950s the Gothenburg Museum of Art made space available for important works of art to be deposited in the collection for varying periods of time with the intention – as Westholm, director of the museum at the time, wrote in the museum guide – of ‘maintaining contact with private collectors in Gothenburg’.<sup>30</sup> Clearly this contact was aimed at encouraging future donations. A painting by Alfred Sisley was deposited at Gothenburg Museum of Art in summertime during Björn Fredlund’s time as director, but was, despite this, never donated to the museum. Anders Zorn’s watercolour *Rosita Mauri* (1888), portraying the then famous singer in her dressing-room, was deposited at the museum in winter by its owner, Aino Prytz, as she wanted the painting to hang in her summerhouse in summertime. It was given to the museum as a bequest in 1997.<sup>31</sup>

Nine acquisitions in the Gothenburg Museum of Art were presented or paid for in part by the art collector Falk Simon (1874–1957), but his extensive art collection never came to the museum, despite the fact that many exhibitions of Simon’s collections were organized by the museum.<sup>32</sup> In 1954 his collection of sculpture was exhibited, and the year after his collection of paintings and drawings. In the catalogue to the latter exhibition Westholm describes the art collector Simon as a typical exponent of the temperament of a collector possessed. Westholm singled out Simon’s

Henri Toulouse-Lautrec (2 grafiska blad), Amadeo Modigliani (1 teckning), Joan Miró (1 grafiskt blad), Robert Högfeldt (1 teckning), Vassilij Kandinskij (1 akvarell), Albin Amelin (1 målning), Nils Kreuger (1 målning), Georges Braque (1 målning), Victor Vasarely (1 målning), Marie Laurencin (1 målning), Helmer Osslund (1 målning), Per Krohg (1 målning) och Isaac Grünewald (1 målning). Donationen föll väl in i museets profil och kompletterade olika delar av museisamlingen utan att ändra dess inriktning. Omständigheterna var speciella eftersom Tore Rilton fortfarande levde men var för sjuk för att kunna tala med representanter för konstmuseet, samtidigt som hustrun ville att museet omgående skulle hämta samlingen. Genom ett avtal kunde museet hämta samlingen för att tills vidare förvara den vid museet. Ett par månader senare avled Tore Rilton och samlingen tillföll museet.<sup>35</sup>

#### UTEBLIVNA DONATIONER

Att donationer inte tas emot kan ha olika orsaker. Den kostnad som mottagandet av en donation alltid innebär måste vägas mot dess värde. Liksom många andra konstmuseer har Göteborgs konstmuseum blivit mer restriktivt i att ta emot donationer. Med de ökade krav på, och därmed kostnader för, klimat, magasin, konservering och övervakning som skett de senaste decennierna har också medvetenheten om de komplikationer donationer kan medföra ökat. Museerna vill också i högre grad kontrollera sin inriktning och tackar därför nej till verk som inte passar in i samlingen. Idag granskas förslag från donatorer därför lika noga som förslag om inköp. Särskilt restriktiva är museer mot donationer med krav. Verk av konsthistorisk dignitet är förstås svårare att säga nej till, även om villkoren skulle vara problematiska. Men alltför långtgående krav riskerar att bli en black om foten för museet. Krav om att en samling ska visas sammanhållen innebär exempelvis att hängningens kronologi och pedagogiska struktur bryts sönder. Museet är inte fritt att skapa en egen berättelse av verken i hängningen utan tvingas återge samlarens

sense of quality and his generosity towards the public.<sup>33</sup> The collection contained works by Ivan Aguéli, Ivar Arosenius, Christoffer Wilhelm Eckersberg, Ernst Josephson, Vera Nilsson, Karl Nordström, Olof Sager-Nelson, Gösta Sandels, Helene Schjerfbeck, Carl Wilhelmson, the Gothenburg Colourists, and others. One of Pablo Picasso's better known works, *The Blue Stocking* (1903), a pastel from the Rose Period, featured in the collection. Another outstanding item is Marc Chagall's series of gouaches. Westholm describes this series of pictures in lyrical terms: 'The thirteen gouaches in Marc Chagall's *Thousand and One Nights* appear as glittering precious stones [...] Seldom has the artist given his colourist imagination such free rein as in these pictures, and the whole series occupies a very prominent place among his later production.'<sup>34</sup> Despite the praise the museum failed to acquire Simon's collection. Although Simon did indeed offer to donate Chagall's gouaches to the Gothenburg Museum of Art, the museum, as we shall see, found itself compelled to turn down the offer. The crafts-part of Falk Simon's collection was however donated to the Röhsska Museum of Design and Decorative Arts, where it came to be shown in a room of its own.

Under the terms of physician Tore Rilton's (1904–1983) will, his and his wife's art collection in their villa in Billdal accrued to the museum in 1983. The collection contained works by Pablo Picasso (3 prints), Henri Toulouse-Lautrec (2 prints), Amadeo Modigliani (1 drawing), Joan Miró (1 print), Robert Högfeldt (1 drawing), Wassily Kandinsky (1 water-colour), Albin Amelin (1 painting), Nils Kreuger (1 painting), Georges Braque (1 painting), Victor Vasarely (1 painting), Marie Laurencin (1 painting), Helmer Osslund (1 painting), Per Krohg (1 painting), and Isaac Grünewald (1 painting). The donation fitted into the museum's profile and complemented different parts of the museum's collection without altering its direction. The circumstances were unique, since Tore Rilton was alive but too sick to speak to representatives of the Gothenburg Museum of Art, while his wife wanted the museum to immediately come and pick up the collection. An agreement was reached, whereby the museum could pick up the collection to house it in the museum for the time being. A few months later Tore Rilton passed away and the collection was bequeathed to the museum.<sup>35</sup>

berättelse. Vid utländska konstmuseer, inte minst i USA, är dessa avdelningar för enskilda samlare och donatorer mycket vanliga. I Sverige är de mindre förekommande.

Göteborgs konstmuseum har vid ett par tillfällen gått miste om betydelsefulla donationer – donationer som varit förbundna med krav som museet inte kunnat acceptera. Vid dessa tillfällen har principen om att inte ta emot donationer med villkor varit vägledande från Westholms chefstid och framåt. I vissa fall har andra lösningar sökts, i andra har museet helt enkelt tackat nej.

Exempel på samlingar som exponerats i Göteborgs konstmuseum men ändå gått museet förbi är Herman Gotthardts, Dagmar Carlssons och Oscar Sterns samlingar. Verk ur Herman Gotthardts samling visades 1935 och 1943 men samling donerades till Malmö museum i samlarens hemstad 1943. Ur Dagmar Carlssons samling visades gamla mästare och svensk nutidskonst 1942. Även denna samling gick museet förbi, även om två verk, av Ragnar Sandberg och Pietro Tempesta, skänktes 1955. Från henne köptes däremot 1956 Jan Fyts *Jaktstilleben* och 1958 Claude Monets *Pilar i Soldis, Giverny*. Konstmuseets Vänner lämnade bidrag till båda dessa förvärv. År 1968 kunde Göteborgs konstmuseum köpa ett par nederländska målningar av hög kvalitet som hört hemma i samlingen. Folke Isacson har skänkt grafik och teckningar av svenska konstnärer samt ett fåtal målningar av Göteborgskolorister. Oscar Sterns samling, ur vilken fransk och svensk konst visats på museet 1944 respektive 1948, visades även på Nationalmuseum 1958, som också var det museum som fick motta donationer ur samlingen 1963.<sup>36</sup>

Westholm tackade nej till Falk Simons samling av Marc Chagalls gouacher till *Tusen och en natt* (1946) på grund av villkoret att samlingen skulle visas i ett särskilt rum för all framtid. Westholm ansåg att museer borde undvika att få sitt handlingsutrymme begränsat av sådana villkor. Villkoren i den Werner Lundqvistska donationen, med krav på permanent visning i en särskild del av museet, gjorde det i praktiken omöjligt att visa museets samling kronologiskt på översta våningen, vilket Westholm såg som besvärande.<sup>37</sup> Med Fürstenbergsska och Lundqvistska samlingarna hade museet redan två permanent installerade privatsamlingar i museet. Därför var han ovillig att ytterligare låsa hängningen med ännu en donation. Simons donation kan jämföras med Hjalmar Gabrielsons självporträtt-

#### DONATIONS DECLINED

There are various reasons why donations cannot be accepted. The costs that the acceptance of a donation always incurs must be weighed against its value. In common with many other art museums the Gothenburg Museum of Art has become more restrictive in accepting donations. Along with the increase in demands, and therefore the costs, of climate control, storage, conservation, and security which has occurred during the past few decades, awareness of the complications that donations may entail has sharpened. Museums also wish to have more control over their course of development and therefore decline works that do not fit into their collection. Today offers from donors are examined as closely as suggestions for purchase. Museums are especially restrictive in the case of donations that come with conditions attached. It is, of course, more difficult to refuse works that occupy an important position in the history of art, even if the accompanying conditions happen to be problematic. But too far-reaching demands are liable to become a drag on the museum. The requirement that a collection be shown as a unity entails, for example, the breaking of the chronology and educational structure of the display. The museum is not free to create its own narrative of the works on display but is forced to reproduce the collector's. In the case of museums in other countries, not least in USA, it is quite common to have specific departments for private collectors and donors. In Sweden they are less usual.

The Gothenburg Museum of Art has on a couple of occasions missed out on important donations – donations that were bound up with conditions that the museum could not accept. On these occasions the principle of not accepting donations with conditions attached has been the museum's guideline, since Westholm's time as director. In some cases alternative solutions have been sought, while in others the museum has simply declined the offer in question.

Examples of collections that have been displayed (OR exhibited) in the Gothenburg Museum of Art but were not, however, donated to the museum (OR but did not come into the museum's possession) are:

samling, som donerades med mycket flexibla villkor, eller Osvald Arnulf-Olsson, som formade sin samling efter museets behov och lät museet välja ur den utan villkor.<sup>38</sup>

Ett annat exempel på en donation som aldrig togs emot är den som konstnären Endre Nemes (1909–1985) ville skänka till Göteborgs kommun 1981, bestående av ett representativt urval av hans verk. Den är intressant på grund av sin omfattning – omkring 2 000 verk – men också för debatten runt den.<sup>39</sup> Nemes ville att samlingen skulle tillfalla Göteborg eftersom han varit verksam vid Valands konstskola (1947–1955) och även utfört flera offentliga uppdrag i regionen. Samtidigt donerade han verk till andra museer.<sup>40</sup> Som villkor ställde Nemes krav på att samlingen skulle tas om hand och ett urval alltid visas i lämplig lokal.<sup>41</sup>

Göteborgs kommun ställde sig positiva till donationen och tre alternativ utreddes: att en särskild lokal för omhändertagande och visning av samlingen skulle ordnas, att Göteborgs konstmuseum skulle ta hand om samlingen eller att konstmuseet skulle förvalta ett urval av den.<sup>42</sup> Det första förslaget förordades och tänkbara lokaler, som Sahlgrenska huset, Gamla Latin, Tjolöholms slott och det nedlagda epidemisjukhuset i Annedal (som senare blev Konstepidemin), diskuterades. De visade sig en efter en omöjliga och processen drog ut på tiden.<sup>43</sup>

Våren 1984 briserade dessutom en hätsk debatt i Göteborgspressen. Konstkritiker som Crispin Ahlström, Rolf Anderberg och Tord Bäckström kritiserade mottagandet av en donation med så långtgående krav i ett läge där Konsthallens eventuella nedläggning var på tapeten.<sup>44</sup> Dessutom skrev 72 konstnärer på ett upprop mot ett Nemesmuseum och KRO krävde inflytande i frågan, men det skrevs också inlägg till stöd för Nemes.<sup>45</sup> Donationen rev upp gamla sår. De motsättningar mellan den koloristiska Göteborgstraditionen och den abstrakta och surrealistiska modernism som Nemes förde med sig till Valands konstskola kom åter i dagern. Vid Nemes bortgång 1985 hade lokalfrågan ännu inte fått någon lösning och ärendet avskrevs.<sup>46</sup>

Exemplet visar att en donation av det här slaget både kan vara en stor tillgång och ett problem. Det finns otaliga exempel på museer över enskilda konstnärer med bristande publikunderlag. Flera har också tvingats stänga. De som fungerar väl gör det därför att konstnären har en ikonisk status eller därför att läget och miljön

Herman Gotthardt's, Dagmar Carlsson's, and Oscar Stern's collections. Works from Herman Gotthardt's collection were exhibited in 1935 and 1943; however the collection was donated to Malmö Museum in the collector's hometown in 1943. From Dagmar Carlsson's collection old masters and contemporary Swedish art were exhibited in 1942. Gothenburg Museum of Art missed out on this collection too, even though two works, by Ragnar Sanberg and Pietro Tempesta, were donated in 1955. However, Jan Fyt's *Hunting Still Life* and Claude Monet's *Willows in Haze, Giverny* were bought from her in 1956 and 1958 respectively. The Friends of the Art Museum made contributions to both acquisitions. In 1968, the Gothenburg Museum of Art had the opportunity to buy a couple of Dutch paintings of high quality, which had been a part of the collection. Folke Isacson has donated graphic art and drawings by Swedish artists and also a few paintings by Gothenburg Colourists. Oscar Stern's collection, from which French and Swedish art was exhibited at the museum in 1944 and 1948 respectively, was also shown at Nationalmuseum in 1958; and it was Nationalmuseum that received donations from the collection in 1963.<sup>36</sup>

Westholm declined Falk Simon's collection of Marc Chagall gouaches to *A Thousand and One Nights* (1946) because of the stipulation that the collection should be displayed in a dedicated room for all time. Westholm was of the opinion that the museum ought to avoid getting its freedom of action restricted by such conditions. The condition in the Werner Lundqvist donation, with its demand for a permanent display in a dedicated part of the museum, made it impossible in practice to show the museum's collection chronologically on the uppermost floor, which Westholm found annoying.<sup>37</sup> With the Fürstenberg and Lundqvist collections the museum already had two permanently installed private collections in the museum. He was therefore unwilling to allow yet another donation to impose a lock on the display. Simon's donation can be contrasted with Hjalmar Gabrielson's collection of self-portraits, which was donated with very flexible conditions, or the collection of Osvald Arnulf-Olsson, who shaped his according to the requirements of the museum and allowed the museum to select from it unconditionally.<sup>38</sup>

Another example of a donation that was never accepted is that which the artist Endre Nemes (1909–1985) wished to make to the city of Gothenburg in 1981, consisting of a representative sample of his work. It is interesting on account of its size – around 2,000 works – but also

gör museet till ett attraktivt resmål. Carl Larsson-gården i Sundborn, Zornsamlingarna i Mora, Prins Eugens Waldemarsudde och Millesgården i Stockholm är några exempel. Endre Nemes har inte en sådan position i det allmänna medvetandet. Enmansmuseer medför också en personbiografisk inriktning som går på tvärs med hur många museer idag vill arbeta. Å andra sidan finns det ett stort värde i att en betydande konstnärs produktion finns samlad och tillgänglig på ett ställe. Samlingar med ett större antal verk av en konstnär förmår ge en fördjupad bild av ett konstnärskap som de stora museernas svep över konsthistorien aldrig kan ge. Men ett krav på permanent visning av en samling som inte förmår väcka intresse hos publiken leder till stagnation av institutionen.

1991 deponerade Odd Nerdrum sitt genombrottsverk *Mordet på Andreas Baader* (1977–1978) på Göteborgs konstmuseum. Målningen fick en prestigefull hängning i Barocksalen på femte våningen.<sup>47</sup> Dåvarande museichef Folke Edwards (f. 1930) närde förhoppningen om att den skulle kunna införlivas med samlingen och publicerade den med färgbild i planschverket *Göteborgs konstmuseum. Dess historia och samlingar* (1992).<sup>48</sup> Nu finns *Mordet på Andreas Baader* i Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunsts samling i Oslo. Göteborgs konstmuseum lyckades alltså inte förvärva verket trots att det visats här under längre tid. Museet fick istället 1994 tillfälle att köpa ett senare representativt verk av den norske målaren, *Döende par* (1993). Förvärvet möjliggjordes genom stöd från Göteborgs-Posten och Lennart Wallenstam Byggnads AB sedan målningen visats på utställningen *Nordiskt Önskemuseum*. Upplägget var inspirerat av Moderna Museets framgångsrika *Önskemuseet*. I samråd med gallerister och konstnärer sammanställde Göteborgs konstmuseum under Edwards ledning en utställning med verk av konstnärer som man önskade se representerade i samlingen. Företag bjöds in till en kvällsvernissage och fick möjlighet att lägga bud på verken som sedan donerades till museet. Verk av Olle Bærtling, Ola Billgren, Max Book, Kristjan Davidsson, Claes Eklundh, Erró, Per Kirkeby, Michael Kvium, Eva Löfdahl, Øivind Nygård, Kirsten Ortved, Paul Osipow, Silja Rantanen och Ulf Wahlberg kom på detta sätt till museet.

FIG. 58

because of the debate it generated.<sup>39</sup> Nemes wanted the collection to come to Gothenburg because he had been employed at Valand School of Art (1947–1955) and also carried out public commissions in the region. At the same time he donated works to other museums.<sup>40</sup> Nemes laid down the conditions that the collection should be taken care of and a selection of the works should always be on display in a suitable space.<sup>41</sup>

Gothenburg District Council showed a positive attitude to the donation and three alternatives were examined: that a special location for caring for and displaying the collection should be sought; that the Gothenburg Museum of Art should take charge of the collection; or that the Museum of Art should manage a selection of the collection.<sup>42</sup> The first proposal was recommended and possible locations were discussed, such as the Sahlgrenska House, Gamla Latin, Tjolöholm Castle and the closed epidemic hospital in Annedal (which later became Konstepidemin). Each alternative proved impractical and the process was long drawn-out.<sup>43</sup>

In the spring of 1984 a bitter debate raged in the Gothenburg press. Art critics such as Crispin Ahlström, Rolf Anderberg, and Tord Bäckström criticized the acceptance of a donation with long-term conditions attaching in circumstances in which the possible closure of the Gothenburg Art Gallery was under consideration.<sup>44</sup> Furthermore, 72 artists signed a petition against a Nemes museum, and KRO (The Swedish Artists' National Organization) demanded a say in the matter, but there was also some support for Nemes.<sup>45</sup> The donation opened up old wounds. The differences between the colourist Gothenburg tradition and the abstract and surrealist modernism which Nemes brought with him to Valand School of Art raised their heads once again. On Nemes' death in 1985 the question of premises had still not been resolved, and the commission was cancelled.<sup>46</sup>

The example shows that a donation of this kind can be both an important asset and a problem. There are numerous examples of galleries dedicated to the works of individual artists which have inadequate public support. Many have also been forced to close. Those that function well do so because the artist has an iconic status and/or because the situation and milieu make the museum an attractive tourist destination. Carl Larsson-gården in Sundborn, Zornsamlingarna in Mora, Prince Eugen's Waldemarsudde, and Millesgården in Stockholm are a number of examples. Endre Nemes does not occupy such a position in the public consciousness. Galleries devoted to individual artists entail a biographical approach that conflicts with the way many museums and galleries wish

Epitetet "donatorernas museum" påvisar en paradox. Göteborgs konstmuseum vill vara ett stort internationellt museum, vilket kräver betydande donationer, men man vill samtidigt ha kvar tolkningsföreträdet och möjligheten att fritt disponera samlingen, vilket gör samlare mindre intresserade av att donera.

Donationskulturen hade sin storhetstid när Göteborgs Museum och dess samling inrättades. Från slutet av 1800-talet till tiden för andra världskriget byggdes också privatsamlingar av stor dignitet upp i Europa och USA. En del av dem donerades till stora museer, andra omvandlades till privata museer. Ett exempel är Hallwylska museet i Stockholm, som ursprungligen var ett privatpalats men som 1920 donerades till svenska staten. Fürstenbergsska galleriet gick ett annat öde till mötes men har bevarats som en privatsamling inom ett museum. Vid tiden för andra världskriget var storhetstiden för de privata samlarna och deras samlingsmuseer över, påtalar Ann Higonnet i sin bok om privata samlingsmuseer, *A Museum of One's Own. Private Collecting, Public Gift* (2009).<sup>49</sup> Museerna professionaliserades. Nya hierarkier etablerades och det ställdes hårdare krav även på privattmuseer, vad gäller hantering av konstverk, säkerhet, bevakning, konservering och andra museiprofessioner. Enligt Higonnet slutade samlarna också att hänge sig åt sin verksamhet på det personliga sätt de tidigare gjort. Priserna på eftertraktade verk sköt i höjden. Idag är det omöjligt även för större museer att köpa verk av "de stora mästarna" utan hjälp av externa finansiärer. Vad man kan hoppas på är donationer, men även dessa har alltså blivit mer sällsynta. Med rådande prisläge är möjligheterna små för privata samlare att köpa ikoniska verk av kanoniserade "mästare" för att donera till museer. Däremot skulle man önska sig samtidskonstmecenater och riktade donationer som kan komplettera samlingen på strategiska områden eller bidra till den om- och tillbyggnad som museet är i stort behov av.

Donationer och sponsring kräver långsiktigt arbete. För drygt hundra år sedan, när donationskulturen var som starkast i Göteborg, underlättades ett sådant arbete av de nära banden mellan museichef och stadens ekonomiska etablissemang. Som inledningsvis påtalades

to operate today. On the other hand, there is enormous value in having an important artist's production collected and accessible in a single place. Collections with a considerable number of works by an artist are able to give an in-depth picture of his or her artistic ability which the large museums' wide sweep over the history of art can never provide. But a demand for the permanent display of a collection that is unable to arouse public interest leads to the institution's stagnation.

In 1991 Odd Nerdrum deposited his breakthrough work, *The Murder of Andreas Baader* (1977–1978), in the Gothenburg Museum of Art. The painting was given a prestigious position in the Baroque Hall on the fifth floor.<sup>47</sup> The then director of the museum, Folke Edwards (b. 1930) cherished the hope that it could be incorporated into the collection and included the painting in the book of coloured plates, *The Gothenburg Museum of Art: Its History and Collections* (1992).<sup>48</sup> Now *The Murder of Andreas Baader* is in the collection of the Astrup Fearnley Museum of Modern Art in Oslo. So the Gothenburg Museum of Art did not manage to acquire the work despite the fact that it was displayed here over a long period of time. Instead the museum had the opportunity to buy a later representative work of the

FIG. 58



Norwegian painter, *Dying Couple* (1993). The acquisition was made possible through support from the newspaper Göteborgs-Posten and the firm Lennart Wallenstam Byggnads AB after the painting was shown at the exhibition *Nordiskt Önskemuseum* [Nordic Museum of Our Wishes]. The approach was inspired by the successful *Önskemuseet* mounted by Moderna Museet in Stockholm. In consultation with gallery owners and artists, the Gothenburg Museum of Art, under Edward's direction, put together an exhibition of works by artists whom one wished to see represented in the collection. Companies were invited to an evening vernissage and had the opportunity to put in offers for works, which were then donated to the museum. Works by the following artists came to the museum in this way: Olle Bærtling, Ola Billgren, Max Book, Kristjan Davidsson, Claes Eklundh, Erró, Per Kirkeby, Michael Kvium, Eva Löfdahl, Øivind Nygård, Kirsten Ortved, Paul Osipow, Silja Rantanen, and Ulf Wahlberg.

består detta etablissemang idag inte så mycket av enskilda personer som av stora företag, men nära band till företagschefer saknas.

Under 1900-talets sista decennier växte en global och kommersiell museikultur fram. Nya konstmuseer sköt upp som svampar ur jorden, ritade av "starchitects" för att ge städer och regioner en ny identitet och fungera som turist- och kapitalmagneter. Ett allt större fokus lades på besökarnas totalupplevelse där shopping, mat och evenemang blev väl så viktiga som konsten. Genom publikdragande utställningar, spektakulär arkitektur och ett attraktivt varumärke försöker museerna locka till sig sponsorer för att kunna upprätthålla en allt dyrare verksamhet. Göteborgs konstmuseum verkar på denna marknad men har av olika skäl haft svårare att hävda sig och locka till sig kapital än museerna i Stockholm.

Även om staten, regioner och kommuner i Sverige fortfarande tar ansvar för konstmuseer har kommersiella krafter och privata aktörer fått ett allt större utrymme under senare tid. De offentliga medlen räcker sällan särskilt långt. När det offentliga retirerar från sitt starka stöd uppstår ett tomrum som inte alltid kan fyllas av privata aktörer, och aldrig utan komplikationer. Kulturpolitikens snåla vindar röjer utgångspunkten att kultur ses som en kostnad, inte som en tillgång. Det finns internationella exempel där offensiva satsningar på nya konstmuseer lockat till donationer, med ökad turism och andra positiva effekter som följd. Borås med sin skulptursatsning och Skärhamn med sitt akvarellmuseum är svenska framgångsexempel. I Göteborg har denna utveckling uteblivit.<sup>50</sup>

Konstmuseerna står idag inför stora utmaningar kring hur de ska hantera sina växande samlingar, liksom kring hur de ska möta en kräsen och ofta otrogen publik med många valmöjligheter. En nyckel i konstmuseernas framtid kan vara hur de förmår förvalta sin historia och i förhållande till denna profilera sin identitet och sin samling. Det gäller inte minst donationer. Genom att skapa djupare historisk förståelse för den donationskultur som legat till grund för konstmuseernas samlingar kanske man kan bidra till att en sådan kultur återuppstår.

Att ackumulera verk utan att samlingen aktiveras lockar knappast till donationer. Att däremot synliggöra samlingen på nya sätt, genom forskning, publikationer, webbkataloger, utställningar och visningsmagasin, kan bidra till att donatorer känner att deras verk

#### THE DONORS' MUSEUM?

The label 'the donors' museum' demonstrates a paradox. The Gothenburg Museum of Art wishes to be a large international museum, such as requires significant donations, but at the same time it seeks to retain rights of interpretation and management of the collection, with the result that collectors become less interested in making donations.

The donation culture had its era of greatness when the Gothenburg Museum of Art and its collection were established. From the end of the 19<sup>th</sup> century to the years just before the Second World War private collections of high quality were also amassed in Europe and USA. Some of these collections were donated to big museums, while others became private museums. One example is the Hallwyl Museum in Stockholm, which was originally a private mansion but was donated to the Swedish State in 1920. The Fürstenberg Gallery met a different fate but has been preserved as a private collection within a museum. At the time of the Second World War the era of greatness for private collectors and their museums was over, comments Ann Higonnet in her book on private collection museums, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift* (2009).<sup>49</sup> Museums were professionalized. New hierarchies were established, and stricter demands were also made on private museums concerning how works of art should be handled, security, guarding, conservation, and other museum professions. According to Higonnet, collectors also stopped devoting themselves to their activities in the personal way they had formerly done. The prices of coveted works soared. Today it is impossible even for larger museums to purchase works of 'the great masters' without the help of outside financiers. What one can hope for is donations, but as we have seen these too have become less common. With prices as high as they are at the moment, opportunities for private collectors to buy iconic works of canonized 'masters' to donate to museums are small. On the other hand, one would welcome contemporary patrons of art and donations that could be used to supplement the collection in certain strategic areas or contribute to the rebuilding and extension that the museum is in great need of.

tas om hand och kommer allmänheten till del. Konst är till för att ses. Man kan rent av hävda att konstverket blir till genom att upplevas. Konstverk kommer fler till del om de aktiveras i ett konstmuseum än om de förvaras i ett slutet magasin eller bankvalv i skydd undan sol-  
ljuset. De synliggörs som en del av vårt kulturarv och intar en plats i det allmänna medvetandet. Att ta emot en donation innebär därmed ett ansvar, såväl mot donatorn som mot publiken. Konstmuseerna förvaltar ett förtroende. Utan förtroende kan de aldrig framgångsrikt fylla sin uppgift.

Det sena 1800-talets donationskultur växte kring den av många omfattade åsikten att de välbeställda hade en moralisk skyldighet att ge tillbaka till det allmänna vad de vunnit genom personlig framgång. Ett sätt att tolka denna värdering är att säga att den som donerar gör sig till en av folket genom att ge tillbaka till det samhälle han eller hon själv fötts upp av. För att bli ett donatorernas museum måste museet därför först bli ett folkets museum. Donatorn tackas visserligen för sin insats genom att bli synliggjord men donatorns samling och gärning integreras samtidigt i det allmänna, dess institutioner och medvetande. Sett i det perspektivet är det kanske föreställningen om det allmänna som behöver återskapas för att en vital och storartad donationskultur på nytt ska kunna uppstå.

---

Donations and sponsorship require long-range work. A good hundred years ago, when the donation culture was at its strongest in Gothenburg, such work was facilitated by the close ties between the museum director and the city's financial establishment. As mentioned at the beginning of the essay, this establishment consists today not so much of private individuals as of large companies. However close ties to company executives are lacking.

The last decades of the 20<sup>th</sup> century saw the development of a global and commercial museum culture. New art museums shot up like mushrooms, designed by 'starchitects' to give towns and regions a new identity and have them function as magnets to tourists and capital. An ever greater focus was placed on visitors' total experience, in which shopping, food, and event became at least as important as the art. By means of exhibitions that pull in the public, spectacular architecture and an alluring brand, museums try to attract sponsors in order to sustain an ever costlier operation. The Gothenburg Museum of Art is active in this market, but for various reasons has found it more difficult to hold its own and attract capital than have museums in Stockholm.

Even if the state, regions, and districts in Sweden continue to take responsibility for art museums, commercial forces and private actors have played an ever larger role in recent times. Public funds seldom stretch very far. When a large slice of public funding is withdrawn, an empty space arises which cannot always be filled by private means, and never without complications. The parsimonious winds of cultural politics reveal the point at which culture starts to be seen as an expense, not as an asset. There are international examples where aggressive investing in new museums has attracted donations, with increased tourism and other positive effects as a result. Borås with its investment in sculpture and Skärhamn with its water-colour museum are successful Swedish examples. In Gothenburg this development has not occurred.<sup>50</sup>

Art museums today are confronted by serious challenges regarding how they should manage their growing collections, as well as how they should meet a fastidious and often unfaithful public, who have a very large choice. A key to the future of the art museums can be how they can manage their history and, in relation to this, how they can profile their identity and collection of works. This applies not least to donations. By creating a deeper historical understanding of the donation culture that underlies art museums' collections, perhaps one can contribute to the revival of such a culture.

---

1. Om Bengt Erland Dahlgren se: Charlotta Hanner Nordstrand, *Konstliv i Göteborg. Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*, diss. Göteborgs universitet 2000, Göteborg 2000.
2. Det har vid alla de tre byggnationerna, som stod färdiga 1923, 1968 och 1995, varit fråga om samfinansiering mellan olika donatorer eller stiftelser. Byggnadens uppförande 1921–1924 finansierades med medel från bankdirektör Jonas Kjellberg, Dahlgrenska byggnadsfonden, Pontus och Göthilda Fürstenbergs fond, Sven Renströms donationsfond, Werner Lundvist samt Jubileumsutställningen 1923, som kommunens stod för. Byggnaden uppfördes ju till Göteborgs 300-årsjubileum, som firades 1923. Tillbyggnaden 1966–1968 finansierades genom bidrag från Osvald Arnulf-Olsson, Ann-Ida Broström, John och Magdalena A:son Byttner, Bengt Erland Dahlgren och hans frus fond, Einar W Henriques, Harry L Krüger, Wilhelm och Martina Lundgrens vetenskapsfond, Törsten Petterson, Renströmska fonden, Greta Tellander, Herbert Tigerschiöld, Gustaf Werner, Kerstin Wijk-Boström, Olof och Caroline Wijks fond samt Axel H Ågren AB. Ombyggnationen med en ny entré 1994–1995 finansierades av Hasselbladstiftelsen (20 miljoner) och Stena (7 miljoner). Länsarbetsnämnden stod för 3 miljoner. Skanska, som var generalentreprenör, fick betala mellanskillnaden, enligt avtalet som tecknats 1994-05-02, då bygget blev väsentligt dyrare än beräknat. De donerade medlen täckte inte den konstnärliga utsmyckningen med grunder av Pål Svensson. Den finansierades istället av Göteborgs fastighetsnämnd. Se not 10.
3. Lars Nittve, "Slentrianmässig prioritering av manliga konstnärskap", *Dagens Nyheter* 2006-04-18.
4. *Ny kulturpolitik*, kulturpolitisk rapport, Stockholm 1972. 1974 års kulturpolitiska mål som de formulerades i *Kulturpropositionen* 1974.
5. Magasin 3 i Stockholm startades 1987 och finansieras av Robert Weil inom Proventus AB. Året därefter, 1988, startade Fredrik Roos Rooseum i Malmö (nedlagt 2005). 2006 öppnade Bonniers konsthall i Stockholm finansierad av Maria Bonnier Dahlins Stiftelse, som grundades av Jeanette Bonnier 1985. 2006 visade också den privata konsthallen Jarla Partilager i Stockholm sin första utställning – den sista hölls 2011. Konsthallen ägdes av Jacob De Geer. Abecita Korsettfabriken konstmuseum i Borås, med permanent samling och fotomuseum, drivs av Stiftelsen Fokus Borås. Sven-Harrys (konstmuseum) i Vasaparken, Stockholm öppnade utställningsdelen våren 2011 och delen där Sven-Harry Karlssons samling visas på senhösten. Med finansiering från en privat donator (Per Arwidsson) och kommunen planeras en tillbyggnad till Liljevalchs konsthall med arbetsnamnet A-hallen. Björn Jakobson, grundare av företaget Babybjörn, projekterar även en konsthall på Värmdö. 2007 öppnade Kivik Art Centre på Österlen i Skåne, med museimannen Sune Nordgren som initiativtagare och finansiering från Sparbanken Syd, Sparbanksstiftelsen Skåne och Länsstyrelsen i Skåne. Ytterligare ett exempel är Vandalorum i Småland, ett centrum för konst och design som ursprungligen var Pontus Hulténs projekt med Renzo Piano som arkitekt, senare med Sune Nordgren som project ledare. Finansiellt stöd kom från staten och landstinget, Stiftelsen Sparbanksföreningen Alfa, Hamrinistiftelsen i Jönköping, Liljedahlsbolagen AB, Svenstigs Fastighets AB. Vandalorum öppnade 1 april 2011.
6. Nya konsthallar lyser med sin frånvaro i Göteborg med undantag av Röda Sten konsthall, delvis finansierad av kommun, region och stat, som öppnade 2000 och drivs av en ideell förening. Ett annat exempel är Vasa Konsthall, som dock har en delvis kommersiell inriktning.
7. Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling hänger i en passage som ansluter till Skulpturhallen.
8. Hans-Olof Boström, Göteborgs Konstmuseum. Donatorer, 1987-06-10, dokument i Göteborgs konstmuseums arkiv.
9. Donation motsvarande 1 miljon kronor var på förslag som krav för att få sitt namn inskrivet på marmortavlorna. Björn Fredlund i samtal med Jeff Werner, 2010-12-08. Alfred Westholm var intendent/chef för Göteborgs konstmuseum 1947–1969, Karl-Gustaf Hedén 1969–1982.
10. De donatorer som tas upp på marmortavlorna är för byggnaden 1921–1924: bankdirektör Jonas Kjellberg den 23 maj 1917 till minne av donatorns föräldrar Carl och Ingeborg Kjellberg, Dahlgrenska byggnadsfonden, Pontus och Göthilda Fürstenbergs fond, Sven Renströms donationsfond, Werner Lundvist samt Jubileumsutställningen 1923; för tillbyggnaden 1966–1968: Osvald Arnulf-Olsson, Ann-Ida Broström, John och Magdalena A:son Byttner, Bengt Erland Dahlgren och hans frus fond, Einar W Henriques, Harry L Krüger, Wilhelm och Martina Lundgrens vetenskapsfond, Törsten Petterson, Renströmska fonden, Greta Tellander, Herbert Tigerschiöld,

---

To add works to the collection without doing anything with it will hardly attract donations. On the other hand, making the collection visible in a fresh way, through research, publications, web catalogues, exhibitions, and open storehouses can satisfy donors that their works are being taken care of and will be accessible to the public. Art is for being seen. One can even go so far as to maintain that a work of art comes into existence by its being experienced. Works of art reach many more eyes if they are put on view in an art museum than if they are preserved in a closed storage facility or bank vault and never see the light of day. They are made visible as part of our cultural heritage and assume a place in public consciousness. To accept a donation, therefore, incurs a responsibility towards both the donor and the public. Art museums discharge a trust. Without trust they can never fulfil their mission effectively.

The donation culture of the late 19<sup>th</sup> century evolved around the opinion embraced by many that the well-off had a moral obligation to give back to society what they had gained through personal success. One way of interpreting this evaluation is to say that whoever donates makes oneself one of the people by giving something back to the community that he or she has been brought up in. In order to become a donors' museum the museum must therefore first become a people's museum. The donor is certainly thanked for his or her contribution by being exposed to public view, but at the same time the donor's collection and good deed are also integrated into the general community, its institutions and consciousness. Seen from this perspective, it may be the concept of a public realm that needs to be re-created to allow a vital, magnificent donation culture to arise anew.

---

TRANSLATED FROM SWEDISH  
BY ANNA-LISA AND MARTIN MURRELL

- Gustaf Werner, Kerstin Wijk-Boström, Olof och Caroline Wijks fond samt Axel H Ågren AB. Som donatorer till samlingarna är följande namn angivna på skyltarna i Skulpturhallen: Ernst och Conny Colliander, Conrad M Pineus, Mathilda von Proschwitz, Anna Lundqvist, Axel Adler, Christian Faerber, Hjalmar Gabrielson, Kerstin Gabrielson, Stina Gretzer, Konstmuseets Vänner, Dagmar Carlsson, Harry L Krüger, Osvald Arnulf-Olsson, Albert Ekman, Erik Ericson och Elsa Sauer.
11. *Göteborgs konstmuseum. Målerisamlingen/The Gothenburg Art Gallery. Catalogue of Paintings 1979*, Göteborg 1979.
  12. Akvareller har ibland katalogiserats som målningar, ibland som teckningar.
  13. Det är svårt att få fram exakta siffror eftersom alla verk inte är registrerade i museets databas. Dessa siffror bör därför betraktas som ungefärliga.
  14. Bengt Erland och Anna Lisa Dahlgrens testamente, Göteborg 1849-03-14, med tillägg av fru Anna Lisa Dahlgren 1876-04-08; Hanner Nordstrand 2000, s. 335–338.
  15. Pontus och Göthilda Fürstenbergs testamente, Göteborg 1898-06-29, s. 11–12; Pontus Fürstenberg, Testaments tillägg. Göteborg 1901-09-25; Pontus Fürstenberg, "Understöds Promemoria", Göteborg 1901-11-15. Samtliga i avskrift i Göteborgs konstmuseum's arkiv.
  16. Tidigare hade Charlotte Mannheimer studerat vid South Kensington School of Art i London, där hon var född, och varit elev för Viggo Johansen på Konstakademiet i Köpenhamn.
  17. Sandqvist uppger att Charlotte Mannheimers donationer under åren 1918–1920 uppgick till en tredjedel av museets samtliga nyförvärv. Gertrud Sandqvist, "Charlotte Mannheimer (1866-1934) – att skapa och stödja konst", *Konsthistorisk tidskrift* 1988 häfte 3–4, årgång 57, s. 47 [s. 46–48]. Se även: Gertrud Sandqvist, *Charlotte Mannheimer. Konstnär och mecenat i Göteborg*, Helsingfors 1984; Boström 1987.
  18. Alfred Westholm, *Osvald Arnulf-Olssons samling*, Göteborg 1962, opag.
  19. Gert Gelotte, "Konstdonation utan villkor till Göteborgs konstmuseum", *Göteborgs-Posten* 1976-09-15.
  20. Osvald Arnulf-Olsson, brev om gåvan till Göteborgs konstmuseum, Göteborg november 1962.
  21. 50 000 kronor gick till Röhsska museet med en likartad skrivning, liksom till Landskrona Museums konstavdelning. Osvald Arnulf-Olsson, Testamente, Göteborg 1973-03-22, kopia i Göteborgs konstmuseum's arkiv.
  22. Beslut meddelat av Kungl. Maj:ts och rikets hovrätt för västra Sverige, avd 2, nr 218, dagboksnr 584/64: "Av utredningen får anses framgå att Göteborgs konstmuseum har till huvudsakligt ändamål att främja vetenskaplig undervisning och forskning samt ungdoms utbildning. På grund härav är museet jämlikt 3 § arvskatteförförordningen befriat från skattskyldighet enligt nämnda förordning." Se även brev från Karl-Gustaf Hedén till Erik Pettersson, Mölnlycke 1971-09-25, kopia på Göteborgs konstmuseum.
  23. Albert Ekmans donation 1955 till Nationalmuseum (100 000 kronor), Göteborgs konstmuseum, Kulturhistoriska föreningen för Södra Sverige samt Röhsska konstslöjdsmuseet (50 000 var), för "främjande och vetenskaplig undervisning eller forskning". Sven Petterssons donation 1966 på 50 000 kronor till "chefers och intendenters vetenskapliga forskning". Erik Petterssons donation 1971 på 150 000 kronor till tjänstemännens, "ej på annat sätt bekostade vetenskapliga undervisning och forskning", efter beslut av museistyrelsen på museichefens förslag. En anonym donation på drygt 60 000 kronor från "zwei Emigranten" 1971 för "wissenschaftlichen Unterricht und Forschung". (Samtliga donationer finns i avskrift, alfabetiskt sorterade i Göteborgs konstmuseum's arkiv.) Sammanlagt motsvarar dessa gåvor till vetenskaplig forskning vid Göteborgs konstmuseum cirka 2,5 miljoner kronor i 2012 års penningvärde. 1974 användes Sven Petterssons fond till att avlöna en grafikintendent under 9 månader. (Tjänsteutlåtande, Göteborgs museer, kanslichef Hans Ekholm, Göteborg 1974-11-19, Dnr 562/74.) För övrigt har de använts till personalens resor och inköp till biblioteket.
  24. Stena AB, donationsbrev, Göteborg 1993-12-01.
  25. Se: Arpad Weixlgärtner, "Grafiska blad i Göteborgs konstmuseum från 1400 och 1500-talen", *Paletten* nr 4 1949.
  26. Göteborgs universitetsbibliotek, Göteborg Konstförening protokoll 1856-02-29; Hanner Nordstrand 2000, s. 113.
  27. Hanner Nordstrand 2000, s. 112–116; Jonas Gavel, "Göteborgs Konstmuseum och dess samlingar. Bland grosshandlare och frisinnade", *Göteborgs konstmuseum. Dess historia och samlingar*, red Håkan Wettre, Göteborg 1992, s. 6.
  28. Gunne Dellborg, gåvobrev, Göteborg 1988-11-30, Göteborgs konstmuseum; Gerda Sigvaldasons testamente, 1987-11-23. Konrad Peter Lundblad testamenterade över 13 000 grafiska blad, främst

1. On Bengt Erland Dahlgren see: Charlotta Hanner Nordstrand, *Konstliv i Göteborg: Konstföreningen, museisamlingen och mecenaten Bengt Erland Dahlgren*, diss. University of Gothenburg 2000, Gothenburg 2000.
2. All three constructions, which were finished in 1923, 1968, and 1995, were financed with contributions from different donors or foundations. The construction of the original building 1921–1924 was financed by bank director Jonas Kjellberg, the Dahlgren Construction Foundation, the Pontus and Göthilda Fürstenberg Foundation, the Sven Renström Donation Foundation, Werner Lundqvist, and the Jubilee Exhibition of 1923, which was financed by the municipality. The building was erected for the 300 year anniversary of Gothenburg, which was celebrated in 1923. The extension from 1966–1968 was financed with contributions from Osvald Arnulf-Olsson, Ann-Ida Broström, John and Magdalena A:son Byttnar, Bengt Erland Dahlgren and his wife's Foundation, Einar W. Henriques, Harry L. Krüger, Wilhelm and Martina Lundgren's Foundation for Science, Torsten Pettersson, the Renström Foundation, Greta Tellander, Herbert Tigerschiöld, Gustaf Werner, Kerstin Wijk-Boström, Olof and Caroline Wijks fond, and Axel H. Ågren AB. The conversion with a new entrance 1994–1995 was financed by the Hasselblad Foundation (20 million Swedish kronor) and Stena (7 million). The County Labour Board (Länsarbetsnämnden) contributed 3 million. Skanska, the general contractor, had to pay the difference, according to the agreement that was signed on 2 May 1994, as the building process turned out to be considerably more expensive than estimated. The donations did not cover the artistic decoration with gates by Pål Svensson. This was instead financed by the Gothenburg Property Board (Göteborgs fastighetsnämnd). See note 10.
3. Lars Nittve, 'Slendrianmässig prioritering av manliga konstnärskap', *Dagens Nyheter* 18 April 2006.
4. *Ny kulturpolitik*, cultural-political report, Stockholm 1972. Cultural-political goals as they were formulated in *Kulturpropositionen* 1974.
5. Magasin 3 in Stockholm was started in 1987 and is financed by Robert Weil of Proventus AB. In the following year, 1988, Fredrik Roos set up Rooseum in Malmö (closed in 2005). In 2006 Bonniers Konsthall in Stockholm was opened with funds provided by the Maria Bonnier Dahlin Foundation, which had been established by Jeanette Bonnier in 1985. In 2006 the private art gallery Jarla Partilager in Stockholm held its first exhibition – the last in 2011. The gallery was owned by Jacob De Geer. The Abecita Corset Factory art museum in Borås, with a permanent collection and photo museum, is run by the Fokus Borås Foundation. Sven-Harry's (Art Museum) in Vasaparken in Stockholm opened its exhibition part in the spring of 2011 and the part where the Sven-Harry Karlsson collection is shown in the late autumn. With finance provided by a private donor (Per Arwidsson) and the city council, an extension to the Liljevalchs konsthall is planned with the working name of the A Hall. Björn Jakobson, founder of the company Babybjörn, is also planning an art gallery in Värmdö. In 2007 the Kivik Art Centre was opened in Österlen in Skåne with museum curator Sune Nordgren as initiator and finance provided by Sparbanken Syd, the Sparbanksföreningen Alfa Foundation, and the County Administrative Board of Skåne. A further example is Vandalorum in Småland, a centre for art and design which was originally Pontus Hultén's project with Renzo Piano as architect, and later with Sune Nordgren as project leader. Financial support came from the state and the County Administrative Board, the Sparbanksföreningen Alfa Foundation, the Hamrin Foundation in Jönköping, Liljedahlsbolagen AB, and Svenstigs Fastighets AB. Vandalorum opened in April 2011.

- bestående av kopparstick från 1400-talet och framåt, vilka tillföll museet vid Lundblads bortgång 1933. Delar av samlingen visades vid museet i samband med överlämnandet samt 1935, för att därefter visas igen på en utställning med uteslutande verk ur denna samling först under hösten 2011 i *Elisabeth, Kristina och Marie. Grafiska blad ur Konrad Peter Lundblads porträttsamling*. Romdahl anger att samlingen omfattar 12 000 blad, men Weixlgärtners uppgift om över 13 000 bedöms vara mer korrekt. Axel L. Romdahl, "Konstavdelningen", *Göteborgs Museum. Årstryck 1934*, Göteborg 1934, s. 77; Weixlgärtner 1949, opag.
29. Exempel på utställningar med verk ur privata konstsamlingar visats på Göteborgs konstmuseum är: *Spanskt måleri. 8 målningar ur Rolf de Marés spanska samling. El Greco, Juan de la Roëlas, Zurbarán* (1928), *Konstnärsporträtt ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling* (1931), *Carl Ryd. Oljemålningar ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling* (1931), *Gösta Sandels. Handteckningar och akvareller ur Konstmusei, Fru Hoistendahl-Eriksons, Dispaschör Conrad M. Pineus och Fru Sandels-Lagerkvists samlingar* (1931), *Svenskt måleri ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling* (1932), *Etsningar och litografier av J. F. Willumsen ur Werner Lundqvists samling i Konstmuseet, med bidrag ur Dir. Hjalmar Gabrielsons samling* (1936), *Gamla mästare och svensk nutidskonst ur Dagmar Carlssons samling* (1942), *Nutidskonst. Folke Isacssons samling* (1942), *Nordisk och utländsk konst ur Dir. Herman Gotthardts samling* (1943), *Fransk nutidskonst ur Oscar Sterns samling* (1944), *Modern svensk konst ur Oscar Sterns samling* (1948), *Ivar Arosenius ur Ragnar och Elsa Hambergs samling* (1949), *Hjalmar Gabrielsons samling* (Konsthallen), *Själuporträttsamlingen* (Konstmuseet) (1949), *Samling Pineus* (1950), *Falk Simons skulptursamling* (1954), *Der Sturm. Expressionister, Futurister, Kubister. Samling Nell Walden* (1954), *Picasso. Grafik 1945–1954 ur Oscar Sterns samling* (1954), *Falk Simons samlingar av målningar och teckningar* (1955), *Paul Klee i Rolf Stenersens samling* (1958), *8 danskar. Ur Ingmar och Rigmor Hambergs samling* (1959), *Ur Henry Phils samling* (1959), *Henri Matisse ur Theodor Ahrenbergs samling* (1960), *Sonja Heines och Niels Onstads samling* (1961), *Nutida konst ur Anna och Kresten Krestensens samling i Köpenhamn* (Konstmuseet och Konsthallen 1962), *Oswald Arnulf-Olssons samling* (1962), *Skulptur. Bo Bousteds samling* (1963), *Grace och Philip Sandbloms samling. Från Delacroix till de Staël* (1964), *Hultonsamlingen* (1966), *Ur Sigrid och Folke Isacssons samling* (Konsthallen 1967), *Silkeborg – Göteborg. Ur Asger Jorns samlingar* (1973), *Henrik Tikkanen* (1982).
  30. Alfred Westholm, "Göteborgs konstmuseum", *Göteborgs konstmuseum. Vägledning för besökande*, Göteborgs konstmuseums småskrifter nr 5, Göteborg 1953, s. 3.
  31. Björn Fredlund, e-brev till författaren, 2012-01-05.
  32. Till exempel 1938 donerade Falk Simon 100 kr till museet. Axel L. Romdahl, "Berättelse för 1938", *Göteborgs Museum. Årstryck 1939*, Göteborg 1939, s. 45.
  33. Alfred Westholm, "Falk Simon – ett konstsamlaretemperament", *Falk Simons samling av målningar och teckningar*, red Nils Ryndel, Göteborg 1955, s. 7–12.
  34. Westholm 1955, s. 12.
  35. Fredlund berättar om de udda omständigheterna för donationen: "Fru Rilton ringde och berättade att hennes man, som då fortfarande levde, hade testamenterat deras konstsamling till museet. Hon ville att vi skulle hämta den omgående [...]. Hon räknade upp en mängd namn, som jag inte på något vis kunde få ihop till en samling. [...] Jag trodde att det kunde handla om reproduktioner men när Barbro Ahlfort och jag kom till den stora, ödsliga villan i Billdal visade det sig att allt stämde. Problemet var att vi inte kunde hämta in samlingen utan vidare eftersom ju donatorn levde men var så sjuk att vi inte kunde tala med honom. Jag fick fatt i den bankjurist (på semester i Bohuslän) som hade hand om testamentet och vi kom på att vi kunde skriva ett papper om att GKM tills vidare tog samlingen i förvar. Så vi lastade bilen full och for in till museet." Fredlund 2012.
  36. Axel L. Romdahl, "Berättelse för 1942", *Göteborgs konstmuseum. Årstryck 1943*, Göteborg 1943, s. 42. (Information av Björn Fredlund, januari 2012)
  37. Werner Lundqvists samling har sedan 1990-talet brutits upp och visas inte längre samlad. Se Jeff Werners text "Brodern som bestämde. Werner Lundqvist och Göteborgs konstmuseum" i detta nummer av *Skiascope*.
  38. Björn Fredlund i e-brev till Hans-Olof Boström, 2010-11-25; Björn Fredlund fick detta förtalt av Karl-Gustaf Hedén. Björn Fredlund i samtal med Jeff Werner, 2010-08-18.
  39. Endre Nemes samling bestod av 300–400 målningar och emailjer från 1950- och 1960-talen och resten gouacher, teckningar och collage från 1970- och 1980-talen.
  40. I Pécs i Ungern, nära hans hemort Pécsvárad, inrättades det 1984, med hjälp av en donation från konstnären, ett museum över Endre Nemes.
  41. Skrivelse till Kommunstyrelsen, 1981-12-02, från Lennart Fridén, Göteborgs Museinämnd, 82. 25. Dnr 733/81, Dplnr 016.

6. New art galleries are conspicuous by their absence in Gothenburg with the exception of Röda Sten Art Centre, partly financed by council, region, and state, which opened in the year 2000 and is run by a non-profit-making association. Another example is Vasa Art Gallery, with a partly commercial profile.
7. Hjalmar Gabrielson's collection of self-portraits hangs in a corridor that connects with the Sculpture Gallery.
8. Hans-Olof Boström, 'The Gothenburg Museum of Art: Donors', 10 June 1987, document in the Gothenburg Museum of Art's archive.
9. A donation equivalent to 1 million Swedish kronor was proposed as a requirement for having one's name inscribed on the marble plaques. Björn Fredlund in conversation with Jeff Werner, 8 December 2010. Alfred Westholm was curator/director of the Gothenburg Museum of Art 1947–1969, Karl-Gustaf Hedén 1969–1982.
10. The donors whose names appear on the marble plaques are, for the building 1921–1924: bank manager Jonas Kjellberg on 23 May 1917 in memory of the donor's parents, Carl and Ingeborg Kjellberg, the Dahlgren Construction Foundation, the Pontus and Göthilda Fürstenberg Foundation, the Sven Renström Donation Foundation, Werner Lundvist, and the Jubilee Exhibition of 1923; for the extension 1966–1968: Oswald Arnulf-Olsson, Ann-Ida Broström, John and Magdalena A:son Byttner, Bengt Erland Dahlgren and his wife's foundation, Einar W. Henriques, Harry L. Krüger, the Wilhelm and Martina Lundgren Science Foundation, Torsten Petterson, the Renström Foundation, Greta Tellander, Herbert Tigerschiöld, Gustaf Werner, Kerstin Wijk-Boström, the Olof and Caroline Wijk Foundation, and Axel H. Ågren AB. The following names appear on the plaques in the Sculpture Gallery as donors to the collections: Ernst and Conny Colliander, Conrad M. Pineus, Mathilda von Proschwitz, Anna Lundqvist, Axel Adler, Christian Faerber, Hjalmar Gabrielson, Kerstin Gabrielson, Stina Gertzner, the Friends of the Museum of Art, Dagmar Carlsson, Harry L. Krüger, Oswald Arnulf-Olsson, Albert Ekman, Erik Ericson, and Elsa Sauer.
11. *Göteborgs konstmuseum: Målerisamlingen/The Gothenburg Art Gallery: Catalogue of Paintings 1979*, Gothenburg 1979.
12. Watercolours have sometimes been catalogued as paintings, at other times as drawings.
13. It is difficult to procure exact figures since not all works are registered in the museum's database. These figures must therefore be regarded as approximate.
14. Will of Bengt Erland and Anna Lisa Dahlgren, Gothenburg 14 March 1849, with codisil by Anna Lisa Dahlgren 8 April 1876; Hanner Nordstrand 2000, p. 335–338.
15. Will of Pontus and Göthilda Fürstenberg, Gothenburg 29 June 1898, p. 11–12; Pontus Fürstenberg, Codicil, Gothenburg 25 September 1901; Pontus Fürstenberg, 'Understöds Promemoria' [Memorandum of Donation], Gothenburg 15 November 1901. Copies of all these in the Gothenburg Museum of Art's archive.
16. Earlier Charlotte Mannheimer had studied at South Kensington School of Art in London, where she had been born, and had been a pupil of Viggo Johansen's at the Academy of Art in Copenhagen.
17. Sandqvist states that Charlotte Mannheimer's donations during the years 1918–1920 amounted to a third of all the museum's new acquisitions. Gertrud Sandqvist, 'Charlotte Mannheimer (1866–1934) – att skapa och stödja konst', *Konsthistorisk tidskrift* no. 3–4, Vol. 57 1988, p. 47 [p. 46–48]. See also: Gertrud Sandqvist, *Charlotte Mannheimer. Konstnär och mecenat i Göteborg*, Helsingfors 1984; Boström 1987.
18. Alfred Westholm, *Oswald Arnulf-Olssons samling*, Gothenburg 1962, unpagged.
19. Gert Gelotte, 'Konstdonation utan villkor till Göteborgs konstmuseum', *Göteborgs-Posten* 15 September 1976.
20. Oswald Arnulf-Olsson, letter on the gift to the Gothenburg Museum of Art, Gothenburg November 1962.

42. Kommunstyrelsen gav i uppdrag åt Museinämnden att tillsätta en förhandlingsgrupp. Beslut, kommunstyrelsen 1983-06-07, Kommunfullmäktiges handlingar 1983 nr 220. Förhandlingsgruppen tillsattes 1983-09-08 och bestod av ordförande Lars Ågren, vice ordförande Lennart Fridén samt tjänstemanna ledamöterna museichef Björn Fredlund och stadsjurist Carl Löfving. 1984-03-15 träffades en överenskommelse med Nemes som innebar att en stiftelse skulle bildas för mottagande av donationen. Museinämnden antog vid sammanträde 1984-03-22 överenskommelsen och anmälde den till kommunstyrelsen med hemställan om medel för bildande av stiftelse samt driftmedel och begäran om att fastighetsnämnden skulle få i uppdrag att iordningställa lokal.
43. Det nedlagda epidemisjukhuset i Annedal sade Nemes själv nej till. Nemes ansåg att Konstepidemin låg alltför ocentralt! På Epidemin var de ansvariga positiva till att härbärgera samlingen i huvudbyggnaden bland annat därför att Nemes själv ville att den inte skulle vara statisk utan att det tvärtom fortlöpande skulle visas utställningar även med andra konstnärers verk i anslutning till samlingen. Fredlund 2012.
44. Med tanke på konstitutionernas hårt trängda ekonomi upplevdes det som en felriktad satsning som på sikt riskerade mångfalden i Göteborgs konstliv. Kostnaderna för ett Nemesmuseum, vilket det i praktiken var fråga om, skulle enligt beräkningar komma att ligga på omkring en miljon kronor i initieringsfasen, därefter på omkring 365 000 årligen. Crispin Ahlström, "Konsthallen bytes mot mausoleum?", *Göteborgs-Posten* 1984-04-06; Tord Bäckström, "Idag", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1984-04-13 och 1984-04-18; Crispin Ahlström, "Skratta inte åt konstgrälet", *Göteborgs-Posten* 1984-06-05; Rolf Anderberg, "Inga hållbara argument för ett Nemesmuseum", *Göteborgs-Posten* 1984-07-08.
45. I en skrivelse från KRO Väst, undertecknad Dan Dittmer, 1984-12-01, begär KRO att ärendet remitteras till organisationen för yttrande. Under ledning av Olle Skagerfors skrev 72 konstnärer verksamma i Göteborg på ett uppror där de kritiserade mottagandet av donationen med de villkor som ställdes i den. Debatten fortsatte när konstvetaren och kritikern Thomas Millroth, som då arbetade på en bok om Nemes, gick i försvar för konstnären och anklagade uppropsskrivarna för missunnsamhet och främlingsfientlighet. Erik Törning författade en längre kritisk artikel i *Göteborgs-Posten*. Ett upprop för konsten men mot "byslagsmålet" samlade under ledning av Robert Jonsvik och Reinhold Lindberg drygt hundra namnunderskrifter bland konstnärer, konstvetare och arkitekter, flertalet dock utanför Göteborg. Olle Skagerfors, "Nemes konst prällig och pretentiös", *Göteborgs-Posten* 1984-04-07; "Nej till ett Nemes-museum" (upprop från 72 konstnärer), *Göteborgs-Posten* 1984-04-18; Thomas Millroth, "Nemes-donation – en stor tillgång", *Göteborgs-Posten* 1984-05-30; Erik Törning, "Nemesmuseet – ett kuppförsök", *Göteborgs-Posten* 1984-06-21; Thomas Millroth, "Vad är detta för slags konstsyn?", *Göteborgs-Posten* 1984-07-03.
46. I september 1985 var lokalfrågan, fyra år efter Nemes förfrågan, ännu inte löst. Man kom då fram till en tillfällig lösning där samlingen skulle magasineras i gamla Industrimuseets lokaler på Gårda medan Göteborgs konstmuseum visade ett urval av samlingen tills dess att man funnit en lämplig lokal. Förslaget delgavs Nemes i ett brev daterat den 13 september 1985. Den 22 september avled den 76-årige konstnären utan att ha tagit del av brevet. Handläggning av ärendet angående erbjudande från Endre Nemes beträffande konstsamling, Museinämnden, 1987-02-19 (Förhandlingsgruppen för Endre Nemes konstsamling 1986-12-22), Protokoll § 11 dnr 79/87, Dplnr 016. I sitt testamente nämnde Nemes inget om Göteborg. Överenskommelsen med Nemes förklarades ogiltig. Det var nu dödsboets sak att bestämma huruvida donationen skulle fullföljas. Ärendet avskrevs formellt 1987. Endre Nemes Någels testamente, 1985-09-04; "Nej, det blir inget Nemes-museum. Nu återstår bara formaliteterna", *Göteborgs-Posten* 1986-12-29.
47. Odd Nerdrums målning visades periodvis även i Västra kupolhallen och i Moderna avdelningen.
48. *Göteborgs konstmuseum. Dess historia och samlingar*, red Håkan Wettre, Göteborg 1992.
49. Anne Higonnet, *A Museum of One's Own. Private Collecting, Public Gift*, Periscope Publishing, Pittsburgh 2009, s. xii.
50. En satsning som kan nämnas är Göteborgs Internationella Konstiennal som arrangerats sedan 2001 men den har inte varit tillräcklig för att förvandla Göteborg till en attraktiv konststad.

21. 50,000 Swedish kronor went to the Röhsska Museum for a similar purpose, as well as to the art department of the Landskrona Museum. Osvald Arnulf-Olsson, Last Will and Testament, Gothenburg 22 March 1973, copy in the Gothenburg Museum of Art's archive.
22. Decision announced by the Royal Court of the Realm for Western Sweden, section 2, no. 218, journal entry no. 584/64: 'The enquiry has resulted in establishing that the Gothenburg Museum of Art has as its principal object to promote scientific education and research as well as the training of young people. On these grounds the museum in accordance with para. 3 of the death duty decree is exempt of taxation pursuant to the said ordinance.' See also a letter from Karl-Gustav Hedén to Erik Pettersson, Mölnlycke 25 September 1971, copy in the Gothenburg Museum of Art's archive.
23. Albert Ekman's donation of 1955 to Nationalmuseum (100,000 Swedish kronor), the Gothenburg Museum of Art, Society of Cultural History for Southern Sweden and Röhsska Design Museum (50,000 each), for 'support and scientific education or research.' Sven Pettersson's donation of 50,000 kronor in 1966 for 'scientific research by directors and curators.' Erik Pettersson's donation of 1971 of 150,000 kronor for support of museum personnel undertaking 'scientific education and research not paid for by any other means,' in accordance with a decision by the museum board following a proposal made by the director of the museum. An anonymous donation in 1971 of just over 60,000 kronor from 'zwei Emigranten' (two emigrants) in 1971 for 'wissenschaftlichen Unterricht und Forschung' (scientific education and research). Deeds relating to all these donations exist in copy, arranged alphabetically in the Gothenburg Museum of Art's archive. Altogether these gifts for scientific research at the Gothenburg Museum of Art correspond to approximately 2.5 million Swedish kronor in present-day (2012) money. In 1974 the Sven Pettersson Foundation was used over a period of nine months to pay the salary of a curator of graphic art. Official statement, Gothenburg museums, general manager Hans Ekholm, Gothenburg 19 November 1974, Dnr 562/74. The funds have also been used to pay for staff travel and for items for the library.
24. Stena AB, deed of gift, Gothenburg 1 December 1993.
25. See: Arpad Weixlgärtner, 'Grafiska blad i Göteborgs konstmuseum från 1400 och 1500-talen', *Paletten* no. 4 1949.
26. Gothenburg University Library, Gothenburg Art Association report 29 February 1856; Hanner Nordstrand 2000, p. 113.
27. Hanner Nordstrand 2000, p. 112–116; Jonas Gavel, 'Göteborgs Konstmuseum och dess samlingar: Bland grosshandlare och frisinna', *Göteborgs Konstmuseum: Dess historia och samlingar*, red. Håkan Wettre, Gothenburg 1992, p. 6.
28. Gunne Dellborg, deed of gift, Gothenburg 30 November 1988, Gothenburg Museum of Art; Gerda Sigvaldason's will, 23 November 1987. Konrad Peter Lundblad left over 13,000 prints, mostly consisting of copper engravings from the 15<sup>th</sup> century onwards, which came to the museum on Lundblad's death in 1933. Parts of the collection were put on show at the museum in connection with the handover and in 1935, and were subsequently not shown again at an exhibition devoted exclusively to works from this collection until autumn 2011 in *Elisabeth, Kristina och Marie: Grafiska blad ur Konrad Peter Lundblads porträttsamling* [Elisabeth, Kristina and Marie: Prints from Konrad Peter Lundblad's Collection of Portraits]. Romdahl states that the collection comprises 12,000 sheets, but Weixlgärtner's figure of over 13,000 is considered more accurate. Axel L. Romdahl, 'Konstavdelningen', *Göteborgs Museum: Årstryck 1934*, Gothenburg 1934, p. 77; Weixlgärtner 1949, unpaginated.
29. Examples of exhibitions with works from private collections that have been shown at the Gothenburg Museum of Art are: *Spanskt måleri: 8 målningar ur Rolf de Marés spanska samling. El Greco, Juan de la Roëlas, Zurbarán* [Spanish Painting: 8 Paintings from Rolf de Maré's Spanish Collection] (1928), *Konstnärsporätt ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling* [Artists' Portraits from Director Hjalmar Gabrielson's Collection] (1931), *Carl Ryd: Oljemålningar*

- ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling [Carl Ryd: Oil Paintings from Director Hjalmar Gabrielson's Collection] (1931), *Gösta Sandels: Handteckningar och akvareller ur Konstmusei, Fru Hvistendahl-Eriksons, Dispaschör Conrad M. Pineus och Fru Sandels-Lagerkvists samlingar* [Gösta Sandels: Drawings and Water Colours from Collections of the Museum of Art, Mrs. Hvistendahl-Erikson, Claims Adjuster Conrad M. Pineus and Mrs. Sandels-Lagerkvist] (1931), *Svenskt måleri ur Direktör Hjalmar Gabrielsons samling* [Swedish Painting from Director Hjalmar Gabrielson's Collection] (1932), *Etsningar och litografier av J. F. Willumsen ur Werner Lundqvists samling i Konstmuseet, med bidrag ur Dir. Hjalmar Gabrielsons samling* [Etchings and Litographs by J. F. Willumsen from Werner Lundqvist's Collection in the Museum of Art, with Contributions from Director Hjalmar Gabrielson's Collection] (1936), *Gamla mästare och svensk nutidskonst ur Dagmar Carlssons samling* [Old Masters and Swedish Contemporary Art from Dagmar Carlsson's Collection] (1942), *Nutidskonst: Folke Isacssons samling* [Contemporary Art: Folke Isacsson's Collection] (1942), *Nordisk och utländsk konst ur Dir. Herman Gotthardts samling* [Nordic and Foreign Art from Director Herman Gotthard's Collection] (1943), *Fransk nutidskonst ur Oscar Sterns samling* [Contemporary French Art from Oscar Stern's Collection] (1944), *Modern svensk konst ur Oscar Sterns samling* [Modern Swedish Art from Oscar Stern's Collection] (1948), *Ivar Arosenius ur Ragnar och Elsa Hambergs samling* [Ivar Arosenius from Ragnar and Elsa Hamberg's Collection] (1949), *Hjalmar Gabrielsons samling* [Hjalmar Gabrielson's Collection] (Gothenburg Art Gallery), *Självporträttsamling* [The Collection of Self-Portraits] (Gothenburg Museum of Art) (1949), *Samling Pineus* [Pineus' Collection] (1950), *Falk Simons skulptursamling* [Falk Simon's Sculpture Collection] (1954), *Der Sturm: Expressionister, Futurister, Kubister. Samling Nell Walden* [Der Sturm: Expressionists, Futurists, Cubists. Nell Walden's Collection] (1954), *Picasso: Grafik 1945–1954 ur Oscar Sterns samling* [Picasso: Graphic Art 1945–1954 from Oscar Stern's Collection] (1954), *Falk Simons samlingar av målningar och teckningar* [Falk Simon's Collections of Paintings and Drawings] (1955), *Paul Klee i Rolf Stenersens samling* [Paul Klee in Rolf Stenersen's Collection] (1958), *8 danskar: Ur Ingmar och Rigmor Hambergs samling* [8 Danes: From Ingmar and Rigmor Hamberg's Collection] (1959), *Ur Henry Phils samling* [From Henry Phil's Collection] (1959), *Henri Matisse ur Theodor Ahrenbergs samling* [Henri Matisse from Theodor Ahrenberg's Collection] (1960), *Sonja Heines och Niels Onstads samling* [Sonja Heine and Niels Onstad's Collection] (1961), *Nutida konst ur Anna och Kresten Krestensens samling i Köpenhamn* [Contemporary Art from Anna and Kresten Krestensen's Collection in Copenhagen] (Gothenburg Museum of Art and Gothenburg Art Gallery 1962), *Oswald Arnulf-Olssons samling* [Oswald Arnulf-Olsson's Collection] (1962), *Skulptur: Bo Bousteds samling* [Sculpture: Bo Boustedt's Collection] (1963), *Grace och Philip Sandbloms samling: Från Delacroix till de Staël* [Grace and Philip Sandblom's Collection: From Delacroix to de Staël] (1964), *Hultonsamlingen* [The Hulton Collection] (1966), *Ur Sigrid och Folke Isacssons samling* [From Sigrid and Folke Isacsson's Collection] (Gothenburg Art Gallery 1967), *Silkeborg – Göteborg: Ur Asger Jorns samlingar* [Silkeborg – Gothenburg: From Asger Jorn's Collections] (1973), *Henrik Tikkanen* (1982).
30. Alfred Westholm, 'The Gothenburg Art Gallery', *The Gothenburg Art Gallery: A Short Guide*, Pamphlet from the Gothenburg Art Gallery no. 1, Gothenburg 1953, p. 3.
  31. Björn Fredlund, e-mail to the author, 5 January 2012.
  32. For example, in 1938, Falk Simon donated 100 Swedish kronor to the museum. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för 1938', *Göteborgs Museum: Årstryck 1939*, Göteborg 1939, s. 45.
  33. Alfred Westholm, 'Falk Simon – ett konstsamlaretemperament', *Falk Simons samling av målningar och teckningar*, ed. Nils Ryndel, Gothenburg 1955, p. 7–12.
  34. Westholm 1955, p. 12.
  35. Fredlund describes the peculiar circumstances of the donation: 'Mrs. Rilton phoned and explained that her husband, who at that point was still alive, had bequeathed their art collection to the museum. She wanted us to collect it immediately [...]. She enumerated a number of names that I in no way could figure out as a collection. [...] I thought they were

reproductions, but when Barbro Ahlfort and I went to the big, deserted villa in Billdal, everything turned out to be true. The problem was that we could not pick up the collection right away since the donor was still alive but too sick to talk to us. I got hold of the bank lawyer (on holiday in Bohuslän) who handled the will and we came up with the idea that we could write a document stating that the Gothenburg Museum of Art would take care of the collection for the time being. So we loaded the truck and went to the museum.' Fredlund 2012.

36. Axel L. Romdahl, 'Berättelse för 1942' [Annual report of 1942], *Göteborgs konstmuseum: Årstryck 1943*, Gothenburg 1943, p. 42.; information from Björn Fredlund, Januari 2012.
37. Since the 1990s Werner Lundqvist's collection has been broken up and is no longer shown as a separate collection. See Jeff Wener's text, 'The Brother on the Board: Werner Lundqvist and the Gothenburg Museum of Art' in this issue of *Skiascope*.
38. Björn Fredlund in an e-mail to Hans-Olof Boström, 25 November 2010; Björn Fredlund was told this by Karl-Gustaf Hedén. Björn Fredlund in conversation with Jeff Wener, 18 August 2010.
39. Endre Nemes' collection consisted of 300–400 paintings and enamels from the 1950s and 1960s and the remainder gouaches, drawings and collages from the 1970s and 1980s.
40. In Pécs in Hungary, near his home-town of Pécsvárad, a museum dedicated to Endre Nemes was created in 1984 with the help of a donation from the artist.
41. Letter to the District Council, 2 December 1981, from Lennart Fridén, the Gothenburg Museum Board, 82.25. Dnr 733/81, Dplnr 016.
42. The District Council instructed the Museum Board to appoint a negotiation group. Resolution, District Council 7 June 1983, Council Acts 1983 no. 220. The negotiation group was established on 8 September 1983 and comprised Lars Ågren, Chair, Lennart Fridén, Vice Chair, and the council members Museum Director Björn Fredlund and Town Clerk Carl Löfving. On 15 March 1984 an agreement was made with Nemes which entailed the setting up of a foundation to receive the donation. At a meeting on 22 March 1984 the Museum Board accepted the agreement and forwarded it to the District Council with the request for finance for setting up the foundation along with a working budget and the request that the estates committee should be commissioned to organize premises.
43. The disused epidemic hospital in Annedal was declined by Nemes himself. Nemes thought it was not central enough! The head of 'Epidemin', however, was agreeable to housing the collection in the main building, among other reasons because Nemes himself wanted the institution not to be static but to continuously mount exhibitions, also with works by other artists in connection with the collection. Fredlund 2012.
44. Considering the highly limited finances of the art institutions this was seen as a misdirected investment, which in the long term endangered the rich variety of Gothenburg's art life. The costs of a Nemes museum, which in effect was what it was all about, was estimated to be in the region of a million Swedish kronor in the initial phase, and thereafter about 365,000 annually. Crispin Ahlström, 'Konsthallen bytes mot mausoleum?', *Göteborgs-Posten* 6 April 1984; Tord Bäckström, 'Idag', *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 13 April 1984 and 18 April 1984; Crispin Ahlström, 'Skratta inte åt konstgrälet', *Göteborgs-Posten* 5 June 1984; Rolf Anderberg, 'Inga hållbara argument för ett Nemesmuseum', *Göteborgs-Posten* 8 July 1984.
45. In a letter from KRO [The Swedish Artists' National Organization] West, signed Dan Dittmer, 1 December 1984, KRO requests that the commission be forwarded to the organisation for their comments. Led by Olle Skagerfors, 72 artists active in Gothenburg signed a proclamation criticizing the acceptance of the donation with the conditions that were attached. The debate continued when art historian and critic Thomas Millroth, who was writing a book on Nemes at the time, defended the artist and accused the signatories of envy and xenophobia. Erik Törning published a long, critical article in *Göteborgs-Posten*.

---

Led by Robert Jonsvik and Reinhold Lindberg, a call-to-arms for art but against ‘the village fight’ collected a good hundred signatures among artists, art experts and architects, most of them, however, outside Gothenburg. Olle Skagerfors, ‘Nemes konst prålig och pretentiös’, *Göteborgs-Posten* 7 April 1984; ‘Nej till ett Nemes-museum’ (a proclamation signed by 72 artists), *Göteborgs-Posten* 18 April 1984; Thomas Millroth, ‘Nemes-donation – en stor tillgång’, *Göteborgs-Posten* 30 May 1984; Erik Törning, ‘Nemesmuseet – ett kuppforsök’, *Göteborgs-Posten* 21 June 1984; Thomas Millroth, ‘Vad är detta för slags konstsyn?’, *Göteborgs-Posten* 3 July 1984.

46. In September 1985 the premises question, four years after Nemes’ enquiry, was still not solved. Then a temporary solution was reached whereby the collection would be stored in the premises of the old Industry Museum on Gårda, while the Gothenburg Museum of Art displayed a sample of the collection until suitable premises could be found. The proposal was communicated to Nemes in a letter dated 13 September 1985. On 22 September the 76-year-old artist died without having studied the letter. Action taken in connection with the offer from Endre Nemes with regard to collection of art, Museum Board, 19.02.1987 (Negotiation Group for Endre Nemes’ art collection, 22 December 1986), Minutes § 11 dnr 79/87, Dplnr 016. In his will Nemes did not mention anything about Gothenburg. The agreement with Nemes was declared invalid. It was now left to the estate to determine whether the donation should take place. The matter was formally abandoned in 1987. Endre Nemes Nágel’s last will and testament, 4 September 1985; ‘Nej, det blir inget Nemes-museum. Nu återstår bara formaliteterna’, *Göteborgs-Posten*, 29 December 1986.
47. Odd Nerdrum’s painting was also shown periodically in the West Dome Gallery and in the Modern Department.
48. *Göteborgs konstmuseum: Dess historia och samlingar*, ed. Håkan Wettre, Göteborg 1992.
49. Anne Higonnet, *A Museum of One’s Own: Private Collecting, Public Gift*, Periscope Publishing, Pittsburgh 2009, p. xii.
50. One investment that may be mentioned is the Gothenburg International Art Biennial, which has been held since 2001, but it has not been enough to turn Gothenburg into an attractive art city.

| APPENDIX                                     | Tabell över urval av donatorer till Göteborgs konstmuseums samlingar                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                              | <i>Donationer från konstnärer av deras egna verk har inte tagits med</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| Donator / Donor                              | Typ av donation                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <b>Axel Adlerbert</b>                        | Verk av hans svåger Ivar Arosenius 1947 och 1959                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <b>Ossian Ahrenberg</b>                      | Verk av Johan Ericson, Ernst Josephson, Kilian Zoll m.fl.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <b>Osvald Arnulf-Olsson</b>                  | Samling om 65 verk av bl.a. Jacob van Es, Francesco Zuccarelli, Düsseldorfmåleri, svenska Matisse-elever, Göteborgskolorister och samtida svenskt måleri av bl.a. Endre Nemes och Torsten Renqvist 1962, därutöver flera andra donationer av bl.a. Canaletto 1949                                                                                                                  |
| <b>Astra Hässle AB</b>                       | Ola Billgren, <i>Badrumsinteriör</i> 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <b>Barnboksbildens Vänner</b>                | Barnboksbilder i original (fortlöpande)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>Gustaf Adolf Bratt</b>                    | Jacob Adriaensz Backers <i>De fyra evangelisterna</i> 1938                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| <b>L G Bratts arvingar</b>                   | Skulpturer av Alexander Carlson (5), Johan Peter Molin och Valter Runeberg samt en målning av Carl Frederik Sørensen 1898                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <b>Dagmar Carlsson</b>                       | Verk av Ragnar Sandberg och Pietro Tempesta 1955 (från Dagmar Carlsson förvärvades även Jan Fyts <i>Jaktstilleben</i> 1956 och Claude Monets <i>Pilar i Soldis, Giverny</i> 1958 genom medel från Konstmuseets Vänner)                                                                                                                                                             |
| <b>Ernst och Conny Colliander</b>            | Gåvor och medel för inköp av svenska naivister och kolorister m.m. under 1920- till 1940-tal, verk av bl.a. Lars Boëthius, Ewald Dahlskog, Eric Hallström, Bror Hjorth, Nils Möllerberg, Nils Nilsson, Vera Nilsson, Karin Parrow, Gunnar Romdahl, Gunnar Svensson samt äldre måleri: Egbert van Heemskerk och 4 målningar av Elias Martin (inköpta med bidrag av Knut J:son Mark) |
| <b>Eva Constantine</b>                       | Fadern Ivar Arosenius <i>Självporträtt</i> 1966, 3 teckningar varav 1 av Arosenius                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>Astrid Constantine Torstensson</b>        | Teckningar och akvareller av sin morfar Ivar Arosenius                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Sven Dahl</b>                             | Verk av Alf Lindberg och Olle Petterson 1980, Rudolf Flink och Birgitta Liljebladh 1984                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>Bengt Erland och Anna Lisa Dahlgren</b>   | 26 målningar (främst svenska och norska Düsseldorfmålare samt två målningar av Willem Kalf), 2 skulptuer och 250 000 kr för inköp av konst, testamentarisk gåva 1876 (registrerad 1877), fondens avkastning är sedan 1878 museets största resurs för konstförvärv                                                                                                                  |
| <b>Eva Dich</b>                              | Teckningar av Ivar Arosenius                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>Jan Dich</b>                              | Teckningar av Ivar Arosenius                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>Charles Dickson</b>                       | Verk av Robert Wilhelm Ekman 1867, Jeanette Möller 1865/1866 samt två skulpturer av Johan Peter Molin i testamentarisk gåva 1902 som även innefattade penninggåva                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>James (Robertson) Dickson (1810–1873)</b> | Målning av David Klöcker Ehrenstrahl 1858, 2 målningar av Carl Plagemann och en okänd 1600-tal 1864, en målning av Julius Berg 1867 samt en gips-skulptur av Alfred Nyström 1872                                                                                                                                                                                                   |
| <b>James Jameson Dickson (1815–1885)</b>     | Tre gipsreliefer och en bronsskulptur av Johan Edvard Ericsson 1872 och en målning av Adeleide Leuhusen 1875                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>Marika Dickson</b>                        | Verk av Alf Wallander 1898, Georg von Rosen 1903 och Edvard Brambeck 1907                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |

Table showing a sample of the donors contributing to the collections in the Gothenburg Museum of Art

*Donations from artists of their own work are not included*

| Type of donation                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Antal verk / Number of works |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|
| Works by his brother-in-law Ivar Arosenius 1947 and 1959                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>18</b>                    |
| Works by Johan Ericson, Ernst Josephson, Kilian Zoll et al.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <b>5</b>                     |
| Collection of 65 works by e.g. Jacob van Es, Francesco Zuccarelli, Düsseldorf School painting, Swedish Matisse pupils, Gothenburg Colourists, and contemporary Swedish painting by, inter alia, Endre Nemes and Torsten Renqvist 1962; in addition, many other donated works, by e.g. Canaletto 1949                                                                                          | <b>108</b>                   |
| Ola Billgren, <i>Bathroom Interior</i> 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <b>1</b>                     |
| Children’s book illustrations in the original (ongoing)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <b>ca / c. 2,000</b>         |
| Jacob Adriaensz Backer’s <i>The Four Evangelists</i> 1938                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <b>1</b>                     |
| Sculptures by Alexander Carlson (5), Johan Peter Molin, and Valter Runeberg plus a painting by Carl Frederik Sørensen 1898                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b>8</b>                     |
| Works by Ragnar Sandberg and Pietro Tempesta 1955 (Jan Fyt’s <i>Hunting Still Life</i> was also acquired from Dagmar Carlsson 1956, along with Claude Monet’s <i>Willows in Haze</i> , Giverny 1958, through funds provided by Friends of the Museum of Art )                                                                                                                                 | <b>2</b>                     |
| Gifts and funds for the purchase of Swedish Naïvists and Colourists, etc., from 1920s to 1940s, works by e.g. Lars Boëthius, Ewald Dahlskog, Eric Hallström, Bror Hjorth, Nils Möllerberg, Nils Nilsson, Vera Nilsson, Karin Parrow, Gunnar Romdahl, Gunnar Svensson as well as older works: Egbert van Heemskerk and 4 paintings by Elias Martin (purchased with support of Knut J:son Mark) | <b>24</b>                    |
| Her father Ivar Arosenius’ <i>Self-Portrait</i> 1966, 3 drawings, of which 1 by Arosenius                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <b>4</b>                     |
| Drawings and watercolours by her maternal grandfather Ivar Arosenius                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | <b>160</b>                   |
| Works by Alf Lindberg and Olle Petterson 1980, Rudolf Flink and Birgitta Liljebladh 1984                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>4</b>                     |
| 26 paintings (mostly Swedish and Norwegian Düsseldorf painters and two paintings by Willem Kalf), 2 sculptures and 250,000 Swedish kronor for the purchase of art, bequest 1876 (registered 1877); the foundation’s proceeds since 1878 have been the museum’s most important resource for the acquisition of art                                                                             | <b>28</b>                    |
| Drawings by Ivar Arosenius                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b>7</b>                     |
| Drawings by Ivar Arosenius                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b>24</b>                    |
| Works by Robert Wilhelm Ekman 1867, Jeanette Möller 1865/1866 plus two sculptures by Johan Peter Molin as a bequest 1902, which also included a gift of money                                                                                                                                                                                                                                 | <b>4</b>                     |
| Painting by David Klöcker Ehrenstrahl 1858, 2 paintings by Carl Plagemann and an unknown 17c artist 1864, a painting by Julius Berg 1867 and a plaster of paris sculpture by Alfred Nyström 1872                                                                                                                                                                                              | <b>6</b>                     |
| Three plaster of paris reliefs and a bronze sculture by Johan Edvard Ericsson 1872 and a painting by Adeleide Leuhusen 1875                                                                                                                                                                                                                                                                   | <b>5</b>                     |
| Works by Alf Wallander 1898, Georg von Rosen 1903 and Edvard Brambeck 1907                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b>3</b>                     |

AV / BY  
KRISTOFFER ARVIDSSON

|                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Oscar Dickson</b>                    | Verk av bl.a. Pehr Hilleström                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| <b>Robert Dickson</b>                   | Två skulpturer av John Börjeson 1872 och teckningar av Hugo Salmson 1914; Robert Dicksons fond har sedan 1898 bidragit till inköp av konst                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>Susanne Ericson</b>                  | Verk av Helmer Osslund 1973                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <b>Johan Ericson</b>                    | Teckningar av fr.a. svenska konstnärer från 1700- till tidigt 1900-tal 1906                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <b>Erik Ericson</b>                     | Målningar av Francisco Borès, Maurice Brianchon, Bertil Damm, Axel Nilsson, Vera Nilsson, William Nording, Torsten Palm och Folke Öström samt en skulptur av Henri Laurens, testamentarisk gåva 1962                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>Christian Faerber</b>                | Bl.a. Sebastian de Llano y Valdés <i>Martyrbiskop</i> , G B Piazzettas <i>Kristus i Emmaus</i> , Giuseppe Bazzanis <i>Läsande pilgrim</i> , Alessandro Magnasco, <i>Kustlandskap med skeppsbrott</i> och Nicolaas de Wits <i>Bokblad, trompe l'oeil</i> 1938, Ludovico Breas <i>Tronande madonna</i> (för vilken även F M Zatzenstein står som donator) 1939, Ragnar Sandberg 1941 och Albin Amelins <i>Konsthandlare Gösta Olson</i> 1950 |
| <b>Mara Faerber</b>                     | Med två undantag verk på papper av Ragnar Sandberg                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| <b>Maj Fougstedt</b>                    | Verk av Arvid Fougstedt och Erik Wessel-Fougstedt                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <b>Gösta Fraenckel</b>                  | Bl.a. målningar av Pehr Hilleström 1913, Gustaf Wilhelm Palm 1917, bidrag till inköp av målning av Ellen Thesleff 1940                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>Louis Friedländer</b>                | Målningar av Nils Forsberg skänkta 1913                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <b>Pontus och Göthilda Fürstenberg</b>  | Testamentarisk gåva om 223 verk ur Fürstenbergska galleriet samt övriga verk i parets ägo 1902, gåvor före 1902                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>Hjalmar Gabrielson</b>               | Skulpturer av Bror Hjorth 1926 och Emile Antoine Bourdelle 1929                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>Karl Johan Gezelius</b>              | Målning av Lorentz Pasch d.y. 1916, gåva från dödsboet av grafik och teckningar av bl.a. Albrecht Dürer, Carl Larsson, Egon Lundgren, Rembrandt, Paolo Veronese, 1960                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <b>Kerstin Graham och Stina Gretzer</b> | Hjalmar Gabrielsons självporträttsamling                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <b>Sven Gulin</b>                       | Maximilien Lucés <i>Floden Marne vid Sagny</i> , testamentarisk gåva 1978                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>Göteborgs Konstförening</b>          | Började 1856 bygga upp en samling av bl.a. Düsseldorfmåleri som donerades 1865 men fortsatte även därefter att donera verk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>Göteborgs konsthänd</b>              | Verk av Åke Nilsson, Edgar Degas m.fl.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>Göteborgs-Posten</b>                 | Claes Eklundh, <i>Smärta</i> och Odd Nerdrum, <i>Döende par</i> (i samverkan med Lennart Wallenstam AB) 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>Karl Haberstock</b>                  | Stilleben av Frans Snyders 1931                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>Ingmar och Rigmor Hamberg</b>        | Verk av Ejler Bille, Henry Heerup, Egill Jacobsen, Asger Jorn, Richard Mortensen, Carl-Henning Pedersen m. fl. 1959                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>Nestor Hammarström</b>               | Verk av bl. a. okänd svensk 1900-talets början 1908, Per Ekström 1916, Pehr Hörberg 1925 och Folke Öström 1946                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Irène Hedbeck</b>                    | Verk av John Bauer, Axel Fridell, Alf Lindberg, Åke Winnberg m.fl.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| <b>Margareta Hjorth</b>                 | Teckningar av Bror Hjorth, testamentarisk gåva 1986                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>Sonja och Gunnar Hjortén</b>         | Målningar, teckningar och grafik av Göteborgskolorister som Ivan Ivarson, David Larsson, Ragnar Sandberg och Inge Schiöler 1971 och 1985                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Works by Pehr Hilleström et al.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <b>7</b>   |
| Two sculptures by John Börjeson 1872 and drawings by Hugo Salmson 1914; the Robert Dickson Foundation has contributed to the purchase of art since 1898                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <b>2</b>   |
| Works by Helmer Osslund 1973                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <b>5</b>   |
| Drawings by mainly Swedish artists from 18c to early 20c 1906                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <b>841</b> |
| Paintings by Francisco Borès, Maurice Brianchon, Bertil Damm, Axel Nilsson, Vera Nilsson, William Nording, Torsten Palm, and Folke Öström and a sculpture by Henri Laurens, bequest 1962                                                                                                                                                                                                                                                                  | <b>10</b>  |
| Incl. Sebastian de Llano y Valdés’ <i>Martyred Bishop</i> , G. B. Piazzetta’s <i>Christ at Emmaus</i> , Giuseppe Bazzani’s Reading Pilgrim, Alessandro Magnasco’s <i>Coast Landscape with Shipwreck</i> and Nicolaas de Wit’s <i>Book Pages, trompe l’oeil</i> 1938, Ludovico Brea’s <i>The Madonna Enthroned</i> (for which F. M. Zatzenstein is also listed as donor) 1939, Ragnar Sandberg 1941 and Albin Amelin’s <i>Gösta Olson, Art Dealer</i> 1950 | <b>13</b>  |
| With two exceptions, works on paper by Ragnar Sandberg                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b>21</b>  |
| Works by Arvid Fougstedt and Erik Wessel-Fougstedt                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <b>21</b>  |
| Incl. paintings by Pehr Hilleström 1913, Gustaf Wilhelm Palm 1917, contribution to the purchase of painting by Ellen Thesleff 1940                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <b>18</b>  |
| Paintings by Nils Forsberg donated 1913                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <b>2</b>   |
| Bequest of 223 works from the Fürstenberg Gallery and other works owned by the couple 1902, gifts pre-1902                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | <b>303</b> |
| Sculptures by Bror Hjorth 1926 and Emile Antoine Bourdelle 1929                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <b>2</b>   |
| Painting by Lorentz Pasch the Younger 1916, gift from the estate of prints and drawings by e.g. Albrecht Dürer, Carl Larsson, Egon Lundgren, Rembrandt, Paolo Veronese 1960                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>364</b> |
| Hjalmar Gabrielson’s self-portrait collection                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <b>65</b>  |
| Maximilien Luce’s <i>The River Marne at Sagny</i> , bequest 1978                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | <b>1</b>   |
| In 1856 began to build up a collection of e.g. Düsseldorf paintings, donated in 1865, but also continued to donate works after that                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <b>46</b>  |
| Works by Åke Nilsson, Edgar Degas, etc.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <b>16</b>  |
| Claes Eklundh, <i>Pain</i> , and Odd Nerdrum, <i>Dying Couple</i> (in collaboration with Lennart Wallenstam AB) 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>2</b>   |
| Still life by Frans Snyders 1931                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | <b>1</b>   |
| Works by Ejler Bille, Henry Heerup, Egill Jacobsen, Asger Jorn, Richard Mortensen, Carl-Henning Pedersen, etc. 1959                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <b>9</b>   |
| Works by e.g. unknown Swedish artist from beginning of 20c 1908, Per Ekström 1916, Pehr Hörberg 1925, and Folke Öström 1946                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>6</b>   |
| Works by John Bauer, Axel Fridell, Alf Lindberg, Åke Winnberg et al.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>17</b>  |
| Drawings by Bror Hjorth, bequest 1986                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <b>27</b>  |
| Paintings, drawings and prints by Gothenburg Colourists, e.g. Ivan Ivarson, David Larsson, Ragnar Sandberg, and Inge Schiöler 1971 and 1985                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>38</b>  |

|                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|--------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Folke Isacson</b>                             | Grafik och teckningar av svenska konstnärer samt ett fåtal målningar av Göteborgskolorister, bl.a. Åke Göransson, Ivan Ivarson och Alf Lindberg 1943–1965                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <b>Axel Jonsson</b>                              | Bl.a. Axel (”Döderhultarn”) Peterssons <i>Auktionen</i> 1916, Hendrick Terbrugghens <i>Sångare</i> 1940, Lodewijk de Vadders (attrib.) <i>Landskap med bönder</i> och <i>Stilleben med vin, frukt och kakor</i> av okänd från tidigt 1600-tal 1941                                                                                                                                                                           |
| <b>Ernst Josephsons arvingar</b>                 | Teckningar från sjukdomsåren 1934                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>Kristina och Bob Kelly</b>                    | Skulptur av Kari Cavén 1997, målningar av Terje Roalkvam 1988 och Robert Lucander 1998                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>Jonas Kjellberg</b>                           | Edvard Bergh 1868, 1600-tal: okänd neapolitansk 1864, Adriaen van de Venne 1870                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| <b>William Kjellberg</b>                         | Verk av Marcus Collin, Eero Nelimarkka, Elsa Wilson, bidrag till inköp av målning av Ellen Thesleff 1940                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>Birger Klason</b>                             | Carl Fredrik Hills <i>Blommande fruktträd</i> , <i>Bois-le-Roi</i> 1965                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <b>Föreningen Konstmuseets Vänner i Göteborg</b> | Har sedan den bildades 1942 skänkt eller bidragit till förvärv av verk av bl.a. Ivan Aguéli, Giacomo Ceruti, Nina Sten-Knudsen, Auguste Rodin, Peter Paul Rubens och svensk 1900- och 2000-talskonst                                                                                                                                                                                                                         |
| <b>Ruth Kylberg</b>                              | Teckningar och akvareller av Carl Kylberg 1963                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>Adolf och Dorothea Köster</b>                 | Christian Krohgs <i>Sömmerskan</i> , gåva 1902                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>Bengt Lagerkvist</b>                          | <i>Självporträtt</i> av Gösta Sandels 1997                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <b>Irma Langelius</b>                            | Helmer Osslund, testamentarisk gåva 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>Eduard och Marianne Levisson</b>              | Gustaf Wilhelm Palms <i>Utsikt över Riddarholmen</i> , gåva av Eduard Levisson 1895; 24 målningar, främst 1800-tal, verk av bl.a. Edvard Bergh, Hugo Birger, Per Ekström, Johan Ericson, Erik Hedberg, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Axel Nordgren, Hugo Salmson, Fredrik Wilhelm Scholander, Frithiof Smith-Hald, Vincent Stoltenberg Lerche, Frits Thaulow, Robert Thegerström, Alfred Wahlberg, testamentarisk gåva 1924 |
| <b>Ivar Lignell</b>                              | Henri Matisse <span></span> s <i>Flicka i vitt</i> (stulen 1973) 1919, verk av Charlotte Mannheimer, Arthur C:son Percy, Carl Ryd, Gösta Sandels, Birger Simonsson och Sigfrid Ullman 1917, bidrag till Edvard Munchs <i>Vampyren</i> 1918                                                                                                                                                                                   |
| <b>Karin Lindholm</b>                            | Skulpturer av Carl Larsson och Valter Magnus Runeberg, målning och teckning av Magnus von Wright 1947                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>Sigrid Lindholm</b>                           | 3 målningar och 28 teckningar av Berndt Lindholm 1938                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>Julius Lindström</b>                          | Verk av Ferdinand Fagerlin, Johan Fredrik Höckert, Carl Fredrik Kiörboe, Vilhelm Melbye, Edvard Bergh, Gustave Boulanger, Giuseppe Ciaranfi m.fl., testamentarisk gåva 1905                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>Hilda Lundberg</b>                            | Målningar, akvareller och teckningar av Karl Isakson 1937                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <b>Konrad Peter Lundblad</b>                     | Kopparstick med historiska porträtt från 1400-talet och framåt 1933                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <b>Hjalmar Lundbohm</b>                          | Skulpturer av Per Hasselberg 1911/1920                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>Egron Lundgren</b>                            | Grafik av bl.a. Anthonis van Dyck, Albrecht Dürer, Rafael och Rembrandt 1875                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>Anna Lundqvist</b>                            | Alexander Roslins <i>Dubbelporträtt</i> (bidrag av Anna Lundqvist och Theodor och Hanne Mannheimers fond) 1947                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>Werner Lundqvist</b>                          | Svenskt 1700-tal, franskt 1800-tal med verk av Pierre Bonnard, Camille Corot, Eugène Delacroix, Paul Gauguin, Camille Pissarro, Alfred Sisley m.fl., ”Brödrarummet” med kretsen runt Ivar Arosenius, från 1918 och framåt                                                                                                                                                                                                    |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|
| Prints and drawings by Swedish artists and a few paintings by   Gothenburg Colourists, e.g. Åke Göransson, Ivan Ivarson, and Alf Lindberg 1943–1965                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>27</b>                 |
| Including   Axel (‘Döderhultarn’) Petersson’s <i>The Auction</i> 1916, Hendrick Terbrugghen’s <i>Singer</i> 1940, Lodewijk de Vadder’s (attrib.) <i>Landscape with Peasants</i> and <i>Still Life with Wine, Fruit and Cakes</i> by unknown painter from early 17c 1941                                                                                                                                  | <b>5</b>                  |
| Drawings from his mentally ill period 1934                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>41</b>                 |
| Sculpture by Kari Cavén 1997, paintings by Terje Roalkvam 1988 and Robert Lucander 1998                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <b>3</b>                  |
| Edvard Bergh 1868, 17c: unknown Neapolitan 1864, Adriaen van de Venne 1870                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>5</b>                  |
| Works by Marcus Collin, Eero Nelimarkka, Elsa Wilson, contribution to purchase of painting by Ellen Thesleff 1940                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <b>4</b>                  |
| Carl Fredrik Hill’s <i>Fruit Tree in Blossom</i> , <i>Bois-le-Roi</i> 1965                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>1</b>                  |
| Since it was founded in 1942, donated or contributed to the acquisition of works by e.g. Ivan Aguéli, Giacomo Ceruti, Nina Sten-Knudsen, Auguste Rodin, Peter Paul Rubens, and Swedish 20c and 21c art                                                                                                                                                                                                   | <b>77</b>                 |
| Drawings and watercolours by Carl Kylberg 1963                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <b>109</b>                |
| Christian Krohgs <i>The Seamstress</i> , gift 1902                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <b>1</b>                  |
| <i>Self-Portrait</i> by Gösta Sandels 1997                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>1</b>                  |
| Helmer Osslund, bequest 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <b>1</b>                  |
| Gustaf Wilhelm Palm’s <i>View of Riddarholmen</i> , gift of Eduard Levisson 1895; 24 paintings, mainly 19c, works by e.g. Edvard Bergh, Hugo Birger, Per Ekström, Johan Ericson, Erik Hedberg, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Axel Nordgren, Hugo Salmson, Fredrik Wilhelm Scholander, Frithiof Smith-Hald, Vincent Stoltenberg Lerche, Frits Thaulow, Robert Thegerström, Alfred Wahlberg, bequest 1924 | <b>25</b>                 |
| Henri Matisse’s <i>Girl in White</i> (stolen in 1973 ) 1919, works by Charlotte Mannheimer, Arthur Carlsson Percy, Carl Ryd, Gösta Sandels, Birger Simonsson, and Sigfrid Ullman 1917, contribution to Edvard Munch’s <i>The Vampire</i> 1918                                                                                                                                                            | <b>12</b>                 |
| Sculptures by Carl Larsson and Valter Magnus Runeberg, painting and drawing by Magnus von Wright 1947                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b>4</b>                  |
| 3 paintings and 28 drawings by Berndt Lindholm 1938                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>31</b>                 |
| Works by Ferdinand Fagerlin, Johan Fredrik Höckert, Carl Fredrik Kiörboe, Vilhelm Melbye, Edvard Bergh, Gustave Boulanger, Giuseppe Ciaranfi, etc., bequest 1905                                                                                                                                                                                                                                         | <b>10</b>                 |
| Paintings, watercolours and drawings by Karl Isakson 1937                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | <b>6</b>                  |
| Copper plate prints of historical portraits from 15c and later 1933                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>Över / Over 13,000</b> |
| Sculptures by Per Hasselberg 1911/1920                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <b>2</b>                  |
| Prints by e.g. Anthonis van Dyck, Albrecht Dürer, Rafael, and Rembrandt 1875                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <b>2, 056</b>             |
| Alexander Roslin’s <i>Double Portrait</i> (contributed by Anna Lundqvist and the Theodor and Hanne Mannheimer Foundation) 1947                                                                                                                                                                                                                                                                           | <b>1</b>                  |
| Swedish 18c, French 19c with works by Pierre Bonnard, Camille Corot, Eugène Delacroix, Paul Gauguin, Camille Pissarro, Alfred Sisley, and others, ‘The Brothers’ Room’ with the circle round Ivar Arosenius, from 1918 on                                                                                                                                                                                | <b>144</b>                |

|                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |  |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| <b>Melcher Lyckholm</b>                        | Bidrag till förvärv av David Klöcker Ehrenstrahls <i>Orre</i> 1915 samt Georg Desmarées <i>Abraham Grill</i> 1916; gåva av Martin van Mijtens d.y.:s <i>Familjen Carlos Grill</i> genom Melcher Lyckholms arvingar 1930                                                                                                                                                             |  |
| <b>Erik L Magnus</b>                           | Målning av Gustaf Wilhelm Finnberg 1913, målning av Pehr Hörberg 1917, skulptur av Per Hasselberg 1927, teckningar av Lorentz Axel Fredrik Armfelt, Torsten Billman, Fritz von Dardel, Otto Holmström, John Jon-And och Torsten Schonberg samt grafik av Johan Ericson, Siri Magnus-Lagercrantz (23) och Martin Åberg (2) 1961                                                      |  |
| <b>Erik och Birgit Malmsten</b>                | Helene Schjerfbeck's <i>Margareta Vind</i> 1982, verk inköpta för medel skänkta av Erik och Birgit Malmsten: Magnus Enckells <i>Studie till 'Guldåldern'</i> 1984 och Ivar Arosenius <i>Promenad i Trädgårdsföreningen</i> 1993                                                                                                                                                     |  |
| <b>August Mankell</b>                          | Teckningar av Ivar Arosenius                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |  |
| <b>Otto och Charlotte Mannheimers arvingar</b> | Verk av Agnes Heiberg, Charlotte Mannheimer, okänd 1900-tal samt Auguste Renoirs <i>Trädgård</i> 1935                                                                                                                                                                                                                                                                               |  |
| <b>Otto och Charlotte Mannheimers fond</b>     | Målningar av Birger Simonsson 1925, Per Månsson 1927, Tor Bjurström 1939, Åke Göransson (tillsammans med Wilhelm och Martina Lundgrens understödsfond, J Steen, G Dimming och B Holmström) 1961, 5 teckningar av Inge Schiöler 1969, en målning av Olle Bærtling (tillsammans med Theodor och Hanne Mannheimers fond) 1994                                                          |  |
| <b>Theodor och Hanne Mannheimer</b>            | Theodor och Hanne Mannheimers fond har finansierat inköp av bl.a. Tor Bjurström, Thorvald Erichsen, Arvid Fougstedt, Einar Jolin, Ernst Josephson, Hilding Linnqvist, Carl Milles, Alf Munthe, Vera Nilsson, William Nording, Carl Ryd, Gösta Sandels, Olle Skagerfors, Henrik Sørensen, Sigfrid Ullman; bidrag till inköp av Francisco de Zurbarán 1942 samt Alexander Roslin 1947 |  |
| <b>Göthilda de Maré</b>                        | Grafik av Anthonis van Dyck, Rafael, Rembrandt m.fl. varav omkring 100 porträttgravyrer, ur Sam de Marés samling, testamentarisk gåva 1966                                                                                                                                                                                                                                          |  |
| <b>Knut J:son Mark</b>                         | Verk av Alexander Lauréus, Peder Balke, Johan Christian Dahl, Hans Fredrik Gude, Thomas Fearnley, Ernst Josephson, Nicolas de Largillière, Marcus Larson, Carl Larsson, Vincent Stoltenberg Lerche, Elias Martin, Gerhard Munthe, Bengt Nordenberg, okänd rysk 1500-tal, Frederik Rohde, Gunnar Romdahl, Signe Scheel, Mathias Stoltenberg, Gunnar Svensson, Adolph Tidemand m.fl.  |  |
| <b>Helen Metcalfe</b>                          | Anders Zorns <i>Impressions de Londres</i> 2000                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |  |
| <b>Gertrud Nelson</b>                          | Teckningar samt målningen <i>S:t Sebastians kapell</i> i Brügge av brodern Olof Sager-Nelson 1915                                                                                                                                                                                                                                                                                   |  |
| <b>Kristina Nilsson</b>                        | Verk av Benjamin Constant, Jean-Baptiste Gautier Dagoty, John Theodore Heins d.ä., Jan Mijtens, okänd 1700-talets mitt, okänd fransk ca 1700, Hyacinthe Rigaud, Jean-Baptiste Pierre, testamentarisk gåva 1932                                                                                                                                                                      |  |
| <b>Norska staten</b>                           | Leonard Rickards <i>Mellan konstruktion och sammanbrott</i> 1987                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |  |
| <b>Vera Odqvist</b>                            | Helmer Osslunds <i>Höstafon, Nordingrå</i> 1986                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |  |
| <b>Okända emigranternas donation</b>           | Medel använda för inköp av Martinus Rørbyes <i>Utsikt från romerska Campagnan</i> , Constantin Hansens <i>Portik i Christiansborgs slott</i> och Christen Købkes <i>Marina Piccola på Capri</i> 1974 samt Constantin Hansens <i>Trädgrupp på kulle</i> 1976                                                                                                                         |  |
| <b>Anna Lisa Olson</b>                         | Verk av Ragnar Sandberg 2006                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |  |
| <b>Gösta Olson</b>                             | Målningar av Inge Schiöler 1938, Curt Clemens 1939, André Beaudin 1940, Laris Strunke (blandteknik) 1959 samt grafik och teckningar                                                                                                                                                                                                                                                 |  |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Contribution to the acquisition of David Klöcker Ehrenstrahl's <i>Black Grouse</i> 1915 and Georg Desmarées <i>Abraham Grill</i> 1916; gift of Martin van Mijtens the Younger's <i>The Carlos Grill Family</i> through Melcher Lyckholm's heirs 1930                                                                                                                                                                        | <b>2</b>   |
| Painting by Gustaf Wilhelm Finnberg 1913, painting by Pehr Hörberg 1917, sculpture by Per Hasselberg 1927, drawings by Lorentz Axel Fredrik Armfelt, Torsten Billman, Fritz von Dardel, Otto Holmström, John Jon-And, and Torsten Schonberg; prints by Johan Ericson, Siri Magnus-Lagercrantz (23), and Martin Åberg (2) 1961                                                                                               | <b>34</b>  |
| Helene Schjerfbeck's <i>Margareta Vind</i> 1982, works purchased with money given by Erik and Birgit Malmsten: Magnus Enckell's <i>Study for 'The Golden Age'</i> 1984 and Ivar Arosenius' <i>Walk in the Horticultural Society's Garden</i> 1993                                                                                                                                                                           | <b>3</b>   |
| Drawings by Ivar Arosenius                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <b>9</b>   |
| Works by Agnes Heiberg, Charlotte Mannheimer, an unknown 20c artist, and Auguste Renoir's <i>Garden</i> 1935                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | <b>4</b>   |
| Paintings by Birger Simonsson 1925, Per Månsson 1927, Tor Bjurström 1939, Åke Göransson (together with Wilhelm and Martina Lundgren's benevolent fund, J. Steen, G. Dimming and B. Holmström) 1961, 5 drawings by Inge Schiöler 1969, and a painting by Olle Bærtling (together with the Theodor and Hanne Mannheimer Foundation) 1994                                                                                      | <b>10</b>  |
| The Theodor and Hanne Mannheimer Foundation has financed the purchase of works by e.g. Tor Bjurström, Thorvald Erichsen, Arvid Fougstedt, Einar Jolin, Ernst Josephson, Hilding Linnqvist, Carl Milles, Alf Munthe, Vera Nilsson, William Nording, Carl Ryd, Gösta Sandels, Olle Skagerfors, Henrik Sørensen, Sigfrid Ullman; contribution to the purchase of works by Francisco de Zurbarán 1942 and Alexander Roslin 1947 | <b>33</b>  |
| Prints by Anthonis van Dyck, Rafael, Rembrandt, etc., including about 100 portrait engravings, from Sam de Maré's collection, bequest 1966                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <b>240</b> |
| Works by Alexander Lauréus, Peder Balke, Johan Christian Dahl, Hans Fredrik Gude, Thomas Fearnley, Ernst Josephson, Nicolas de Largillière, Marcus Larson, Carl Larsson, Vincent Stoltenberg Lerche, Elias Martin, Gerhard Munthe, Bengt Nordenberg, an unknown Russian artist of 16c, Frederik Rohde, Gunnar Romdahl, Signe Scheel, Mathias Stoltenberg, Gunnar Svensson, Adolph Tidemand, and others.                     | <b>49</b>  |
| Anders Zorn's <i>Impressions de Londres</i> 2000                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | <b>1</b>   |
| Drawings and the painting <i>St Sebastian's Chapel</i> , Bruges by the donor's brother Olof Sager-Nelson 1915                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>19</b>  |
| Works by Benjamin Constant, Jean-Baptiste Gautier Dagoty, John Theodore Heins the Elder, Jan Mijtens, an unknown mid-18c artist, an unknown French artist c. 1700, Hyacinthe Rigaud, Jean-Baptiste Pierre, bequest 1932                                                                                                                                                                                                     | <b>8</b>   |
| Leonard Rickard's <i>Between Construction and Collapse</i> 1987                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <b>1</b>   |
| Helmer Osslund's <i>Autumn Evening, Nordingrå</i> 1986                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>1</b>   |
| Funds used for the purchase of Martinus Rørbye's <i>View from the Roman Campagna</i> , Constantin Hansen's <i>Portico of Christiansborg Castle, Copenhagen</i> , Christen Købke's <i>Marina Piccola on Capri</i> 1974, and Constantin Hansen's <i>Group of Trees on Hill</i> 1976                                                                                                                                           | <b>3</b>   |
| Works by Ragnar Sandberg 2006                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>4</b>   |
| Paintings by Inge Schiöler 1938, Curt Clemens 1939, André Beaudin 1940, Laris Strunke (mixed media) 1959, along with prints and drawings                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b>10</b>  |

|                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Haakon Onstad</b>                       | Målning av Kai Fjell 1934, skulptur av Dagfin Werenskiold 1943 och teckning Jean Bazaine 1950                                                                                                                                                                                                                                      |
| <b>Elsa Park</b>                           | Carl Larssons <i>Snickare Hellbergs ungar</i> samt teckning av Egron Lundgren, testamantarisk gåva 1973                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>Anne Pettersson</b>                     | Japanska träsnitt samt 2 målningar av Ingemar Pettersson, testamantarisk gåva 2010                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>Conrad Pineus</b>                       | Verk eller bidrag till förvärv av Leander Engström 1920, Edvard Munchs <i>Vampyren</i> 1918 (som även Ivar Lignell och Hjalmar Wijk bidrog till), teckningar av Bror Hjorth och av Helga Stenhammar genom 1 500 kr till inköp av svenska handteckningar 1942 samt 2 målningar av Henrik Sørensen genom Conrad Pineus arvingar 1945 |
| <b>Aino Prytz</b>                          | Anders Zorns <i>Rosita Mauri</i> , testamantarisk gåva 1997                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>Oscar Quensel</b>                       | Grafik                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Nils Rapp</b>                           | Provtryck och avslutade grafiska blad av bl. a. Anthonis van Dyck och Rembrandt 1966                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>Oscar och Britt Reutersvärd</b>         | Olle Bærtlings <i>Diagonal dynamik</i> 1952                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>Oscar Reutersvärd och Olle Bærtling</b> | Auguste Herbins <i>Orangé</i> 1952                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>Tore Rilton</b>                         | Grafik av Joan Miró, Pablo Picasso och Henri de Toulouse-Lautrec, teckningar av Robert Högfeldt och Amadeo Modigliani, målningar av Albin Amelin, Georges Braque, Isaac Grünewald, Vasilij Kandinskij, Nils Kreuger, Per Krohg, Marie Laurencin, Helmer Osslund och Victor Vasarely, testamantarisk gåva 1983                      |
| <b>Axel L Romdahl</b>                      | Målning av Harmen van Steenwijck 1935, grafik och teckningar av bl.a. Paul Gauguin 1911–1951                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>Rådhuskommittén</b>                     | Skulpturer av bl.a. Stig Blomberg och Ivar Johnson 1947                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>August Röhss</b>                        | August Röhss fond ska enligt testamentet 1902 användas för inköp av konst och mynt; Röhss har bl.a. skänkt verk av Oscar Björck 1886, Gabriel Thurner 1896, Marcus Larson och Allan Österlind 1899, Nils Forsberg och Josef Wilhelm Wallander 1901                                                                                 |
| <b>Ellen Sahlin</b>                        | Verk av Ivar Arosenius, Albert Engström, Gerhard Henning, Ole Kruse 1960–1980                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <b>Elsa Sandberg</b>                       | Målningar av Ragnar Sandberg 1975/1977                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Saturnus Rederi AB</b>                  | Michael Kviums <i>Abstract Me</i> 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Elsa Sauer</b>                          | Målningar och grafik av Anders Zorn 1970                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| <b>Ulf Schéle</b>                          | 2 målningar av Åke Göransson, 1 av Erik Törning respektive Yngve Werner Ericson, teckningar av Ivar Arosenius och Åke Göransson 1994, Lillemor Tell 2000                                                                                                                                                                           |
| <b>Inge Schiölers arvingar</b>             | 10 målningar, 22 teckningar, posthum gåva av konstnären 1972, teckningar 1973                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <b>J Sejersted Bødtker</b>                 | Målningar av Harald Dal, Reidar Aulie, Arne Ekeland, Bjarne Engebret, Willi Midelfart, Joronn Sitje-Mohr, Tormod Sjaamo, Arne Wang 1930, Thorvald Erichsen, Karl Høgberg 1932                                                                                                                                                      |
| <b>Yngve Sellgren</b>                      | Verk av svenska konstnärer som Hugo Birger, William Féron, Carl Larsson, Carl Peter Mazer, J T Sergel samt några utländska 1935–1939; verk av Victor Forssell, Marcus Larson, Robert Leffler, Ivar Nyberg, Helmer Osslund och Anders Zorn, testamantarisk gåva 1943                                                                |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |              |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| Painting by Kai Fjell 1934, sculpture by Dagfin Werenskiold 1943, and drawing by Jean Bazaine 1950                                                                                                                                                                                                                                                                                | <b>3</b>     |
| Carl Larsson’s <i>Carpenter Hellberg’s Children</i> and a drawing by Egron Lundgren, bequest 1973                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <b>2</b>     |
| Japanese woodcut and 2 paintings by Ingemar Pettersson, bequest 2010                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <b>40</b>    |
| Works or contribution to the acquisition of Leander Engström 1920, Edvard Munch’s <i>The Vampire</i> 1918 (to which also Ivar Lignell and Hjalmar Wijk contributed), drawings by Bror Hjorth and by Helga Stenhammar through a donation of 1,500 Swedish kronor for the purchase of Swedish drawings 1942 and two paintings by Henrik Sørensen through Conrad Pineus’s heirs 1945 | <b>6</b>     |
| Anders Zorn’s <i>Rosita Mauri</i> , bequest 1997                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <b>1</b>     |
| Prints                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | <b>1,530</b> |
| Proofs and completed drawings by e.g. Anthonis van Dyck and Rembrandt 1966                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <b>135</b>   |
| Olle Bærtling’s <i>Diagonal Dynamics</i> 1952                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <b>1</b>     |
| Auguste <i>Herbin’s Orangé</i> 1952                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>1</b>     |
| Prints by Joan Miró, Pablo Picasso, and Henri de Toulouse-Lautrec, drawings by Robert Högfeldt and Amadeo Modigliani, paintings by Albin Amelin, Georges Braque, Isaac Grünewald, Wassily Kandinsky, Nils Kreuger, Per Krohg, Marie Laurencin, Helmer Osslund, and Victor Vasarely, bequest 1983                                                                                  | <b>17</b>    |
| Painting by Harmen van Steenwijck 1935, prints and drawings by e.g. Paul Gauguin 1911–1951                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <b>17</b>    |
| Sculpture by e.g. Stig Blomberg and Ivar Johnson 1947                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <b>7</b>     |
| Under the terms of the will 1902 the August Röhss Foundation should be used for the purchase of art and coins; Röhss donated works by e.g. Oscar Björck 1886, Gabriel Thurner 1896, Marcus Larson and Allan Österlind 1899, Nils Forsberg and Josef Wilhelm Wallander 1901                                                                                                        | <b>12</b>    |
| Works by Ivar Arosenius, Albert Engström, Gerhard Henning, Ole Kruse 1960–1980                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b>104</b>   |
| Paintings by Ragnar Sandberg 1975/1977                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | <b>2</b>     |
| Michael Kvium’s <i>Abstract Me</i> 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <b>1</b>     |
| Paintings and prints by Anders Zorn 1970                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | <b>13</b>    |
| 2 paintings by Åke Göransson, 1 each by Erik Törning and Yngve Werner Ericson, drawings by Ivar Arosenius and Åke Göransson 1994, Lillemor Tell 2000                                                                                                                                                                                                                              | <b>7</b>     |
| 10 paintings, 22 drawings, posthumous gift by the artist 1972, drawings 1973                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>22</b>    |
| Paintings by Harald Dal, Reidar Aulie, Arne Ekeland, Bjarne Engebret, Willi Midelfart, Joronn Sitje-Mohr, Tormod Sjaamo, Arne Wang 1930, Thorvald Erichsen, Karl Høgberg 1932                                                                                                                                                                                                     | <b>11</b>    |
| Works by Swedish artists such as Hugo Birger, William Féron, Carl Larsson, Carl Peter Mazer, J. T. Sergel, and some foreign artists 1935–1939; works by Victor Forssell, Marcus Larson, Robert Leffler, Ivar Nyberg, Helmer Osslund, and Anders Zorn, bequest 1943                                                                                                                | <b>15</b>    |

|                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Gerda Sigvaldason</b>                             | Claude Monets <i>Näckrosor</i> , testamentarisk gåva 1988                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| <b>Falk Simon</b>                                    | Verk och bidrag till förvärv av Gideon Börje, David Klöcker Ehrenstrahl, Kai Nielsen, Bengt Nordenberg, Anders Zorn; verk av Sven Erixson genom Falk Simons arvingar                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <b>Gustaf och Ingeborg Snoilsky</b>                  | Alexander Roslins <i>Greve Gustaf Philip Creutz</i> , testamentarisk gåva 1897                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <b>Carl Sparre</b>                                   | Christian Krohgs <i>Ett farväl</i> 1917                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Stadshypotek AB, Region Göteborg och Bohuslän</b> | Per Kirkebys <i>Hand</i> 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>Jörgen B Stang</b>                                | Gösta Sandels <i>Kvinna och nature morte</i> 1922                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <b>Randi och Ove Stenhammars arvingar</b>            | Olof Sager-Nelsons <i>Kvinnlig akt</i> 1988                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| <b>Amalia Malin Svensson</b>                         | Verk av Carl d’Unker, Marcus Larson, Anders Zorn 1986                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>Britt och Bertil Svensson</b>                     | 3 målningar och 95 teckningar av Carl Kylberg 1998                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>Joel Svensson</b>                                 | Gåvor av målningar, fotografi, grafik och teckningar av samtida svenska konstnärer samt stöd för inköp från 1997 och framåt                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| <b>H G Turitz</b>                                    | Bl.a. verk av Frans Timén 1935, Maurice Estève och Gaston Louis Roux 1937, Aristide Maillol, <i>Stupad soldat</i> 1938, Tyko Sallinen 1940, Julian Trevelyan, Michael Wickham 1955; skulpturerna <i>Victor Hugo</i> av Auguste Rodin och <i>Kvinnotorso</i> , ” <i>Sommaren</i> ” av Aristide Maillol skänktes av Turitz och Konstmuseets Vänner 1946/1948                                                                                                                                                                                          |
| <b>Professorskan Wahlberg</b>                        | Grafik av bl.a. Anthonis van Dyck och Rembrandt 1881                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <b>Lennart Wallenstam AB</b>                         | Odd Nerdrum, <i>Döende par</i> (i samverkan med Göteborgs-Posten) och Paul Osipows Lund 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>Karl Warburg</b>                                  | Richard Berghs <i>Professor Karl Warburg</i> , testamentarisk gåva 1905                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Gustaf Werner</b>                                 | Rembrandts <i>Riddaren med falken</i> (i samverkan med enskilda konstvänner) 1921, Claude Monets <i>Bygata</i> , <i>Vêtheuil</i> , ett större antal målningar av flamländska, holländska och italienska mästare från 1500- till 1700-tal, samt Paul Cézannes <i>Allé</i> 1931, verk av Gustaf Cederström, Ernst Josephson, Nils Nilsson, Alexander Roslin, J. T. Sergel 1922–1936; bidrag om 10 000 kronor för förvärv av Carl Milles <i>Indianhuvud</i> 1947.                                                                                      |
| <b>John West Wilson</b>                              | Verk av svenska konstnärer under 1800-talet samt av Johan Jacob Bennetter, Pietro Bouvier, Henri Fantin-Latour, Eduard Grützner, Hans Fredrik Gude, Sophus Jacobsen/Adolph Tidemand, Harald Jerichau, Elisabeth Jerichau-Baumann, Giovita Lombardi, Giulio Monteverde, Antonio Paoletti, Marguerite Roosenboom, Luigi Steffani, Hugues Taraval, Wilhelm Xylander samt bl. a. italienska 1800-talsakvareller, testamentarisk gåva 1889; bidrag till förvärv av Gustaf Cederströms <i>Frälsningsarmén</i> . <i>Miss Booth besöker en krog i Paris</i> |
| <b>Carl Wijk</b>                                     | Consuélo-Foulds <i>Levande begravd</i> 1898, Peter (Per) Eskilsons <i>Hos skomakaren</i> 1908; Carl Wijks fond har sedan 1905 använts för inköp av konst                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <b>Hjalmar Wijk</b>                                  | Verk av Ivar Arosenius 1905, Carl Wilhelmson 1908, Peter Rostrup Bøyesen 1930; bidrag till förvärv av Edvard Munch 1918; skulptur av Per Hasselberg samt teckningar och grafik, främst av William Hogarth, som testamentarisk gåva 1965                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Koichi Yasunaga</b>                               | Japanska träsnitt av bl.a. Utamaro 1998                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Emma Zorn</b>                                     | Skulpturen <i>Alma</i> av Anders Zorn 1933, grafik av Rembrandt 1939                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                             |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| Claude Monet’s <i>Water Lilies</i> , bequest 1988                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <b>1</b>                    |
| Works and contribution to acquisition of works by Gideon Börje, David Klöcker Ehrenstrahl, Kai Nielsen, Bengt Nordenberg, Anders Zorn; works by Sven Erixson through Falk Simon’s heirs                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <b>10</b>                   |
| Alexander Roslin’s <i>Count Gustaf Philip Creutz</i> , bequest 1897                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <b>1</b>                    |
| Christian Krohg’s <i>A Farewell</i> 1917                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | <b>1</b>                    |
| Per Kirkeby’s <i>Hand</i> 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>1</b>                    |
| Gösta Sandel’s <i>Woman and Still Life</i> 1922                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <b>1</b>                    |
| Olof Sager-Nelson’s <i>Female Nude</i> 1988                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <b>1</b>                    |
| Works by Carl d’Unker, Marcus Larson, Anders Zorn 1986                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <b>3</b>                    |
| 3 paintings and 95 drawings by Carl Kylberg 1998                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b>98</b>                   |
| Gifts of paintings, photography, prints, and drawings by contemporary Swedish artists and support for purchases from 1997 onwards                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <b>17</b>                   |
| E.g. works by Frans Timén 1935, Maurice Estève, and Gaston Louis Roux 1937, Aristide Maillol, <i>Fallen Soldier</i> 1938, Tyko Sallinen 1940, Julian Trevelyan, Michael Wickham 1955; the sculptures <i>Victor Hugo</i> by Auguste Rodin and <i>Woman’s Torso</i> , ‘ <i>The Summer</i> ’ by Aristide Maillol were donated by Turitz and the Friends of the Art Museum 1946/1948                                                                                                                                                                    | <b>11</b>                   |
| Prints by e.g. Anthonis van Dyck and Rembrandt 1881                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <b>Närmare / Almost 500</b> |
| Odd Nerdrum, <i>Dying Couple</i> (in collaboration with the newspaper Göteborgs-Posten) and Paul Osipow’s Grove 1994                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | <b>2</b>                    |
| Richard Bergh’s <i>Professor Karl Warburg</i> , bequest 1905                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <b>1</b>                    |
| Rembrandt’s <i>The Knight with the Falcon</i> (in collaboration with private art lovers) 1921, Claude Monet’s <i>Village Street</i> , <i>Vêtheuil</i> , a large number of paintings by Dutch and Italian 16th to 18th century masters, as well as Paul Cézanne’s <i>Avenue</i> 1931, works by Gustaf Cederström, Ernst Josephson, Nils Nilsson, Alexander Roslin, J. T. Sergel 1922–1936; 10,000 Swedish kronor, which enabled the museum to acquire Carl Milles’ <i>Indian Head</i> 1947.                                                          | <b>64</b>                   |
| Works by Swedish 19c artists and by Johan Jacob Bennetter, Pietro Bouvier, Henri Fantin-Latour, Eduard Grützner, Hans Fredrik Gude, Sophus Jacobsen/Adolph Tidemand, Harald Jerichau, Elisabeth Jerichau-Baumann, Giovita Lombardi, Giulio Monteverde, Antonio Paoletti, Arnold Plagemann, Marguerite Roosenboom, Luigi Steffani, Hugues Taraval, Wilhelm Xylander, and including Italian 19c watercolours, bequest 1889; contribution towards the acquisition of Gustaf Cederström’s <i>The Salvation Army: Miss Booth Visiting a Paris Tavern</i> | <b>67</b>                   |
| Consuélo-Fould’s <i>Buried Alive</i> 1898, Peter (Per) Eskilson’s <i>At the Shoemaker’s</i> 1908; since 1905 the Carl Wijk Foundation has been used for the purchase of art                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <b>2</b>                    |
| Works by Ivar Arosenius 1905, Carl Wilhelmson 1908, Peter Rostrup Bøyesen 1930; contribution to the acquisition of works by Edvard Munch 1918; sculpture by Per Hasselberg, and drawings and prints, mostly by William Hogarth, as bequest 1965                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <b>1,187</b>                |
| Japanese woodcuts by e.g. Utamaro 1998                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <b>6</b>                    |
| The sculpture <i>Alma</i> by Anders Zorn 1933, prints by Rembrandt 1939                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <b>20</b>                   |

